OTTOCENTO

L'ARTE DELL'ITALIA TRA HAYEZ E SEGANTINI

catalogo a cura di
Francesco Leone e Fernando Mazzocca

SilvanaEditoriale

OTTOCENTO
L'ARTE DELL'ITALIA TRA HAYEZ E SEGANTINI

Forlì, Musei San Domenico
9 febbraio - 16 giugno 2019

Mostra ideata e promossa da
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
con
Comune di Forlì

In collaborazione con
Galleria d'Arte Moderna, Milano
Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, Roma
Gallerie dell'Accademia, Venezia
Gallerie degli Uffizi, Firenze
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli
Pinacoteca di Brera, Milano

Con la partecipazione di
MusicMedia - Concerto Classics, Milano

Con il patrocinio di
Camera dei Deputati
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Regione Emilia Romagna
IBC - Istituto per i Beni Artistici Culturali
e Naturali della Regione Emilia Romagna
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Ufficio Scolastico Regionale Emilia Romagna

Comitato d'onore

Roberto Fico
Presidente della Camera dei Deputati

Alberto Bonisoli
Ministro del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Jacopo Morrone
Sottosegretario al Ministero della Giustizia

Stefano Bonaccini
Presidente della Regione Emilia Romagna

Massimo Mezzetti
Assessore alla Cultura, Regione Emilia Romagna

Roberto Balzani
Presidente Istituto per i Beni Artistici Culturali
e Naturali della Regione Emilia Romagna

Francesco Ubertini
Magnifico Rettore dell'Università degli Studi
di Bologna - Alma Mater Studiorum

Stefano Versari
Dirigente Ufficio Scolastico Regionale per l'Emilia
Romagna

Mons. Livio Corazza
Vescovo della Diocesi di Forlì-Bertinoro

Fulvio Rocco De Marinis
Prefetto di Forlì-Cesena

Loretta Bignardi
Questore di Forlì-Cesena

Davide Drei
Sindaco di Forlì

Elisa Giovannetti
Assessore alla Cultura del Comune di Forlì

Enrico Sangiorgi
Pro-Rettore didattica - Rettorato dell'Università
degli Studi di Bologna

Felix San Vicente Santiago
Coordinatore del Campus di Forlì - Università
degli Studi di Bologna

Giuseppe Pedrielli
Dirigente Ufficio Scolastico Provinciale di Forlì-Cesena

Antonio Lampis
Direttore Generale Musei

Antonio Tarasco
Direttore Servizio I, Collezioni Museali - Direzione
Generale Musei

Silvia Trisciuzzi
Dichiarazione di rilevante interesse culturale -
Direzione Generale Musei

Corrado Azzollini
Direttore Segretariato Regionale del Ministero per
i Beni e le Attività Culturali per l'Emilia Romagna

Cristina Ambrosini
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per la città metropolitana di Bologna e le province
di Modena, Reggio Emilia e Ferrara

Gabriele Barucca
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per le province di Cremona, Lodi, Mantova

Simonetta Bonomi
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
del Friuli Venezia Giulia

Emanuela Carpani
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per il Comune di Venezia e Laguna

Maria Vittoria Marini Clarelli
Direttore Sovrintendenza Capitolina ai Beni
Culturali

Giorgio Cozzolino
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per le province di Ravenna, Forlì-Cesena, Rimini

Anna Di Bene
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per le province di Siena, Grosseto e Arezzo

Roberto Domaine
Soprintendente Dipartimento Soprintendenza per
i Beni e le Attività Culturali, Regione Autonoma
Valle d'Aosta

Luigi Ficacci
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Lucca e Massa Carrara

Luciano Garella
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli

Fabrizio Magani
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza

Rosaria Mencarelli
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo con esclusione della Città dell'Aquila e dei Comune del Cratere

Egle Micheletto
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Alessandria, Asti e Cuneo

Andrea Muzzi
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno

Giovanna Paolozzi Strozzi
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza

Luisa Papotti
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Torino

Andrea Pessina
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato

Francesco Prosperetti
Soprintendente Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma

Antonella Ranaldi
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano

Luca Rinaldi
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Como, Lecco, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio, Varese

Claudio Salsi
Direttore Area Soprintendenza Castello, Musei Archeologici e Musei Storici, Milano

Manuela Salvitti
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Biella, Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli

Giuseppe Stolfi
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Bergamo e Brescia

Vincenzo Tiné
Soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Genova e le province di Imperia, La Spezia e Savona

Luigi Biondo
Direttore Polo Regionale di Trapani e Marsala per i siti culturali

Stefano Casciu
Direttore Polo Museale della Toscana

Edith Gabrielli
Direttore Polo Museale del Lazio

Anna Imponente
Direttore Polo Museale della Campania

Mario Scalini
Direttore Polo Museale Regionale dell'Emilia Romagna

Roberto Pinza
Presidente Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Andrea Severi
Segretario Generale Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Giovanni Bazoli
Presidente Emerito Intesa Sanpaolo

Gian Maria Gros-Pietro
Presidente Consiglio di Amministrazione Intesa Sanpaolo

Carlo Messina
Consigliere Delegato e CEO Intesa Sanpaolo

Michele Coppola
Direttore Centrale Arte, Cultura e Beni Storici Intesa Sanpaolo

Giuseppe Guzzetti
Presidente ACRI

Comitato Scientifico

Antonio Paolucci
Presidente

Gianfranco Brunelli
Direttore generale

Fernando Mazzocca
Francesco Leone
Curatori

Marco Antonio Bazzocchi
Stefano Benetti
Tommaso Casini
Simonella Condemi
Elena Lissoni
Paola Refice
Ulisse Tramonti

Progetto di allestimento a cura di
Studio Lucchi e Biserni, Forlì
Wilmotte et Associés, Parigi

Laboratori didattici

a cura di
Nicoletta Burioli
Serena Togni

Organizzazione della mostra

Segreteria organizzativa

Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Simona Boron
Federica Di Stasio
Consuelo Marescalchi
Serena Togni

Opere di allestimento
Contemporanea Srl
Adriasystem Cartongessi
Giuseppe Loconsole

Direzione artistica e supervisione lavori
Alessandro Lucchi
Giulia Misirocchi

Responsabile diagnosi opere
Carlotta Scardovi
collaboratori
Veronica Barbera
Mykhaylo Beley
Eleonora Ricci

Allestimento e trasporti
Arterìa Srl

Progetto grafico
Tredistudio - Andrea Bertaccini

Realizzazione grafica
Defilu's - Filippo Gardini

Traduzioni
Actionline - Traduzioni e Interpretariato

Light design
Fiammetta Baldiserri
Luigi Di Maggio

Sistemi di allarme dedicati
Elettronica Cortesi

Impianto elettrico
Formula Servizi

Monitoraggio ambiente indoor
Consiglio Nazionale delle Ricerche
Istituto Scienze dell'Atmosfera e del Clima:
Paolo Mandrioli, Chiara Guaraldi,
Paola De Nuntiis
Pegasoft srl: Loris Branzanti

Servizi di sicurezza
Istituto di Vigilanza Coopservice, Forlì

Servizi di sicurezza – impianti e control room
Adolfo Irmi, Claudio Rocchi, Giancarlo Mazzini
Tre Civette Global Service, Forlì

Broker assicurativi
AON SpA
P.L. Ferrari & Co. Srl
Ciaccio Arte
Willis Italia SpA
AGE Assicurazione Gestione Entin Srl
MARSH
Art Defender Insurance
D'Ippolito e Lorenzano Sas

Servizi di accoglienza
Civita
Gaia Morelli
Silvia Citterio
Sergio Ligrone
Silvia Cartabia
Chiara Corbetta

Audioguide
Start Art - Services &Technology for art

Sistemi di biglietteria
TicketOne Sistemi Culturali

Sorveglianza
Formula Servizi Soc. Coop.

Bookshop
Silvana Editoriale

Restauri

Ernesto Bazzaro, *La vedova*. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Leonardo Bistolfi, *Il Boaro (Contadinello).* Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato
Enrico Butti, *Il minatore*. Collezione privata
Giuseppe Camino, *Diradarsi di un temporale*. GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino
Federico Faruffini, *La battaglia di Varese.* Musei Civici, Pavia
Egisto Ferroni, *Il merciaio ambulante*. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Tullo Golfarelli, *Ritratto di Aurelio Saffi*. Forlì, Musei Civici, Villa Saffi
Francesco Hayez, *Ecce homo*. Galleria dell'Accademia Tadini, Lovere
Francesco Hayez, *Prete Orlando da Parma inviato di Arrigo IV di Germania difeso da Gregorio VII contro il giusto sdegno del sinodo romano*. Collezione privata
Francesco Hayez, *Riconciliazione di Ottone II con Adelaide di Borgogna, sua madre.* Musei Civici, Pavia
Gerolamo Induno, *La morte di Enrico Cairoli a Villa Glori.* Musei Civici, Pavia
Gaspare Landi, *Ritratto del conte Giacomo Rota col suo cane*. Musei Civici di Palazzo Farnese, Piacenza
Alessandro Milesi, *Ciacole.* MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto - Collezione Antichità Gasperetti, Trento
Pompeo Molmenti, *La morte di Otello*. Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro
Gaetano Previati, *Cesare Borgia a Capua (Il Valentino).* Collezione Intesa Sanpaolo
Giuseppe Sciuti, *Pindaro esalta un vincitore nei Giochi Olimpici*. Pinacoteca di Brera, Milano
Giovanni Segantini, *Dopo il temporale*. Collezione privata
Lino Selvatico, *Ritratto della contessa Anna Morosini*. Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

Albo dei prestatori

Accademia di Belle Arti di Bologna
Accademia di Belle Arti di Brera, Milano
Accademia di Belle Arti di Ravenna
Accademia di Belle Arti di Venezia
Accademia Nazionale di San Luca, Roma
Amministrazione Provinciale dell'Aquila
Aref - Associazione artistica e culturale Emilio Rizzi e Giobatta Ferrari, Brescia
Banca Monte dei Paschi di Siena
Casa Carducci, Bologna
Casa Cavazzini - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Udine
Casa del Manzoni, Milano
Chiesa di San Bartolomeo Apostolo, Brescia
Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Moriggia - Museo del Risorgimento, Milano
Complesso Museale Santa Maria della Scala, Siena
Concezione Ltd
Enrico Gallerie D'Arte, Milano
Fondazione Accademia Carrara, Bergamo
Fondazione Accademia di Belle Arti Tadini, Lovere (Bergamo)
Fondazione Accademia Musicale Chigiana, Siena
Fondazione Cariplo, Milano
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze
Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, Padova
Fondazione Giacomo Puccini, Puccini Museum, Lucca
Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera (Brescia)
Fondazione Musei Civici di Venezia - Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia
Fondazione per l'Istituto Svizzero di Roma
Fondazione Progetto Marzotto, Trissino (Vicenza)
Fondazione Querini Stampalia Onlus, Siena
Galleria Bottegantica, Milano
Galleria d'Arte Moderna, Genova
Galleria d'Arte Moderna, Milano
Galleria d'Arte Moderna, Roma
Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara
Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo", Palermo
Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, Piacenza
Galleria Spada, Roma
Gallerie degli Uffizi - Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze
Gallerie degli Uffizi - Museo della Moda e del Costume di Palazzo Pitti, Firenze
Gallerie dell'Accademia, Venezia
Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma
GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino
Giacometti Old Master Paintings, Milano
Intesa Sanpaolo, Milano
Istituto Matteucci - Studio e catalogazione dell'arte italiana del XX secolo, Viareggio
Liceo Artistico Duccio di Buoninsegna, Siena
Ministero delle Politiche Agricole Alimentari Forestali e del Turismo, Roma
MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto
Museo Cassioli, Asciano (Siena)
Museo Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa (Vicenza)
Musei Civici d'Arte Antica di Bologna
Musei Civici del Castello Visconteo, Pavia
Musei Civici di Modena
Musei Civici di Palazzo Farnese, Piacenza
Musei Civici, Villa Saffi, Forlì
Museo Civico Ala Ponzone, Cremona
Museo Civico Castello Ursino, Catania
Museo Civico d'Arte Antica, Torino
Museo Civico d'Arte Moderna e Contemporanea del Castello di Masnago, Varese
Museo Civico del Risorgimento di Bologna
Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato (Alessandria)
Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno
Museo Costantino Barbella, Chieti
Museo Diocesano di Arte Sacra, Treviso
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli
Museo Pietro Canonica, Roma
Museo Renato Brozzi, Traversetolo (Parma)
Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Lucca
Museo Revoltella, Trieste
Museo Teatrale alla Scala, Milano
Museo Vincenzo Vela, Ligornetto (Svizzera)
Pinacoteca Patiniana, Castel di Sangro (L'Aquila)
Pinacoteca Comunale, Faenza
Pinacoteca Comunale Silvestro Lega, Modigliana (Forlì-Cesena)
Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, Rovigo
Pinacoteca di Brera, Milano
Polo Museale della Campania - Museo Nazionale di San Martino, Napoli
Polo Museale dell'Emilia Romagna - Pinacoteca Nazionale di Bologna
Polo Regionale di Trapani e Marsala per i siti culturali - Museo Regionale "Agostino Pepoli"
Regione Autonoma Valle d'Aosta, Collezioni Regionali, Castel Savoia, Gressoney-Saint-Jean
Società di Belle Arti, Viareggio
Società di Esecutori di Pie Disposizioni Onlus, Siena
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano
Studio d'Arte Nicoletta Colombo, Milano

Catalogo

a cura di
Francesco Leone
Fernando Mazzocca

Supervisione
Gianfranco Brunelli

Saggi di
Marco Antonio Bazzocchi
Tommaso Casini
Francesco Leone
Elena Lissoni
Fernando Mazzocca
Antonio Paolucci
Ulisse Tramonti

Schede di
Armando Audoli
Beatrice Avanzi
Gioacchino Barbera
Silvia Bartoli
Stefano Bosi
Ilaria Chia
Caterina Chiarelli
Ilaria Cimonetti
Nicoletta Colombo
Elisabetta Dal Carlo
Francesca Dini
Elena Lissoni
Renzo Mangili
Sibilla Panerai
Fabiola Polsinelli
Paola Segramora Rivolta
Alessandra Tiddia

Didascalie
Serena Togni

Ufficio stampa
Studio Esseci di Sergio Campagnolo, Padova

Sito ufficiale della mostra
www.mostraottocento.com

Ringraziamenti
La Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì ringrazia particolarmente

Silvia Alvini e Angelo Calmarini
Armando Audoli
Gioacchino Barbera
Contessa Donna Francesca Beltramina Gallarati Scotti
Alessandro Benussi
Gianluca Berardi
Fabio Benzi
Franco Biffi
Stefano Bosi
Lucia Calzona
Adriana Capriotti
Cristiana Collu
Nicoletta Colombo
Alessandra Cortini
Antonio Denunzio
Alvise Di Canossa
Alessandra Di Castro
Marco Di Maio
Francesca Dini
Angelo Enrico
Laura Feliciotti
Jessica Ferin
Giuseppe Fusari
Carla Gambetti Selva
Tinetta Gardella
Umberto Giacometti
Barbara Guidi
Giacomo Lanzillotta
Michelangelo Lupo
Alessandro Malinverni
Isabella Marelli
Paola Marini
Rita Marzotto Alfonsi
Domenico Mascagni
Francesco Maspes
Giuliano Matteucci
Valerio Mazetti Rossi
Ilaria Miarelli Mariani
Lucia Molino
Chiara Nenci
Giuseppe Paccagnini
Maria Luisa Pacelli
Francesco Palminteri
Claudio Parisi Presicce
Federica Pirani
Antonella Purpura
Franco Raselli
Sergio Rebora
Franco Maria Ricci
Maria Cristina Ricciardi
Ines Richter
Cristina Rodeschini
Valeria Sacchi
Marchese Giuseppe di San Giuliano Paternò Castello
Renata Sansone
Daniela Sacerdoti
Enzo Savoia
Sabrina Spinazzè
Alessandra Tiddia
Caterina Volpi
Paola Zatti

Un sentito ringraziamento a
Andrea Agnoletti
Chiara Alfieri
Francesca Biandronni
Genny Cangini
Laura Capelli
Simona Coltelli
Fabiana Fiorini
Angelo Leonessi
Gabriele Passerini
Mariaelena Perissinotto
Paolo Rambelli
Luca Urbano

e al Personale del Servizio Pinacoteca
e Musei del Comune di Forlì

main partner
INTESA SANPAOLO

platinum partner
elfi FRIPOLO · HERA · IMA · LUXURY LIVING GROUP · MAPEI

official supplier
P.L. FERRARI & CO. INSURANCE BROKERS · emilia romagna · CORTESI

media partner
Rai Radio 3 · Corriere Romagna · FORLÌTODAY.IT · RADIO BRUNO · sky arte

Presentiamo qui la quattordicesima grande mostra d'arte forlivese, *Ottocento. L'arte dell'Italia da Hayez a Segantini*. La storiografia recente ci ha ricordato come l'eredità del Risorgimento fu una acquisizione complessa.
La prima di queste complessità fu, per usare una categoria di George Mosse, la "nazionalizzazione delle masse". A dire del fatto che la nazione è un insieme di valori, di norme, di simboli da imparare. Nello slogan attribuito da subito a D'Azeglio "L'Italia è fatta gli italiani sono da farsi" ben si sintetizza la necessità di una narrazione del discorso nazionale che si scontrava con le multiformi fratture e le questioni irrisolte: la contrapposizione città e campagna; l'analfabetismo; la questione istituzionale e quella amministrativa; quella sociale e quella religiosa; fino alla questione meridionale.
Ma il Risorgimento non aveva lasciato solo una eredità di divisioni e di questioni irrisolte, aveva altresì mantenuto viva oltre sé stesso e dopo l'Unità, la mitologia della nazione. Il quadro politico-culturale della nuova Italia si regge, soprattutto nelle città e nel ceto medio, su quel sistema di valori. Fino ad avviare quel processo di ricomposizione dei conflitti interni (monarchici e repubblicani) in un unico pantheon degli eroi, che questa mostra ripropone senza retorica.
L'arte ebbe un ruolo decisivo nel descrivere dapprima la nazione italiana come comunità culturale di discendenza (da Dante in poi) attraverso il racconto formale della pittura di storia. Poi nella celebrazione dei protagonisti attraverso una ritrattistica non solo celebrativa. Infine, autonomizzandosi nella ricerca di nuove sperimentazioni e di confronti con le maggiori espressioni europee, dando vita a nuovi movimenti di rinnovamento che, con occhi più liberi, consentiranno di guardare la realtà nei suoi aspetti più veri e più crudi, nelle sue aspirazioni borghesi, nella contraddittoria conquista dello sviluppo industriale e dei valori della modernità. Tra Realismo, Simbolismo e Divisionismo si sviluppa e si consuma il primo cinquantennio dell'Unità. Le grandi esposizioni nazionali furono il luogo dove maturarono le nuove sperimentazioni e il confronto tra un glorioso passato e un presente alla ricerca di un lessico nuovo.
Qui si generò l'arte dell'Italia di cui questa mostra dà, con assolute novità, un numero cospicuo di capolavori e di inediti, un nuovo slancio interpretativo.
Dobbiamo essere grati a molti (istituzioni pubbliche e private, musei e collezionisti) se anche questa sfida è stata positivamente affrontata.
Quattordici mostre rappresentano una storia non un episodio occasionale. Sono state e sono un lungo e coerente impegno della Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì. Un progetto culturale che la Fondazione ha condiviso con il Comune di Forlì, elaborato e realizzato per la città, il suo territorio. Ma il suo significato già da tempo va oltre e assume una valenza nazionale.
La continuità qualitativa di queste proposte culturali ha creato fiducia, attesa, quasi un marchio di garanzia: Forlì e il San Domenico. Fiducia nella nostra città, attesa nei visitatori.
Siamo stati fin dall'inizio persuasi che solo la cultura ha la capacità di interiorizzare sentimenti collettivi, e rappresentarli; trasformare i problemi in potenzialità; di conservare e produrre valori. È stato così nell'Ottocento. È così ora.

ROBERTO PINZA
Presidente della Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Una nuova *sfida*. Ho privilegiato questo termine, lo scorso anno, per dare voce alla sensazione che il tema prescelto per l'esposizione modellata sugli spazi del complesso del San Domenico rappresentasse un invito al grande pubblico ad andare oltre la più facile esperienza delle mostre monografiche, dedicate a un artista, a un movimento, a un periodo dai caratteri definiti e riconoscibili, pur se investigati come sempre con attenzione ai moventi, agli effetti, all'ambiente non solo contemporaneo.
Il tema del 2018 riguardava un periodo difficile della storia, ma non meno della storia dell'arte: il periodo della crisi generata dalla Riforma, il superamento del Manierismo che era seguito alle ultime luci del Rinascimento fino all'avvento del Barocco.
Questa scelta, anche se confortata dai potenti nomi degli artisti le cui opere erano esposte, mi appariva in qualche modo coraggiosa perché richiedeva al grande pubblico di addentrarsi in un universo denso di richiami non solo artistici, universo che necessitava di chiavi di lettura complesse per condurre a una corretta interpretazione del percorso. Mi confortava la considerazione che l'arte non è mai fine a se stessa, anche quando vorrebbe esserlo, ma rispecchia un momento, una personalità e come tale andrebbe presentata al pubblico.
Il coraggio dell'ideatore di quel percorso è stato premiato e la mostra *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio* è stata tra le più frequentate.
Per il 2019 la Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì ha preparato una mostra non meno coraggiosa, affrontando, per questo, una nuova sfida. *Ottocento* si affaccia infatti su di un periodo, quello della seconda metà del secolo XIX, in cui il superamento dell'ultima fase del Romanticismo aprì alle arti – dalle arti visive alla letteratura – nuovi orizzonti, nuovi dubbi, direzioni dall'esito incerto.
Dalle ceneri del Romanticismo, bruciato nello stesso rogo nel quale si consumò in breve tempo la Scapigliatura, si aprirono le nuove strade del Verismo (sulle tracce del Naturalismo francese), del Decadentismo, di una nuova classicità, che avrebbero a loro volta generato le correnti del primo Novecento.
La storia dell'arte ci porta spesso a leggere questo travagliato ma entusiasmante periodo attraverso le grandi personalità dell'arte continentale, soprattutto francese, ma tende a soffermarsi meno sulle testimonianze italiane della ventata di cambiamento che fu vissuta dagli artisti dell'epoca.
Invece, proprio in quei decenni, l'arte rivestì un ruolo importantissimo nel formarsi dell'identità della neonata nazione italiana.
Come suggeriscono i curatori della mostra, l'Italia attraverso l'arte e la letteratura disegnò la propria autobiografia. È un percorso emozionante, in quanto ci restituisce le immagini di un'Italia giovane, che si racconta mentre muove i primi passi nella politica e nel sociale, che affronta il progresso tecnologico e insieme preserva la ricchezza delle proprie tradizioni, denuncia le difficoltà del vivere quotidiano e insieme costruisce il proprio ritratto.
E intanto fa filtrare una decisa sensibilità artistica che si confronta e si misura con quella europea, ma senza sottomissione e senza deferenza. Con una propria, spiccata identità.
Ancora una volta una *grande mostra* diventa veicolo per la conoscenza di un tesoro architettonico come il San Domenico, e dei tanti tesori artistici forlivesi, e il San Domenico stesso diventa a sua volta veicolo per l'approfondimento di un grande tema dell'arte, attraverso una narrazione costruita appositamente per le sue antiche sale.

DAVIDE DREI
Sindaco di Forlì

IL PERIPLO DELLA MODERNITÀ NELLE MOSTRE DEL SAN DOMENICO

Il San Domenico di Forlì, oggi vicino a festeggiare i suoi primi quindici anni, ha spesso affrontato gli argomenti e i temi della Modernità.
Conviene ricordare alcune date. Nel 2007 protagonista è stato Silvestro Lega. Volevamo dimostrare come la rivoluzione macchiaiola avesse un cuore antico: proporzioni e prospettiva, misura e ordine, nella *Visita* e nel *Canto dello stornello* di Lega come nelle predelle di Paolo Uccello e Filippo Lippi.
Con la mostra del 2012 dedicata ad *Adolfo Wildt, l'anima e la forma*, lo scultore emblema del Simbolismo italiano ha affascinato il pubblico del San Domenico con le sue surreali metamorfiche fisionomie messe a confronto con le maschere dolenti di Cosmé Tura e con i calchi di Michelangelo.
Nel 2013 soggetto della mostra è stato il *Novecento. Arte e vita in Italia fra le due guerre*. Fra la crisi delle Avanguardie e il "Ritorno all'ordine", fra l'adesione al Regime e i *revivals* della pittura murale, della scultura monumentale e dell'architettura, la mostra scorreva come un fiume maestoso offrendo il meglio dei suoi artisti eminenti; da Achille Funi ad Antonio Donghi, da Casorati a Oppi, dal De Chirico delle *Piazze d'Italia* al Guttuso della *Fuga dall'Etna*. Di tutto questo, per la conoscenza di una stagione fondamentale nella storia dell'Italia moderna, la mostra del 2013 forniva esaustiva testimonianza.
Nel 2015 Giovanni Boldini ci ha offerto il suo "spettacolo della Modernità", una Modernità che nei ritratti di lungiformi, sontuose, scintillanti signore dell'alta società dentro lo scenario di Parigi "belle époque", non dimenticava i cospicui debiti formali nei confronti della grande pittura del Seicento: Velázquez, Frans Hals e, sopra tutti, Van Dyck. Ricordo che, nel cuore della mostra, splendeva come un fuoco il rosso del *Cardinale Bentivoglio* di Van Dyck arrivato per l'occasione dalla Galleria Palatina di Firenze e collocato al centro fra il seducente fraterno "rosso" di due ritratti di "femmes fatales".
La Modernità esplorata da Boldini aveva per oggetto le élites sociali e intellettuali, riguardava gli "happy fews" protagonisti dei suoi ritratti. Bisogna aspettare la stagione del Liberty e dell'Art Déco perché le nuove forme d'arte assumano una diffusione e una valenza universali.
A questi due movimenti artistici, il Liberty e l'Art Déco, il San Domenico ha dedicato due mostre rispettivamente nel 2014 e nel 2017. Nelle due mostre abbiamo cercato di dimostrare la internalizzazione degli stili, declinati in forme simili dall'Italia alla Francia, dalla Russia agli Stati Uniti e all'America Latina e, insieme, la loro fruizione da parte di una platea sociale sempre più vasta, non più esclusivamente elitaria ma anche borghese e piccolo borghese.
Con il Liberty e l'Art Déco si definiscono i nuovi stili dell'Italia moderna. È la consapevole affermazione del primato delle arti applicate e di questo fenomeno le due mostre del San Domenico offrivano ricchissima stupefacente testimonianza. La decorazione (in vetro, in bronzo, in smalto, nei tessuti, nei legni, nelle maioliche) invade case e palazzi, si moltiplica nelle dimore private come negli stabilimenti termali, nelle *halls* dei grandi alberghi come nelle stazioni delle metropolitane, nei grattacieli di Manhattan come nei transatlantici di lusso. Nessuna epoca della storia delle arti, se non forse la stagione del Barocco, ha esaltato la pura decorazione come gli anni che noi chiamiamo del Liberty e dell'Art Déco. Tutto può diventare sontuosa rampicante scintillante decorazione: i manufatti Maya e la Bangkok di Galileo Chini, la tomba di Tutankhamon e i Balletti Russi

di Sergej Djagilev, la Secessione viennese e la Metafisica di De Chirico. La produzione di massa assicurata dall'industria è in grado di moltiplicare e di diffondere ovunque manufatti d'élite, rendendoli accessibili, a costi contenuti, praticamente a tutti i ceti sociali. Il lusso e gli stili fino a ieri destinati a pochi, gli oggetti amati dalla marchesa Casati o da Gabriele D'Annunzio, possono entrare, grazie alla produzione in serie, in qualsiasi dimora piccolo borghese, magari sotto la forma di un paralume, di un apparecchio radio, di uno scialle femminile.
Indagini su un mito era il titolo della mostra che nel 2016 ha occupato il San Domenico. Protagonista era Piero della Francesca presente negli effetti che la sua "arte non eloquente", dopo gli studi del Berenson e soprattutto di Longhi (1927), ha prodotto a livello nazionale e internazionale.
Davanti all'*American Gothic* di Grant Wood (due contadini dello Iowa assunti a simbolo dell'America rurale profonda presentati in modo perfettamente frontale, paratattico, sotto una luce assoluta che fa pensare a quella dei contemporanei maestri del "Realismo magico", a Donghi e a Casorati) il pensiero va al *Cristo risorto* di Piero a Borgo Sansepolcro. Stessa classicità ancestrale, sopra il tempo e sopra la storia. Stessa astrazione sacrale nel rappresentare le umane sembianze. È improbabile che l'americano Edward Hopper abbia visto e studiato la pittura di Piero della Francesca o i capolavori della prospettiva rinascimentale come le *Città ideali* di Urbino, di Baltimora, di Berlino, eppure nelle sue periferie urbane di taglio cinematografico, vuote di presenze umane, con effetti di vita sospesa e come abitate dal silenzio, qualche mediata suggestione dell'arte del Borghigiano è possibile riscontrarla.
La fascinazione di Piero toccò anche un grande maestro del Novecento, quel Balthasar Klossowski, meglio noto con il nome d'arte di Balthus. L'incontro con Piero era per lui la scoperta di quello "stupore immobile" che, dai modelli pierfranceschiani ibridati con le sirene della Contemporaneità (Carrà, Casorati, De Chirico), porta a opere capitali quali la *Jeune fille* à *la toilette* del Museo di Grenoble, vero e proprio idolo luminoso, o ai *Jouers de cartes* del Boyman Museum di Rotterdam, un'opera che, come è stato notato, nella figura di destra ricorda il san Sigismondo dell'affresco staccato nel Tempio Malatestiano di Rimini.
La mostra del 2017 entrava nel cuore del Novecento italiano, faceva emergere le suggestioni che il mito di Piero ha esercitato sugli artisti del secolo.
C'è chi si ispira alla rusticità del maestro antico, riscoprendo attraverso di lui i valori e le forme di una Italia arcaica, rurale e inconsciamente monumentale. Così Felice Carena negli *Apostoli* del 1924 della Galleria d'Arte Moderna di Pitti, dove è evidente la citazione dai soldati addormentati nel *Risorto* di Borgo Sansepolcro. Così Virgilio Guidi nel *In tram* della Galleria d'Arte Moderna di Roma, dove protagonista del dipinto è un pezzo di umile Italia rappresentata in viaggio (un prete, una ragazza, una mamma col bambino), tutti inconsapevoli di essere, nella luce chiara, i protagonisti di una monumentale sacra conversazione.
Altre volte è l'astrazione prospettica di Piero declinata secondo esiti a volte di iperrealismo, a volte di evocazione metafisica, ad affascinare gli artisti. Così in Antonio Donghi, in Felice Casorati, in Carlo Carrà. Per arrivare a Giorgio Morandi e ai suoi "oggetti inutili", bottiglie e vasi accostati gli uni agli altri in una monotonia solo apparente ma architettonica, monumentale nella loro struttura. È come se la memoria delle torri, dei campanili, delle case assiepate dipinti sugli sfondi delle opere di Piero della Francesca vivesse trasfigurata in questi assembramenti di umilissimi oggetti feriali. Come a voler dimostrare che tutto, nel Vero visibile, paesaggi e oggetti, ha una evidenza monumentale, assume, nella luce, una dimensione astratta, quasi metafisica.
La mostra del 2017 ha rappresentato il punto forse più alto raggiunto dal San Domenico nel suo periplo intorno alla Modernità in Italia. Spaziando – lo abbiamo visto – dalla rivoluzione macchiaiola al Simbolismo di Wildt, dalla "Belle époque" di Giovanni Boldini agli anni venti e trenta dello scorso secolo, alla internazionalizzazione della visione artistica rappresentata dal Liberty e dall'Art Déco, al "mito" di Piero della Francesca e ai suoi effetti sulle culture figurative del Novecento.
Mancava, per completare il periplo della Modernità, una mostra che stringesse in sintesi l'origine storica degli eventi che, nell'arco di poco meno di un ventennio, abbiamo partitamente analizzato. È la mostra *Ottocento. L'arte dell'Italia tra Hayez e Segantini* che, per la cura di Francesco Leone e Fernando Mazzocca, occuperà il San Domenico di Forlì dal febbraio 2019. È l'arte che attraversa e testimonia il periodo collocato dai manuali di storia sotto l'epigrafe del "Risorgimento", quando la patria comune assume la sua identità e gli italiani, fra tensioni e contrasti anche drammatici (lo scontro

con la Chiesa, la guerra atroce detta “del brigantaggio”), si riconoscono come nazione.
Nelle grandi esposizioni nazionali, quella di Firenze del 1861 e quelle che nel 1911, fra Roma Torino e Firenze, hanno celebrato il cinquantenario della Unità, sfilano artisti come Hayez, Fattori, Cammarano, Lega, Michetti, Mancini, Previati fino a Nomellini, a Sartorio, a Segantini, a Pellizza da Volpedo. È un’epoca nella quale l’arte, soprattutto la pittura, assume un consapevole ruolo “politico”, di educazione e di persuasione. Bisogna convincere gli italiani di essere un popolo, non un “volgo disperso che nome non ha” (Manzoni), un popolo che storia, lingua, religione ha stretto in unità. Ed ecco i quadri che parlano di episodi gloriosi del Risorgimento, ma anche dei fatti più eminenti del Medioevo civile e del Rinascimento. Quadri che parlano di figure sociali ancora oppresse e marginali ma protese verso un prossimo futuro di redenzione con Pellizza da Volpedo. Quadri che con Previati, con Michetti, tentano di ricomporre l’armonia fra la natura, il paesaggio e le opere e i giorni degli uomini.
Una tradizione costante delle mostre del San Domenico è il confronto e il dialogo fra la Modernità e le opere del passato. Lo abbiamo fatto con Silvestro Lega, con Wildt, con Boldini. Non deve sorprendere quindi se la mostra dell’anno 2019 ospita nel suo cuore un grande cammeo dedicato alla evocazione della mostra sul *Ritratto italiano dalla fine del XVI secolo all’anno 1861* che Corrado Ricci e Ugo Ojetti allestirono in Palazzo Vecchio di Firenze nel 1911, nell’occasione del cinquantenario dell’Unità.
I ritratti di Guido Reni, Guercino, Domenichino, Batoni accostati a quelli di Appiani, del Piccio e di Hayez ci fanno capire di quali radici si nutrisse la pittura italiana del XIX secolo.
Sono state raccolte 150 opere per dare immagine alla nascita di una nazione, opere che Gianfranco Brunelli ha saputo selezionare con metodo, sagacia e determinazione.
A me, presidente del Comitato scientifico, resta l’orgoglio di aver visto chiuso, con questa mostra destinata a rimanere memorabile, il viaggio del San Domenico di Forlì intorno alla definizione della Modernità artistica in Italia.

ANTONIO PAOLUCCI
Presidente del Comitato scientifico

SOMMARIO

21 Ottocento. L'arte dell'Italia tra Hayez e Segantini. Ragioni di una mostra
FRANCESCO LEONE, FERNANDO MAZZOCCA

25 La missione della pittura di storia e la nascita della nazione
FERNANDO MAZZOCCA

47 Percorsi dell'arte italiana postunitaria
FRANCESCO LEONE

71 La questione della capitale dell'Italia unita: Torino, Firenze, Roma
ULISSE TRAMONTI

93 L'arte alle esposizioni nazionali: 1861-1911
ELENA LISSONI

105 Fiori e ritratti per il giubileo laico del 1911 a Firenze
TOMMASO CASINI

113 I racconti di una nazione tra immagini e parole
MARCO A. BAZZOCCHI

CATALOGO

126 1. L'ULTIMO ROMANTICO. HAYEZ E IL SENTIMENTO DELLA NAZIONE

140 2. IL MITO DELL'ITALIA. LA PITTURA DI STORIA

162 3. L'IMMAGINE DEI PROTAGONISTI TRA CULTURA E POLITICA

180 4. LA PITTURA IN PRESA DIRETTA. NASCITA DI UNA NAZIONE

198 5. IL LINGUAGGIO DELLA REALTÀ. L'ARTE E LA DENUNCIA SOCIALE

222 6. L'INTATTA BELLEZZA DEL PAESAGGIO ITALIANO

242 7. NUOVI SENTIMENTI, NUOVE VISIONI. LA SOCIETÀ RITRATTA

266 8. LA DONNA PROTAGONISTA MODERNA

280 9. 1911: LA MOSTRA DEL RITRATTO E LE NUOVE SPERIMENTAZIONI

304 10. TRA IDEALE E REALE: LO SPIRITO DELLA NUOVA ITALIA

317 Schede delle opere

367 Bibliografia

OTTOCENTO. L'ARTE DELL'ITALIA TRA HAYEZ E SEGANTINI. RAGIONI DI UNA MOSTRA

FRANCESCO LEONE, FERNANDO MAZZOCCA

Questa mostra si ricollega, per le ambizioni e l'impegno nel riconsiderare sotto un nuovo punto di vista la storia dell'arte italiana tra Otto e Novecento, con altre rassegne realizzate nei Musei San Domenico, in particolare quelle dedicate nel 2007 a *Silvestro Lega. I Macchiaioli e il Quattrocento*, nel 2013 al *Novecento. arte e vita in Italia tra le due guerre*, nel 2014 al *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna* e nel 2015 a *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, alternando dunque approfondite e originali ricognizioni monografiche alla esplorazione dei movimenti che hanno caratterizzato l'avvincente confronto tra la tradizione e la modernità, il dialogo tra il passato e il presente, individuati come una caretteristica specifica della cultura figurativa del nostro paese. Questo assunto vale in particolare per il mezzo secolo preso in considerazione da questa mostra che va dall'Unità alla Grande Guerra, l'evento con cui – a ridosso anche della rivoluzione futurista – poteva considerarsi definitivamente concluso l'Ottocento. Quindi sono stati oggetto di un'indagine mai tentata prima gli anni esaltanti e tormentati che hanno visto gli intellettuali e gli artisti impegnati sul fronte comune di promuovere una nuova coscienza unitaria, un'identità nazionale che rispecchiassero l'avvenuta unificazione politica del paese.

Come la letteratura, dominata dalle personalità di Carducci, Pascoli e D'Annunzio individuati quali i grandi interpreti dell'orgoglio e delle aspirazioni nazionali, e la musica, che con Verdi, Puccini e Mascagni ha saputo esprimere le grandi passioni proiettate nella storia come nella contemporaneità, anche le arti figurative, e in particolare la pittura la cui presenza è dominante anche se in un incalzante dialogo con la scultura, sono state un formidabile strumento di aggregazione. Hanno esplorato infatti nuovi territori tra la mitizzazione della storia, la memoria delle recenti lotte risorgimentali, viste come una grandiosa epopea popolare, e la dolorosa testimonianza del presente caratterizzato da forti tensioni sociali.

Per capire le attese, le speranze, le delusioni di un paese che, ancora profondamente diviso antropologicamente, economicamente, socialmente e culturalmente, faticava a stare unito, la mostra propone un confronto, mai realizzato prima, tra le esperienze dei movimenti più sperimentali che, come i Macchiaioli e i Divisionisti, si sono espressi come un'alternativa alla cultura figurativa dominante, e la cosiddetta arte "ufficiale". Se la consideriamo senza i soliti pregiudizi è stata, nel bene e nel male, non solo un formidabile strumento celebrativo e di propaganda, ma anche e soprattutto il mezzo più efficace e popolare – diremmo meglio "nazional popolare" – per fare conoscere agli italiani i percorsi appassionanti e contradditori di una storia antica e recente caratterizzata da aspirazioni e slanci comuni, ma anche da drammatiche tensioni e divisioni. Per scoprire, fuori dallo spazio alienante delle grandi città che le esigenze della modernità stavano cambiando irrimediabilmente, i paesaggi intatti del "bel paese" caratterizzato da una diversità che continuava ad attirare i viaggiatori stranieri. Per celebrare i fasti della vita moderna, che verranno proiettati nel mito della Belle Époque. Per denunciare infine la drammatica condizione delle classi subalterne e le ingiustizie della società, rappresentando le aspirazioni e le sconfitte dei "vinti", con la stessa forza che ritroviamo nelle contemporanee pagine di Verga.

Attraverso una selezione di opere diventate iconiche, soprattutto quelle presentate, premiate, acquistate dallo Stato e dagli enti pubblici, ma anche oggetto di dibattito e di scandalo, alle grandi Esposizioni Nazionali, da quella di Firenze del 1861 a quelle che tra Roma, Torino e Firenze (le tre città che erano state capitali) hanno celebrato il conquantenario dell'Unità, le dieci sezioni della mostra ricostruiscono i percorsi dei diversi generi, da quello storico alla rappresentazione della vita moderna, dall'arte di denuncia sociale al ritratto, al paesaggio.

In una precisa rievocazione del clima e del gusto dell'epoca,

Francesco Hayez, *La distruzione del Tempio di Gerusalemme*, particolare, 1859-1867. Venezia, Gallerie dell'Accademia

affidata soprattutto alle opere di grande formato, mai movimentate prima e poco studiate, ci vengono incontro temi di impatto popolare e dal significato universale risolti nel cortocircuito visivo di capolavori indimenticabili. La varietà dei linguaggi con cui sono stati rappresentati consente di ripercorrere un periodo di continue trasformazioni della visione, dallo splendido tramonto del Romanticismo all'affermazione del Purismo e del Realismo, dall'Eclettismo storicista al Simbolismo, dalla "rivoluzione" dei Macchiaioli alle sperimentazioni estreme dei Divisionisti. Si è trattato di esperienze molto diverse, ma unite dall'ambizione di creare, superando gli idiomi locali, una lingua comune in cui tutti gli italiani potessero riconoscersi.

Emergono i protagonisti di quei tormentati decenni, pittori come Hayez, Domenico e Gerolamo Induno, Pompeo Molmenti, Faruffini, Cesare Maccari, Muzzioli, Costa, Fattori, Signorini, Lega, Lojacono, Patini, De Nittis, Boldini, Zandomenenghi, Corcos, Tito, Mancini, Previati, Morbelli, Pellizza da Volpedo, Michetti, Segantini, Sartorio, Balla, Boccioni, e scultori come Vela, Cecioni, Bazzaro, Butti, Monteverde, Gemito, Troubetzkoy, Bistolfi, Canonica. Ma è stata anche la straordinaria occasione di segnalare finalmente tanti altri artisti allora emergenti, oggi ingiustamente trascurati o dimenticati.

In un percorso coinvolgente, anche per la particolarità e la qualità dell'allestimento, la scena muta continuamente riservando al visitatore non poche sorprese, nell'incontro inatteso e ravvicinato con un Ottocento mai visto. Dai capolavori dell'ultimo dei Romantici, il vecchio e glorioso Hayez, interprete degli slanci della giovinezza, di una bellezza senza tempo e delle passioni del Medioevo, si passa alla potenza visionaria del teatrale *Otello* di Molmenti, del finalmente visibile *Cesare Borgia a Capua* di Previati, un immenso dipinto leggendario come le epiche battaglie

Giovanni Segantini, *Le due madri*, particolare, 1889. Milano, Galleria d'Arte Moderna

risorgimentali evocate dai lombardi Induno e Faruffini e dal meridionale Cammarano, presente con un quadro entrato nell'immaginario degli italiani come la strepitosa e travolgente *Breccia di Porta Pia*. L'epica dei "vinti", resa universale dal Signorini dell'*Alzaia* e dalla dolorosa attualità degli *Emigranti* di Tommasi, appare placarsi nella dolcezza di un quadro mitico e amatissimo come le *Due madri* e nei solenni paesaggi alpini, come quello monumentale di *Alla stanga*, che fanno di Segantini, celebrato da D'Annunzio come una sorta di pittore vate, il genio che nei suoi occhi "umili e degni" è riuscito a rendere l'"infinita bellezza" della natura. Quella natura che ci rivela il suo mistero in quello struggente capolavoro finale, misterioso come certi versi del Pascoli simbolista, che è *Lo specchio della vita* di Pellizza da Volpedo.

Per restituire il fervore con cui vennero celebrati nel 1911 i primi cinquantanni dell'Italia unita, abbiamo pensato di rievocare in una sezione la sterminata *Mostra del Ritratto italiano dalla fine del secolo XVI all'anno 1861*. Realizzata da Ugo Ojetti in Palazzo Vecchio a Firenze, è stata l'epica narrazione, attraverso le testimonianze di un genere meno vincolato dalle regole come il ritrato, di come si sia delineata nei secoli che hanno preceduto l'Unità nazionale l'immagine degli italiani. Alcuni capolavori antichi e moderni, da Guido Reni ad Hayez, allora esposti, ci restiuiscono l'eccezionalità di quell'evento.

LA MISSIONE DELLA PITTURA DI STORIA E LA NASCITA DELLA NAZIONE

FERNANDO MAZZOCCA

RIMOZIONE E RISCOPERTA DELL'OTTOCENTO "UFFICIALE"

La riconsiderazione della pittura italiana nei cinquant'anni seguiti all'Unità, iniziata negli anni tra le due guerre[1], ha continuato a privilegiare, in nome della "modernità", quei movimenti, dai Macchiaioli[2] ai Divisionisti[3], che, caratterizzati da una volontà sperimentale, hanno aspirato ad aprire nuovi confini alla visione. Mentre è stata relegata in un cono d'ombra, rimossa non solo dagli studi ma anche fisicamente rispetto alla sua presenza prima emergente nei musei e negli spazi pubblici, la pur grandiosa produzione di un'arte per così dire ufficiale che soprattutto per quanto riguarda la pittura storica, ma coinvolgendo anche gli altri generi, ha inteso favorire il faticoso e spesso contradditorio cammino della costruzione di un'identità nazionale. Hanno pesato naturalmente, come un macigno irremovibile, sulla sua comprensione la contiguità con la tradizione, il mai reciso legame con l'Accademia e in particolare una prevalenza del contenuto, del messaggio affidati a un retorica di cui si era perso il fascino, nonostante lo si ritrovasse anche in tanta letteratura coeva e in particolare nel melodramma.

Un'inversione di tendenza negli studi ma anche nel gusto ha dischiuso, a partire dagli anni settanta del Novecento, nuove strade che non fossero quelle che attraverso il culto dell'Impressionismo portassero direttamente, sempre nel segno della "modernità" e della "pura visibilità", ai vari ismi di fine secolo, alle seccessioni e alle avanguardie storiche tra Futurismo e Cubismo. Questa revisione, destinata a ricomporre e a restituire a una dimensione storica più fedele l'immagine dell'Ottocento, è partita dalla Francia dove, sollecitata da mostre che hanno fatto discutere[4], è approdata, consacrando una tendenza diventata internazionale, nell'apertura nel 1986 del grande Musée d'Orsay dove i leggendari capolavori dell'Impressionismo, trasferiti dal Jeu de Paume, vennero inseriti, non senza polemiche, in una ampia ricostruzione delle diverse tendenze che hanno caratterizzato il complesso panorama artistico francese tra il 1848 e il 1914.

In Italia una inversione di tendenza nella considerazione dell'Ottocento è iniziata, a partire dalla prima metà degli anni settanta a Firenze, quando si è determinata una straordinaria congiuntura tra la tutela del patrimonio, la museografia e la ricerca storico artistica. Il riallestimento e lo studio delle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti da parte di Sandra Pinto[5] e la riscoperta delle fonti da parte di Paola Barocchi[6] hanno segnato una svolta decisiva da cui sarebbe scaturita un'immagine completamente diversa del nostro Ottocento, finalmente affrancato dai recinti esclusivi, spesso presidiati dai mercanti e dai collezionisti, delle sperimentazioni di Macchiaioli, post Macchiaioli, scapigliati e divisionisti, come dal territorio, francamente più scivoloso, delle scuole regionali.

Sicuramente il genere che più consentiva di cogliere meglio il fenomeno, scelto come assunto di questa mostra, dell'affermazione di una vocazione unitaria che contrastasse la sopravvivenza dei localismi, era la pittura di storia. La sua rivalutazione e la sua analisi, recuperando le opere per lo più relegate nei depositi dei musei e le fonti intese come la letteratura dell'epoca, è partita, da quella che rimane un'operazione espostiva esemplare, la straordinaria rassegna, allestita tra il 1973 e il 1974 negli spazi evocativi della Meridiana di Palazzo Pitti, sul *Romanticismo storico*[7]. I grandi temi "moderni" e "nazionali", dalle Crociate alle invasioni straniere in Italia durante il Medioevo, alla riscoperta di Dante, al culto degli uomini illustri, venivano identificati sottolineando, proprio nella scelta delle opere, la continuità tra la grande stagione romantica, negli anni della Restaurazione, e la sua prosecuzione, attraverso la riformulazione dei modelli accademici, nei decenni seguiti all'Unità. Questi anni furono infatti dominati dalla volontà

1. Francesco Hayez, *La sete patita dai primi Crociati sotto Gerusalemme*, 1833-1850. Torino, Palazzo Reale, Sala delle Guardie del Corpo

di proseguire, dopo l'unificazione politica, quella culturale in realtà già iniziata e di cui, insieme al romanzo storico e al melodramma, proprio la pittura di storia era stata uno strumento decisivo.
Una nuova indagine senza pregiudizi dei percorsi di questo genere, cui venivano dedicati specifici approfondimenti anche per quanto riguarda la sua destinazione decorativa e celebrativa[8], rivelava una continuità tra la stagione neoclassica, quella romantica[9] sino agli sviluppi successivi[10], nell'arco del complesso travaglio politico e culturale del nostro paese iniziato con l'età delle riforme e proseguito nel periodo napoleonico, quando cominciarono a manifestarsi sempre più chiaramente le aspirazioni a un'identità nazionale.

ASPIRAZIONI NAZIONALI IN ETÀ DI RESTAURAZIONE: MILANO, TORINO, FIRENZE, ROMA

Riprendendo le ambizioni egemoniche e i fermenti unitari già presenti in tante iniziative della Repubblica Italiana e del Regno Italico[11], Milano, nella lunga stagione della Restaurazione, si è affermata come la capitale culturale d'Italia, la grande officina del Romanticismo[12]. Sul versante figurativo, ma in significativa sintonia con quanto si manifestava in letteratura e nel melodramma, è stata proprio la pittura di storia a farsi interprete del travaglio risorgimentale, della voglia di riscatto che, come sappiamo, Giuseppe Mazzini vedeva interpretata da Hayez, consacrato nel 1841 come il "genio democratico", "un grande pittore idealista italiano del secolo XIX", il "capo della scuola di Pittura Storica, che il pensiero Nazionale reclamava in Italia"[13].
A guardare a Milano e ai protagonisti del genere storico, come Pelagio Palagi e Hayez, è stato il discusso sovrano sabaudo Carlo Alberto, quando volle e riuscì a imprimere al suo regno una decisiva svolta politica e amministrativa, pronta a riflettersi sul versante culturale e in particolare della promozione delle arti[14]. In una prima fase del grandioso programma carloalbertino le imprese decorative realizzate, i numerosi affreschi e i dipinti, intendevano ricostruire, secondo precise strategie studiate dai consulenti culturali della corte e dai funzionari – come Cesare Saluzzo e Roberto d'Azeglio, divenuto nel 1832 direttore della istituita Pinacoteca Reale – le vicende della dinastia, rendendone nota la storia, celebrandone i fasti e legittimandone simbolicamente il ruolo di guida della nazione che essa aspirava e si apprestava a svolgere, come confermerà la sfortunata partecipazione alla I guerra d'Indipendenza.
Ampliati poi gli orizzonti politici e culturali, nel secondo decennio del regno, cresceva l'insofferenza per gli eccessi propagandistici e la qualità ormai superata di questa pittura dinastica prima incoraggiata con tanto entusiasmo e che ora non poteva più appagare le ambizioni egemoni anche in campo culturale di uno Stato che cominciava a tessere la strategia unitaria. Pensando all'Italia, subentravano ambiziose commissioni di quadri storici, non più esclusivamente dedicati alle glorie della dinastia sabauda, affidati ai pittori protagonisti della scena nazionale, come Hayez, Francesco Podesti, Vincenzo Rasori, Carlo Arienti, Giuseppe Molteni, Giuseppe Bezzuoli e Francesco Coghetti.
Le sale del Palazzo Reale di Torino divennero dunque un'eccezionale vetrina dove confrontare i diversi linguaggi, tra quello romantico di Hayez (*La sete patita dai primi Crociati sotto Gerusalemme*, 1833-1850) e di Arienti (*L'imperatore Federico Barbarossa, durante il lungo assedio di Alessandria, avendo tentato di impadronirsi per sorpresa della città, ne viene cacciato dal popolo*, 1845-1851) e il classicismo purista romano di Podesti (*Il giudizio di Salomone*, 1836-1842), che si stavano sfidando e candidando a lingua pittorica nazionale. Sicuramente la superba tensione epica e melodrammatica di Hayez e Arienti, chiamato nel 1843 a occupare la cattedra di pittura all'Accademia Albertina di Belle Arti, ha avuto un impatto così forte da determinare, tra gli anni cinquanta e sessanta, gli svolgimenti del genere storico a Torino, quando i suoi protagonisti, come Enrico Gamba, Andrea Gastaldi e Bartolomeo Giuliano,

2. Stefano Ussi, *La cacciata del Duca di Atene*, 1854-1861. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna

confermeranno nella scelta dei temi e dello stile vocazione e ambizioni nazionali, espresse attraverso una personale e matura declinazione del linguaggio del Romanticismo storico lombardo[15].

Le aspirazioni di una pittura storico celebrativa, destinata a suscitare il consenso intorno alle memorie e ai valori della civiltà italiana, vennero assecondate anche nella capitale nella Toscana moderata. A Firenze, diversamente che a Torino, l'illuminato governo granducale preferì proporre, nello spazio civile della Tribuna di Galileo, realizzata per creare una cornice più degna al Congresso degli Scienziati Italiani del 1841, invece che i fasti della dinastia quelli di un progresso scientifico che da Leonardo aveva portato, attraverso appunto il grande pisano, sino ad Alessandro Volta. Nel ciclo di affreschi di questo "Santuario scientifico", come lo definì Vincenzo Antinori, il collaudato mestiere del sublime classicista Luigi Sabatelli, reduce dallo straordinario cantiere decorativo di Palazzo Pitti, poté valersi di un'*équipe* eccellente formata dalle nuove leve romantiche. Giuseppe Bezzuoli, Gaspero Martellini, Nicola Cianfanelli offrivano una diversa e più didattica declinazione della pittura storica basata sul recupero della dimensione narrativa e del naturalismo della tradizione toscana tra Cinque e Seicento[16].

Nel clima della rivalutazione del Medioevo e del primo Rinascimento, insieme all'affermazione del Purismo e delle istanze dell'"Arte Cristiana", che trovarono un autorevole sostenitore in Pietro Selvatico[17], si manifestò un nuovo interesse per le *Vite* di Vasari, ripubblicate a Firenze tra il 1846 e il 1870 con grande impegno filologico da Carlo Pini, Vincenzo Marchese, Carlo e Gaetano Milanesi, orgogliosamente convinti che grazie a lui l'Italia avesse avuto un'"opera che non ponno vantare i Greci, né i Latini". Legittimata anche dal riattualizzato modello vasariano, si

3. Giovanni Fattori, *Il campo italiano durante la battaglia di Magenta*, 1861-1862. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna

andò affermando a partire dalla metà degli anni quaranta una convergenza, sia ideale che formale, tra la il classicismo degli accademici romani, non domati dal Romanticismo lombardo, come Podesti, Tommaso Minardi e Francesco Coghetti[18], e il purismo toscano che avrà un indiscusso campione, tra Firenze e Siena, in Luigi Mussini[19], il cui esemplare magistero ha avuto un valido contendente nel superbo accademismo di Antonio Ciseri[20].

Questo accademismo purista, del resto emergente in tutta Europa ed esportato nel Nuovo Mondo[21], è riuscito a penetrare, con infinite sfumature, in tutto il Paese dalle roccaforti romantiche del Nord, come Milano e Venezia, grazie anche all'avallo di Selvatico, che spinse in questa direzione la sua riforma dell'Accademia di Belle Arti veneziana da lui diretta, e grazie al successo riscosso da alcuni protagonisti come Podesti e Coghetti. Una ricognizione, come quella attuata per quanto riguarda le provincie della Lombardia orientale[22], ha rivelato l'influenza dell'accademismo purista e la sua diffusione più che sul versante della pittura storica, in cui il modello romantico di Hayez era destinato a resistere, in quello della pittura sacra. Questo genere che sembrava destinato all'estinzione, ha manifestato invece una straordinaria vitalità, coinvolgendo anche gli artisti più aggiornati che come Hayez e Ciseri vi si sono confrontati riuscendo a realizzare degli originali capolavori[23].

LA PITTURA DI STORIA CONTEMPORANEA. UN'EPOPEA NAZIONAL POPOLARE

Tanto i romantici come gli accademici, che abbiamo visto contendersi negli anni che precedono e seguono l'Unità il primato come esponenti dello spirito artistico nazionale, non si erano ancora cimentati nella possibilità da parte della pittura di uscire dai territori consueti della ricostruzione del passato, per affrontare – finalmente, come era

4. Domenico Morelli, *Tasso e le tre Eleonore*, 1864. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

avvenuto in Francia – quelli dell'attualità storica. La svolta si deve al lombardo Gerolamo Induno la cui vocazione di pittore soldato lo porterà molto lontano diventando, come vedremo, insieme a Fattori, il più alto interprete di quel genere risorgimentale che saprà, più di tutti gli altri, rappresentare la nascita della nazione e interpretarne le aspirazioni unitarie[24]. Dopo aver partecipato nel 1849 alla difesa della Repubblica Romana lasciando testimonianze pittoriche emozionanti e molto personali di quegli eventi eccezionali, aveva trovato uno sbocco professionale alle sue inclinazioni di reporter quando nella primavera del 1855 si imbarcò per la Crimea al seguito dell'esercito di Vittorio Emanuele II comandato da Alfonso Lamarmora[25]. Si guadagnò sul campo una sorta di esclusiva sui soggetti di questa popolare epopea moderna grazie proprio all'incarico ricevuto dal Ministero della Guerra del Regno Sardo di realizzare una serie di ventiquattro *Panorami* che, tradotti in litografia, erano destinati a un *Album* celebrativo della spedizione edito nel 1857. Quella esperienza gli offrì l'occasione di progettare, per propria iniziativa, insieme a una serie di opere di piccolo formato, tre grandi tele dedicate agli scontri più significativi di quella guerra che aveva molto impressionato l'opinione pubblica. Riuscì a realizzare solo la monumentale *Battaglia della Cernaja* (Milano, Gallerie d'Italia) che, terminata nel 1857, venne acquistata da re Vittorio Emanuele e presentata alla memorabile esposizione inaugurata nell'Accademia di Brera il 9 settembre 1859, a tre mesi dall'ingresso delle truppe piemontesi e francesi nella Milano liberata. In questa straordinaria festa popolare, nelle "sale ben disposte, e belle per cento e cento stendardi tricolori" si avvertiva come fosse spuntata "per l'arte e per gli artisti un'era novella di popolarità e di gloria"[26]. La fisionomia patriottica della rassegna era caratterizzata dalla presenza di sei ritratti del nuovo sovrano Vittorio Emanuele e di ventiquattro dipinti di soggetto militare, suddivisi significativamente tra opere di genere

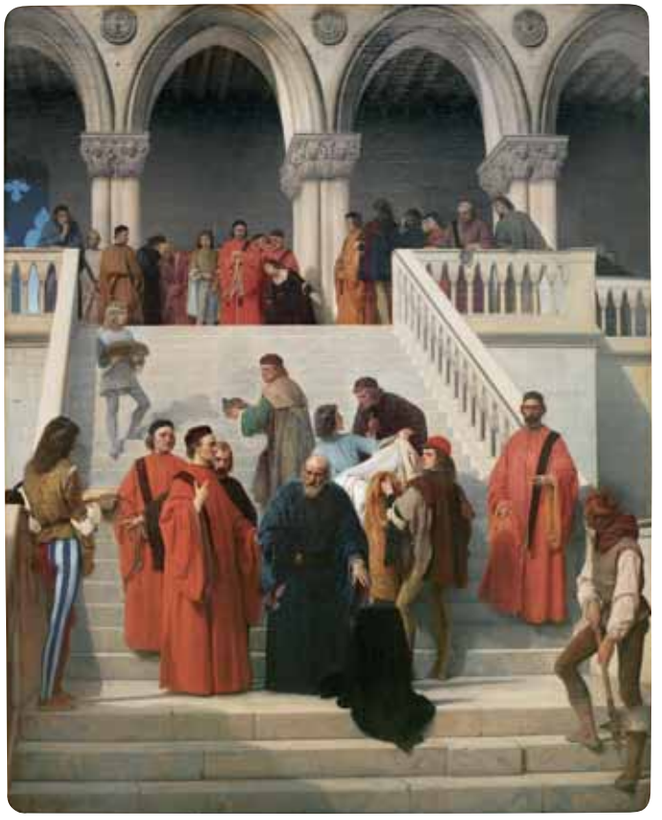
5. Federico Faruffini, *Legazione di Niccolò Machiavelli, cittadino e segretario fiorentino, a Imola per incontrare Cesare Borgia, duca di Valentino*, 1864. Pavia, Musei Civici

e quelli più propriamente storici come il grande quadro di Induno che ora poteva essere finalmente esposto al pubblico.

A ben vedere questo nuovo genere di pittura relativa alla storia contemporanea presentava una panoramica piuttosto eterogenea sia per la diversità dei temi affrontati che per la provenienza degli artisti. Ai consumati specialisti che, come Felice Cerruti Bauduc e Sante Giacomelli, avevano realizzato negli anni cinquanta, su commissione sabauda, dei colossali dipinti sulle battaglie della perduta I guerra d'Indipendenza, si affiancavano degli esordienti che, come Luigi Norfini, Giuseppe Borgo Carati, Gallo Gallina e Guglielmo Castoldi, si erano cimentati con risultati non sempre convincenti nella rappresentazione degli ultimi fatti d'arme che avevano finalmente consentito di liberare il suolo italiano dal dominio straniero e iniziare a costruire la nuova nazione. Un testimone autorevole come Giuseppe Rovani invitò all'indulgenza nei confronti di un'arte che "s'è fatta guerriera anch'essa in quest'anno, e militò alla sua foggia"[27]. Queste riserve non valevano per la carica innovativa e l'originale respiro epico della *Battaglia della Cernaja* e per i dipinti di Induno che ritraevano gli episodi bellici avvenuti dietro le quinte nel registro commosso e partecipe della pittura di genere. Egli era stato il primo ad adottare uno sguardo particolare per cui la storia veniva colta nei suoi risvolti umani, privati, rappresentando quei fatti "che fra il tumulto dell'armi passano inosservati, ma che sono il candido riflesso dell'anima nostra"[28].

È da lui che prendevano avvio l'interpretazione e la celebrazione, destinate a dominare nella pittura dell'Italia unita, del Risorgimento come una guerra di popolo dove quello che più aveva contato era stato il sacrificio personale e il contributo di umanità versato dagli umili prima in Crimea

e poi nelle guerre di liberazione. Si troveranno coinvolti in questo impegno di testimonianza, uniti dagli stessi ideali, artisti lombardi, toscani, meridionali che elaborarono ricerche comuni sotto il segno di un realismo divenuto una delle strade, forse proprio quella maestra, da perseguire per la realizzazione di un linguaggio pittorico nazionale, sollecitato da nuove esigenze rappresentative e simboliche. Questi pittori soldati resteranno tutti profondamente segnati anche dalla amara esperienza della sconfitta, che era peraltro la definitiva archiviazione degli ideali democratici e repubblicani, rafforzandosi quell'atteggiamento per cui la scelta realistica rappresentava la delusione di fondo per l'epilogo monarchico e spesso autoritario delle lotte risorgimentali. Delusione di fronte a un duro trasformismo che seguirà il doloroso itinerario della più volte rinviata liberazione di Roma, delle sconfitte e dei compromessi di Novara, Villafranca, Aspromonte, Lissa, Custoza, Mentana, e che, espressa in termini diversi, più o meno aspri, via via drammatici, nostalgici o crepuscolari, continuerà ad affiorare un po' in tutti, anche in coloro che finiranno per rendersi apparentemente più disponibili alla celebrazione. Questo tratto comune sembra assottigliare sensibilmente i confini, ritenuti spesso netti, tra arte ufficiale ed esperienze alternative, come poté esserla quella dei Macchiaioli toscani.



6. Francesco Hayez, *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero sulla scala detta del Piombo*, 1867. Milano, Pinacoteca di Brera

IL CONCORSO RICASOLI E LA LEGITTIMAZIONE NAZIONALE DELLA PITTURA STORICA. FATTORI E L'EPICA DEI VINTI

La questione dell'inserimento della pittura risorgimentale all'interno del sistema dei generi codificato dalle accademie e progressivamente trasformato dalle esigenze del pubblico contemporaneo divenuto sempre più protagonista delle esposizioni, si era proposta con grande forza, proprio all'indomani della liberazione, con l'iniziativa del grande concorso bandito a Firenze dal Governo provvisorio e intitolato al ministro dell'Interno, il barone Bettino Ricasoli, che ne era stato il convinto promotore insieme al ministro della Pubblica Istruzione Cosimo Ridolfi[29]. L'intenzione era quella di incoraggiare, quale potente strumento educativo e di creazione del consenso, la pittura storica in tutti i suoi possibili aspetti, proponendo l'abbinamento tra due monumentali dipinti rappresentanti due episodi contemporanei relativi all'annessione della Toscana e due invece dedicati al passato, identificato in soggetti esemplari come *Mario vincitore dei Cimbri* e *Federico Barbarossa vinto dalla Lega Lombarda* (cioè *La battaglia di Legnano*) che "avrebbero il merito – come riferiva il bando di concorso – di riferirsi a due solenni momenti della vita nazionale, e richiamerebbero le due più splendide prove che l'Italia abbia fatto ne' tempi antichi, per la sua indipendenza".

Ma il settore della gara destinato a suscitare il maggiore interesse e ad attirare un maggior numero di concorrenti fu quello più nuovo e coinvolgente dei "Quadri di battaglie" dove i pittori erano invitati a celebrare le quattro radiose giornate, ormai entrate nella leggenda, di Curtatone, Magenta, Palestro e San Martino. All'esame dei bozzetti presentati sarebbe seguito il conferimento dei premi e la commissione al vincitore d'un dipinto di grande formato. Mentre per la prima battaglia non ci fu nessuna proposta ritenuta adeguata, al premiato Giovanni Fattori venne dato l'incarico di rappresentare quella di Magenta, come per le altre due vennero prescelti i due fiorentini Emilio Lapi e Nicola Sanesi[30].

A questa sezione di quadri monumentali si affiancava quella degli "Episodi militari" dove alla celebrazione

7. Amos Cassioli, *La battaglia di Legnano*, 1859-1870. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna

bellica subentrava – come contemporaneamente si verificava a Milano soprattutto per opera dei due fratelli Domenico e Gerolamo Induno abilissimi nel passare da quella eroica a questa dimensione anedottica[31] – una visione più quotidiana e personale, resa in un registro sentimentale e umanitario che doveva rendere più familiari al patriottismo popolare le recenti vicende della II guerra d'Indipendenza. Furono premiati *I Coscritti Italiani del Reggimento Sigismondo dopo la battaglia di Magenta* di Alessandro Lanfredini, *Il Marchese Faldini salva a Montebello il Generale de Sonnaz* di Luigi Bechi, *L'Eccidio della famiglia Cignoli fatto dagli austriaci nel 1859* di Cosimo Conti, dipinti destinati alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

Di questa straordinaria occasione di confronto e riflessione sui destini della pittura storica e il suo ruolo nazionale dovevano rimanere dunque, come vedremo ancora in seguito, alcune opere esemplari e soprattutto quello che, insieme alla *Battaglia della Cernaja* di Induno, può considerarsi il più alto traguardo raggiunto dalla nuova pittura risorgimentale, *Il campo italiano durante la battaglia di Magenta* che schiudeva a Fattori, unico tra i compagni macchiaioli che pur si cimentarono con alterno impegno nel genere[32], una lunga e consacrata carriera di pittore ufficiale, quale originale interprete di un'epopea nazionale che appunto da *Magenta* approderà alla solennità panoramica de *La battaglia di Custoza* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea) che, eseguito tra il 1876 e il 1880, verrà acquistato dallo Stato all'Esposizione Internazionale di Roma del 1883[33]. Grazie a una impressionante sequenza di capolavori, come la *Carica di Cavalleria a Montebello* del 1862, *L'assalto a Madonna della Scoperta* (entrambi al Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno), con cui vinse un altro concorso bandito nel 1866 dal Ministero della Pubblica Istruzione, l'*Episodio della battaglia di Custoza. Il principe Amedeo ferito viene accompagnato all'ambulanza*, eseguito nel 1872 e acquistato alla II Esposizione Nazionale di Milano per la Pinacoteca di Brera, Fattori arrivava all'altezza dei grandi precedenti europei, addirittura gli interpreti dell'epopea napoleonica,

8. Giovanni Fattori, *La battaglia di Custoza*, 1876-1880. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

come osserverà Giorgio de Chirico, ammirato dai "suoi militari granitici" che "hanno la malinconia cupa dei granatieri di Vernet, e dei guerrieri delle battaglie di Eylau e di Aboukir, nelle pitture di Gros"[34].
La intensa umanità dei temi militari, eseguiti durante tutta la sua carriera, caratterizzava una drammatica pittura di denuncia degli orrori della guerra, forse poco compresa dai suoi contemporanei, ma esaltata dalla critica novecentesca. Emilio Cecchi ha sottolineato l'"acutezza e l'implacabilità con la quale seppe vedere quei corpi di soldati stanchi, mascherati dal polverone delle marce, deformati da una montura a casaccio e da un casco enorme, aggobbiti sulla sella, ridotti all'aspetto di cose brutte invece che di uomini"[35]. Che Fattori abbia preferito rispetto alla dimensione celebrativa questa spietata analisi delle contraddizioni della società e della stessa condizione umana lo confermano, oltre ai dipinti, anche le sue ammissioni, quando ricordò la sua scelta di "mettere sulla tela le sofferenze fisiche, e morali, di tutto ciò che disgraziatamente accade", confermando che il "mio ideale è stato i soggetti militari, che mi è sembrato vedere questi buoni ragazzi pronti a tutto sagrificare per il bene della patria e della famiglia – però minuto osservatore mi è piaciuto illustrare anche la vita sociale nelle sue manifestazioni più tristi"[36].

TRA CELEBRAZIONE E DENUNCIA DEL RISORGIMENTO TRADITO

È stata la prima Esposizione di Firenze del 1861 a consentire finalmente il confronto, riproposto nelle successive rassegne nazionali, tra i diversi modi di intendere la pittura militare, quando, anche per l'identità del tema, si poterono considerare in parallelo la via lombarda, rappresentata dalla monumentale *La battaglia di Magenta* di Gerolamo Induno (Milano, Museo del Risorgimento), e quella toscana con l'omonimo dipinto di Fattori che, allora in via di esecuzione dopo la vittoria conseguita al concorso Ricasoli, venne presentato ancora non finito, come del resto *La battaglia di Palestro* di un altro premiato, Emilio Lapi. L'ufficialità

9. Francesco Netti, *Lotta dei gladiatori durante una cena a Pompei*, 1880. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte

dell'occasione veniva confermata dalla presenza dei pittori legati alla corte sabauda, come gli accademici piemontesi Carlo Felice Biscarra e Felice Bauduc ma soprattutto uno specialista come Carlo Bossoli, già collaudato nell'impresa della Crimea. I suoi centocinque acquerelli, realizzati durante la II guerra d'Indipendenza al seguito dell'esercito di Vittorio Emanuele II, occuparono due intere sale, facendone dunque il vero protagonista, con Induno, della pittura militare anche per l'attenzione loro riservata dai giornali. Un critico militante come il patriota Tullio Dandolo, che del resto faceva parte della commissione dell'Esposizione, poteva notare come le sale con "quadri militari" fossero "le più affollate", anche perché la loro presenza contribuiva "a renderci vieppiù certi che l'Italia è fatta".

Anche se infine, rispetto al coinvolgimento epico e celebrativo, subentrava la riflessione di come "dalla rappresentazione di eventi guerreschi" si elevasse "un silenzioso anatema scagliato sulla gigantesca frenesia che trascina gli uomini a strizzarsi senza conoscersi, a sterminarsi senza odiarsi, ad attribuire un'aureola d'onore, di gloria a fatti, che, considerati isolatamente, o sotto un punto di vista filosofico e cristiano, qualificherebbonsi ributtanti ed atroci"[37]. Questi risvolti umanitari serpeggiano, insieme alla delusione per un Risorgimento che appare in molte occasioni tradito, anche negli episodi più insospettabili, come nei quadri commissionati o acquistati per allestire in Palazzo Reale a Milano, come era già avvenuto in altre regge europee come Versailles e la Residenz di Monaco, una sorta di Galleria delle Battaglie[38]. Vi ritroviamo infatti, in mezzo a grandi quadri militari veri e propri eseguiti secondo schemi convenzionali e del tutto celebrativi da specialisti del genere oggi dimenticati come Raffaele Pontremoli, Luigi Norfini, Vincenzo Giacomelli, Giuseppe Castoldi, Giuseppe Olivero, Giuseppe Mazza, Lemo Rossi Scotti, delle voci, se non proprio dissidenti, certo meno allineate e comunque critiche come quelle dei due fratelli Induno, a partire da Domenico con il famoso *L'arrivo del Bollettino dell'armistizio di Villafranca* (Milano, Museo del Risorgimento) che, acquistato all'esposizione di Brera del 1862, appariva come la cronaca partecipe della delusione collettiva di una città resa attraverso una coinvolgente cronaca di costume. Di Gerolamo, oltre alla monumentale *Battaglia di Magenta* apprezzata all'Esposizione Nazionale fiorentina del 1861, arrivò molti anni dopo, nel 1878, *La partenza dei volontari nel 1866* (Milano, Museo del Risorgimento) dove veniva ricordata la nascita, grazie a un volontariato

partecipe, di un esercito di popolo formato da montanari festanti, raccolti insieme ai rappresentanti delle istituzioni di un piccolo paese attorno al tricolore.

A questa arcadia patriottica si contrapponeva, sulle stesse pareti del Palazzo Reale, un inquietante dipinto di Eleuterio Pagliano, che nel 1849 era stato a Roma e nel 1859 con Garibaldi sui colli di Varese, guadagnandosi una medaglia al valore e stringendo un "legame fraterno" con l'autore de *Le confessioni di un italiano* (1867) Ippolito Nievo[39]. *La presa del Cimitero di Solferino* (Milano, Museo del Risorgimento), entrato nella reggia nel 1866, rappresentava un episodio secondario con i soldati austriaci ritratti in primo piano come grotteschi protagonisti, fissati nello sbigottimento di una morte tanto poco edificante, quasi a suggerire una sorta di pietà per i vinti. Al minuto calligrafismo di Induno si contrapponeva un eccitato realismo derivato dall'influenza del napoletano Domenico Morelli, luminoso punto di riferimento per la nuova pittura storica, che Pagliano aveva ospitato nel 1861 nel proprio studio milanese, e dal fatto che l'opera, cosa insolita quasi rivoluzionaria per la pittura storica, era stata realizzata sul luogo stesso, come *en plein air*. L'influenza del realismo onirico alla Morelli e ancora più della fotografia caratterizza un altro capolavoro alternativo, dedicato non tanto ai protagonisti ufficiali, quanto alla leggenda destinata a diventare popolare di eroi sfortunati e scomodi come i pavesi fratelli Cairoli. Nella *Battaglia di Varese* (Pavia, Musei Civici), eseguita nel 1862 da Federico Faruffini, ogni personaggio si muove come vuole e i giovani volontari non stanno serrati nei ranghi della pittura di commissione regia, come avverrà nella stupefacente retorica della *Carica dei bersaglieri a Porta Pia* (Napoli, Museo di Capodimonte) eseguita nel 1871 da Michele Cammarano e acquistata da Vittorio Emanuele II[40].

Liberata Roma e realizzato finalmente il suo destino di capitale, sembravano ormai chiusi i conti con i fantasmi scomodi di Novara, della Repubblica Romana, di Aspromonte e di Mentana, o delle battaglie perdute, come Custoza e Lissa, d'una guerra vinta più nelle cancellerie che sul campo. Eppure i pittori soldati, che avevano partecipato a quegli eventi al fianco di Garibaldi, non mollavano la presa, come nel caso del romano Onorato Carlandi che nel 1872 faceva del *Ritorno da Mentana* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea) la livida cronaca di una disfatta[41]. È significativo notare come questo dipinto sia stato esposto molte volte e anche premiato, a riprova che è esistito un coinvolgimento meno convenzionale e più riflessivo del pubblico e della critica che non fosse solo quello dell'esaltazione patriottica.

Ma è anche vero che la retorica dispiegata, tra gli anni ottanta e novanta, nei due grandi cantieri, i più significativi santuari del Risorgimento, dove vennero celebrati solennemente i fasti nazionali, escluse dai suoi orizzonti ogni

10. Francesco Lojacono, *L'arrivo inatteso (Il ritorno del coscritto)*, 1883. Roma, Quirinale (Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica)

dubbio, puntando tutto sulle glorie senza ombra della II guerra d'Indipendenza e della liberazione del Meridione. Così nella immensa Sala dedicata a Vittorio Emanuele II nel Palazzo Pubblico di Siena Amos Cassioli e il figlio Giuseppe affrescarono la radiosa giornata di Palestro, mentre un altro grande seguace di Luigi Mussini, Pietro Aldi, realizzò un'immagine, destinata a diventare iconica, de *L'incontro a Teano tra Vittorio Emanuele II e Garibaldi*[42]. Ancora l'affresco, preferito per le grandi imprese pubbliche alla pittura a olio e ormai consacrato come la grande tecnica della tradizione italiana, venne impegnato nelle impressionanti decorazioni panoramiche che scorrono all'interno della Torre di San Martino, realizzata tra il 1880 e il 1893. Specialisti del genere come Vittorio Bressanin, Vincenzo De Stefani, Giuseppe Vizzotto Alberti, Raffaele Pontremoli ripercorsero, come in tante stazioni di una Via Crucis patriottica, dal 1848 a Porta Pia l'intera parabola bellica che aveva portato all'Unità. Svetta ancora nella campagna dove si era svolta quella celebre battaglia questa grande colonna celebrativa, come quelle dell'antica Roma ma istoriata all'interno, destinata a diventare nell'idea di chi l'aveva voluta "un monumento figurato, parlante per tutti", luogo di pellegrinaggio e di omaggio alle glorie militari dell'Italia unificata[43].

HAYEZ, MORELLI E I NUOVI ORIZZONTI SPERIMENTALI DELLA PITTURA DI STORIA

Se ormai tutti gli italiani potevano riconoscersi in questa iconografia celebrativa vista come consacrazione di un'identità nazionale che in realtà era solo fittizia in un paese ancora diviso da mille difficoltà e contraddizioni, questo non vuol dire che fosse fuori gioco la pittura storica ereditata dalla stagione delle grandi speranze, quella del Romanticismo. I suoi protagonisti rimanevano modelli o comunque punti di riferimento per un linguaggio pittorico che continuava a evolversi sempre nella direzione di una *koinè* condivisa. Un progetto in cui erano destinati a convergere per poi amalgamarsi stili diversi.

11. Amos Cassioli, *Provenzan Salvani nella piazza del Campo*, 1873. Siena, Palazzo Pubblico

12. Pietro Aldi, *L'incontro a Teano tra Vittorio Emanuele II e Garibaldi*, 1886. Siena, Palazzo Pubblico, Sala Vittorio Emanuele II

Anche se Milano non era più la capitale culturale d'Italia, come lo era stata negli anni della Restaurazione, ne aspirava a diventare quella morale. Vi rimaneva ancora intatto il prestigio di quello che Mazzini aveva consacrato come l'artista vate, nella cui pittura civile tuti gli italiani si erano riconosciuti. Quando Hayez sembrava che per limiti d'età avesse definitivamente abbandonato l'impegno in quel genere storico da lui profondamente rinnovato, volle dimostrare il suo intatto vigore presentando nel 1867, l'anno stesso in cui inviava opere importanti all'Esposizione Universale di Parigi, due straordinari capolavori alla rassegna di Brera. Si tratta di due opere testamento. Infatti *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero sulla scala detta del Piombo* era destinata all'Accademia di Brera, di cui era stato per lungo tempo professore, mentre *La distruzione del Tempio di Gerusalemme* a quella della sua patria Venezia dove si era formato[44]. In controtendenza rispetto ai messaggi positivi della pittura ufficiale contemporanea sembrava maturare una visione cupa della storia, rappresentando se stesso nei panni del doge che, condannato per alto tradimento, sta per avviarsi al patibolo e inscenando in una complessa macchina drammatica, in cui si agitano più di duecento figure, uno dei fatti più atroci della storia, l'eccidio di un popolo, quello ebraico, da cui sarebbero scaturite enormi conseguenze. In questo quadro, come sottolineò Camillo Boito, la terribile "verità della storia" si traduce in una rappresentazione visionaria e dissonante dove "una fatale intimità lega insomma anche di lontano le vittime ai carnefici ed i carnefici alle vittime". Significativo che proprio in un articolo dedicato alla citata esposizione parigina del 1867 Pasquale Villari riconosca come Hayez "resta un caposcuola che fa risorgere l'arte italiana, inizia la pittura moderna e la scuola storica fra noi", anche se "i suoi seguagi cercano la *cifra* della sua arte e cadono nello chic che è un po' il difetto della pittura milanese"[45].

In realtà il grande storico riconosceva ormai come modello

13. Cesare Maccari, *Catilina in Senato*, 1881-1888. Roma, Palazzo Madama, Sala Gialla

di riferimento per la nuova pittura italiana il cognato Domenico Morelli che a partire dagli anni sessanta, segnati da capolavori come *Tasso e le tre Eleonore* (*Torquato Tasso legge la Gerusalemme liberata a Eleonora d'Este)* del 1865 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea), ebbe un'enorme influenza sull'aggiornamento della pittura storica, trovando dei validi interlocutori soprattutto nei pittori lombardi, almeno tra quelli impegnati ad affrancarsi dalla "cifra", dall'ingombrante eredità di Hayez[46], quanto a non cedere alle lusinghe accademiche di Giuseppe Bertini che, con i suoi seguaci Mosé Bianchi e Lodovico Pogliaghi, sarà il grande interprete dei fasti della capitale morale, tra le pareti e le volte del magnifico palazzo Turati, l'ottagono della Galleria e le sale della Stazione Centrale[47].

Rispetto a questo seducente eclettismo di gusto internazionale i "morelliani" lombardi, come Pagliano, Federico Faruffini[48] e Tranquillo Cremona[49], perseguirono la via della ricerca, attraverso un linguaggio audace e sperimentale affidato a un'"esecuzione, concepita come impressione di verità", alla "luce che circola come fa la luce". Queste caratteristiche sono state individuate da Francesco Netti come le qualità più distintive della rinnovata pittura storica appunto di Morelli, per cui "il quadro sarà prima di tutto una manifestazione dell'arte della pittura e non mai un racconto storico o una cronaca"[50]. I valori eminentemente pittorici, una strana tensione sentimentale e una dimensione visionaria, quasi onirica, sembrano pervadere gli esiti migliori di questa corrente alternativa, dipinti dove sono esplorati territori diversi, tra i versanti più controversi del Rinascimento, nella *Legazione di Niccolò Macchiavelli, cittadino e segretario fiorentino, a Imola per incontrare Cesare Borgia* del 1864 (Pavia, Musei Civici) e i misteri dell'antico Egitto ne *La Vergine al Nilo* del 1865 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea), entrambi di Faruffini. Mentre nel *Marco Polo davanti al Gran Khan* del 1863 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea) Tranquillo Cremona, celebrato come "aborrente ogni tradizione" e il "gran bohémien della pittura italiana"[51], sembrava recuperare nel grande sogno orientalista gli incanti del colorismo veneto e in particolare di Tiepolo, mostrando una "tavolozza […] sicura fino all'audacia e all'azzardo" e "uno sprezzo che eccede ogni misura"[52]. Abbandonata da Cremona, che

imboccherà i percorsi di uno sperimentalismo sempre più estremo e in parte velleitario diventando con Ranzoni il portavoce della Scapigliatura lombarda, questa vocazione a perseguire una nuova pittura storica, alternativa all'accademismo trionfante, diventerà la appassionata missione di Gaetano Previati. Il ferrarese continuerà per tutta la sua tormentata carriera d'artista trascorsa a Milano a perseguire l'ideale di un fare grande sperimentato nella realizzazione dell'immenso *Cesare Borgia a Capua* e poi proseguito applicando la tecnica divisionista a grandi cicli simbolisti della maturità[53]. Questo quadro, ancora impressionante per le sue dimensioni e la travolgente forza visionaria, ha avuto un'accoglienza critica controversa quando è stato presentato all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880. Ma ha subito affascinato il pubblico e ha continuato a godere di una strana popolarità, documentata dalle numerose riproduzioni. Questa poderosa immagine, caratterizzata dal rapporto tra finito e non finito, appare dominata dalla straordinaria invenzione compositiva della finestra circolare che come un occhio terribile, un mostruoso oblò, una centrifuga, sembra invadere e divorare con il suo lume sinistro lo spazio di questa sorta di Titanic dove crollano le certezze e si spengono le luci del Rinascimento allora preso a modello per costruire l'identità della nazione.

IL MITO DELL'ITALIA NEL FASCINO DELLA TRADIZIONE

In realtà l'opzione vincente rimaneva quella elaborata tra Firenze e Siena da Stefano Ussi, Antonio Ciseri e dagli allievi di Luigi Mussini, in particolare Amos Cassioli,

14. Antonio Ciseri, *Ecce Homo!*, 1871-1890. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna

15. Michele Cammarano, *La battaglia di Dogali*, 1896. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

Pietro Aldi e Cesare Maccari, impegnanti sul fronte della rievocazione dell'Italia medievale e rinascimentale, come dell'antichità greca, ma in particolare romana[54]. Dai trionfi all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 e a quella Universale di Parigi del 1867 continuò a rappresentare un modello la più volte replicata *Cacciata del Duca d'Atene* (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti) di Ussi, il pittore individuato da Diego Martelli come il principale bersaglio di quanti non si riconoscevano – e lui parlava in nome dell'opposizione formata dagli amati Macchiaioli – in questa deriva ufficiale. Alla "sagace, continua, incessante, amorosa investigazione della natura" egli contrapponeva la fedeltà nei "precetti dell'Accademia", con "dei risultati che maravigliosi e sorprendenti per tutti i partecipanti alle di lui opinioni, sono dolorosi per chi le avversa". Alla "libera ingenuità del 400", cui appunto la rivoluzione della Macchia si era ispirata, egli aveva risposto con la grande tradizione dove da quel "corruttore dell'arte" che, secondo Martelli, era stato Raffaello si arrivava sino al "classicismo di Canova"[55]. Il neomedievalismo e il rinascimentalismo, come la romanità, destinati a dominare l'immaginario dell'Italia postunitaria almeno sino alle soglie della Grande Guerra, erano stati un percorso indicato dal ricordato concorso Ricasoli dove, accanto ai quadri risorgimentali, avevano trionfato il *Mario vincitore dei Cimbri* di Saverio Altamura[56] e *La battaglia di Legnano* di Cassioli[57]. Le virtù, anche e soprattutto guerriere, dell'antica Roma e dell'Italia libera dei Comuni medievali, altrimenti cantate anche dal vate Carducci, trovarono in questi quadri una efficace sceneggiatura che sembrava tener conto delle novità compositive e della foga realistica che avevano caratterizzato la pittura di storia contemporanea. La fortuna ininterrotta del romanzo storico, tra *L'ultimo giorno di Pompei* di Edward Bulwer-Lytton e la *Fabiola o la chiesa delle catacombe* del cardinale Nicholas Wiseman, rendeva popolari e condivisi questi temi in una visione attualizzata dell'antichità. Questa la si ritrova anche nelle decorazioni ad affresco, con la rappresentazione delle gesta di Appio Claudio, Attilio Regolo, Curio Dentato, Papirio e Catilina, eseguite tra il 1881 e il 1888 da Maccari nella Sala Gialla di Palazzo Madama, celebrate da Adolfo Venturi, uno dei padri fondatori della storia dell'arte italiana, come

"un'opera degna della nuova Italia", inaugurata da un "coro di lodi", da "un inno di tutta Roma"[58]. Restano impressionanti per la capacità narrativa e un realismo quasi fotografico, alla Gérome, che del resto già si ritrovava nell'affresco rappresentante *Provenza Salvani nella piazza del Campo* realizzato nel 1873 da Cassioli nel Palazzo Pubblico di Siena, in una sontuosa evocazione della vita e del costume medievali che riproponevano peraltro le loro atmosfere, tra architettura e arredi, anche nella vita quotidiana delle classi emergenti.

In tutta Italia le esigenze simboliche e rappresentative della nuova nazione, il consolidarsi delle strutture amministrative e finanziarie determinarono un impegno mai visto, quanto diverso negli esiti, della pittura storica nei cantieri pubblici aperti nei principali capoluoghi del paese. Mentre a molti di questi abilissimi decoratori, come il bresciano Modesto Faustini e il genovese Nicola Barabino, arrideva anche un successo internazionale, l'Accademia poteva recuperare il suo prestigio pur se si allargava in maniera allarmante il solco con la sperimentazione che, tranne in pochi casi come quello di Previati, sembrava ormai aver definitivamente accantonato l'impegno nel genere storico. Se da un lato esso appariva rilanciato e nobilitato dall'uso che ne veniva fatto nei santuari politici ed economici del Regno, dall'altro affidava la sua sopravvivenza alle richieste del mercato, alimentato dal proliferare delle mostre promosse dalle Società Promotici di Belle Arti. Quella che avrebbe dovuto essere una maggiore partecipazione tanto del pubblico quanto degli artisti al dibattito figurativo si risolse in una resa incondizionata alle leggi del mercato, allora manovrato dalle grandi case parigine come Goupil[59], che imposero, grazie anche alla fortuna italiana del pittore spagnolo Fortuny, un tipo di pittura storica, se pur accattivante negli esiti, dal modesto profilo figurativo e priva di ambizioni ideali. Prosperata un po' ovunque, questa pittura di costume, che aveva sostituito alla gloriosa Accademia quella modesta "dei signorotti vestiti"[60], affidava ai piccoli formati la minuziosa e briosa rappresentazione di scene

16. Giulio Aristide Sartorio, *La Gorgone e gli Eroi*, 1890-1899. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

17. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il quarto Stato*, 1901. Milano, Museo del Novecento

di vita quotidiana, ricavate con la medesima disinvoltura dall'antica Pompei, dalla Firenze dantesca o dalla Venezia goldoniana.

A questo punto resta più interessante il linguaggio comune elaborato dalla pittura ufficiale, dove le due tradizioni accademiche d'ascendenza purista e classicista, cioè quella toscana, tra Firenze e Siena, e quella romana, si innestavano e si confrontavano con l'eredità del Romanticismo lombardo e dell'idealismo di Morelli, approdando a quell'impegno e a quello stile finalmente nazionale consacrato dall'Esposizione Internazionale di Roma del 1883, da cui partì una potente spinta accentratrice verso il consolidamento di un'estetica di Stato. Questa "rivincita" della "scuola dottrinaria" appariva chiara, a un osservatore attento come il milanese Chirtani, nelle sale del nuovo sontuoso Palazzo delle Esposizioni, progettato da Pio Piacentini, dove le "opere della scuola dell'arte storica e dell'estetica eclettico-ortodossa hanno invaso tutti i grandi spazi occupati, meno uno, tutti gli sfondi di sala e troneggiano […] dalle otto fronti delle sale irradiate dall'ottagono […] massimi dipinti e grandi temi"[61].

Questa pittura di Stato incoraggiata dalle successive Esposizioni Nazionali, dai premi e dagli acquisti governativi,

18 Giulio Aristide Sartorio, *Diana di Efeso e gli schiavi*, particolare, 1890-1899. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

come dalle committenze pubbliche, entrava dunque nei musei e negli spazi di rappresentanza, proseguendo sino alla fine del secolo intatta nella sua superba ma anche stanca routine, rivitalizzata quando dovrà affrontare nuove sfide, come la celebrazione dell'imperialismo delle destre nella immensa *Battaglia di Dogali* realizzata nel 1896 da quello stesso Michele Cammarano che aveva proiettato nella furia dinamica dell'epopea i bersaglieri che, facendo irruzione dalla breccia di Porta Pia, sembravano dischiudere le porte ai più radiosi destini della nazione. Ma saprà fare la sua ricomparsa, in maniera inattesa e in una nuova esaltante veste, alle Biennali di Venezia destinate a diventare una palestra di confronto delle esperienze internazionali di un'arte moderna dove la pittura storica sembrava ormai esclusa. Nelle prime edizioni, dominate dalle scelte di D'Annunzio diventato interprete delle aspirazioni nazionali, insieme a Michetti, il "grande eremita" di Francavilla, e a un altro primitivo, Segantini, che nei loro paesaggi eroici avevano espresso la forza di una natura intatta, irrompeva nel 1899 il genio michelangiolesco di Giulio Aristide Sartorio. Nel suo monumentale dittico *Diana di Efeso e gli schiavi* e *La Gorgone e gli eroi*, subito acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, presentava "il risultato del suo duello con l'arte antica"[62], una sfida grandiosa vinta e rinnovata quando riceverà l'incarico di eseguire il fregio, realizzato tra il 1908 e il 1912, nella grande sala della Camera dei deputati a Montecitorio. Il passato e le memorie della nazione non erano più occasione di traslati celebrativi ma venivano proiettati, attraverso i richiami a Fidia e Michelangelo, nello spazio senza tempo del mito mediterraneo. Mentre nell'altra opera che rimane il più luminoso emblema delle aspirazioni come delle difficoltà dell'Italia contemporanea, il *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo (Milano, Museo del Novecento), le speranze dei lavoratori in un avvenire migliore e la tecnica sperimentale del Divisionismo venivano tradotti, e qui sta il segreto del fascino e dell'universalità di questo capolavoro, "nel linguaggio compositivo più aulico" attraverso la scelta di ispirarsi al Raffaello della Stanza della Seggantura, da cui è mutuata la composizione della grande scena di popolo[63].

[1] Su questa tematica si rimanda alle fondamentali riflessioni di B. Cinelli, *Recuperi dell'Ottocento*, in *Artisti e cultura visiva del Novecento*, a cura di B. Cinelli, F. Mazzocca, M.C. Tonelli, catalogo della mostra (Pistoia, Officine San Giorgio), Firenze 1980, pp. 41-48 e B. Cinelli, *I macchiaioli di Lionello Venturi*, in M.M. Lamberti (a cura di), *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, Torino 200, pp. 107-127.

[2] Nel merito si veda in particolare F. Mazzocca, *Il dibattito sui Macchiaioli nel Novecento*, in *I Macchiaioli prima dell'impressionismo*, a cura di F. Mazzocca e C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella), Venezia 2004, pp. 21-39.

[3] La tappa principale della riconsiderazione di questo movimento rimane la grande rassegna del *Divisionismo italiano*, a cura di G. Belli, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere), Milano 1990. Mentre per quanto riguarda l'approfondimento del dibattito e della fortuna critica si rimanda al volume edito in quella occasione *L'età del Divisionismo*, a cura di G. Belli e F. Rella, Milano 1990. Tra i molteplici contributi successivi si considerino almeno *Radical Light. Italy's Divisionist Painters*, a cura di S. Fraquelli, G. Ginex, V. Greene, A. Scotti Tosini, catalogo della mostra (Londra, National Gallery), London 2008; *Il Divisionismo. La luce del moderno*, a cura di F. Cagianelli e D. Matteoni, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella), Cinisello Balsamo 2012; *I Pittori della luce dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Rovereto, Mart) Milano 2016.

[4] Dallo sdoganamento della cosiddetta "art pompier" in *"Équivoques"*. *Peintures françaises du XIX^e siècle*, a cura di O. Lépine, catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts Décoratives), Paris 1973 alla riabilitazione del gusto del Secondo Impero attraverso la monumentale rassegna, allestita nel 1978 al Museum of Art di Philadelphia e passata l'anno dopo a Parigi, *L'art en France sous le Second Empire*, a cura di D. Alcouffe, V. Beyer , G. Lacambre *et alii*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais), Paris 1979.

[5] Della grande operazione di revisione patrimoniale e documentaria dà conto l'ancora utilissimo catalogo di S. Pinto (a cura di), *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale. Collezioni lorenesi, acquisizioni posteriori, depositi*, Firenze 1972.

[6] P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*, Messina-Firenze 1972 (fonti in parte riprese e ampliate in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. I. Dai Neoclassici ai Puristi, 1780-1861*, Torino 1998 e P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Dalla pittura di storia alla storia della pittura 1859-1883*, a cura di B. Cinelli, Milano 2009), cui seguirà P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze 1974. Questa formula di una raccolta antologica commentata delle fonti è ripresa, con un taglio internazionale, da S. Bordini, *L'Ottocento 1815-1880*, Roma 2002.

[7] *Romanticismo storico*, a cura di S. Pinto con P. Barocchi e F. Nicolodi, catalogo della mostra (Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti) Firenze 1973.

[8] O. Rossi Pinelli, *Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale* e F. Mazzocca, *Il modello accademico e la pittura di storia*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, pp. 565-580 e 602-628.

[9] Tale continuità emerge dalla fondamentale e ancora per tanti versi insuperabile ricostruzione storica di S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento, Volume secondo. Dal Cinquecento all'Ottocento. II. Settecento e Ottocento*, Torino 1982, pp. 791-1079, come dalla ricognizione sulle fonti e la letteratura artistica di F. Mazzocca (a cura di), *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli 1998.

[10] Per gli sviluppi successivi si rimanda al bilancio degli studi presentato e discusso nel convegno tenuto al Kunsthistorisches Institut di Firenze (2002), i cui risultati si ritrovano nel poderoso volume, utilissimo anche per la vasta ricognizione della bibliografia precedente, *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann e M. Seidel, Venezia 2005.

[11] *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, a cura di C. Capra, F. Della Peruta, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana), Milano 2002; F. Mazzocca, *L'età neoclassica 1775-1814*, in F. Mazzocca (a cura di), *Ottocento lombardo. Arti e decorazione*, Milano 2006, pp. 9-48.

[12] *Romanticismo*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia), Cinisello Balsamo 2018.

[13] Per la fondamentale interpretazione mazziniana del Romanticismo storico e i suoi riflessi successivi si rimanda a *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale), Milano 2005.

[14] Si vedano in particolare M. Rosci, *La committtenza di Carlo Alberto e la pittura del romanticismo storico* e F. Mazzocca, *Il contributo nazionale alla politica artistica sabauda: Hayez, Arienti, Podesti*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna / 1773-1861*, a cura di E. Castelnuovo e M. Rosci, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzina della Promotrice e Palazzo Madama), Torino 1980, pp. 402-412 e 428-437, e E. Carrara, *Pittura di storia: teoria e prassi. La Sala delle Guardie del Corpo in Palazzo Reale di Torino e il dibattito sino agli anni quaranta dell'Ottocento*, in *Pittura italiana nell'Ottocento* cit., pp. 201-214.

[15] Su questi svolgimenti nel passaggio da Carlo Alberto a Vittorio Emanuele II si rimanda a M.M. Lamberti e B. Cinelli in *Cultura figurativa e architettonica* cit., pp. 650-726 e P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Torino 2001.

[16] V. Antinori, *Guida per la Tribuna di Galileo*, Firenze 1843; A. Gambuti, *La Tribuna di Galileo*, Firenze 1990.

[17] P. Estense Selvatico, *Del Purismo nella pittura*, in *Scritti d'arte*, Firenze 1859, pp. 137-162.

[18] Sulla indomita vitalità e il respiro internazionale di una Roma individuata come baluardo del classicismo si veda il fondamentale *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, a cura di S. Pinto con L. Barroero e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale e Galleria Nazionale d'Arte Moderna), su progetto di S. Susinno, Milano 2003.

[19] *Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Acccademia in Europa nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi e E. Spalletti, catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala) Cinisello Balsamo 2007.

[20] G. Rosaldi, *La vita e l'opera di Antonio Ciseri*, Firenze 1916; E. Spalletti, *Per Antonio Ciseri. Un regesto antologico di documenti dall'archivio dell'artista*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. 3, V, 1975, pp. 563-778; *Omaggio ad Antonio Ciseri 1821-1891. Dipinti e disegni delle Gallerie Fiorentine*, a cura di E. Spalletti e C. Sisi, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti) Firenze 1991.

[21] Questo grandioso fenomeno, che riguarda la pittura come la scultura, è stato oggetto di una interessante riconsiderazione storiografica in G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VII all'Unità 1775-1870*, Roma 2012.

[22] Mi riferisco ai quattro monumentali volumi dedicati ai *Pittori bergamaschi dell'Ottocento*, a cura di P. Angelini e R. Bossaglia, Bergamo 1992 (in particolare ai primi due).

[23] Per una riconsiderazione di questa produzione si vedano le riflessioni di C. Bon, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento: una proposta di classificazione*, in G. Capitelli, C. Mazzarelli (a cura di), *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Cinisello Balsamo 2008, pp. 210-223.

[24] Nella vasta bibliografia relativa alle vicende e ai protagonisti della pittura restano fondamentali *Garibaldi. Arte e storia*, a cura di S. Pinto, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia) Firenze 1982; *Pittura garibaldina. Da Fattori a Guttuso*, a cura di E. di Majo, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Roma 1982; *Soldati e pittori nel Risorgimento italiano*, a cura di M. Corgnati, catalogo della mostra (Torino, Circolo Ufficiali), Milano 1987; A. Scotti, *Von 'Magenta' zur 'Porta Pia'. Italienische Schlachtenmalerei von der Florentiner Ausstellung 1861 bis zur Nationalaustellung in Mailand 1872*, in S. Germer, M. Zimmermann (a cura di), *Bilder der Macht - Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellung des 19. Jahrunderts*, München 1997, pp. 435-460; E. Carrara, *Dall'arte per una nazione all'arte della Nazione: la pittura di storia come "genere nazionale"; testimonianze di un dibattito (1840-1871)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 47, 2003, pp. 248-257; F. Mazzocca, *La rappresentazione della guerra nella pittura risorgimentale*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e P. Ginsborg, Torino 2007, pp. 721-743; A. Villari, *"Poter dire sono italiano". La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell'Italia unita*, in C. Sisi (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Realismo 1849-1870*, Milano 2007, pp. 27-46; *Garibaldi. Il mito. Da Lega a Guttuso*, a cura di F. Mazzocca e A. Villari, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale), Firenze 2007; A. Villari, *Immagini del Risorgimento. Cronaca profana e travestimenti sacri prima e dopo l'Unità d'Italia*, in Capitelli, Mazzarelli (a cura di), *La pittura di storia in Italia* cit., pp. 259-272; *1861. I pittori del Risorgimento*, a cura di F. Mazzocca e C. Sisi, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale) Milano 2010; F. Mazzocca, *Il Risorgimento nella pittura italiana* (Art e Dossier), Firenze 2011.

[25] R. Maggio Serra, *Immagini della Crimea in pace e in guerra dalla parte degli Italiani*, in *Il vicino Oriente ieri e oggi*, a cura di E. Gautier di Confiengo e B. Taricco, atti del convegno (Cherasco, 2005), Cherasco 2008, pp. 121-144.

[26] Come si espresse entusiasticamente la *Guida* ufficiale della rassegna. Questa e altre significative testimonianze della rassegna si ritrovano nella ricostruzione di M. Dalai Emiliani, in *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, a cura di A.M. Brizio e M. Rosci, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente) Milano 1975, pp. 283-298.

[27] G. Rovani, *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera. IV*, in "Gazzetta di Milano", n. 89, 8 ottobre 1859, p. 564.

[28] F. Odorici, *Lo Zuavo. Quadro di Gerolamo Induno*, in "Gemme d'Arti Italiane", anno XII, 1859, p. 19.

[29] Questo fondamentale episodio è stato dettagliamente ricostruito, anche sulla base della documentazione ufficiale, da C. Bon, *Il Concorso Ricasoli nel 1859: le opere di pittura*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 23, 1984, pp. 4-32. Ma si veda anche E. Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861)*, Firenze 1985, pp. 180-191.

[30] Mentre la monumentale *Battaglia di Palestro* di Lapi venne realizzata e si trova, come *Il campo italiano durante la battaglia di Magenta* di Fattori, alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, non conosciamo le ragioni della mancata consegna del dipinto di Sanesi che, rimasto presso gli eredi dell'artista, sarà acquistato nel 1890 dalla Direzione generale

Antichità e Belle Arti per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

[31] Sulla complessità della loro produzione e il rapporto tra pittura storica e quella di genere si vedano G. Nicodemi, *Domenico e Gerolamo Induno*, Milano 1945 e *Domenico e Gerolamo Induno. La storia e la cronaca scritte col pennello*, a cura di G. Matteucci, catalogo della mostra (Tortona, Palazzo Guidobono) Torino 2006.

[32] S. Bietoletti, *Pittura di storia contemporanea*, in *I Macchiaioli prima dell'Impressionismo* cit., pp. 135-163; L. Lombardi, *La delusione delle speranze risorgimentali nei macchiaioli toscani*, in *La pittura di storia in Italia* cit., pp. 245-257.

[33] *Fattori da Magenta a Montebello*, a cura di C. Bonagura, L. Dinelli e L. Bernardini, catalogo della mostra (Livorno, Cisternino del Poccianti), Roma 1983; M. Hansman, *Giovanni Fattori e la pittura di avvenimenti contemporanei al tempo delle guerre di Indipendenza*, in *Pittura italiana nell'Ottocento* cit., pp. 231-254.

[34] G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino 1985, p. 114.

[35] E. Cecchi, *Giovanni Fattori*, in "Valori Plastici", II, n. 1-2, 1920, p. 5. Sulla particolare fortuna novecentesca del Fattori pittore risorgimentale si veda F. Mazzocca, *Dalle avanguardie al cinema. La riscoperta di Fattori nel Novecento*, in *Fattori*, a cura di F. Dini, G. Matteucci, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 2015-2016), Venezia 2015, pp. 33-41.

[36] G. Fattori, *Scritti autobiografici editi e inediti con tutti i ritratti dipinti e fotografati dell'artista noti o ritrovati*, a cura di F. Errico, Roma 1980, pp. 77, 83.

[37] T. Dandolo, *Panorama di Firenze. La esposizione nazionale del 1861. La Villa Demidoff a S. Donato*, Milano 1863, pp. 156, 161.

[38] F. Mazzocca, *Le decorazioni, i dipinti e le sculture*, in E. Colle, F. Mazzocca (a cura di), *Il Palazzo Reale di Milano*, Milano 2001, pp. 202-23; *La Galleria delle Battaglie. La collezione Savoia di Palazzo Reale a Milano*, a cura di M. Messina, C. Salsi, P. Zatti, con contributi di P. Peluffo e S. Regonelli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi), Torino 2011.

[39] F. Mazzocca, *La delusione e il consenso nella pittura risorgimentale*, in *Il mito del Risorgimento nell'Italia unita. Atti del Convegno (Milano, 9-21 ottobre 1993)*, in "Il Risorgimento. Rivista del Risorgimento e di Storia Contemporanea", XLVII, n. 1-2, 1995, pp. 80-81.

[40] C. Bon, *La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento* cit., pp. 431-468, in particolare pp. 444-445.

[41] *Pittura garibaldina. Da Fattori a Guttuso* cit., pp. 56-58; *Soldati e pittori nel Risorgimento italiano* cit., pp. 173-174; C. Bon, *La pittura a Roma* cit., pp. 443-444.

[42] P.M. Bagnoli, F.C. Fracchia, E. Vannini, *Documenti sulla Sala del Risorgimento nel Palazzo Comunale di Siena*, in "Bullettino Senese di Storia Patria", XC, 1983, pp. 239-248; E. Spalletti, *La definizione dell'immagine monumentale della città. Il tramonto dell'"Unità di indirizzo" e le nuove vie della ricerca artistica (1875-1890)*, in C. Sisi, E. Spalletti, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, Siena 1994, pp. 457-463.

[43] *Guida ai Monumenti di San Martino e Solferino*, Lonato 1989; S. Regonelli, *Gli affreschi di San Martino della Battaglia. Il Risorgimento dipinto nel ciclo della Gran Torre*, Torino 2011.

[44] *Hayez*, a cura di M.C. Gozzoli e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Accademia, Pinacoteca e Biblioteca di Brera), Milano 1983, pp. 224-226, 336-337; *Francesco Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia) 2015, pp. 308-315.

[45] P. Villari, *La pittura moderna in Italia e in Francia*, in "Nuova Antologia", X, 1869, p. 109. Anche Diego Martelli renderà omaggio, ancora nel 1877, al "nestore de' nostri pittori Hayez" che "dette una grande scossa iniziando il movimento romantico. L'Hayez ha il grandissimo pregio di aver fatto a modo suo, quando tutti si facevano un merito di fare come gli altri" (D. Martelli, *Su l'arte* [conferenza del 1877], in A. Boschetto (a cura di), *Scritti d'arte di Diego Martelli*, Firenze 1952, p. 90.

[46] P. Levi (L'Italico), *Domenico Morelli nella vita e nell'arte. Mezzo secolo di pittura italiana*, Roma-Torino 1906; *Domenico Morelli e il suo tempo 1823 1901: dal romanticismo al simbolismo*, a cura di L. Martorelli, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 2005-2006) Napoli 2005.

[47] L. Pini, *Storicismo e gusto eclettico tra Milano e Varese. Il fasto degli imprenditori* e *La decorazione degli spazi pubblici tra la Stazione Centrale e la Galleria Vittorio Emanuele*, in Mazzocca (a cura di), *Ottocento lombardo. Arti e decorazione* cit., pp. 284-305.

[48] *Federico Faruffini*, a cura di A. Finocchi, catalogo della mostra (Spoleto, Rocca Albornoziana), Milano 1985; A. Finocchi, *Federico Faruffini un pittore tra Romanticismo e Realismo*, Cinisello Balsamo 1989; *Federico Faruffini pittore 1833-1869*, a cura di A. Finocchi, A. Sartori, S. Zatti, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo), Milano 1999.

[49] R. Bossaglia, *Tranquillo Cremona. Catalogo ragionato*, con il contributo di G. Dainotti, Milano 1994.

[50] F. Netti, *A proposito dell'Esposizione napoletano della Società Promotrice di Belle Arti (1864-1865)*, in F. Netti, *Critica d'arte*, a cura di A. De Rinaldis, Bari 1938, pp. 19-20.

[51] U. Fleres, *La pittura del Rinascimento e la nostra*, in "Fanfulla della Domenica", 18 febbraio 1883.

[52] G. Rovani, *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, in "La Gazzetta di Milano", 5 settembre 1863, p. 1.

[53] *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano 1999; F. Mazzocca, *La "rivoluzione idealista" di Gaetano Previati*, in *Stati d'animo. Arte e psiche tra Previati e Boccioni*, a cura di C. Vorrasi, F. Mazzocca, M.G. Messina, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Ferrara 2018, pp. 241-257.

[54] C. Sisi, *Umbertini in toga*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 1993, pp. 174-189. Mentre sui vari aspetti dell'arte neopompeiana nell'Italia postunitaria si rimanda ad *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, a cura di S. De Caro e E. Querci, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 2007-2008), Milano 2007.

[55] D. Martelli, *Della medaglia conferita al prof. Stefano Ussi dal giurì internazionale di Parigi*, in "Gazzettino delle arti del disegno", 4, V, 1867, pp. 125-126.

[56] Non si conosce la prima versione presentata al concorso ma terminata nel 1867, mentre è nota una seconda versione, destinata a Vittorio Emanuele II, presentata all'Esposizione di Torino del 1863 e oggi nel Museo di Capodimonte a Napoli.

[57] Bon, *Il Concorso Ricasoli nel 1859* cit., pp. 13-15.

[58] A. Venturi, *Cesare Maccari e le sue pitture nella Sala del Senato*, in "Archivio Storico dell'Arte", I, 1888, pp. 439-443.

[59] *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, a cura di P. Serafini, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 2013; Bordeaux, Galerie des Beaux-arts, 2014), Cinisello Balsamo 2013.

[60] F. Netti, *Esposizione artistica italiana (Napoli 1877)*, in Netti, *Critica d'arte* cit., pp. 82-87.

[61] L. Chirtani, *Album-ricordo della Esposizione di Belle Arti a Roma*, Milano 1883, citato in M.M. Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana. VII. Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento. III. Il Novecento*, Torino 1982, pp. 5-172. Si rimanda a questo testo che rimane una fondamentale ricostruzione del dibattito figurativo di quegli anni.

[62] G.A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, in "Il secolo XX", VI, n. 8, agosto 1907, p. 624.

[63] Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato* cit., pp. 86-93; *Il Quarto Stato. Pellizza da Volpedo*, a cura di A. Scotti Tosini, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento,), Milano 2013.

PERCORSI DELL'ARTE ITALIANA POSTUNITARIA

FRANCESCO LEONE

IL REALISMO DA ARTE IDENTITARIA D'AVANGUARDIA A CONVENZIONE BORGHESE: UN LUNGO CAMMINO

All'indomani dell'Unità nazionale le arti italiane si adoperavano per dare sostanza nei vari generi artistici (la cui antica partizione stava per essere definitivamente soppiantata da un nuovo modo di "vedere" il mondo) al verbo realista che da oltre un decennio pervadeva tutta Europa, Italia compresa, dalla Francia di Courbet all'Inghilterra dei preraffaelliti[1]. Persino la pittura di storia di tradizione romantica, vincolata alla resa da melodramma di gesti e affetti, alle necessità descrittive, ai suoi intenti didascalici, aveva tentato nel corso dei tardi anni cinquanta di riposizionarsi nel solco del principio di realtà. Su questa scorta nel 1860 – in un momento cruciale – il vertice fu toccato da *La cacciata del duca di Atene* di Ussi, ancora intrisa di slanci risorgimentali. Anche per lo spirito identitario nazionale che ostentava in una fase decisiva in cui era necessario pure alle arti uscire dai particolarismi regionali, quell'imponente macchina pittorica (316 x 447 cm) si aggiudicò il primo premio alla prima Esposizione Nazionale tenutasi a Firenze del 1861. L'inganno o la contraddizione (il ricorso strumentale al vero per infondere maggiore evidenza narrativa al soggetto ancora in termini romantici) che nel 1861 convinse Pietro Estense Selvatico e Yorick a celebrare quel "Grande e ammiratissimo quadro" come "l'opera più bella della intera mostra di Belle Arti"[2], era svelato da Martelli nel 1867, quando, presentato all'Esposizione Universale di Parigi, il dipinto di Ussi fu premiato con la medaglia d'oro. Aggiornato su tutte le dinamiche internazionali, fautore di un vero assoluto (capace di cogliere intrinsecamente e non semplicemente di descrivere il reale grazie all'"intuizione" dell'artista), al critico dei Macchiaioli non poteva sfuggire che in realtà Ussi era "un amoroso, incessante, indefesso cercatore ed esecutore dei precetti dell'Accademia"[3] in grado per questo di destare la meraviglia del pubblico, con i suoi artifici mimetici, e di compiacere, per la retorica esemplarità, la politica culturale del nuovo regno.

Con l'Italia unita da poco e non interamente, l'Esposizione fiorentina del 1861, tra qualche critica e non poche polemiche, orfana di alcune rappresentanze regionali (su tutte Roma e Venezia, non ancora annesse), priva di una vera struttura organizzativa centrale, fu un primo anche se parziale censimento della situazione artistica italiana degli ultimi trent'anni[4]. Tra la schiacciante preponderanza dei toscani (circa 900 opere su più o meno 1900), al punto da sembrare più una promotrice locale che non la prima esposizione della nuova nazione, la linea marcata dal realismo accademico di Ussi per la pittura storica trovava tra gli espositori altri efficaci interpreti, di vecchia e nuova generazione. Ma per l'arte italiana il nuovo non doveva passare da lì.

Spettava invece a un'opera cardine come *Gli iconoclasti* di Morelli[5] – dipinta a Napoli nel 1855 prima del viaggio a Parigi nell'anno del Pavillon du Réalisme per visitare l'Esposizione Universale – sintetizzare a Firenze con un linguaggio sostenuto le ricerche recenti sulla piena comprensione del vero (in antitesi all'apparenza descrittiva perseguita dal Romanticismo), sull'autentica percezione della luce e del colore e su un uso nuovo della materia pittorica che in quel momento accomunavano, pur nell'autonomia dei percorsi e delle aree geografiche e nella diversità dei generi, le frange più aggiornate dell'arte italiana. In un'ottica in qualche modo e per la prima volta unitaria, ne *Gli iconoclasti* erano adeguatamente rappresentati gli avanguardisti toscani fautori della "macchia", i naturalisti napoletani, che dopo gli insegnamenti di Palizzi e lo studio dei *Barbizonniers* francesi si sarebbero uniti nei primi anni sessanta nella scuola di Resina, e gli studi sul paesaggio del romano Costa, decisivi per i rapporti dell'Italia con il mondo inglese che stava accogliendo i preraffaelliti e per la piena maturazione

1. Domenico Morelli, *Gli iconoclasti*, 1855. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte

della poetica macchiaiola. Rispetto a questi avamposti, accomunati da un nuovo spirito libertario e da una prassi di lavoro antitradizionale, in grande dialogo tra loro tra anni cinquanta e prima metà degli anni sessanta (Morelli e Costa giocarono un ruolo centrale nella formulazione dell'estetica dei Macchiaioli; Cecioni a Napoli nel 1863 è con De Gregorio e un giovanissimo De Nittis il promotore della scuola di Resina), restarono più defilati, nonostante la pari dirompenza delle loro ricerche sul paesaggio, i piemontesi della scuola di Rivara capitanata da Avondo e Pittara, cresciuti sul magistero di un pittore allora in voga come Fontanesi[6].
In questo contesto di radicale rinnovamento, in rapporto con la Francia di Courbet e con le novità che avevano tenuto banco all'Esposizione Universale parigina del 1855, il tema nuovo dell'intuizione del vero come strumento per concepire e non semplicemente percepire la realtà, una diversa considerazione della storia e la sempre più decisiva individualità dell'artista (dalla metà del secolo nuova protagonista di questo inedito rapporto con l'esteriore e artefice della virata simbolista degli anni ottanta), avrebbero in pochi anni svuotato di valore i contenuti tematici del dipinto declassandoli da protagonisti a fattori strumentali nel dare voce a questa rivoluzionaria e complessa elaborazione del "vero". Riprendendo le antiche formulazioni del realista Caravaggio, Cecioni scrisse che per Cabianca le figure prospettavano le "medesime difficoltà d'arte degli alberi, delle case, dei monti" e che il titolo di un quadro era "un pretesto per sciogliere un problema di ombre, di luce, di colore"[7].
Da ciò conseguiva che il valore del soggetto non era più nella sua nobiltà o esemplarità, nella sua capacità di descrivere situazioni o di esprimere idee, emozioni ma nel suo gradiente di verità in rapporto – è Netti che parla – al "sentimento che un artista vede in una situazione", senza distinzione tra figura, paesaggio, scene cosiddette di "genere" secondo una definizione che dagli anni sessanta sarebbe apparsa sempre più sterile. Ancora secondo Netti, che commenta il *Torquato Tasso legge la Gerusalemme Liberata a Eleonora d'Este* di Morelli esposto alla Promotrice di Napoli del 1865, "tutta la poesia del soggetto è a punto l'esecuzione, concepita come impressione della verità"[8]. Queste considerazioni, radicali ma ancora embrionali e qui in qualche modo ancora legittimate dalla celebrazione retorica di una gloria nazionale, avrebbero aperto all'arte italiana postunitaria degli scenari totalmente nuovi favorendo sotto le insegne del realismo il superamento della divisione tra i generi.
Negli anni sessanta, insieme al contenuto, furono completamente riconsiderati anche i valori delle dimensioni e dello stato di compiutezza dei dipinti. Prendendo a prestito un'illuminante distinzione marcata da Baudelaire per contrastare quei critici che al Salon del 1845 avevano accusato Corot di non saper dipingere davanti all'apparente incompiutezza delle sue opere, per i nuovi alfieri del vero, e soprattutto per i Macchiaioli, non importava che il dipinto fosse "finito" ma soltanto che fosse "compiuto"[9]. Di questo distinguo si trovano echi precisi negli scritti dei critici legati all'estetica della "macchia". A proposito di un dipinto di Michele Tedesco esposto alla Promotrice di Napoli del 1865 (*Gli amici d'infanzia di Dante*), Netti precisava che il "quadro finito dunque non sarebbe il quadro *leccato* o senza *lacune*, ma quello dove […] l'espressione del modo di vedere dell'artista, sia in modo compiuto manifestata" lasciando nell'osservatore uno stato di attesa come se il dipinto "fosse stato levato dal cavalletto prima del tempo"[10]. A questa compiutezza da cogliersi nella sintesi assoluta del reale si riferiva anche Signorini nel 1867 scrivendo sul "Gazzettino delle arti del disegno" che "Il Fattori, il Lega, il Borrani hanno questa qualità importantissima, essi non hanno fatto il fondo per le

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

figure né le figure per il fondo, essi hanno fatto il quadro e lo hanno raggiunto"[11]. Il quadro doveva essere risolto nell'unità creativa di concezione ed esecuzione in rapporto al reale. In questa prospettiva figurativa, a prescindere dai contenuti, *Gli iconoclasti* di Morelli giocarono un ruolo di ammaestramento di notevole portata in un contesto cruciale e ufficiale come poté essere la prima Esposizione Nazionale di Firenze del 1861. Non di minore portata fu in quell'occasione l'impatto de *I novellieri fiorentini del secolo XIV* di Cabianca e di alcuni dei dipinti mandati da Napoli dalla collezione Vonwiller. Tra questi, insieme ad altri dipinti di Morelli, figuravano capolavori come *I funerali di Buondelmonte* di Altamura e *Il Consiglio dei Dieci* di Celentano. Con nuovi slanci realistici affidati agli squilli dei campi cromatici e all'intensità delle ombre colorate questi dipinti affrontavano la rievocazione del mondo antico privandola però di riferimenti edificanti e soprattutto rendendola enigmatica, come sospesa nel suo farsi temporale, dalle spiazzanti doti costruttive della luce e del colore a scapito dei principi formali del disegno. Un critico di notevole spessore ma ancorato a concezioni puriste come Pietro Estense Selvatico non poté perdonare ai *Novellieri* di Cabianca ammirati a Firenze, pur riconoscendo al pittore "doti naturali grandissime", proprio questi nuovi strumenti di costruzione che confondevano le rassicuranti partizioni tra i diversi generi della pittura e ricacciavano il dipinto "allo stato d'embrione" in cui, seguendo la moda francese e l'esempio di Morelli, "Tutto vi compariva piuttosto accennato che fatto"[12].

3. Camillo Miola, *Plauto mugnaio*, 1864. Napoli, Museo Civico di Castelnuovo

Sempre a proposito de *Gli iconoclasti* Yorick, colto e acuto ma mai in prima linea nella ricezione del nuovo, notava che "non è soltanto una bella imitazione del vero, ma è la creazione di una possibile verità, che ti lascia per lungo tempo pensoso"[13].

Ma se si usciva dalle convenzioni della forma, dagli antichi principi del disegno e dalla convenienza della rappresentazione, il vero destava ancora sconcerto nel pubblico medio frequentatore delle esposizioni. Soprattutto se, condotto alle estreme conseguenze, si faceva impietoso, evidente e materico nelle stesure cromatiche. Il colore tellurico di Cammarano poteva essere tanto magmatico da risultare greve, corrotto nella resa delle tinte dai brani di realtà che inglobava: le polveri, le atmosfere, la sporcizia o le miserie del mondo reale che entravano a far parte del quadro mescolandosi alle cromie, come accadeva in Courbet. Se poi questo processo di apparente disfacimento andava a intaccare i miti borghesi degli eroi, dei martiri o della patria, allora il risultato si faceva irricevibile. Sempre Yorick sbeffeggiava così il perduto *Due martiri della patria* esposto a Firenze nel 1861 da Cammarano: "una bottiglia di alchermes di S. Maria Novella, una patata, un cesto di lattuga, un osso di pollo, un fiasco di vino e un ovo sodo, misce, e stendi sulla tela come un impiastro, e scrivici sotto 'Due martiri della patria' e servi caldo. Ecco di quadro del Cammarano. Propongo l'instituzione d'un accademia di pittura farmaceutica col Cammarano per presidente!... Sarà un gran guadagno per le arti brutte… ma brutte di core!"[14]. Nel commento di Yorick a Cammarano, il cui uso delle stesure cromatiche paragonato agli impasti da cucina rivelava in realtà una nuova attitudine costruttiva del colore dalla caratura fortemente espressiva, non può sfuggire il parallelo con le dure critiche mosse poco meno di vent'anni prima al colore visionario di Turner, per difendere il quale era dovuto intervenire Ruskin. Nel 1842, quando fu esposta alla Royal Academy, un recensore della rivista londinese "Athenaeum" denigrò sprezzante la celebre *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour's Mouth* esprimendosi in questi termini: "in passato, questo signore ha scelto di dipingere con panna o cioccolato, tuorlo d'uovo o la gelatina di ribes; qui egli usa tutta la sua gamma di ingredienti da cucina"[15].

Ma svuotato delle sue cariche più anarchiche, con la profonda riformulazione delle teorie della visione e del valore mimetico del colore che implicava, tutto sommato comprese soltanto dai pochi sostenitori di un'arte finalmente nuova, il realismo poteva essere facilmente depotenziato da linguaggio d'avanguardia a moneta corrente, trasformato in una cifra più convenzionale di immediata presa sul grande pubblico delle esposizioni e sui nuovi attori del mercato dell'arte frequentatori delle Promotrici e delle Esposizioni Nazionali. Allora sull'onda di una coinvolgente verisimiglianza ancora di ascendenza romantica, inevitabilmente fu una certa "pittura di genere", accattivante e modaiola, a riscuotere i successi maggiori, pronta ad assecondare tutte le richieste della clientela. Ritrovandosi negli anni settanta con i suoi confini ampliati così a dismisura al punto da includere i temi storici privati della loro missione etica; e aprendosi ad argomenti e definizioni nuove in cui entravano, aggiungendosi alle più antiche tematiche popolari e rurali, gli scenari della vita moderna, i riferimenti alla letteratura internazionale contemporanea e addirittura i fatti di cronaca[16]. Filippo Filippi, esponente di rilievo della scapigliatura lombarda chiamato da "Il Pungolo" di Napoli a recensire l'importante Esposizione Nazionale di Torino del 1880, era costretto ad ammettere l'esistenza spiazzante di "un genere speciale, intermedio, che non ha la prosopopea del genere storico o religioso, ma ha molta maggiore importanza del *genere* propriamente detto […]. Questa pittura speciale, tutta moderna, ha bisogno di un nome, e chissà che qualcuno non glielo trovi"[17].

In fondo, nel vortice di questo rimescolamento, non aveva più senso domandarsi se erano dipinti di storia o di "genere" quelli che trattavano in dimensioni talvolta di larga scala il mondo dell'antica Roma o i temi cosiddetti "neopompeiani", avvalendosi dello storicismo e di un rinnovato interesse per le antichità di Pompei, sull'onda della moda lanciata tra Londra e Parigi da Ernest Gambart e Adolphe Goupil, sostenuta da fuoriclasse come Alma-Tadema, Gérôme e Siemiradzki, proiettata in Italia da Morelli (il *Bagno pompeiano* del 1861 presentato a Firenze è il primo quadro d'ispirazione neopompeiana in Italia) e dal magistero di Giuseppe Fiorelli (docente di archeologia all'università di Napoli)[18]. Questo non era più rilevante. Il dato saliente era piuttosto che il realismo poteva rendere presente, fotograficamente presente riproducendone illusionisticamente ambienti, suppellettili, stoffe, quei mondi lontani come si trattasse di set cinematografici in cui poter entrare, annullando con un processo di finzione affidato allo spirito filologico e alla mania descrittiva il diaframma temporale tra i tempi passati e l'oggi. Al pittore non si imponevano descrizioni o ammaestramenti morali, e dall'osservatore non si esigevano

4. Giuseppe Sciuti, *I funerali di Timoleonte*, 1874. Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo"

5. Carlo Ademollo, *L'eccidio della famiglia Tavani Arquati*, 1880. Milano, Museo del Risorgimento

riflessioni profonde, doti critiche, sforzi di comprensione né coinvolgimenti. La pittura andava ammirata, non compresa. E il valore dell'opera, oltre che nell'immediata ricezione da parte del pubblico, risiedeva semplicemente nel talento del pittore. Lì a dimostrarlo era, tra anni sessanta e ottanta quando la moda neopompeiana era al suo acme europeo, il successo di artisti italiani come Miola (nel suo *Plauto mugnaio* si aveva la sensazione di poter toccare la farina caduta a terra quando fu esposto alla Promotrice di Napoli del 1864), Netti, Sciuti, Muzzioli. Proprio da Muzzioli fu licenziato il capolavoro italiano di questo genere con i monumentali *Funerali di Britannico* apparsi nell'ammirazione generale all'Esposizione Nazionale di Bologna del 1888, apprezzati da un'entusiasta Matilde Serao per l'attento studio delle espressioni e per l'incisiva caratterizzazione da melodramma che rivelava, mutuata secondo la Serao dalla commedia *Messalina* di Pietro Cossa del 1876[19]. Rispetto ai *Funerali di Britannico* non può sfuggire la consonanza con Alma-Tadema, soprattutto con *Le rose di Eliogabalo* terminato in quello stesso 1888 tra realismo fotografico e una dimensione di sogno e di decadenza di ascendenza preraffaellita. Anche nel caso di Muzzioli alla definizione di un linguaggio così ammaliante non poco dovette contribuire l'influenza dei preraffaelliti giuntagli dalla frequentazione romana di Costa, un vero promotore culturale nell'Italia postunitaria, e Frederic Leighton.

Dinanzi a queste impegnative ricostruzioni agli astanti, comunque, non sembrava di assistere a una messinscena teatrale dai toni eroici, come era accaduto nel recente passato, ma di essere compartecipi a quegli eventi. La poetica realista, un uso sperimentale della fotografia, nuovi materiali di studio e repertori partoriti dalle scienze positiviste erano serviti a questo. Per rievocare il mondo classico, rendendone plausibile la ricostruzione, i pittori italiani, ad esempio, ebbero a disposizione dal 1875, pubblicata da Loescher, la traduzione de *La vita dei Greci e dei Romani ricavata dagli antichi monumenti* di Ernst Karl Guhl e Wilhelm David Koner, una raccolta uscita a Berlino nel 1862 arricchita da più di 500 illustrazioni[20]. Diversamente dalla pittura, in scultura, più radicalmente ancorata a linguaggi e concezioni classiche, il ricorso

6. Michele Cammarano, *Una partita a briscola* o *Rissa a Trastevere*, 1886. Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti

tematico all'antica Roma, allora molto attuale come eco della "terza Roma", aveva mantenuto invece delle cariche ideali, tra istanze civili, gridi libertari, slanci umanitari e messaggi politici di diversa natura. Questo fu evidente all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880 – forse la più importante tra quelle che si scalarono nel corso del secondo Ottocento anche per il dibattito istituzionale che riguardò l'accentramento su Roma o meno delle successive Esposizioni Nazionali[21] – in cui risaltarono gli impegnativi bronzi *Cum Spartaco pugnavit* di Ferrari, con la ripresa di un fortunato romanzo dell'anticlericale e radicale Raffaello Giovagnoli[22], e *Il combattimento del reziario col mirmillone* di Maccagnani[23].

Tornando alla pittura, stessa sorte di immanenza fotografica, di immediata perspicuità toccò ai soggetti di storia patria tratti dal Medioevo o dal Rinascimento (Aldi, Cassioli, Delleani, Serra, Pogliaghi, Bargellini), di cui però andando avanti nel secolo furono amplificati sempre più gli aspetti psicologici dei protagonisti, annidandovi in una elaborata trasposizione le passioni individuali, le tensioni interiori portate alla ribalta dalla produzione letteraria decadente e dalle nuove, impalpabili ma fortemente presenti categorie dello stato d'animo, della psiche e dell'inconscio. Corde non molto diverse toccavano i quadroni "di storia" ispirati alle biografie degli italiani illustri, dai Leonardo (Maccari) ai Raffaello (Visconti), dai Michelangelo (Jacovacci, Maccari) ai Tiziano (Zona), dai Tasso (Busi) ai Galilei (Barabino), dai Marsilio Ficino (Puccinelli) ai Savonarola (Bargellini), trattati dai pittori per compiacere la cultura ufficiale, le giurie delle esposizioni, i rappresentanti del Regno e, non ultimo, per attrarre i fondi pubblici destinati alla promozione artistica dallo Stato unitario.

Su altri versanti, certamente più nuovi e interessanti per la storia dell'arte, si arrivò a conferire la dignità del dipinto storico, sia per le dimensioni sia per gli impegnativi riferimenti pittorici, a soggetti tratti dalla cronaca nera, come accadde ad Ademollo con *L'eccidio della famiglia Tavani Arquati* (1880), un quadro di grandi dimensioni reso con impressionante evidenza ottica, o a Cammarano con *Una partita a briscola* o *Rissa a Trastevere* (1886) presentato all'Esposizione Nazionale di Venezia del 1887. Un dipinto di oltre 4 metri di base dall'impianto teatrale in cui

7-8. Angelo Morbelli, *Asfissia!*, 1884. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea; *Asfissia!*, 1884. Collezione privata

l'incredibile pregnanza realistica rileggeva sotto una nuova luce gli evidenti richiami a Caravaggio e al Seicento classicista conferendo una certa nobiltà a quel dramma popolare. Alla cronaca nera, ai temi dell'adulterio e del libertinaggio resi popolari dalla *Signora delle camelie* di Alexandre Dumas figlio e da *La traviata* di Verdi, si ispiravano ad esempio la *Femme de Claude (L'adultera)* di Francesco Mosso (1877) e *Asfissia!* di Morbelli (1884)[24]. Ancor più avanti, denunciando i mali e la corruzione morale della metropoli moderna, si spinse Morbelli quando denunciò col suo sguardo imparziale, e quindi impietoso, la pedofilia o la tratta delle ragazzine con capolavori come *Derelitta* o *Venduta!*

Ma rispetto alle grandi dimensioni e alle tematiche di un certo impegno sociale o letterario – anche se di letteratura contemporanea – erano maggiormente apprezzati dal mercato e dalla nuova clientela di cui gli artisti andavano famelicamente a caccia tutti quei soggetti "piccoli" o graziosi tratti, ricollegandosi a tradizioni consolidate, dalla vita degli umili o dal mondo contadino, oppure le scene in costume ispirate al rutilante Settecento *rocaille* sull'onda della moda Goupil e del successo internazionale tributato ad artisti come Meissonier. Di questa pittura commerciale un po' ruffiana, veristicamente descritta e minutamente dettagliata nella restituzione figurativa e nella facilità del "racconto", che per la sua chiarezza aveva anche il pregio di un'agevole serializzazione oleografica o divulgazione fotografica, tra i maggiori rappresentanti italiani furono Gaetano Chierici per i soggetti popolari (sulla scorta di una tradizione ben assestata soprattutto in area lombarda e rinnovata di recente sull'onda manzoniana da campioni del Romanticismo come Molteni o gli Induno), Luigi Busi, Fortuny e alcuni dei suoi emuli per la celebrazione della vita contemporanea o per soggetti ispirati all'Oriente e artisti della levatura di Favretto o Tito, cui si dovette, pur con linguaggi tra loro molto diversi, il riscatto pittorico di temi legati alla quotidianità altrimenti destinati alla banalità. La pittura brillante del resto, quella che celebrava il bel mondo contemporaneo, "piaceva. Le signore e i signori alla moda, i borghesi ricchi ritrovavan sé stessi in quelle opere […]. Era il loro ritratto, anzi la loro apoteosi. E si faceva a gara per averle"[25].

La critica più impegnata, il pubblico degli artisti stigmatizzavano questo genere d'arte di superficie, ricca di facili lusinghe per una società ossessionata dall'accumulo e dall'ostentazione del lusso. La stigmatizzava anche quando con spirito di pietà cristiana, suscitando la compassione

dei benpensanti, si occupava con falsa partecipazione di bambini indigenti, di poveracci, di drammi o tipi umani reietti portati alla ribalta dalla letteratura verista o dai romanzi d'appendice. In occasione dell'Esposizione Nazionale di Milano del 1881 il vecchio Cesare Cantù scriveva che "Rincresce il veder alcuni adoprare squisito artifizio a far gattini che si trastullano con un gomitolo; spazzacamini al sole; bambocci che s'imbrodolano, o gonfiano bolle di sapone […] insulse intenzioni epigrammatiche, od anche buffonerie inumane, dove testa poca e cuore punto"[26]. Non meno duro era stato Costa – per lui la ricerca della verità in arte era un profondo impegno etico – quando aveva commentato le sculture che aveva visto all'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877 definendole "branchi di statue tutte amorosamente levigate ma tutte ignobilmente insignificanti" che rappresentavano "orfanelli", "preghiere" e "primavere" o piuttosto "bocchini di rosa e la lasciva eleganza della scultura caramellata"[27]. Gli avrebbe fatto eco Ugo Pesci in occasione dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1880: "una generazione infinita di ragazzi di marmo, alla quale si applicherebbero le teorie Malthusiane"[28]. Sempre sulla mostra napoletana del 1877, che segnò l'apice ma anche l'inizio dell'epilogo di questa pittura brillante affidata agli epigoni di Fortuny spinti da Goupil e divisi tra Napoli e Roma[29], Netti ricordava come anche la pittura, al pari della scultura denunciata da Costa e Pesci, fosse affogata da "un delirio di abiti a strascico, di merletti, di ricami, di stoffe pompose, di galloni falsi, di grandi cravatte, di parrucche, di fiori, di ricchezza dipinta"[30].

Rispetto ai suoi esordi eroici spinti dall'ansia della verità e dalla chimera di un linguaggio artistico alto e condiviso per la nuova nazione, il realismo aveva finito per coprire con la sua fedeltà descrittiva un universo di temi e di significati, di fatto corrompendo se stesso. Era riuscito a catturare la clientela con la semplicità della descrizione e l'*appeal* della verosimiglianza, assecondandone le richieste con un linguaggio alla moda e temi che potevano compiacere o scandalizzare senza troppe contraddizioni. Era divenuto il mezzo espressivo della società borghese e con la sua limpidezza didascalica si era trasformato, paradossalmente, nell'idioma della conservazione capace di dare sostanza visiva al senso comune e ai valori tradizionali della nuova nazione. Ma in fondo, secondo una frase attribuita a Cesare Cantù da "La Civiltà Cattolica" nel 1882, "fine dell'arte è rendere un'idea, non soltanto ritrarre la realtà"[31]. E così alla metà degli anni ottanta la parabola del realismo poteva dirsi definitivamente compiuta.

9. Giacomo Favretto, *Vandalismo (Poveri Antichi!)*, 1880. Milano, Pinacoteca di Brera

IL VERISMO SOCIALE

Perché il realismo non si infiacchisse troppo declassandosi a mero congegno di compiacimento bisognò che incrociasse a partire dagli anni ottanta le tematiche di denuncia sociale portate alle ribalta dalla letteratura verista internazionale, dal pensiero socialista e dagli scritti di Proudhon. Sull'esempio della pittura francese di Courbet e Millet, addestrati al verismo letterario così tenacemente difeso e diffuso in Italia da Capuana e Verga, anche alcuni artisti italiani si diedero alla denunzia delle terribili condizioni di vita in cui versavano le popolazioni contadine, i deboli o gli infermi abbandonati al loro destino, come gli anziani o gli alienati, e i nuovi miserabili che popolavano gli scenari metropolitani come potevano essere i contadini inurbati, il proletariato nato con l'industrializzazione, gli affamati o, più avanti nel secolo, gli emigranti.

Già Signorini con la *Sala delle agitate* del 1865 aveva dimostrato come il fermo immagine impietoso e privo di narrazione di una tematica sociale scottante potesse implicitamente rappresentarne la denuncia. Non che fino ad allora la miseria e i disagiati non avessero alimentato la vena degli artisti. Ma erano stati restituiti – nobilitati sul piano formale dai principi del disegno e dalle convezioni accademiche, idealizzati dal ricorso ai modelli classici – secondo i filtri della partecipazione, della filantropia e del riscatto cristiano, quando non secondo gli stereotipi del popolano ebete, del contadino inconsapevole del suo sfruttamento o di un mondo rurale che ricordava ancora l'antica Arcadia. Ora la sfida era invece quella di materializzare nel dato figurativo, ma senza veli, i drammatici capitoli di una nuova realtà sociale. Quella realtà sociale che con tutte le sue contraddizioni avrebbe condotto alla Grande Guerra, caricata da spinte socialiste, anarchiche e rivoluzionarie. Lo si poteva fare – mutuando dalla fotografia – realizzando immagini in cui il reale era preso nella sua cruda evidenza e senza travestimenti, anzi accentuandone alcuni elementi che per metonimia avrebbero amplificato la resa dell'insieme, inducendo così l'osservatore a riflettere senza lo strumento della narrazione e, quindi, della mistificazione. Mentre le incoerenze di un vero che secondo il pubblico, ipocrita, doveva essere tale ma senza mai sconfinare nella brutalità quando trattava soggetti miserabili o volgari, come se la responsabilità della loro sgradevolezza stesse nell'occhio polemico dell'artefice e non nella realtà ritratta, furono implacabilmente svelate nel 1884 dallo scultore siciliano Salvatore Grita, autore precoce invece di gessi e di almeno una scultura (*Il voto contro natura* del 1867 appartenuto a Martelli) che andavano proprio in questa direzione: "Si grida tanto per questo verismo, realismo in teoria e poi in pratica si pretende il falsissimo e l'idealissimo […]; quando poi io ritraggo scrivendo, quanto più ritraggo con fedeltà, tanto più mi danno addosso come se avessi commesso un delitto. Quando con lo stecco ritraggo un bel bambino, vogliono proprio un bel bambino; quando ritraggo un farabutto, un camorrista, un ladro, no signore, non vogliono più la somiglianza, desiderano che io lo faccia somigliare a Silvio Pellico, a Massimo d'Azeglio, al Beato Angelico, a Michelangelo… Ho domandato e qualcuno mi ha risposto: perché l'Italia ancora non è risorta e messa insieme. Sotto ai despoti era divisa, ora è unita ma sta inchiodata in croce agonizzante, avendo nella destra il suo buon ladrone e nella sinistra il mal ladrone, e in questo stato di cose è vietato di pronunciare parole che toccano la rispettabilità, i timpani di chi sta a destra e a sinistra"[32].

Le polemiche intorno alla questione sociale in arte, comunque, esplosero in Italia soltanto all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880 quando il napoletano D'Orsi si presentò con *Il proximus tuus*. Lo scultore aveva già affilato le armi con *I parassiti* esposti a Napoli nel 1877: due antichi romani inebetiti dalla crapula in cui si leggeva la denuncia di una corruzione morale che poteva anche riguardare i tempi presenti. Ma nessuno poteva aspettarsi un'opera così brutale come *Il proximus tuus* dalla vena di uno scultore legato sostanzialmente, come il suo amico Gemito, all'accattivante realismo di genere popolare allora in voga a Napoli in pittura e in scultura. Planata con occhio impietoso, senza filtri umanitari, sulla realtà contadina del Meridione, quella tecnica di realismo sfrangiato e scabro, frutto delle riflessioni materiche maturate a Napoli tra Gemito, Michetti, Antonio Mancini dopo il decisivo soggiorno di Fortuny del 1874, suonò come un polemico *j'accuse* contro la politica del Regno e gli agi dei ricchi borghesi[33]. Lo zappatore piegato dal lavoro e privato della sua dignità, la cui posa in un istante di riposo citava esplicitamente modelli francesi (*Le vigneron* di Millet; *Les foins* di Bastien-Lepage)[34], con gli abiti sdruciti e quegli scarponi (appunto una metonimia) resi con tanta evidenza da risultare irriverenti, era uno schiaffo in faccia al mondo borghese, la prova inconfutabile delle sue colpe. La scultura suscitò un forte dibattito, al punto che D'Orsi si precipitò a prendere le distanze dalle implicazioni ideologiche che la ricezione critica della scultura inevitabilmente provocò, come ricordò la principessa Maria della Rocca nel 1883 trascrivendo un dialogo avuto con lo scultore su quell'argomento: "Avete voluto toccare, gli dicevo, la piaga universale dell'umanità; avete voluto metterci innanzi agli occhi un rimprovero vivente, difendere la causa del proletariato e soprattutto del contadino che si logora, si consuma a pro di chi non ha bisogno, e che altro non fa che godersi la vita; ma potete voi migliorare la sorte del proletariato?

– No, mi rispose egli, e vi accerto che nessun pensiero di socialismo e di rivoluzione ha traversato il mio spirito durante la creazione di questo gruppo"[35].

Con un atto emblematico, una sorta di ammonimento o comunque d'indirizzo per gli artisti e per le loro future ricerche, all'Esposizione di Torino il re Umberto I, che pure sembra si fosse fermato ad ammirare *Il proximus tuus*, di D'Orsi acquistò la scultura *A Posillipo*: un realistico e

10. Achille d'Orsi, *Proximus tuus*, 1880. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

piacevole pescatorello – sul modello del *Pescatore* di Gemito inviato a Parigi per il Salon nel 1877 – che infilava i molluschi nella nassa.

Con diversa consapevolezza invece, contemporaneamente a D'Orsi, si gettò nella questione sociale il pittore abruzzese Patini – abbandonando i soggetti "storici", quelli risorgimentali e la pittura commerciale cui si era dedicato – presentandosi con *L'Erede* (1880) all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881. Il dipinto formò con *Vanga e latte* del 1884 (di cui si sarebbe ricordato Ferraguti nel gigantesco *Alla vanga* premiato alla Triennale di Brera del 1891) e con il monumentale *Bestie da soma* del 1886 (245 x 415 cm), cui poi avrebbero fatto seguito le tre versioni di *Pulsazioni e palpiti* compiute tra anni ottanta e 1891, una grandiosa

11. Teofilo Patini, *Bestie da soma*, 1886. L'Aquila, Collezioni d'Arte dell'Amministrazione Provinciale
(in deposito temporaneo presso la Pinacoteca Patiniana di Castel di Sangro)

trilogia pittorica sulla durezza della vita contadina tra gli impervi Appennini del Centro Italia. Della stessa sostanza della terra che lavorano, rese impietosamente immanenti da lunghe sedute di studio *en plein air* e da uno sperimentale uso materico del colore, le figure di Patini sono però nobilitate dai riferimenti alla tradizione (Mantegna, il Seicento napoletano, l'iconografia della Madonna del latte). I tre quadri assurgevano al rango di dipinti di storia, seppur misera e da riscattare, conferendo nuovamente alla pittura "grande" un valore sociale e un intento didascalico. E le "storie" raffigurate – fedelmente restituite ma non narrate – erano proiettate in una dimensione universale. Fu per questo che nonostante il chiaro intento socialista i dipinti di Patini furono acquistati dalle istituzioni, diversamente dal *Proximus tuus* di D'Orsi. *L'erede*, in cui qualcuno lesse un riferimento a *Rue Transnonain, le 15 avril 1834* di Daumier, fu acquistato nel 1884 per la Galleria Nazionale di Roma nata in occasione dell'Esposizione del 1883 con l'intento, o la chimera, di formare un'arte nazionale sul modello francese, con l'appoggio dello Stato e facendo perno su Roma. *Vanga e latte*, il capolavoro di questa trilogia sociale per la sapiente composizione giocata in diagonale e l'apertura verso l'infinito, per il Ministero della Pubblica Istruzione (poi in deposito al Ministero dell'Agricoltura) sempre nel 1884. Che gli intenti di Patini, deluso dal Risorgimento tradito, fossero in qualche modo ideologici è confermato da quanto scrisse la principessa Della Rocca riportando un passo di una lettera relativa all'*Erede* inviatagli dal pittore: "Eccovi l'erede! – mi scriveva egli… Erede di che? di lavoro, di sofferenza e di miserie, ma che in sé contiene il germe delle grandi riforme sociali"[36].

Gli ultimi due decenni dell'Ottocento conobbero una grande propagazione del verismo sociale in ambito artistico. Diversamente da D'Orsi e Patini, legati al mondo rurale degli Appennini e di un Meridione sempre più emarginato, o da Nono, Zandomeneghi, Milesi, che in area veneta si dedicarono ai temi sociali in termini più consueti, seppur alti, di pittura popolare, i pittori lombardi si rivolsero maggiormente alle tematiche che stavano drammaticamente emergendo dalla città del lavoro e dell'industria, in un paese dove il difficile processo unitario, tra arretratezza e retorica, sembrava tutt'altro che compiuto e dove

la grande depressione economica del 1887-1890 non fece che acuire le già forti disuguaglianze sociali e culturali tra le *élites* e le masse dei lavoratori, favorendo quel fenomeno migratorio di cui resta un impressionante documento visivo negli *Emigranti* di Tommasi del 1895.
Andando avanti verso la fine del secolo la "questione sociale" divampò sempre più, sfociando in tumulti, rivendicazioni e continui scioperi. La trascrizione figurativa più rappresentativa di queste dinamiche è l'iconico *Oratore dello sciopero* di Longoni (1890-1891), cui avrebbero fatto eco i dipinti di Nomellini, compiuti anch'essi, come *L'oratore* di Longoni, con la nuova tecnica implacabile e scientifica a un tempo del colore "diviso". Mentre verso la fine del secolo (1897) inquietanti presenze fantasmatiche fluttuanti tra le brume dell'alba, di cui pochi anni più avanti si sarebbero ricordati Boccioni e Carrà nelle sperimentazioni del 1910, sarebbero apparsi in una visione onirica i lavoratori senza identità nell'*Alba dell'operaio* di Sottocornola. In scultura cantavano l'eroica "nobiltà" del lavoro Butti (*Il minatore* presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1889) e l'anziano Vela con un'opera manifesto che è il bassorilievo in bronzo offerto nel 1883 alle *Vittime del lavoro*, e cioè agli operai morti durante la realizzazione del traforo ferroviario del San Gottardo. Al rilievo di Vela si sarebbe ispirato un artista impegnato dai tardi anni ottanta nelle tematiche sociali come Oreste da Molin nel dipinto (ambizioso per tema e dimensioni) *Scopriti, passa un ferito del lavoro* andato all'Esposizione di Torino del 1898.
La fondamentale Triennale di Milano del 1891 – uno schiaffo alla retorica e alle voghe modaiole delle Esposizioni Nazionali – segnò un traguardo significativo per la pittura d'impegno sociale. Insieme all'*Oratore* di Longoni e a *Piazza Caricamento a Genova* di Nomellini, vi erano esposti *Le due madri* di Segantini, il *Muratore* di Sottocornola, *Progresso e ignoranza* di Carcano e *Il parlatorio del luogo Pio Trivulzio* di Morbelli[37]. Ricollegandosi ad artisti internazionali come Hubert von Herkomer (*Natale al Chelsea Hospital* del 1878) e Léon Fréderic (*Noël à l'hospice* del 1884), Morbelli tornava sulla triste esistenza degli anziani rimasti soli e senza sussistenza economica con un'opera appartenente a una serie inaugurata nel 1883 con *Giorni ultimi* (medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Parigi del 1889) e culminata nei sei dipinti del *Poema della vecchiaia* esposti alla Biennale di Venezia del 1903[38].
Anche il tema del cibo, della sua distribuzione ai poveri affamati fu un altro argomento che si fece largo nella pittura di carattere sociale. Il crudo realismo di *Alle cucine economiche di Porta Nuova* di Pusterla (1887) – esposto nel 1888 alla Italian Exhibition di Londra insieme a opere di altri artisti della scuderia di Vittore Grubicy – ritraeva le cucine sociali di Porta Nuova a Milano aperte nel 1883 dove si poteva incontrare ogni "tipo" di disagiati; quegli stessi disagiati raccontati in letteratura dal verismo del lombardo Paolo Valera: operai vecchi e malandati massacrati dal lavoro, prostitute, giovani madri rimaste sole, minori sfruttati e i nuovi poveri figli della depressione economica.
Ma il dipinto che meglio restituiva alla vigilia del Novecento i divari sociali che dilaniavano la Milano moderna e industrializzata con i suoi nuovi e per certi versi suggestivi scenari urbani, fu *Riflessioni di un affamato* esposto

12. Emilio Longoni, *L'oratore dello sciopero*, 1890-1891.
Barlassina, Banca di Credito Cooperativo

13. Angelo Morbelli, *Giorni ultimi*, 1883. Milano, Galleria d'Arte Moderna

da Longoni alla Triennale milanese del 1894, anche per la riuscita delle sperimentazioni cromatiche che passavano dai colori puri divisi nella resa dell'interno del caffè Biffi alla tecnica a impasto utilizzata per dipingere l'esterno della Galleria Vittorio Emanuele e il giovane intirizzito. Pubblicata in fotoincisione sull'unico numero di "Lotta di classe" (organo del Partito Socialista) diffuso a Milano il primo maggio del 1894 (giorno inaugurale della Triennale al Castello Sforzesco), l'opera fu oggetto di un acceso dibattito che alla fine, più per l'accostamento al Partito Socialista e per la risonanza causata dalla stampa, procurò a Longoni una denuncia per istigazione all'odio di classe e la schedatura come pittore anarchico. Nel dialogo immaginario appaiato alla riproduzione del quadro, favorito dal sapiente contrappunto narrativo voluto da Longoni tra le due diverse scene dell'interno e dell'esterno, al giovane affamato – personaggio reale della Milano di allora: un malandrino noto come "il Ragno" poi finito accoltellato – "Lotta di classe" attribuiva frasi incendiarie come queste, che innegabilmente acuirono il valore di protesta di *Riflessioni di un affamato*: "Se almeno trovassi lavoro! il mio mestiere lo so, e in officina resisto quindici ore"; "Che porci! Mandano indietro la carne, perché hanno la pancia troppo piena. Vi farei vedere io a mangiarla".

EMANCIPAZIONE DEL COLORE E AMBIGUITÀ DEL SIMBOLO: OLTRE IL VERO

La svolta realista che si consumò nelle arti europee tra anni cinquanta e sessanta consegnò agli artisti un'arma dai mezzi potenzialmente sconfinati: la materia cromatica. Svincolato definitivamente dal primato del disegno – trasposizione concettuale e astrattiva usata da secoli per rendere in arte il reale – il colore poteva ergersi, a partire dagli anni sessanta, a strumento se non unico senz'altro privilegiato nel processo di "percezione" del reale. Le ricerche sul colore avviate in contemporanea in Europa, da Courbet ai primi preraffaelliti, dai Macchiaioli ai naturalisti napoletani, di natura anche molto diversa tra loro,

14. Attilio Pusterla, *Alle cucine economiche di Porta Nuova*, 1887. Milano, Galleria d'Arte Moderna

15. Emilio Longoni, *Riflessioni di un affamato (Contrasti sociali; Lotta di classe),* 1893-1894. Biella, Museo del Territorio Biellese

prima "materializzarono" il vero con l'intento di restituirne una quota oggettiva, implacabile, con tutte le contraddizioni che studi e teorie moderne prospettavano. Ma poi, andando avanti nel secolo, lo superarono ricercando nelle maglie nascoste della visione, nel simbolo, nelle tradizioni e nelle pulsioni collettive dei popoli, nel mondo interiore degli individui nuove "realtà" cui dare sostanza figurativa.
Gli studi scientifici stavano dimostrando che luce e colore sono gli elementi con i quali ci è dato di percepire il reale e di penetrarne la scorza delle apparenze; non certo l'artificio del disegno che simulava contorni inesistenti nel mondo sensibile. Le teorie della scomposizione del colore e del contrasto simultaneo esposte da Chevreul nel 1839 (*De la loi du contraste simultané des couleurs*) erano studiate con grande attenzione dagli artisti. A Milano un riverbero precocissimo lo si ebbe addirittura dentro i presidi dell'accademia con un testo del pittore, storico

dell'arte e scrittore Girolamo Luigi Calvi nel 1842[39]. La definizione della "macchia" da parte dei toscani fu tra le prime formulazioni europee di queste nuove concezioni incentrate sulla preminenza del colore come luogo della luce e su una diversa esperienza del reale. In modo più discorsivo Jules Jamin ne *L'optique et la peinture* apparso sulla popolare "Revue des Deux Mondes" nel 1857[40] aveva spiegato che era la luce dei raggi solari, colorandosi attraversando l'atmosfera, l'ambiente e rifrangendosi sugli oggetti, a permettere agli esseri umani di esperire il mondo attraverso la vista. E con caratteri più decisamente scientifici gli studi sui pigmenti e sugli effetti ottici del fisico americano Ogden Rood dati alle stampe nel 1879[41] aprirono a Seurat e a Segantini (quest'ultimo attraverso Vittore Grubicy) contemporaneamente ma autonomamente la strada della tecnica divisionista. A una diversa considerazione del colore avevano poi contribuito nuovi ritrovati come i pigmenti chimici in tubetto e le tele industriali a preparazione bianca (che amplificavano di molto intensità di luci e cromie dei dipinti) diffusi in Inghilterra dalla metà dell'Ottocento[42]. Più avanti nel secolo Grubicy sarebbe stato rappresentante in Italia per alcuni anni dei colori industriali Lefranc[43].

Il grande pubblico – ma spesso anche gli addetti ai lavori – facevano fatica a recepire questo radicale spostamento che implicava lo svuotamento di una prassi accademica rimasta immutata o quasi per secoli e lo smascheramento delle "false" teorie della tradizione, dal cui giogo soltanto pochi, sommi artisti erano riusciti in passato a liberarsi. Sono fin troppo note le incomprensioni che riguardarono l'epifania del realismo materico di Courbet all'indomani dei fatti del 1848. Il *Rienzi* del preraffaellita Hunt, esposto alla Royal Academy nel 1849 alla prima apparizione della Pre-Raphaelite Brotherhood, suscitò stupore per la sua incredibile intensità cromatica, per la luce, per il trattamento sprezzante del colore distribuito senza impasti. Si è già detto del dileggio cui Yorick sottopose *Due martiri della patria* di Cammarano all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861, paragonandone l'"impiastro" cromatico a un armamentario da cucina. Sorte non diversa toccò agli scapigliati lombardi. Vittore Grubicy lavorò tenacemente per riabilitare la fama postuma di Cremona, insistendo proprio sull'importanza delle sperimentazioni materiche condotte dall'artista negli anni settanta. Si trattava di ricerche che lo avevano spinto alla scelta di dipingere con la mano sinistra e non più con la destra (la mano avvezza all'ortodossia del disegno e alla perspicuità ottica della tradizione amata dal pubblico), all'utilizzo di lunghi pennelli dalle setole diradate per ottenere la fusione con l'ambiente di figure sfocate, senza contorni ingannatori, e a morire molto giovane perché avvelenato dalla biacca dei colori che usava mescolare sul braccio o sul palmo della mano in preda all'ansia della sperimentazione. Su quelle nuove indagini incentrate sulla visione e sul colore la critica si era mostrata molto diffidente[44].

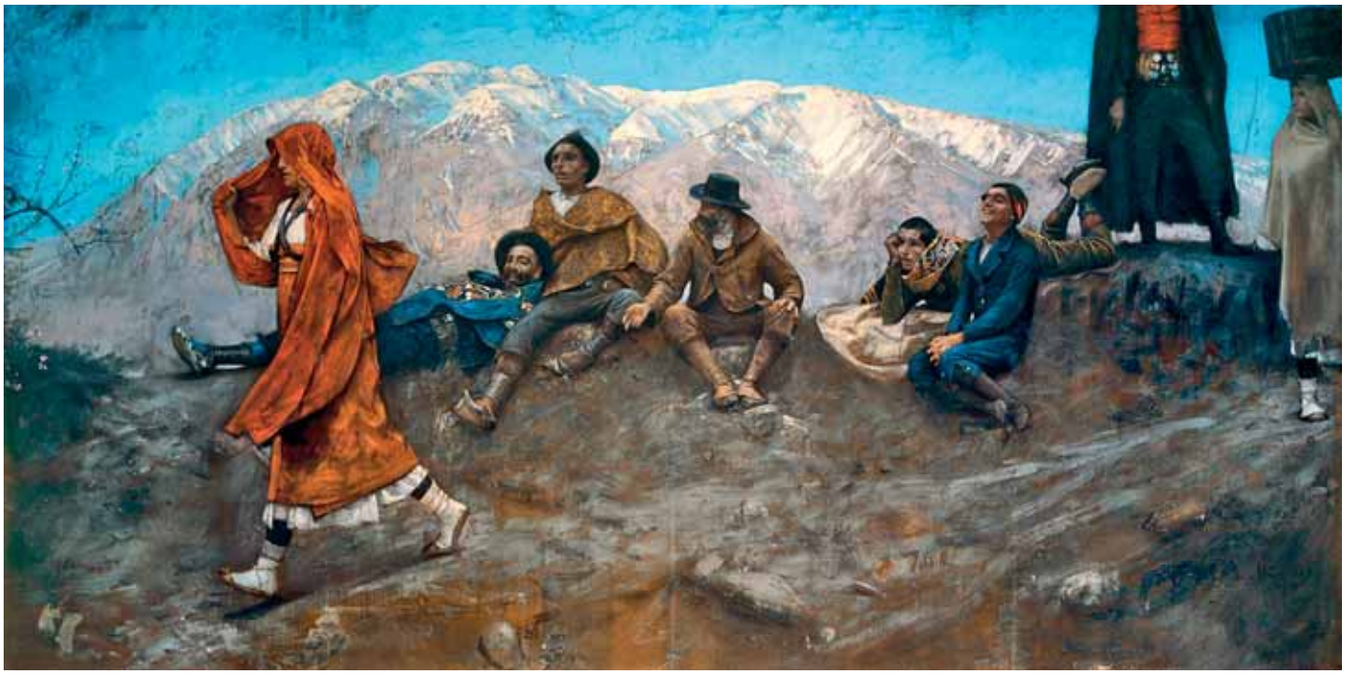
Quando poi il colore si impossessò sfacciatamente delle grandi dimensioni, facendosi protagonista di una pittura di "genere popolare" che piegava, sfruttandola, l'immediatezza accattivante della pennellata sfrangiata per toccare corde la cui comprensione richiedeva letture più attente, allora la decifrazione del valore – e dei contenuti – delle opere si fece ostica e per taluni fuori portata. Fu questo il caso della ricezione critica dei primi capolavori di un artista come Michetti. Ci volle qualche tempo, e interpreti di levatura, per comprendere la profondità della sua pittura, tutt'altro che riconducibile a un facile realismo di maniera di cui pure, apparentemente, sembrava usare gli strumenti pittorici. Michetti si era formato nell'entusiasmante contesto napoletano dei primi anni settanta, legato al mondo parigino e in questa particolare koinè del colore influenzato dal pennello prodigioso dello spagnolo Fortuny, che Michetti conobbe a Napoli nel 1874[45]. Costa definì la pittura magmatica e frastagliata in voga a Roma e Napoli tra anni settanta e ottanta "la bassa arte napoletano romana"[46], pensando non a Fortuny ma a tutti quegli epigoni che impiegavano l'inspessimento e l'alterazione delle cromie per un'arte di superficie fatta di cardinali dagli abiti troppo rossi o dalle gote troppo rubiconde, di prelati o figurine intente in civetterie o attrici di scene galanti alla Goldoni.

Ma non era certo questa la pittura di Michetti, che dai tardi anni settanta aveva sottomesso quella tecnica a rischio di superficialità alla ricerca delle profondità antropologiche del mondo rurale abruzzese, indagandone i riti ancestrali, le immutate tradizioni, le pulsioni ataviche che sembravano collocarsi alle origini del mondo. Portarne in emersione sul piano della tela dipinta con effetti spettacolari i culti e i simboli con una pittura grossa intrisa di luce, che abbatteva l'illusione ottica della prospettiva e in cui il maggior colore corrispondeva alla minore profondità, non equivaleva a banalizzarli con l'espediente della tecnica ma, al contrario, a farli riemergere dall'opacità del mito come monadi di un'era lontana. Ma il binomio tra la restituzione antropologica di quell'antica madre terra

16. Francesco Paolo Michetti, *Il voto*, 1883. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

– popolata di figure primordiali e attraversata da simboli e storie antiche – e innovazione tecnica suscitò agli inizi reazioni contrastanti. Era difficile comprenderlo e i giudizi negativi, che venivano dal mondo del realismo serio e riflessivo dei Macchiaioli toscani, si scagliarono essenzialmente contro la crescita caotica delle paste cromatiche. Ma nel colore Michetti aveva in realtà individuato con originalità lo strumento figurativo per coniugare l'indagine maniacale del reale (perseguita con l'uso documentaristico della fotografia e con ricognizioni continue nei paesi d'Abruzzo insieme all'amico D'Annunzio e all'antropologo De Nino) con la volontà, nuova e di natura simbolista, di catturarne in pittura le forze più remote, le connessioni profonde che sfuggivano al controllo positivista per perdersi in un coinvolgimento panico. Quando fu presentato *Il voto* all'Esposizione Internazionale di Roma del 1883, Costa, che da artista avveduto riconosceva in Michetti un grandissimo talento, rimase sconcertato dal colore grondante – per noi sorprendente – e dai vapori materici con cui il pittore aveva restituito l'acme della processione della festa patronale di Miglianico in cui molti fedeli prostrati a terra sul sagrato della chiesa di San Pantaleone raggiungevano la statua del santo patrono leccando il pavimento. "Eppure – scriveva Costa – la scena che l'artista ha veduto dal vero, avrebbe dovuto renderlo serio, fermo, impressionato. Invece di mettere in rilievo l'espressione della nuda maternità […] affermando con buona pittura la mamma lattante, piuttosto ci da il fumo e le smoccolature dei ceri accesi […]; che importa che egli col pastello mi rialzi il rosso del gilè […]. Non sarebbe stato necessario di pensare prima al concetto del quadro, che alla vivacità dei dettagli? Ma il giovane artista ha temuto forse di cadere nell'antiquato facendo della logica ed usando la grammatica, quel 'non finito' gemmato, rimedia a tutto per la modernità. Gran peccato che un uomo tanto ben dotato dalla natura non sappia essere più semplice per la coscienza della propria forza"[47]. Davanti alla *Processione del Corpus Domini*, il primo capolavoro della maturità esposto da Michetti a Napoli nel 1877, Cecioni (il severo Cecioni) aveva accusato il pittore di essere un "copiatore di Fortuny" e definito la sua pittura "falsa, bugiarda, ciarlatana"[48]. La varietà smisurata delle ricerche estetiche e delle istanze culturali messe in campo da Michetti dovettero attendere, dopo i tentativi lodevoli di Boito e Netti, la prosa elevata di D'Annunzio, sceso in campo sul "Fanfulla della Domenica" nel 1883 in difesa del *Voto*[49], per trovare finalmente un esegeta in grado di scioglierne tutti i mille significati, non soltanto figurativi, in nome di una totale e istintiva immersione nella natura[50].

Il talento di Michetti comunque, anche presso coloro che (per la verità pochi) non ne condividevano i risultati, era fuori discussione. Come anche la sua fama, il cui apice – dopo l'acquisto del *Voto* per ben 40.000 lire da parte del Ministero della Pubblica Istruzione nel 1883 – fu segnato dalla presentazione della *Figlia di Jorio* alla prima Biennale veneziana del 1895, vincitore del primo premio "Città di Venezia". Un quadro diverso dai precedenti, tribolato nella lunga gestazione, in cui le paste cromatiche stese con una sperimentale tempera alla glicerina di sua invenzione si purificavano, lisciandosi, per riempirsi di luce ed elevarsi di tono. Del resto l'ancoraggio al mondo contadino, alle tematiche semplici, alle bellezze paesistiche degli



17. Francesco Paolo Michetti, *La figlia di Jorio*, 1895. Pescara, Palazzo della Provincia

18. Giovanni Segantini, *Ritorno al paese natio*, 1895. Berlino, Staatliche Museen, Nationalgalerie

19. Gaetano Previati, *Maternità*, 1890-1891. Novara, Collezione Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare

Appennini, per quanto trattate con linguaggio dirompente e con scopi ulteriori, garantivano il successo del pittore nell'Italia umbertina in cerca di immagini, figure, scenari e tradizioni identitarie da celebrare. La pittura di Michetti incarnava il senso comune della nazione.

Allo stesso modo, nonostante il percorso estremamente diverso, la tersa limpidezza delle sue vedute alpestri incredibilmente inondate di luce assicurarono enorme popolarità anche a Segantini. Con il suo sguardo fermo, scientifico, indagatore, egli seppe coniugare le novità dirompenti della partizione ottica del colore con la celebrazione della purezza incontaminata delle Alpi. Nei termini di una totale immedesimazione con la natura della montagna, Segantini fu celebrato da D'Annunzio nel componimento *Per la morte di Giovanni Segantini* pubblicato su "Marzocco" l'8 ottobre 1899, dove il pittore era colui nei cui occhi, "umili e degni ove s'accolse l'infinita bellezza", e nella cui anima "tutte le cose furono come una sola cosa / abbracciata per sempre dalla sua silenziosa / potenza come dall'aria". Lontane dal logorio della vita moderna, confinate nell'esilio volontario delle Alpi svizzere (in realtà una scelta strategica che teneva il pittore agganciato alle esperienze vitali delle Secessioni europee e al collezionismo dei ricchi frequentatori di Sankt Moritz), le ricerche di Segantini sulla tecnica divisionista, il vero linguaggio della modernità da cui ripartì il Novecento, risultavano svincolate da ogni declinazione eretica, da pericolose derive di denuncia sociale (Longoni, Morbelli, Pellizza) e dai temi scottanti della città contemporanea. Era un simbolismo di natura solitaria, quasi dal carattere eroico, che non trasfigurava la realtà e celebrato per questo dal pubblico e dalla critica, come accadde per le *Due madri* trionfatrici alla Triennale di Milano del 1891 – con il tema simbolista della maternità ricondotto nella nobile semplicità del mondo contadino e nelle convenzioni di un apparente naturalismo – e per *Ritorno al paese natio* vincitore del secondo premio "Città di Venezia" alla Biennale del 1895, di cui la critica naturalmente apprezzò più i contenuti che non le sperimentazioni formali[51].

Lo stesso non poteva accadere per la pittura pruriginosa di Previati che, abbandonati i puntelli della verisimiglianza e le immediate analogie con il reale alla base dei successi di Michetti e Segantini, si innalzava tra i massimi esempi del Simbolismo europeo legando pericolosamente gli elementi soggettivi dello stato d'animo, del sentimento, dell'idea alla sfera però trasfigurata delle apparenze. La *Maternità* esposta alla Triennale milanese del 1891, proprio di fronte alle *Due madri* di Segantini (che invece nel 1894 molto astutamente inviò fuori confine, all'Esposizione di Berlino, un'opera dal simbolismo problematico come *Le cattive madri* ispirata al *Nirvana* di Illica), era il risultato incredibile di questa concezione "ideista" in cui il dato naturale era gettato in pasto alla deformazione astraente dei filamenti sinuosi e spessi del colore diviso: fluttuanti, paralleli e tutti portati sul primo piano. L'accanito dibattito e le dure critiche seguite all'esposizione[52] non fecero che confermare l'impenetrabilità del simbolismo mistico

20. Giulio Aristide Sartorio, *Le vergini savie e le vergini stolte*, 1890-1891. Roma, Galleria d'Arte Moderna

di questo capolavoro, che invece quasi con un'azione risarcitoria sarebbe stato esposto al primo Salon de la Rose + Croix di Parigi nel 1892 sotto lo sguardo attento di Joséphin Péladan. La miscela tra l'"inciampo della tecnica diversa" e la difficile comprensione di "tutto il sentimento che anima la composizione" (sono parole di Previati)[53] fu davvero troppo, certamente per tutto il pubblico milanese ma anche per buona parte della critica. Del resto non era facile cogliere il valore dell'opera "che scaturisce – scrisse Previati al fratello – inevitabilmente per tutti appena vinta la prima impressione di sorpresa e metti puranco di disgusto se vogliono per l'esecuzione da pazzo"[54]. Il tam-tam fu smisurato[55] e tra i pochissimi difensori di Previati (in prima linea, emblematicamente, c'era anche Alfredo Melani)[56] dovette farsi largo Vittore Grubicy con le sue competenze figurative e con l'ampiezza europea dei suoi riferimenti per sgomberare il campo dai pregiudizi di natura realista in un pezzo di critica che vale davvero la pena di leggere. Dalle colonne di "Cronaca d'Arte", organo del Simbolismo letterario milanese, Grubicy commentava: "Ecco: il disgraziato [Previati] si è permesso di fare seco stesso un ragionamento di questo genere. È convenuto che

colla pittura si possono esprimere: delle idee che germogliano nel cervello; dei sentimenti che scaturiscono dall'animo, o delle emozioni che per gli occhi si ricevono dal mondo esteriore. Ammetto che la corrente della giornata predilige in modo quasi esclusivo questo ultimo genere di arte realista o impressionista […]. Ammetto che, secondo le consuetudini vigenti, anche nel simboleggiare le idee, ricorrendo alla forma umana, si fa tutto il possibile per darle una parvenza di realtà […]. Ma se il mio cervello è tormentato da un'idea astratta, mistica, indefinita nelle sue parti, la cui bellezza estetica risiede appunto in questa sua indeterminazione simbolica; se nel mio cervello questa idea, col cercare di incorporarsi e di manifestarsi, respinge con insistenza ogni immagine positiva che richiami alla realtà, e non trova la sua espressione se non mantenendosi in una specie di visione complessivamente fluttuante, sintetica, di forme e di colori, che lasciano appena intravedere il simbolismo o ideismo musicale e quasi sopratterreno del mio pensiero; perché non mi sarà permesso di tentare la ricerca di un suono, d'una formula più tassativamente appropriata, invece di valermi delle solite parole, dei soliti strumenti, delle solite formule che […] non mi soddisfano, perché parmi che qualsiasi richiamo alla realtà debba contrastare e distruggere la natura dell'immagine complessiva che io accarezzo nella mia mente? […] Per parte mia non esito a scorgere in questo tentativo tutto quel che si può dire di più sinceramente coraggioso o meritorio verso l'arte e verso il pubblico"[57].

Ma svincolato dal riferimento alla realtà sensibile il simbolo era ambiguo. E la sintesi proposta da Previati tra "idea" come fine e tecnica divisionista come mezzo non poteva fare breccia nei gusti del pubblico borghese. Nei percorsi del Simbolismo italiano era più facile allora, per la cultura ufficiale della nuova nazione, affidarsi alla versione romana di Sartorio. La riscoperta della purezza quattrocentesca di Botticelli mutuata dai preraffaelliti e sostenuta da D'Annunzio garantiva, pur nella sua ermetica complessità di riferimenti all'estetismo *fin de siècle* e alla cultura decadente europea, il sostegno di una tradizione aulica in cui potevano riconoscersi sia le necessità di legittimazione della nuova Italia sia una concezione aristocratica delle arti di natura letteraria da cui il pubblico talvolta velleitario di fine secolo si sentiva lusingato e in cui sembrava in qualche modo riconoscersi.

[1] Su questo argomento un testo di riferimento per la situazione europea ma soprattutto francese resta L. Nochlin, *Realism*, Harmondsworth 1971 (ed it.: *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, trad it. G. Scattone, Torino 2003). Per l'Italia una sintesi efficace è in E. Spalletti, *I percorsi del vero*, in C. Bertelli, V. Terraroli (a cura di), *Lezioni di storia dell'arte. Dall'Impressionismo alla cultura artistica contemporanea*, IV, Ginevra-Milano 2005, pp. 35-63; mentre su Macchiaioli e realismo si veda *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, a cura di F. Dini, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'Arte Diego Martelli), Milano 2005.

[2] Yorick [Pietro Coccoluto Ferrigni], *Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861: guida critico-descrittiva con pianta del palazzo della esposizione*, Firenze 1861, p. 117.

[3] D. Martelli, *Della medaglia conferita al Prof. Stefano Ussi*, in "Gazzettino delle Arti del disegno", I, 1867, pp. 125-126: p. 125.

[4] B. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie di una esposizione*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 18, 1982, pp. 21-36.

[5] Sul dipinto si veda, da ultimo, L. Martorelli, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, Scuderie Papali), Milano 2008, p. 190, n. 49.

[6] Sui piemontesi e sulla scuola di Rivara si veda R. Maggio Serra, *Il vero e il paesaggio in Piemonte: vent'anni di polemiche e dibattiti*, in *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, a cura di R. Barilli (coordinatore), A. Borgogelli, E. Farioli, C. Poppi, P. Stivani, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea), Milano 1988, pp. 90-104.

[7] A. Cecioni, *Arte moderna e arte alla moda*, in A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, a cura di G. Uzielli, Firenze 1908, pp. 289-348: p. 335.

[8] F. Netti, *A proposito dell'Esposizione napoletana della Società Promotrice di Belle Arti*, in F. Netti, *Critica d'arte*, a cura di A. De Rinaldis, Bari 1938, pp. 19-23 (ora in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Dalla pittura di storia alla storia della pittura 1859-1883*, a cura di B. Cinelli, Milano 2009, pp. 28-31: p. 29).

[9] C. Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, Paris 1868, p. 54: "il y a une grande différence entre un morceau *fait* et un morceau *fini* – qu'en général ce qui est *fait* n'est pas *fini*, et qu'une chose très-*finie* peut n'être pas *faite* du tout – que la valeur d'une touche spirituelle, importante et bien placée est énorme… etc… etc… d'où il suit que M. Corot peint comme les grands maîtres".

[10] F. Netti, *A proposito dell'Esposizione napoletana della Società Promotrice di Belle Arti*, in Netti, *Critica d'arte* cit., pp- 16-19 (ora in Barocchi, *Storia moderna dell'Arte in Italia* cit., pp. 34-36: p. 35).

[11] T. Signorini, *L'Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento di Firenze. I quadri del Signor Fattori, Lega, Borrani*, in "Gazzettino delle arti del disegno", I, 1867, pp. 17-21 (ora in Barocchi, *Storia moderna dell'Arte in Italia* cit., pp. 90-95: p. 94).

[12] P. Selvatico, *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia rintracciate nella Esposizione Nazionale seguita in Firenze nel 1861*, Padova 1862, p. 42.

[13] Yorick [Pietro Coccoluto Ferrigni], *Viaggio attraverso l'Esposizione* cit., p. 112.

[14] Ivi, p. 124.

[15] *Fine Arts - Royal Academy*, in "Athenaeum", n. 759, 14 maggio 1842, p. 433: "This gentleman has, on former occasions, chosen to paint with cream, *or* chocolate, yolk of egg, or currant jelly – here he uses his whole array of kitchen stuff" (mia la traduzione italiana).

[16] Sulla pittura di genere nel secondo Ottocento italiano di riferimento è G. Ginex, *"Pittura di genere": lo sguardo sul popolo*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann, M. Seidel, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 2002), Venezia 2005, pp. 303-330.

[17] Ivi, p. 304.

[18] Cfr. C. Sisi, *Umbertini in toga*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 1993, pp. 174-189; *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, a cura di E. Querci e S. De Caro, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 2007-2008), Milano 2007.

[19] [M. Serao], *L'esposizione di Belle Arti di Bologna. Il quadro di Muzzioli*, in "Il Panaro. Gazzetta di Modena", XXVII, n. 143, 24 maggio 1888, p. 3. L'articolo era già apparso sul "Corriere di Napoli". Su Muzzioli si veda *Giovanni Muzzioli (1854-1894): il vero, la storia, la finzione*, a cura di G. Martinelli Braglia, P. Nicholls, L. Rivi, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo Foresti, 2009-2010), Torino 2009.

[20] E. Guhl, W. Koner, *Das Leben der Griechen und Römer nach antiken Bildwerken dargestellt. Mit 528 in den text eingedruckten Holzschnitten*, Berlin 1862.

[21] Su cui ha fatto il punto M.M. Lamberti, *L'esposizione nazionale del 1880 a Torino*, in "Ricerche di storia dell'arte", 18, 1982, pp. 37-54.

[22] *Spartaco. Racconto storico illustrato del secolo VII dell'Era romana*, apparso a puntate sul "Fanfulla" tra 1873 e 1874.

[23] Cfr. C. Sisi, *1861-1899: gli anni delle Esposizioni*, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato* cit., pp. 47-71: p. 64.

[24] Ginex, *"Pittura di genere"* cit., pp. 309-310.

[25] F. Netti, *Scritti critici*, Roma 1980, p. 246.

[26] C. Cantù, *Le Arti Belle compagne alla nostra Esposizione nazionale*, in "L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano", 1881, pp. 250-251.

[27] G. Costa, in "Gazzetta d'Italia", domenica 6 maggio 1877, II.

[28] U. Pesci, *La IV Esposizione Nazionale di Belle Arti a Torino. La prima occhiata*, in "L'Illustrazione Italiana", I semestre, 1880, pp. 274-275: p. 274.

[29] Cfr. M. M. Lamberti, *1875-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, *VII, Parte seconda, Dal Medioevo al Novecento. III, Il Novecento*, Torino 1982, pp. 5-172: pp. 5-9.

[30] Netti, *Scritti critici*, cit., p. 145.

[31] *L'ideale nell'arte*, in "La Civiltà Cattolica", XXXIII, serie XI, vol. XI, quaderno 770, pp. 186-197: p. 188.

[32] S. Grita, *Polemiche artistiche*, Roma 1884, s.p. (ora in Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia* cit., p. 158).

[33] M.M. Lamberti, *Aporie dell'arte sociale. Il caso del 'Proximus tuus'*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 13, 1983, 4, pp. 1077-1137.

[34] Ivi, pp. 1093-1096.

[35] M. Della Rocca, *L'arte moderna in Italia*, Napoli-Milano 1883, p. 321.

[36] Ivi, p. 136.

[37] Sulla Triennale del 1891 si veda A. Scotti Tosini, *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 18, 1982, pp. 55-72; *La Triennale milanese del 1891*, in A. Negri, *L'arte in mostra. una storia delle esposizioni*, Milano-Torino 2011, pp. 71-74.

[38] Sui richiami al contesto internazionale del dipinto di Morbelli si veda Ginex, *"Pittura di genere"* cit., p. 316.

[39] G.L. Calvi, *Della norma che per dipingere le ombre deve dedursi dalle osservazioni fisiche più o meno recenti ed ora qui anche maggiormente estese*, Milano 1842.

[40] J. Jamin, *L'Optique et la Peinture*, in "Revue des Deux Mondes", 7, 1857, pp. 624-642.

[41] O.N. Rood, *Modern chromatics with applications to art and industry*, New York 1879.

[42] Cfr. F. Rovati, *L'arte dell'Ottocento*, Torino 2017, p. 53.

[43] M. Vinardi, *Tra critica d'arte e promozione pubblicitaria per la Lefranc & C.ie. I suggerimenti pei pittori di Vittore Grubicy sulla resa luminosa del colore*, in *Effetto Luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento*, atti del convegno IGIIC (2008), Firenze 2009, pp. 281-292.

[44] Cfr. F. Velardita, *Vittore Grubicy e il culto per Tranquillo Cremona*, in *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, a cura di A.-P. Quinsac, catalogo della mostra (Torino, Trento, Milano; 2005-2006), Milano 2005, pp. 171-177.

[45] Cfr. G. Berardi, *Il primato di Napoli: i maestri partenopei dell'Ottocento tra innovazione e mercato internazionale*, in "Storia dell'arte", 15, 2006, pp. 103-132; *Da De Nittis a Gemito. I napoletani a Parigi negli anni dell'impressionismo*, a cura di L. Martorelli, F. Mazzocca, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 2017-2018), Genova 2017.
[46] Lettera di Nino Costa a Francesco Gioli, 4 aprile 1885: L. Vitali (a cura di), *Lettere dei Macchiaioli*, Torino 1953, p. 265.
[47] G. Costa, *Prima Esposizione di Belle Arti in Roma, 1883*, in "Gazzetta d'Italia", XVIII, n. 165, 14 giugno 1883.
[48] In F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti: nella vita e nell'arte*, Pescara 2007, p. 55.
[49] G. D'Annunzio, *Il Voto. Quadro di Francesco Paolo Michetti*, in "Fanfulla della Domenica", 14 gennaio 1883.
[50] In un articolo precedente a quello relativo al *Voto*, definendo la parabola artistica di Michetti e prefigurando in qualche modo le liriche di *Alcyone*, D'Annunzio aveva dichiarato che Michetti "aveva portato la sua forte adolescenza di barbaro ad espandersi nella solitudine dove fauna e flora lo avviluppavano in un grande respiro di vita […]; là egli si sentì come abbracciato dalla Natura e della Natura comprese tutta la giusta ed augusta potenza": G. D'Annunzio, *Ricordi francavillesi*, in "Fanfulla della Domenica", 7 gennaio 1883.
[51] Cfr. Lamberti, *1875-1915: i mutamenti del mercato* cit., p. 106.
[52] F. Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano 1999, pp. 19-31; P. Plebani, Maternità *di Gaetano Previati*, in *Maternità di Gaetano Previati*, a cura di P. Plebani, S. Rebora, F. Rossi, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo Creberg), Bergamo 2015, pp. 11-25.
[53] G. Previati, *Lettere al fratello*, introduzione e note di S. Asciamprener, Milano 1946, p. 60.
[54] Ivi, pp. 62-64 (lettera del 12 aprile 1891): p. 64.
[55] Previati scrive al fratello: "non credevo di suscitare un nuovo vespaio d'ire e di contestazioni col mio lavoro come è accaduto, e senza l'intromissione generosa ed intelligente di alcuni amici il mio quadro sarebbe stato respinto dalla mostra!!!" (Ivi, p. 62).
[56] A. Melani, *Prima esposizione Triennale di Brera. Il quadro di Previati*, in "Arte e Storia", X, n. 11, 20 maggio 1891, pp. 81-82.
[57] V. Grubicy, *Maternità di Gaetano Previati*, in "Cronaca d'Arte", I, n. 22, 17 maggio 1891, pp. 181-182.

LA QUESTIONE DELLA CAPITALE DELL'ITALIA UNITA: TORINO, FIRENZE, ROMA

ULISSE TRAMONTI

"Gli italiani assomigliano ad un giardiniere che tiene in mano un albero e non sa dove piantarlo"

F. Gregorovius, *Diari Romani*, 1861

Nei suoi *Diari Romani* (1852-1874) Ferdinand Gregorovius, "tedesco piacente all'Italia" e che "si da arie di proteggere l'Italia", secondo il contrariato giudizio di Giosue Carducci[1], delineava con la sua consueta acutezza la difficile scelta di una nuova capitale da parte delle forze governative italiane appena insediate. Il problema si presentava con tutta la sua evidenza: la monarchia sabauda aveva raggruppato parti geografiche e politiche fino a quel momento divise e con caratteristiche socio-economiche molto diverse e dunque la scelta di un luogo unificante con alto significato simbolico richiedeva per il nuovo Stato grande attenzione e allo stesso tempo repentine decisioni. A Torino il 27 marzo 1861, nell'aula parlamentare di palazzo Carignano, Cavour e i deputati della Destra proposero per il primo assestamento della struttura statale alcuni punti di forza, tra cui la solenne indicazione di Roma, come capitale predestinata del nuovo Stato. L'annuncio precludeva un'avventura che si concluse nella città eterna solo dieci anni dopo, nel 1870, dopo aver transitato da Torino a Firenze (1865-1870), e che si rivelò strutturalmente lo specchio della situazione culturale del processo di consolidamento risorgimentale. Roma univa Destra e Sinistra parlamentare, ma con l'evidenza di una meta difficile per tutti, che si andava configurando come una complicata questione internazionale, non solo per il peso della Chiesa cattolica nel mondo intero, ma perché Napoleone III aveva legato il consenso dei cattolici al suo Impero, proponendosi come difensore del Papato. L'inadeguatezza effettiva della nuova nazione italiana, immediatamente avvertita nonostante le promettenti attese della vigilia, dovette fare i conti con due grossi problemi, quali il poter partecipare al grande sviluppo europeo e, in secondo luogo, trovare una soluzione autonoma nazionale che potesse corrispondere alla raggiunta identità di nazione in tutti quei campi comprendenti la produzione materiale, artistica e culturale.

All'arretratezza produttiva di un paese essenzialmente agricolo e con forti squilibri la prima seduta parlamentare propose una politica basata sul liberismo economico, nella promozione dell'iniziativa privata e del profitto, e per la costruzione dello Stato l'unificazione legislativa, la centralizzazione burocratica, il finanziamento dell'erario e infine il rafforzamento militare, finalizzato alla conclusione del processo unitario[2]; non ultimi e assolutamente fondamentali per il futuro sviluppo del paese la costruzione delle infrastrutture territoriali e il rafforzamento dei grandi e medi centri urbani. La realizzazione della rete ferroviaria fu considerata uno dei più rilevanti fattori unificanti della penisola e al 1860 la rete esistente era di modesta estensione e squilibrata rispetto alle regioni settentrionali, retaggio delle capitali degli Stati preunitari: con intelaiatura sufficientemente capillare in Piemonte, Lombardia, Toscana a differenza dello Stato pontificio, del Napoletano e delle restanti aree meridionali, dove il sistema risultava minimo; per la proprietà e la gestione coesistevano i privati e lo Stato, come in Piemonte, mentre nel Lombardo-Veneto operava la Società delle ferrovie dell'Austria, di proprietà Rothschild, che controllava anche la tratta Piacenza-Bologna e Bologna-Pistoia; nel Lazio, sempre supportata da capitale francese, agiva la Società strade ferrate romane. Nel 1863 fu costituita la Società italiana per le strade ferrate meridionali grazie al finanziere livornese conte Pietro Bastogi, che con la conclusione di una convenzione con il governo italiano aveva messo fuori gioco le offerte degli stessi Rothschild. Nel 1865 venne approvata una legge che regolamentava

l'intera materia ferroviaria e che portò come conseguenza la sopravvivenza di sole quattro grandi società di cui facevano parte ancora una volta i Rothschild per le strade ferrate dell'Alta Italia, le Strade ferrate romane con capitale italiano, austriaco e del Vaticano, le Strade ferrate meridionali di proprietà del conte Bastogi e le Strade ferrate calabro-sicule in mano a capitali francesi e inglesi. Solo con l'apertura dei valichi ferroviari delle Alpi, come il Frejus (1872), il San Gottardo (1882) e il Sempione (1905) la rete nazionale, che aveva raggiunto uno sviluppo dei tracciati pari a circa 14.650 chilometri, poté collegarsi a quella continentale[3].

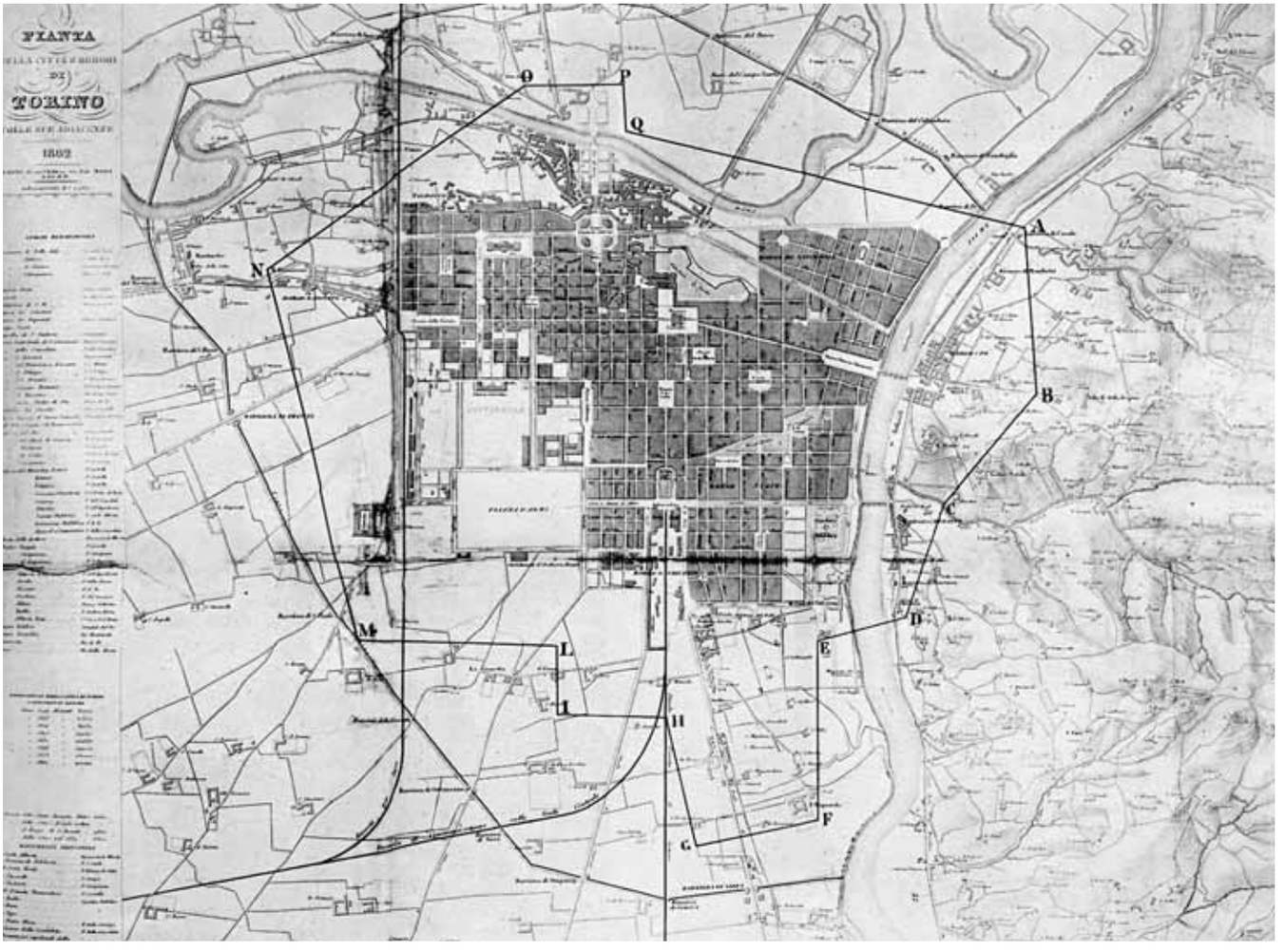
La suddetta legge del 1865 regolamentava anche la manutenzione e la costruzione della rete stradale, che non prevedeva però un piano generale, demandando, spesso, sulla base di pressioni elettoralistiche e clientelari, a provvedimenti settoriali affidati alle province e ai comuni. Gli scambi mercantili erano concentrati sul porto di Genova, tanto che nel 1888 i tedeschi scelsero il porto ligure per i loro commerci coloniali attraverso il canale di Suez; ai porti di Brindisi e Taranto furono affidate invece funzioni specializzate, il primo come terminale ferroviario per le Indie e il secondo come referente della politica militare e coloniale italiana.

Il 27 marzo 1861 il Parlamento aveva dunque designato Roma per il suo alto significato simbolico come "capitale predestinata", nonostante la città appartenesse ancora al papa e fosse difesa strenuamente dall'esercito francese. Cavour aveva indicato la città eterna facendo leva sulla tradizione della civiltà classica come credenziale per il futuro, come specificità indivisibile e inalienabile, al fine di impostare sulla prospettiva della stessa Roma l'intero processo di unificazione nazionale. Gli intellettuali laici si opposero immediatamente alla designazione e in particolar modo il conte Massimo d'Azeglio, che vedeva nella storia dell'Urbe una città nutrita di tirannide e soprusi. Il dissenso fu espresso anche dagli osservatori stranieri, dagli artisti, dai diplomatici, dagli uomini di cultura: "L'avvenimento immenso: Roma abbassata al grado di capitale di un regno italiano, Roma la città cosmopolita di 1500 anni, il centro morale del mondo, diventa sede di una corte reale come tutte le altre capitali; questo fatto non riesco ancora a capire bene"[4], rispondeva con la solita acutezza ancora una volta Gregorovius all'annuncio del marzo 1861, a cui fecero eco qualche anno più tardi, nel 1864, le considerazioni dell'accademico francese Raymond Rey, che sintetizzavano con efficacia il panorama generale delle idee e delle sensazioni: "I ricordi di Roma sono grandiosi, ma pericolosi. In quella storia eroica vi è materia di turbare l'intelligenza più sana; essa può suscitare e sviluppare la retorica, e la retorica ed il gusto teatrale sono una delle disgrazie caratteristiche della mentalità e della vita italiana"[5].

Senza troppo oscurare il progetto di conquistare Roma, il Parlamento cercò una capitale temporanea che avesse attitudini aggregative unitarie sotto un profilo ideale e civile. In attesa fu ventilata nel 1864, in chiave di bandiera anti austriaca, l'ipotesi di portare la capitale a Milano e, ancor più suggerita da Napoleone III, a Napoli, la città più popolosa d'Italia e di indiscutibile tradizione; ipotesi che furono scartate perché le due città per la loro ubicazione erano entrambe attaccabili militarmente e della seconda specialmente non piaceva l'indole poco rassicurante. Infine, dopo gli accordi con la Francia siglati nel settembre del 1864, con repentina decisione e alla luce di una serie di motivi convergenti emerse il nome di Firenze. La trattativa con Napoleone III fu condotta dai ministri Marco Minghetti, Ubaldino Peruzzi ed Emilio Visconti Venosta, coadiuvati da Gioacchino Pepoli e Costantino Nigra, mentre il re fu informato solo in un secondo momento dell'articolo segreto concernente il trasferimento della capitale, che fu approvato dalla Camera il successivo 19 novembre[6]. A nulla erano valsi l'accanita opposizione dei parlamentari piemontesi e le rivolte popolari di Torino del 21 e 22 settembre, contrastata da una brutale repressione ordinata da Peruzzi, allora ministro dell'Interno, che aveva provocato una cinquantina di morti e 159 feriti[7]. L'avere designato Firenze come nuova capitale, con la consapevolezza di una relativa stabilità temporale, che la rendeva comunque debole, significava affermare da parte della monarchia italiana alle potenze straniere l'irreversibilità dell'espansione della dinastia sabauda al di là di Torino e dell'intero Regno di Sardegna.

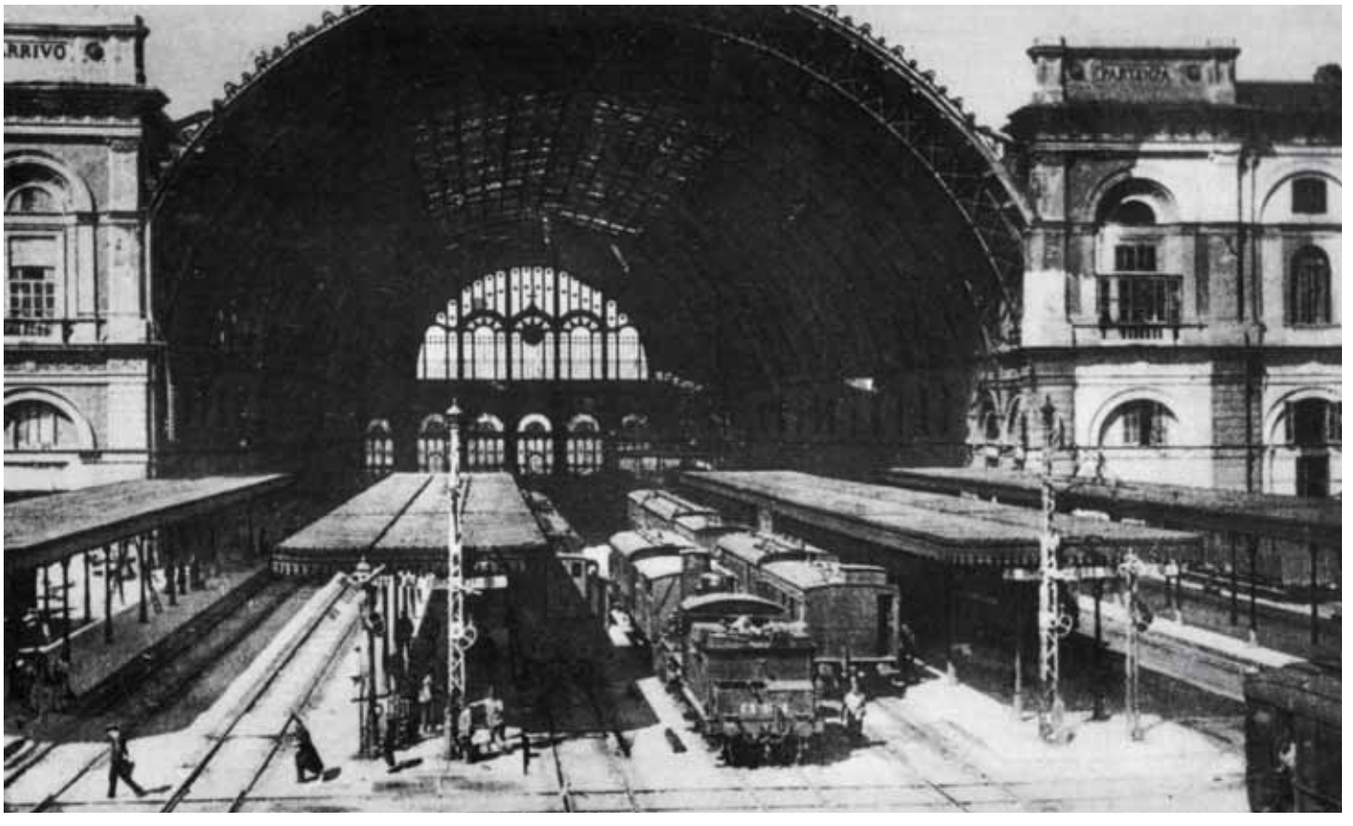
TORINO

Alla proclamazione dell'Unità d'Italia, Torino apparve immediatamente una capitale troppo decentrata rispetto alla totalità geografica della compagine nazionale e forse troppo scopertamente diretta filiazione del precedente Regno sabaudo. Vittorio Emanuele II mal volentieri voleva abbandonarla, non gradendo soluzioni intermedie e provvisorie e quindi già predestinate a configurarsi come



1. *Pianta della Città e Borghi di Torino colle sue adiacenze*, 1862

deboli. Furono in realtà alcune circostanze politiche esterne, certamente ambigue nella loro costruzione ideologica, a indurre senza esitazioni l'abbandono di Torino come sede della capitale della nuova nazione. La Convenzione del 15 settembre 1864, stipulata con Napoleone III, imponeva la scelta di una capitale geograficamente più centrale e che potesse svolgere un ruolo decisivo nell'unificazione delle strutture dello Stato. La consapevolezza dell'ambiguità era patrimonio di entrambe le parti, poiché per la Francia la nuova localizzazione aveva il valore di un rinvio delle rivendicazioni su Roma da parte del governo italiano, che a sua volta vedeva in una nuova capitale intermedia una provvisorietà con data da destinarsi, ma allo stesso tempo un reale avvicinamento alla Città Eterna. Fin dalla Restaurazione Torino si era andata strutturando come città capitale al fine di porsi come guida di una classe dirigente, modellata su di un profilo di tipo moderno e borghese; con la previsione di inserirsi nella vicenda italiana, la sua configurazione morfologica si era via via consolidata, rendendola una città in continua espansione demografica, regolata da programmi urbanistici previsti in epoca cavouriana e cioè nel decennio degli anni cinquanta[8]. In quegli stessi anni Torino dette l'avvio a un programma di industrializzazione che si sosteneva sul progetto di un insieme di infrastrutture e di servizi pensati come appoggio alle imprese produttive. La difesa annonaria della città dal problema del "contrabbando" produsse molteplici e reiterati progetti anche nel quadro delle proposte per i piani di ingrandimento fin dal 1853, quando il Consiglio comunale definì l'andamento della nuova cinta daziaria, a delimitazione di un'area di estensione cinque volte maggiore di quella edificata. Il progetto



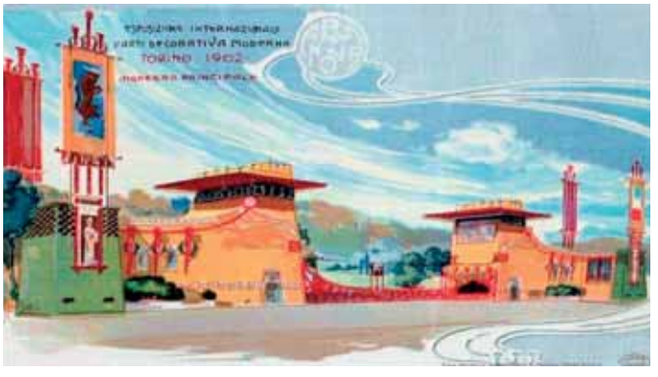
2. Alessandro Mazzucchetti, Carlo Ceppi, Torino, Stazione Ferroviaria di Porta Nuova, 1860

redatto dall'ingegnere comunale Edoardo Pecco consisteva nella costruzione di un muro disposto secondo uno sviluppo perimetrale non equipollente rispetto alla centralità di piazza Castello e che fissava i caratteri del reticolo radio centrico della città, rafforzandone i tracciati delle antiche strade foranee. Si perpetuava così il criterio di utilizzazione di una maglia insediativa ortogonale, nonostante il condizionamento strutturale costituito dal saldarsi della rete ferroviaria con la costruzione nel 1854 della strada ferrata per Novara, che si collegava con il raccordo della ferrovia di Susa e in particolare con la strada ferrata per Genova, il cui terminale venne consolidato dalla stazione di Porta Nuova, costruita a partire dal 1860 sul modello della stazione londinese di King's Cross e su progetto di Alessandro Mazzucchetti e Carlo Ceppi[9].

Il terziario pubblico e privato si concretizzò con un vasto complesso d'edifici e di attrezzature pubbliche che furono altrettanto rilevanti per la concreta definizione della città a riconferma del criterio di continuità strutturale e di gerarchia funzionale. A partire dagli anni quaranta si era affermata una prassi architettonica e urbanistica che guardava agli esempi delle contemporanee realizzazioni francesi e inglesi. La prospettiva di diventare capitale nazionale aveva inoltre comportato intorno al 1860 una volontà di migliorare l'immagine della città non solo dal punto di vista del decoro, ma anche di quello dell'igiene e una nuova attenzione era stata posta sulla formazione dei giardini da inserire compositivamente nell'abitato, come componenti disegnate della città. Il verde era dunque considerato elemento costitutivo essenziale, integrato alla città e parte strutturante di essa, secondo due categorie riferibili alla politica urbanistica inglese degli *squares* e a quella francese dei *boulevards*. La cessione alla Municipalità da parte del Ministero delle Finanze dei terreni demaniali compresi fra il Castello del Valentino e la città permise di pensare alla creazione di un vasto giardino pubblico, i cui caratteri emergenti furono definiti sul modello dei parchi parigini da Jean Paul Barillet-Deschamps, allievo di Jean Alphand[10]. Il grande parco cittadino fu realizzato in diversi momenti fino all'ultimo ampliamento a sud del Castello deliberato per ospitare le grandi Esposizioni[11]. A partire dal 1862 il suolo urbanizzabile all'interno della

3. Torino, Panorama con la Mole Antonelliana

città daziaria, legato più al profitto che alla rendita e cresciuto su progetto dell'architetto municipale Carlo Promis, secondo un'organizzazione urbana regolare e uniformata aperta a tipologie legate a una coltissima e meditata integrazione eclettica, fu soggetto alla normativa del *Regolamento per l'Ornato e la Polizia edilizia della città*[12]. Nella dichiarata convinzione che "la fantasia sregolata non produce che mostri", Promis aveva optato per la prevalenza di fronti uniformi di ispirazione classica come qualificanti di un'edilizia progettata per un ceto medio di funzionari, impiegati e professionisti operanti in una città capitale[13]. Dal 1862 però, nella nuova dinamica del mercato privato, il modello Promis fu accantonato perché ritenuto non più attuale, lasciando spazio a una prassi edificatoria frammentaria che si distaccava completamente dal modello urbanistico di integrazione fino a quel momento adottato. Fra le grandi opere pubbliche realizzate, oltre all'ingrandimento di palazzo Carignano progettato da Giuseppe Bollati per ospitare la Camera dei Deputati (1864), noncurante delle insistenti voci di un trasferimento della capitale, emerge per la sua straordinaria singolarità la Mole Antonelliana, iniziata nel 1862 come sinagoga, simbolo concreto dell'affermazione della comunità israelita nella società borghese e liberale torinese. La scelta del linguaggio classico da parte di Alessandro Antonelli fu segno di attualità della tradizione nella modernità e allo stesso tempo una risposta alle varie sperimentazioni delle contemporanee "lingue straniere" degli stili dell'eclettismo[14]. L'ultima costruzione aulica della città fu realizzata nel 1864, quando ancora la



4. Raimondo D'Aronco, Ingresso principale dell'Esposizione internazionale di Arte Decorativa e Moderna, Torino, 1902

classe dirigente non aveva perduto le speranze di mantenere Torino come città capitale del nuovo Stato: la piazza dello Statuto, in simmetria e a imitazione della piazza Vittorio Emanuele progettata da Bollati e supportata da un'imponente operazione immobiliare finanziata da capitale inglese, fu concepita secondo un consolidato classicismo eclettico che la rese l'ultima architettura uniformata della città prima dell'intervento piacentiniano di via Roma del 1935[15].

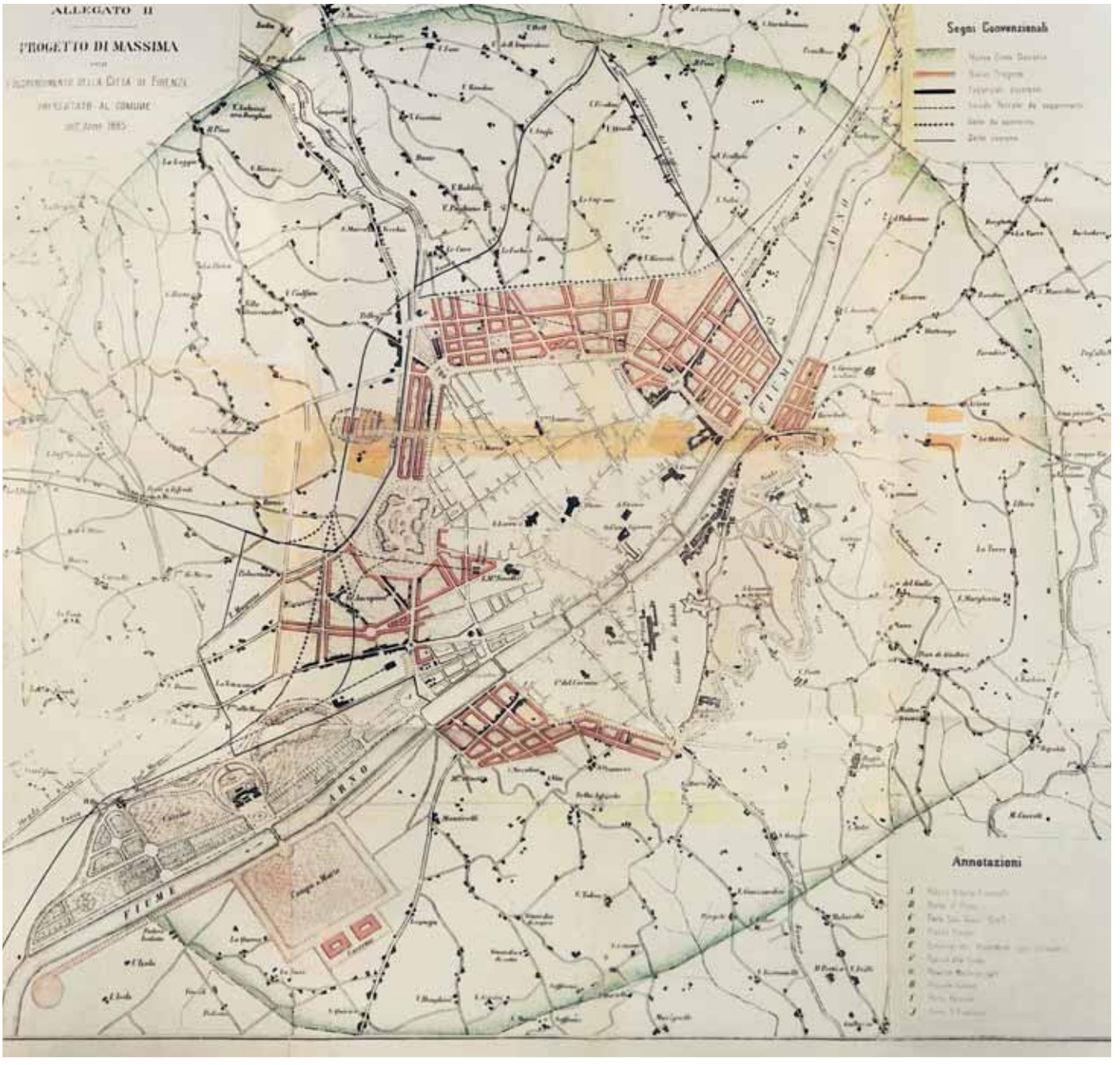
La ramificazione del sistema delle infrastrutture di comunicazione insieme all'acquisizione della zona pedecollinare nella destra del Po a sviluppo residenziale avevano incentivato la necessità di nuovi ponti e di nuovi argini: furono realizzati i Murazzi, muri di risvolto a monte e a valle del ponte napoleonico, vere e proprie terrazze con vista del paesaggio del fiume e delle colline e connesse alla banchina da imponenti scalinate. A seguito della "Legge di Napoli" sul risanamento urbano (1885) fu operato sulle aree centrali un ciclo di interventi di risanamento, legato sostanzialmente alla pressione degli interessi fondiari. La nuova diagonale (via Pietro Micca), che taglia obliquamente il reticolo del quadrato romano e connette l'urbanizzazione dell'area della Cittadella al centro della città e cioè da piazza Solferino a piazza Castello, e l'allargamento-sventramento di via XX settembre restano l'esempio più lampante della concentrazione immobiliare e del rinnovamento della Torino postunitaria, caratterizzati stilisticamente da evocazioni e valorizzazioni del barocco sabaudo[16].

Il trasferimento della capitale a Firenze nel 1865 comportò conseguenze profonde sulla situazione sociale ed economica, costringendo la città a una ricerca di una nuova identità, attraverso la riconversione della sua economia: tutti gli apparati produttivi legati alla presenza della casa regnante e dell'apparato politico-amministrativo ebbero un crollo immediato accompagnato dalla decrescita della popolazione. Attraverso una lenta progressione, alternata a flessioni e incertezze, la città giunse all'esordio della grande industria solo nel 1895, dopo la risoluzione del problema energetico. Nel 1884, nell'Esposizione Italiana Agricola e Industriale, tenuta nel parco del Valentino, fece la sua comparsa l'elettricità che fu il punto di forza dello sviluppo veloce e progressivo della grande industria torinese[17]. Si tenne a Torino, nel 1890, la Prima Esposizione Italiana d'Architettura, evento certamente importante specialmente per quell'Italia postunitaria che stava ricercando uno "stile nazionale" e che ritrovò nella capitale piemontese l'insorgere di un timido "modernismo"[18]. Nell'Esposizione Generale Italiana del 1898, nel quadro dell'ampio spazio dedicato all'economia e all'industria della nazione, Michele Lanza presentò la prima automobile di fabbricazione italiana; nel luglio dell'anno successivo fu fondata la Fabbrica italiana automobili Torino (FIAT), mentre qualche anno più tardi, nel 1906, Vincenzo Lancia fondò la sua officina "villaggio Lancia" a Borgo San Paolo[19]. L'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, tenuta nel 1902 nel parco del Valentino, apparve come un insperato momento di libertà dove architetti e artisti proiettarono l'immagine dell'arte italiana, non più sul rassicurante e glorioso passato, ma nel quadro in perpetuo movimento dell'arte delle "avanguardie europee". L'Esposizione in realtà si rivelò come la punta di un iceberg, quello di un Modernismo che almeno da un decennio maturava anche in Italia e che in quell'occasione ebbe la sua consacrazione pubblica[20].

Dal 1901 al 1911 la popolazione di Torino crebbe fino a 415.000 abitanti, dove l'incremento maggiore si ebbe soprattutto nelle frazioni suburbane. L'amministrazione comunale cercò di dare un indirizzo alla crescita periferica con l'elaborazione di un Piano Regolatore Generale, adottato nel 1906 e approvato ufficialmente nel 1908, dove l'allargamento della vecchia città daziaria, attuato nel 1912, aumentò l'offerta di suolo facilmente urbanizzabile. Per riallineare il piano alla nuova configurazione del perimetro daziario fu adottata nel 1913 una variante del piano di ampliamento che prendeva in considerazione l'applicazione di misure di *zoning* e la previsione di attrezzature e parchi pubblici[21]. Alla vigilia della Prima guerra mondiale alla Torino aristocratica e altoborghese che si avvolgeva stilisticamente nelle efflorescenze raffinate del Liberty si contrapponeva una grande città operaia e industriale che aveva le sue articolazioni residenziali nella progressiva e popolare crescita periferica.

FIRENZE

Nel 1860 il Governo provvisorio italiano, per voce di Quintino Sella, promulgava la legge che decretava l'istituzione di una Esposizione di Prodotti Agricoli, Industriali e di Belle Arti Italiane, da tenersi a Firenze nel settembre del 1861[22]. La cessata capitale granducale lorenese era stata scelta in virtù della sua posizione geografica baricentrica e grazie alle manifeste convinzioni



5. Giuseppe Poggi, *Progetto di massima per l'Ingrandimento della città di Firenze presentato al Comune nel 1865*

di Massimo d'Azeglio, che la vedeva come l'unica città italiana che potesse esprimere un'"idea unitaria". L'Esposizione, di carattere certamente più politico che economico, fu in realtà una prima "prova generale" espositiva dell'Italia nonostante la mancanza del Veneto e di Roma, "una sorta di secondo plebiscito" che ne confermava la sua Unità. Il 15 settembre 1861, Vittorio Emanuele II inaugurava l'importante rassegna nell'area della dismessa stazione Leopolda, di fronte a un folto pubblico composto da italiani che si trovavano a contatto per la prima volta con un'inaspettata rivelazione di cose sconosciute e che mettevano in evidenza l'arretratezza e insieme le punte più progredite della nuova Nazione. A conclusione della giornata inaugurale, l'interpretazione calda e appassionata al Teatro della Pergola del celebre soprano Marietta Piccolomini, marchesa Caetani della Fargna, dell'inno *La*

Croce di Savoia scritto da Giosue Carducci e musicato dal maestro Romani aveva provocato dal pubblico "un grido di inesprimibile entusiasmo" di generale approvazione[23]. Il successo dell'Esposizione fu premonizione per Firenze di un futuro travolgente e ormai prossimo. Nello stesso 1861 D'Azeglio caldeggiò in *Questioni urgenti* la candidatura di Firenze a possibile nuova capitale sostenendo che la città toscana "è, e come fu sempre, centro della lingua: e la lingua è fra i principali vincoli che riuniscono e mantengono vive le nazionalità. È posta a giusta distanza delle due estremità della penisola. È né troppo esposta ad assalto dal mare, né da esso troppo lontano. È in buon clima protetta dall'assalto dal Nord dalle due linee, quella del Po e dell'Appennino, rafforzata ora dai lavori eseguiti da Bologna. È molto popolata di uomini ingegnosi, temperati, civili […]. A Firenze il governo potrebbe trovare quel salubre e sicuro ambiente che potrebbe essere per lui la più importante delle condizioni"[24].

La Convenzione italo-francese, siglata a Parigi il 15 settembre 1864, conteneva un protocollo segreto in base al quale la Convenzione stessa avrebbe avuto effetto solo dopo che il re d'Italia avesse trasferito la capitale "dove a lui fosse piaciuto"[25]. In realtà, secondo Bettino Ricasoli, Firenze fu un suggerimento dello stesso Napoleone III che aveva proposto come nuova capitale la possibilità di una scelta tra Napoli e Firenze: "Nella discussione quale delle due, il parere dal punto di vista strategico militare ha prevalso in Consiglio dei Ministri e nell'animo del Re (…). A Napoli non potrebbe farsi, e per l'indole della città, e per la posizione geografica; eliminate queste due veniva Firenze che è restata accettata"[26]. Ancora prima dell'approvazione alla Camera del trasferimento a Firenze, deliberato il 19 novembre 1864, Ricasoli scriveva in data 23 settembre al fedele Celestino Bianchi che certamente compiangeva più "Firenze che Torino" e che "Tocca ora a quella Provvidenza, cui ella presta poca fede, a torre alla nostra città nativa questa tazza di veleno, che oggi si chiama Capitale provvisoria"[27]. Vittorio Emanuele II, che non amava Firenze né i toscani, pur avendo accettato lo spostamento della capitale, indignato con i negoziatori della Convenzione e preoccupato per la repressione della rivolta dei torinesi, ordinata "dal signor Ubaldino (Peruzzi)", fece dimettere i ministri toscani, nel preciso momento in cui Firenze diventava capitale, sostituendo alla Presidenza del Consiglio Marco Minghetti con Alfonso La Marmora, buon piemontese ed esponente della Corte. Il 6 novembre 1864 Firenze subì un'alluvione devastante che evidenziò la fragilità di una città ancora chiusa nelle mura trecentesche e che in termini di abitazioni e servizi era rimasta medioevale; una città che per la sua dimensione (circa 100.000 abitanti) rientrava nel novero di quelle città italiane, Napoli esclusa, che Stendhal aveva definito "delle Lione rafforzate"[28]. Nel Consiglio Comunale del successivo 14 novembre i problemi dei danni provocati dall'alluvione si intrecciarono con quelli altrettanto onerosi del trasferimento della capitale. Per la prima volta, dopo una unificazione non ancora completata, era necessario affrontare il tema dello sviluppo urbanistico di una città italiana, di una capitale che ambiva a inserirsi in una parità politica, culturale ed economica con le altre nazioni europee. In coincidenza con il piano di ingrandimento per Firenze capitale fu varata nel 1865 la prima legge italiana in materia urbanistica, la *Legge sull'Esproprio,* impostata sul modello dell'analoga legge belga del 1858[29]. La definizione di "piano regolatore"che vi veniva menzionata all'interno era riferita alla sola sistemazione di un settore urbano già costituito, mentre "il piano di ampliamento", da adottarsi da parte dei Comuni, intendeva essenzialmente gli schemi e la norma da osservare per la costruzione di nuovi edifici. Nella formulazione legislativa mancavano in realtà le indicazioni circa la modalità, la natura dei piani e come intervenire nelle aree al di fuori del perimetro di sviluppo; riguardo l'uso dell'esproprio la legge stabiliva inoltre che l'indennizzo per i beni espropriati doveva corrispondere al prezzo di mercato.

Firenze si presentava con una struttura storica sedimentata, inadeguata a illustrare il volto del nuovo potere statale, ma disponibile a fornire allo scopo un fondale idealizzato e scenograficamente all'altezza, tanto che a Gregorovius in visita nel 1865 non sfuggì che "Firenze è un palcoscenico spento con bellissime quinte" dove "i grandi elementi, dai quali potrebbe formarsi [la capitale], mancano in questa città della grazia"[30]. Le esigenze rappresentative, le trasformazioni del tessuto sociale e non ultime le dinamiche economiche vennero assunte per dare alla nuova capitale un assetto visibilmente moderno, dove la demolizione della cinta muraria, ormai svuotata di significato, fu il primo rilevante provvedimento che poteva offrire alla città, ridisegnandone l'aspetto funzionale, nuove possibilità di espansione e fornire inedite opportunità agli investimenti immobiliari; un provvedimento, come per altre città italiane, che trovava sostanziale giustificazione dalla politica volta al contenimento della disoccupazione[31]. L'incarico per l'ampliamento fu affidato all'unanimità da

6. Giuseppe Poggi, *Pianta indicativa dell'Ingrandimento di Firenze. Primo Progetto*, 1865

una Commissione municipale straordinaria a Giuseppe Poggi, a cui furono dettate tre precise indicazioni attuative: l'abbattimento delle antiche mura, la costruzione di un comodo e grandioso passeggio, "per miglior transito delle carrozze secondamente il precedente perimetro murato", la configurazione di detto passaggio come "collegazione" fra la vecchia città e i borghi esterni, che si erano consolidati al di fuori delle mura e che dovevano essere inglobati in un più ampio perimetro municipale[32].

Tipico prodotto professionale di una cultura risorgimentale borghese, Poggi era stato scelto per diverse convergenze tra le quali l'essere stato professionalmente "uomo retto e onesto", ma soprattutto l'essere stato testimone diretto dei grandi lavori di trasformazioni di Londra, di Parigi, di Vienna, da cui aveva tratto preziosi insegnamenti; grande aiuto inoltre veniva dal fatto di essere fratello del senatore Enrico, di essere genero di Pasquale Poccianti, già architetto granducale, e infine di avere combattuto eroicamente a Curtatone e Montanara. Poggi fu il corretto interprete della reale latitanza di programmi ideologici e culturali strutturati, fondativi per la costruzione di una nuova capitale, imputabile, oltre che alla classe politica locale, alla monarchia sabauda[33]. Il piano presentato nei primi mesi del 1865 non chiariva le direttrici dello sviluppo urbano futuro e tanto meno i modi con cui intervenire nel tessuto antico, la cui progettazione restava prerogativa dell'Ufficio d'Arte del Comune, diretto da Luigi Del Sarto.

I lavori di ampliamento diedero l'assoluta priorità alla riorganizzazione della rete fognante e della grande viabilità, impostata quest'ultima sul solco dell'abbattuta cerchia muraria, con ispirazione al modello parigino, come

7. Nicola Sanesi, *Veduta a volo d'uccello di piazza San Gallo, secondo il progetto di Giuseppe Poggi*, 1865

lo stesso Poggi ricordava scrivendo al fratello Enrico nel 1864: "io lavoro indefessamente sul mio progetto di abbattimento delle mura per creare un bel passeggio con fabbricati intorno, come i boulevards parigini" [34]. Il piano ebbe in realtà un'impostazione più architettonica che urbanistica, molto lontana dagli esempi di riferimento: Parigi aveva espresso la sua modernità con la creazione di grandi assi di attraversamento e di concessione al sistema urbano periferico, mentre a Vienna l'interrotta continuità del sistema alberato del Ring si era posta come una cerniera tra due parti di città impostando al suo interno le sedi delle funzioni istituzionali, fondamentali per il governo di una capitale[35]. A Firenze la rinuncia a interventi strutturali significativi fu dichiarata dalla mancata previsione di qualsiasi criterio che governasse la localizzazione delle nuove funzioni, collocate in fretta per la provvisorietà della capitale nei grandi palazzi storici di proprietà comunale e nei grandi complessi conventuali, resi liberi dalle alienazioni napoleoniche e successivamente da quelle sabaude, a cui vennero inflitte deturpanti e irreparabili modifiche[36]. Lungo il percorso dell'anello dei viali, Poggi non rinunciò all'uso oleografico delle "memorie", mantenendo le vecchie porte degli assi di penetrazione, fulcri di nuove piazze concepite come principali snodi del nuovo sistema della viabilità generale, "simulacri involontari di un tempo abolito che non possono evocare

8. Ruggero Panerai, *Piazza San Gallo a Firenze*, 1883. Collezione privata

9. Nicola Sanesi, *Veduta a volo d'uccello del parco delle Cascine, secondo il progetto di Giuseppe Poggi*, 1865

e annunci svuotati di una città cui più non appartengono"[37]. Henry James, il custode più autorevole dell'"Idea di Firenze", aveva immediatamente percepito la rottura dell'antico equilibrio fra il centro antico e la nuova espansione come "il passaggio da città murata a città dilagante senza un disegno definito"[38]. "La tabe dell'ordine moderno" aveva aggredito la città come una cancrena: "Oggi Firenze perde se stessa nei polverosi boulevards e in eleganti beaux quartiers alla moda, come quelli che Napoleone III e il barone Haussmann dovevano imporre a un'Europa ancora troppo medioevale, con un risultato paragonabile a quello delle preziose pagine di un testo antico fagocitate da un commento a margine di tipo giornalistico"[39]. Come per le piazze esterne di firma poggiana, anche le nuove piazze interne, ad esempio quella dedicata a Massimo d'Azeglio nel quartiere della Mattonaia impostata sul modello degli *squares* londinesi, furono concepite quali insediamenti residenziali e alto borghesi, in luoghi emblematici di una città moderna non immemore del suo passato, che si rivelava nei linguaggi delle sue quinte edilizie, e di cui James rivendicava la fiorentinità delle architetture "dove la luce pomeridiana si posa su di loro, come per ringraziarle di non essere peggiori" e per avere Firenze profuso nelle sue trasformazioni "qualcosa della vecchia anima sulle nuove forme in tutto ciò che gli appartiene, spargendo la sua grazia su tutti gli stucchi, gli intonaci,

10. Ruggero Panerai, *Ritorno dalle corse alle Cascine*, 1885. Collezione privata

11. Manfredi Manfredi, *L'aurora nebbiosa o il traporto della Capitale a Roma*, 1870

le malte ancora fresche"[40]. Poggi offrì una prova delle sue doti di "architetto paesaggista" nelle opere progettate sul versante collinare alla sinistra dell'Arno, come le rampe di San Niccolò, che consentono dall'Arno di raggiungere San Miniato non prima di sostare in un vasto piazzale, da cui è possibile cogliere una visione unica dell'intera città, per poi raggiungere la basilica romanica attraverso un felice sistema di scalinate, cordonate, balaustre e poderosi muraglioni di contenimento. Nella progettazione del piazzale dedicato a Michelangelo ("sia per l'amore di mettere in evidenza il bello nascosto, sia per ottenere che quello già noto potesse essere ammirato, fui subito lietamente convinto che doveva farsi il gran piazzale"[41]), Poggi ebbe la consapevolezza di offrire uno spettacolo unico e inedito, supportato dal viale delle Colline, che nell'arco di dieci anni dotò la città di un'arteria paesaggistica che non aveva uguali in Europa. Il sinuoso tracciato del viale era stato concepito come un raccordo di cinquemilasettecento metri, largo 16 metri, tra la Porta Romana e il ponte strallato San Ferdinando nell'area di San Niccolò, articolato in dolci pendenze e "ombrosi parterre e riposi", con una predisposizione di aree contigue per un'urbanizzazione regolata da precise imposizioni, tipiche delle coeve città giardino europee. All'amenità paesaggistica del viale contribuirono alcune concessioni formali altamente emblematiche, come il "tutto artificiale" delle già citate rampe di San Niccolò, il parco che attorno al "riposo" del piazzale Galileo abbracciava il complesso ludico del Tivoli, "nuovo giardino di Armida", e infine i giardini del Bobolino, posti a differenti quote in un'irripetibile continuità di sorprese paesaggistiche. La nuova via panoramica collinare fu tra le realizzazioni quella più universalmente lodata, ma anche la maggiormente rimproverata dai deputati della Sinistra parlamentare per essere un'opera di "puro lusso", che aveva richiesto una spesa globale di tre milioni e mezzo di lire, destinata a un'elitaria società fiorentina e internazionale.

Poggi lavorerà alacremente ai piani della nuova capitale e seguirà i lavori, spesso in condizioni molto difficili, dal 1864 al 1877[42]. Nel luglio del '65 venne stipulato un contratto con la Società Anglo-Italiana, a capitale misto, per la demolizione delle mura e per la costruzione dei viali a destra dell'Arno; a seguire, le delibere per l'allargamento del ponte alla Carraia e l'appalto della costruzione del viale dei Colli a partire da Porta Romana. I primi espropri furono attuati per la costruzione di nuovi mercati di San Lorenzo, di porta alla Croce e di San Frediano e per gli orti della Mattonaia e del Maglio, che incorporavano previsioni urbanistiche già impostate in periodo granducale. Sempre nel 1865 si trasferirono da Torino gli organi di governo, i parlamentari e i funzionari amministrativi e l'improvviso aumento della popolazione che nel 1870 toccava i 190.000 abitanti provocò la domanda di nuove residenze, mettendo in moto la speculazione edilizia privata.

La nuova richiesta di case provocò un generale rialzo degli affitti, la conseguente espulsione dal centro storico dei ceti popolari e l'aggravarsi delle condizioni di uso delle abitazioni con il fenomeno del subaffitto e della suddivisione degli alloggi. Per ospitare parte della popolazione estromessa dal centro e parte della manodopera che affluiva per i lavori della capitale, il Comune fece montare in località periferica case prefabbricate in legno su licenza inglese[43]. Al 1870 poche delle opere pubbliche programmate, a esclusione della demolizione delle mura, erano state realizzate, soprattutto per le difficoltà derivate dalla lentezza delle procedure di esproprio: qualche strada di lottizzazione dei nuovi quartieri, il palazzo della Banca d'Italia in via dell'Oriolo[44], il palazzo Lavison in piazza della Signoria, la sistemazione dei nuovi tratti dei lungarni, le demolizioni per il nuovo mercato di San Lorenzo.

Dopo la sconfitta di Napoleone III a Sedan e la presa di Porta Pia il progetto di fare di Roma la capitale d'Italia si avverò prima del previsto; la questione romana si era risolta nel giro di cinque anni e "il traslocamento" della capitale fu votato dalla Camera il 23 dicembre

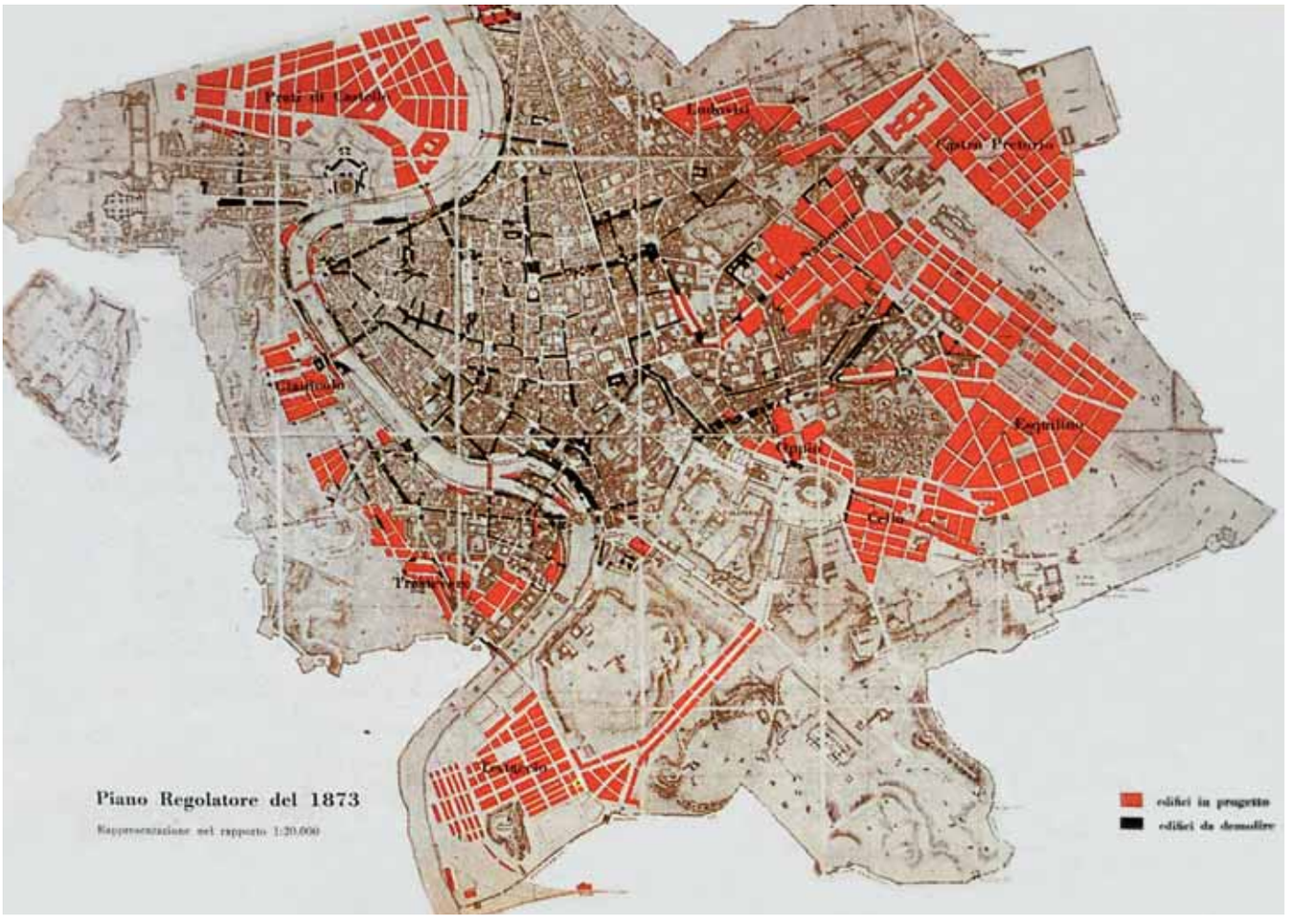
12. Firenze, Demolizione del mercato Vecchio e del Ghetto per la realizzazione di piazza Vittorio Emanuele II, 1883

1870 e predisposto con la legge 3 febbraio 1871, n. 33 che stanziava 17 milioni di lire rendendolo effettivo alla fine del giugno successivo[45]. Toccò a Ubaldino Peruzzi, nominato sindaco di Firenze il 16 dicembre 1870, esporre al Consiglio comunale le linee del ridimensionamento della politica edilizia dell'Amministrazione, dovuto al blocco dei finanziamenti: a Firenze restavano soltanto gli aspetti negativi della presenza della capitale: "La città ruinò alla […] miseria tanto grande quanto immeritata"[46]. La popolazione registrò un sostanziale calo che provocò il crollo degli affitti e il deprezzamento del patrimonio immobiliare con conseguente e complesso movimento di popolazione da un quartiere all'altro. Il Comune, carico di debiti, a partire dal 1873 alienò gran parte dei beni in suo possesso, pur senza ricavarne introiti vantaggiosi. Furono completate le opere socialmente importanti come il Mercato coperto di San Lorenzo affidato a Giuseppe Mengoni e i Pubblici Macelli a Felice Francolini, ma l'involuzione della città dopo il trasferimento della capitale può essere letta soprattutto nell'intervento di ristrutturazione delle aree centrali. La costruzione di piazza Vittorio Emanuele II (ora della Repubblica) fu elaborata nel 1883 da Vincenzo Micheli e Giacomo Roster con la previsione dello sventramento del mercato vecchio e dell'adiacente Ghetto e come appetibile opportunità per gli investimenti immobiliari e speculativi offerti a risarcimento a una classe dirigente che aveva visto sfuggirsi di mano l'allettante prospettiva di una floridezza economica[47]. A nulla valsero le proteste delle residenti colonie di intellettuali stranieri portate sulla stampa internazionale, che cercavano di scuotere un'opinione pubblica che sembrava appassionarsi solo al problema del completamento della facciata della cattedrale di Santa Maria del Fiore, risolto in una vivace contrapposizione tra "tricuspidalisti" e "basilicali", con la vittoria finale di questi ultimi[48]. Con gli sventramenti e le ricostruzioni emerse il problema della conversione e del restauro degli edifici antichi: nonostante la venerazione del passato e il culto per i monumenti autentici opera dei "geni italici", furono riproposti nel centro antico veri e propri rifacimenti o reinvenzioni finalizzati a dare un volto stilisticamente appropriato alla precisa evocazione di un'epoca[49]. Accanto alle prevalenti espressioni neocinquecentesche e all'episodica introduzione del Liberty, si manifestava in maniera progressiva il degrado dei quartieri storici. Al di là della cerchia dei viali e ancor più verso l'esterno la periferia si concretizzò gradualmente con un tessuto di edilizia modesta. Firenze si affacciò al Novecento ancora con una grave situazione economica che la collocò ai margini dei processi di trasformazione che animavano invece l'Italia giolittiana.

ROMA

Vittorio Emanuele II trasferì la corte a Roma nel dicembre del 1870, portando a termine con un anticipo inaspettato quanto Cavour aveva solennemente indicato circa un decennio avanti. La capitale dell'Italia unita doveva essere senza esitazioni Roma, l'unica con la capacità di porsi come supporto alla fragilità dell'edificio nazionale postrisorgimentale e di manifestare la solidità di un paese che si presentava alle restanti potenze europee militarmente debole, territorialmente sbilanciato e finanziariamente dissestato. Roma doveva dunque rappresentare l'idea vincente di una tradizione forte, capace di rafforzare l'incerto profilo dello Stato unitario, con la consapevolezza di scontrarsi con l'unica idea universale di autentico peso che possedeva, quella espressa dalla Santa Sede: "A Torino, a Firenze, il governo nazionale si trova tra persone fidate. Roma è un ambiente insieme cosmopolita e clericale […] In questo ambiente penetrato di spirito gesuitico, reazionario e legittimista, nemico dichiarato della libertà e delle sue applicazioni pratiche, quale sarà la posizione di un sovrano eletto a suffragio universale e di un governo fondato sulla più larga applicazione del concetto di libertà?"[50].

La costruzione fisica della nuova capitale dovette



13. Alessandro Viviani, *Piano Regolatore per Roma*, 1873

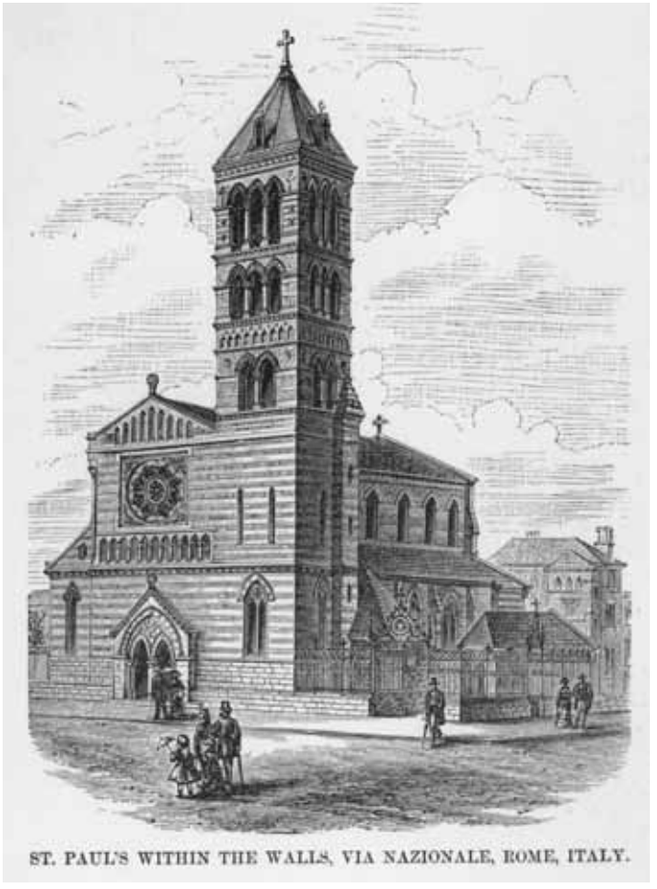
immediatamente confrontarsi con un agglomerato urbano murato ed essenzialmente contratto, "una magnificenza in frantumi, con il Tevere che vi mulinava dentro" [51], che lasciava enormi spazi inedificati, soprattutto sui colli, interessati dai rettifili tracciati verso la fine del XVI secolo da un piano viario promosso da papa Sisto V e all'avanguardia in Europa. Un ambiente racchiuso assolutamente agreste che aveva avuto nel 1864, grazie a Pio IX, un sussulto di modernità con l'introduzione della strada ferrata, che valicando le mura di Porta Maggiore era giunta fino alle terme dioclezianee. Fuori dalle mura era campagna, declinata in superbi panorami, ma inospitale e gravata dalla malaria. Alla fine del settembre del 1870, con anticipo sul trasferimento da Firenze della corte reale, fu istituita una Commissione di Architetti e Ingegneri presieduta da Pietro Camporese il Giovane con mandato di studiare l'ingrandimento e l'abbellimento della città e dove il ruolo di Quintino Sella rispetto alla questione urbanistica fu determinante per suggerimenti e scelte, come la richiesta di una consulenza al barone Haussmann, fautore della Parigi del Secondo Impero, che suggerì l'edificazione di una nuova città a Monte Mario, lasciando intoccata la città antica[52]. Anche se il suggerimento fu inascoltato, Sella vide nelle iniziative immobiliaristiche preunitarie proposte nei quadranti orientali da monsignor Francesco Saverio De Merode la possibilità della costruzione di una capitale moderna, giustapposta e non sovrapposta alla città antica, poiché l'espansione lungo le due strade parallele, via Nazionale (già De Merode) e via XX settembre (già Strada Pia), che congiungevano entrambe il Quirinale con la stazione ferroviaria, poteva contenere la sede degli organi istituzionali di governo. Alla Commissione Camporese succedette nel 1871 quella diretta da Raffaele Canevari che sembrò confermare

le tendenze di espansione verso est, con l'aggiunta della previsione di un quartiere signorile al Gianicolo e di un quartiere operaio al Testaccio. Nel frattempo le imprese private surclassarono la Municipalità nell'assicurarsi le aree più appetibili, messe in vendita dagli enti religiosi allarmati dalla *Legge nazionale sull'asse ecclesiastico*. Nello stesso 1871 fu deliberata la redazione di un piano regolatore affidato all'ingegnere Alessandro Viviani, direttore dell'Ufficio d'Arte comunale di Roma, pubblicato nel 1873, ma che non ebbe approvazione di legge, nonostante il sostegno del sindaco Pianciani e la sua espressa finalità di ricercare l'integrazione tra la città antica e i nuovi ampliamenti, che, come aveva suggerito Sella, dovevano occupare i colli dei quadranti orientali entro le mura[53]. Nel piano appariva anche per la prima volta la volontà di intervenire a fondo nella città antica, per rendere la rete stradale adatta a un traffico moderno e per migliorarne le condizioni igienico-ambientali. Accanto a idee già apparse in periodo pontificio, come la demolizione della Spina dei Borghi, furono tracciati con oculati interventi il corso Vittorio Emanuele II, già pensato come un'unica via "italiana" da Termini a San Pietro, e l'allargamento della parte centrale di via del Corso e di quello della via del Tritone e infine il taglio di via Arenula, connessione con la riva destra del Tevere[54].

L'assenza di operatività di un piano regolatore vigente sancì uno sviluppo incontrollato in mano all'iniziativa privata che evadeva le indicazioni di Viviani e a cui fece resistenza solo l'espansione del quartiere dei Prati di Castello, stralciata nel 1873 per le pesanti pressioni da parte di privati e dei proprietari delle aree. Un secondo piano regolatore, stilato sempre da Viviani, fu presentato il 27 aprile 1882 e approvato nel giugno successivo con voto unanime del Consiglio comunale, al cui interno erano presenti numerosi consiglieri fortemente legati a banche e società finanziarie; l'approvazione da parte del Parlamento fu sancita dal decreto dell'8 marzo 1883. Il piano, che nasceva debole come il precedente, in realtà rendeva legittimi gli interventi irregolari già effettuati e moltiplicava il valore delle aree incoraggiando l'impulso alle grandi lottizzazioni.

Le antiche famiglie aristocratiche furono molto solerti a vendere e lottizzare le loro ville e i loro giardini tra cui, vera follia, la distruzione del giardino della villa Ludovisi sulle alture del Pincio, uno dei capisaldi artistici della città eterna: 200.000 metri quadrati furono venduti alla Società Immobiliare con capitali provenienti da ambienti cattolici. Il consenso della Municipalità a questo disastroso intervento fu giustificato dalla possibilità di rendere accessibile il parco della villa Borghese di proprietà pubblica e allo stesso tempo utilizzare due arterie a finalità di uso pubblico come la via Boncompagni e soprattutto la via Veneto, un elegante boulevard piantumato che con andamento sinuoso congiungeva la Porta Pinciana a piazza Barberini[55]. Sulla traccia del precedente piano del 1873 furono confermati nella città antica gli sventramenti per la realizzazione di più comode arterie e più rapidi congiungimenti, tra cui la demolizione del Ghetto, che nel 1885 fece scomparire uno dei luoghi più suggestivi della Roma popolare. Il piano del 1883 rimase attivo per ventisette anni fino a quello stilato nel 1906 dall'ingegnere comunale Rodolfo Bonfiglietti. Nel frattempo nel 1903, per iniziativa del deputato Luigi Luzzatti, stretto collaboratore di Giolitti, era stato istituito l'Istituto case popolari di Roma, che nel 1907 dette inizio al primo progetto

14. Roma, via Nazionale (già De Merode)



15. George Edmund Street, Chiesa anglicana di Saint Paul in via Nazionale, Roma

unitario di edilizia popolare con il quartiere di San Saba. Nel 1904 e nel 1907 furono approvate due leggi note come "Leggi Giolitti" che tendevano a modificare, in base alle esigenze della capitale, le possibilità di controllo e di intervento dell'ente pubblico, applicate a un piano regolatore vigente ma prossimo alla scadenza venticinquennale. Il 25 novembre del 1907 al Comune di Roma si insediò il Blocco Popolare o più esattamente l'Unione Liberale Popolare composta da socialisti e forze radicali e borghesi con a capo Ernesto Nathan. Ciò che aveva proposto Bonfiglietti era poco più di uno schema organizzativo e mancava di un apparato di norme di attuazione e tanto meno conteneva accenni ai tipi edilizi o alle possibilità offerte dalla prima legge Giolitti per Roma. Il piano fu avvallato nel discorso programmatico di insediamento a sindaco di Nathan, in cui venne affrontata la criticità dell'elaborazione di un nuovo piano regolatore che doveva comunque riferirsi ai modelli del London Country Council. Fu scelto per una nuova proposta l'ingegnere conte Edmondo Sanjust di Teulada, una figura professionale di alto profilo al di fuori dell'ambiente capitolino, a quel momento ingegnere capo del Genio Civile di Milano. Sanjust, aggiornato in modo puntuale sulle più recenti esperienze in campo urbanistico e capace di una grande sensibilità paesaggistica, cercò di evitare manomissioni dell'assetto e della configurazione dei terreni e di mantenere la fisionomia locale all'interno della città antica, facendo volutamente tesoro di alcune intuizioni espresse in precedenza da Bonfiglietti, tra cui l'adozione del perimetro della "Roma moderna", definito da una ampia e periferica circonvallazione anulare. Il piano fu presentato in data 21 ottobre 1908 e approvato nel febbraio del 1909 e la vera innovazione risultò la formulazione dei "tipi edilizi," applicabili alle aree di espansione già proposte dal Bonfiglietti e declinati in "fabbricati", "villini" e "parchi e giardini", identificati a loro volta dalla coerenza e dalla fluidità dell'impianto viario. I "fabbricati", sette piani fuori terra con un'altezza non superiore a 24 metri, erano destinati ad assorbire il 75% della popolazione, che nei 25 anni di validità del piano doveva passare da 560.000 a un milione di abitanti; i "villini" erano case di abitazione medio borghese di 4 o 5 piani con un distacco di almeno 4 metri dal filo stradale; i "parchi e giardini", costruzioni di lusso con coperture non superiori a 1/20 dell'area edificabile, per quartieri alto borghesi del quadrante nord-est, di cui l'espressione più evidente fu quella realizzata ai Parioli[56]. Fra le altre previsioni il piano individuò una zona industriale intorno alla basilica di San Paolo e la collocazione dei mercati generali sulla via Ostiense; inoltre alcune aree furono riservate a parco, e altre per la nuova città universitaria e per attrezzature culturali, queste ultime alla Vigna Cartoni (poi Valle Giulia). Le elezioni comunali del 1914 videro la caduta del Blocco Popolare e l'elezione a sindaco di don Prospero Colonna, strettamente legato alla nobiltà nera romana e quindi ai grandi proprietari fondiari, con il quale iniziò il graduale avvallamento del piano Sanjust. La nuova immagine architettonica della capitale fu promotrice, accanto alle antiche monumentali testimonianze archeologiche e alla città dei papi, di una terza Roma capace di ergersi a simbolo di una civiltà moderna. Per poter realizzare o meglio "esporre visivamente il Regno nella capitale" si chiese agli architetti e agli ingegneri di elaborare un nuovo linguaggio, che potesse identificarsi in uno "stile nazionale", capace di unificare l'immagine delle città italiane.

A Roma necessitavano tutte le attrezzature proprie di una capitale, dagli edifici per il Parlamento e i ministeri fino alle Caserme e ai monumenti celebrativi[57]. L'incertezza di dove costruire e soprattutto come costruire, per narrare la differenza con l'architettura della città dei Cesari e di quella dei pontefici, caratterizzò l'annoso dibattito fino alle soglie della Prima guerra mondiale. Nei primi edifici per i ministeri la scelta dello stile non si distaccò da quello che segnava le architetture fino ad allora costruite a Roma, improntate a un austero e magniloquente neocinquecentismo. Successivamente la nuova espressione architettonica "unitaria" fu ricercata attraverso l'istituto del concorso, di cui la Sinistra salita al potere nel 1876 fece costante uso e i cui risultati finali, in completa autonomia rispetto ai piani vigenti, misero a disposizione un ventaglio di ipotesi che manifestarono comunque una netta adesione al classicismo[58]. Due anni dopo la morte di Vittorio Emanuele II, nel 1880, fu bandita una competizione internazionale per un monumento al re padre della patria, che lasciava ai concorrenti piena libertà, oltre che sul tema da svolgere anche sulla scelta della localizzazione. A una partecipazione altissima, proveniente da tutto il mondo, corrispose nei progetti presentati una qualità scadente, fatta di approssimazioni e di retorici simbolismi, tanto che nel 1882 fu bandito un secondo concorso che imponeva una precisa collocazione sull'altura del Campidoglio a raccogliere la prospettiva finale dell'asse del Corso, e un monumento equestre del re che doveva essere esaltato da un'architettura di sfondo. La vittoria arrise al giovane architetto Giuseppe Sacconi che dal 1884 al 1892 fu impegnato a redigere continue varianti del primitivo bozzetto, specchio di un cantiere difficilissimo e travagliato. La costruzione del

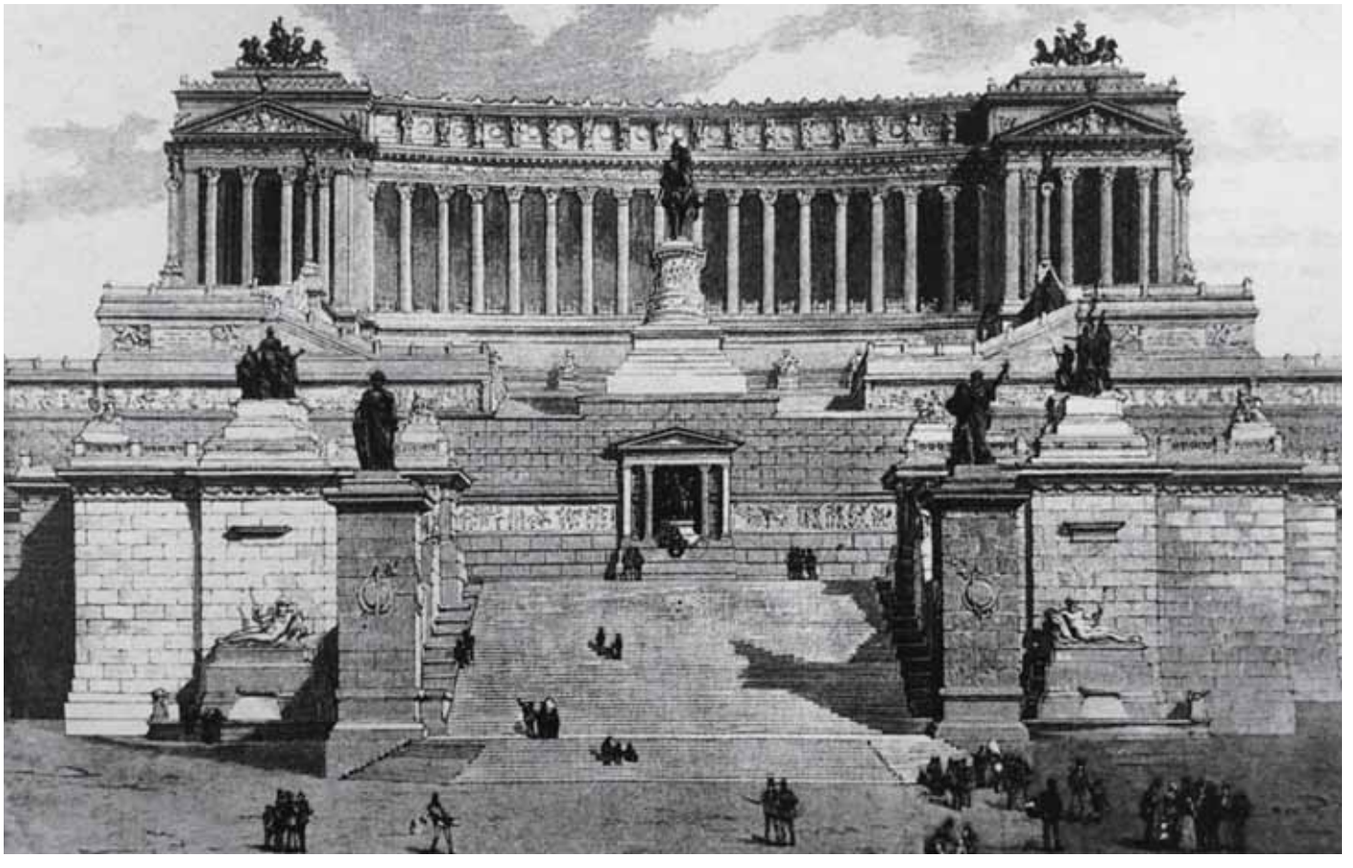
15. Roma, Demolizioni per il tracciato di corso Vittorio Emanuele II, 1883

16-17. Domenico Jannetti, *Progetto per la sistemazione di piazza dell'Esedra*, Roma, 1885; Gaetano Cantoni, *Progetto per la sistemazione di piazza dell'Esedra*, Roma, 1885

Vittoriano, disturbata da questioni di natura politica e amministrativa, procedette con grande lentezza fino al 1911, fra interruzioni, ripensamenti, scandali e interrogazioni parlamentari. Il monumento, che Boito definì come "una specie di sintesi storica" o meglio "il luogo per eccellenza dove la politica si metteva in scena", una volta completato occupò un volume tre volte maggiore di quello previsto inizialmente ed ebbe un costo quasi quadruplicato[59].

Guglielmo Calderini, vincitore del concorso per il palazzo di Giustizia, contrappose alla romanità arcaicizzante del Vittoriano una costruzione che guardava in maniera esplicita alle correnti stilistiche del tardo Secondo Impero francese, con esplicito riferimento al mastodontico palazzo di Giustizia di Bruxelles progettato da Joseph Poelaert nel 1851[60].

Gli unici stili dissonanti rispetto a un classicismo dilagante furono quelli che caratterizzarono le chiese acattoliche, finalmente ammesse all'interno del tessuto della città antica, come la neogotica chiesa di Saint Paul in via Nazionale, progettata da George Edmund Street nel 1872[61], e la nuova Sinagoga, che, in una sorta di rifiuto al Rinascimento e in sostanza alla romanità, fece ricorso a "motivi asiatici e specialmente assiri"[62]. Una delle realizzazioni più significative negli anni precedenti il primo conflitto mondiale fu la sistemazione dell'area della Piazza d'Armi destinata all'allestimento dell'Esposizione del 1911 che celebrava il cinquantesimo dell'Unità d'Italia, con un programma altamente ideologizzato: "Ciò che si espone a Roma stessa, è la Terza Roma, matura nella sua impostazione, ferma nei suoi capisaldi, regale pompa dei suoi maggiori edifizi e nelle ricchezze della sua vegetazione"[63]. Lo strumento semantico, essenziale alla comunicazione, non poteva che essere l'architettura, cardine dell'impalcato ideologico e del repertorio di immagini e dei luoghi funzionali al volto dell'Esposizione, attraverso le fabbriche antiche della classicità romana e del Rinascimento e soprattutto dell'Eclettismo classicista postunitario. L'Esposizione si estendeva anche nella parte opposta al di là del Tevere, a Valle Giulia, collegata dal nuovo ponte Risorgimento, dove erano situati i padiglioni delle principali nazioni che portavano a Roma le più aggiornate forme dell'architettura contemporanea. Il clou espositivo fu però ritenuto quello che si estendeva nell'esplanade della



18. Giuseppe Sacconi, *Progetto per il Vittoriano*, Roma, 1882

19. Ghino Venturi, Ingresso Trionfale dell'Esposizione Internazionale del Cinquantenario, Roma, 1911

Piazza d'Armi con i padiglioni delle regioni italiane, che si ponevano come emblemi architettonici di uno sviluppo linguistico in chiave modernista delle forme della tradizione classica e classicista, in contrapposizione all'esaltazione dell'ingegneria del ferro e del vetro e del miracolo tecnologico delle nuove tecniche e dei nuovi materiali[64].

A supporto della grande manifestazione romana del Cinquantenario le due capitali "interrotte" del nuovo Stato italiano, Torino e Firenze, furono sede di importanti mostre satelliti. Torino, che si proponeva come antica capitale sabauda, ma anche come nuova capitale industriale del Regno, fu la sede di una fortunata Esposizione internazionale dell'Industria e del Lavoro[65]; Firenze accolse invece, voluta da Ugo Ojetti, una sofisticata *Mostra del Ritratto Italiano* nei quartieri monumentali di Palazzo Vecchio, "la prima del genere in Italia, e la prima in Europa, pensata e promossa con criterio così organico e completo", che "così magnificamente rivelò l'esistenza di una pittura superbamente italiana". La Società Toscana di Orticultura, presieduta da Carlo Ridolfi, promosse contemporaneamente l'Esposizione Internazionale di Floricoltura, ospitata a Firenze nel giardino dell'Orticoltura, dove troneggiava il tepidario in ferro e vetro progettato da Giacomo Roster, epigone della cultura architettonica di Giuseppe Poggi.

[1] Nel 1872 alle celebrazioni modenesi del Centenario di L. A. Muratori, Giosue Carducci attaccò Gregorovius con toni offensivi; cfr. G. Carducci, *Edizione Nazionale delle Opere,* XXIII, *Bozzetti e schemi*, Bologna 1944, p. 52.
[2] Cfr. P. Sica, *Gli sviluppi urbanistici nell'Italia unitaria*, in P. Sica, *Storia dell'Urbanistica*, II, 1, *L'Ottocento*, Bari 1991, pp. 401-441; cfr. E. Ragionieri, *I problemi dell'Unificazione*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, Torino 1976, pp. 1667-1691.
[3] Cfr. *Architettura ferroviaria in Italia*, a cura di M. Cozzi e E. Godoli, atti del convegno (Palermo, 2003), Palermo 2004; cfr. L. Coppini, E. Passerin D'Entrèves, *Pietro Bastogi*, in *La società italiana per le Strade Ferrate nell'opera dei suoi presidenti (1861-1944),* Bologna 1962, pp. 1-165.
[4] Cfr. F. Gregorovius, *Diari romani (1852-1874),* Roma 1968.
[5] Cfr. R. Rey, *Turin, Florence ou Rome*, Paris 1864.
[6] Cfr. U. Levra, *Dalla città "decapitalizzata" alla città del Novecento*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino*, Torino 2001, p. XX; *Intorno alla convenzione italo-francese. Pensieri di un vecchio italiano torinese*, Torino 1864, p. 10.
[7] Cfr. P. Bagnoli (a cura di), *Ubaldino Peruzzi. Un protagonista di Firenze Capitale*, Impruneta 1994, pp. 61-76.
[8] Cfr. V. Comoli Mandracci, *Torino*, Bari 2002, pp. 191-219; V. Fasoli, *La relazione di Carlo Promis per la "parte artistica" del Piano d'Ingrandimento della Capitale*, in V. Comoli Mandracci, *Il Piano d'ingrandimento della Capitale (1850-52) tra cultura urbanistica e strategia militare*, Roma 1987, pp. 23-32; V. Comoli Mandracci, *Il trasferimento della Capitale (1865) e la costruzione di una nuova identità*, in Comoli Mandracci, *Torino* cit., pp. 191-219; P. Sica, *Gli sviluppi di Torino*, in Sica, *Storia dell'Urbanistica* cit., pp. 521-530.
[9] Torino, Archivio Storico del Comune, *Decreti reali 1849-1863*, serie 1 K, n. 11, f. 104, 1 agosto 1853, disegno allegato, f. 106; cfr. L. Re, *Torino e il Piemonte*, in A. Restucci (a cura di), *Storia dell'Architettura Italiana. L'Ottocento*, Milano 2005, p. 35.
[10] Cfr. P.L. Ghisleni, M. Maffioli, *Il verde nella città di Torino*, Torino 1971, pp. 101-105.
[11] Cfr. *Le Esposizioni a Torino fino alla prima guerra mondiale. Architettura e influsso nella forma urbana*, in A. Magnaghi, M. Monge, L. Re (a cura di), *Guida all'architettura moderna di Torino*, Torino 1982, pp. 379-385.
[12] Torino, Archivio Storico del Comune, *Decreti Reali 1849-1863*, serie 1 K, n. 11, f. 273, 18 giugno 1862.
[13] Cfr. Re, *Torino e il Piemonte* cit., p. 34; A. Caracciolo, *Le tre Capitali d'Italia. Torino, Firenze, Roma*, in C. De Seta, *Le città capitali*, Bari 1985, pp. 195-197.
[14] Cfr. R. Gabetti, *Alessandro Antonelli*, Milano 1989.
[15] Cfr. C. Olmo, *Torino da città capitale a città industriale*, in De Seta, *Le città capitali* cit., pp. 201-211; Re, *Torino e il Piemonte* cit., p. 38.
[16] Cfr. G.B. Ferrante, *L'architettura in Torino 1880*, Torino 1880, pp. 636-686.
[17] Cfr. M.C. Buscioni, *1884. Torino: Esposizione Italiana Agricola e Industriale*, in M.C. Buscioni, *Esposizioni e "Stile Nazionale",* Firenze 1990, pp. 90-94.
[18] Cfr. M.C. Buscioni, *Torino: Prima Esposizione Italiana di Architettura*, in Buscioni, *Esposizioni e "Stile Nazionale"* cit., pp. 117-120; U. Tramonti, *Libertà di fantasia con regola di ragione*, in *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico), Cinisello Balsamo 2014, pp. 93-100.
[19] Cfr. Olmo, *Torino da città capitale a città industriale* cit., p. 209; cfr. Sica, *Gli sviluppi di Torino*, cit., pp. 521-535.
[20] M.C. Buscioni, *Torino 1902: Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna*, in Buscioni, *Esposizioni e "Stile Nazionale*" cit., pp. 174-185; Tramonti, *Libertà di fantasia* cit., pp. 100-101.
[21] Cfr. Sica, *Gli sviluppi di Torino* cit., pp. 531-535.
[22] M.C. Buscioni, *Firenze 1861: La prima esposizione italiana. Esposizione Nazionale di Prodotti Agricoli e Industriali e di Belle Arti*, in Buscioni, *Esposizioni e "Stile Nazionale"* cit., pp. 33-44. Per l'Esposizione era stata prevista a carico dello Stato una spesa straordinaria di 150.000 lire: l'esposizione fu divisa in tre sezioni generali, agraria e industriale da un lato, artistica dall'altro, su di un'area di 110. 000mq., di cui ben 38.500 coperti; l'allestimento fu progettato e organizzato in settanta giorni dagli architetti Giuseppe Martelli ed Enrico Presenti. La stazione Leopolda era stata dismessa all'interno del riordino nazionale delle vie ferrate, che aveva concentrato tutto il traffico sulla più centrale stazione Maria Antonia.
[23] U. Pesci, *Firenze Capitale (1865-1871). Dagli appunti di un ex cronista*, Firenze 1904, p. 54.
[24] Cfr. M. D'Azeglio, *Questioni urgenti*, Firenze 1861.
[25] Cfr. Z. Ciuffoletti, *La città capitale. Firenze*, Firenze 2014, p. 61; Levra, *Dalla città decapitalizzata* cit., p. XX.
[26] Cfr. G. Spadolini, *Firenze capitale. Gli anni di Ricasoli*, Firenze 1979; G. Spadolini, *Prolusione*, in Bagnoli, *Ubaldino Peruzzi* cit., p. 13; Ciuffoletti, *La città capitale* cit., p. 62; D. Manetti, *Da Firenze capitale alla "questione di Firenze": imprenditori, affaristi e politici*, in M. Poettinger, P. Roggi (a cura di), *Una capitale per l'Italia, Firenze 1865-1871*, Firenze 2016, pp. 275-280.
[27] Lettera di Bettino Ricasoli a Celestino Bianchi, 23 settembre 1864, in *Carteggi di Bettino Ricasoli*, vol. XXI, t. I, pp. 491-492.
[28] Cfr. Stendhal, *Roma, Napoli, Firenze,* introduzione di C. Levi, Bari 1974, p. 278.
[29] Cfr. P. Sica, *La riorganizzazione amministrativa e la legislazione urbanistica a livello nazionale*, in Sica, *Storia dell'Urbanistica* cit., pp. 410-414.
[30] Cfr. Gregorovius, *Diari romani* cit., 18 luglio 1865.
[31] La demolizione delle mura fu attivata subito, come lavoro che richiedeva molta mano d'opera, pochi arnesi e nessun capitale iniziale: un tipico lavoro da paese povero con un alto tasso di disoccupazione.
[32] Cfr. C. Cresti, *Firenze capitale mancata*, Milano 1995, p. 14.
[33] Cfr. sulla figura di Giuseppe Poggi, in particolare, F. Borsi, *La capitale a Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, Roma 1970; *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architetture e città*, a cura di R. Manetti e G. Morolli, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi), Firenze 1989; *Una capitale e il suo architetto. Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, a cura di L. Maccabruni e P. Marchi, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato), Firenze 2015.
[34] Cfr. G. Poggi, *Sui lavori di ingrandimento di Firenze (1864-1877),* Firenze 1882, p. 2.
[35] Cfr. C. Aymonino, *Il ruolo delle città capitali del XIX secolo*, in C. Aymonino, G. Fabbri, A. Villa, *Le città capitali del XIX secolo. Parigi e Vienna*, Roma 1975, p. 15.
[36] Parlamento e ministeri ebbero sistemazioni provvisorie: il salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio fu sede della Camera dei Deputati, Il Teatro granducale del Buontalenti agli Uffizi fu distrutto per sistemarvi il Senato. I ministeri andarono a occupare antichi palazzi e conventi: gli Esteri in Palazzo Vecchio, gli Interni a palazzo Medici Riccardi; le Finanze nella palazzina della Livia in piazza San Marco; la Marina nel convento dei Padri delle Missioni al ponte Santa Trinita; la Pubblica Istruzione nel convento di San Firenze; i Lavori Pubblici nel convento di Santa Maria Novella; Grazia e Giustizia nel palazzo Cepparello al Corso; Agricoltura in palazzo Galli Tassi in via Pandolfini; la Corte dei Conti nel palazzo della Crocetta; il Consiglio di Stato nel palazzo Nonfinito, la Corte di Cassazione nel convento di Santa Maria Novella, la Tesoreria Generale nel convento della Badia fiorentina.
[37] Cfr. A. Restucci, *La Toscana nel secondo Ottocento*, in Restucci (a cura di), *Storia dell'architettura italiana* cit., p. 207.
[38] Cfr. Cresti, *Firenze capitale mancata* cit., pp. 27-31.
[39] Cfr. H. James, *Ore italiane*, Milano 2006, p. 332.
[40] Cfr. F. Carrara, V. Orgera, U. Tramonti, *Firenze. Piazza D'Azeglio alla Mattonaia*, Firenze 2003; James, *Ore Italiane* cit., p. 333; U. Tramonti,

Firenze Capitale: "Un testo antico fagocitato da un commento a margine di stile giornalistico", in *Una capitale europea: società, cultura, urbanistica nella Firenze postunitaria*, a cura di P. Marchi, L. Lucchesi, atti delle giornate di studi (Firenze, 2015), Firenze 2018, pp. 201-209.

[41] Cfr. G. Carocci, *Il viale dei colli. Descrizione storico artistica*, Firenze 1872; G. Morolli, *La città giardino di Giuseppe Poggi*, in *Il disegno della città*, Firenze 1986, pp. 67-100; cfr. G. Corsani, *Giuseppe Poggi e il Viale dei Colli a Firenze*, in "Storia Urbana", 1992, pp. 56-57; G. Paolini, *Il sistema del verde. Il viale dei colli e la Firenze di Giuseppe Poggi nell'Europa dell'Ottocento*, Firenze 2004, pp. 25-27.

[42] Cfr. Cresti, *Firenze capitale mancata* cit., pp. 27-31.

[43] Cfr. Manetti, *Da Firenze capitale alla "questione di Firenze"* cit., p. 275.

[44] La sede della Banca d'Italia fu progettata nel 1867 dall'architetto napoletano Antonio Cipolla, dopo l'allargamento della via Buia.

[45] Cfr. Spadolini, *Firenze capitale* cit., p. 51.

[46] Cfr. E. De Amicis, *Le tre capitali: Torino, Firenze, Roma*, Catania 1898, p. 24.

[47] Cfr. Restucci, *La Toscana nel secondo Ottocento* cit., pp. 212-213; cfr. P. Sica, *Firenze. Il periodo tra il 1870 e la prima guerra mondiale*, in Sica, *Storia dell'Urbanistica* cit., pp. 454-462.

[48] cfr. U. Tramonti, *Da spazio sacro a spazio borghese*, in F. Carrara, L. Sebregondi, U. Tramonti, *Gli Istituti di beneficenza a Firenze*, Firenze 1999, pp. 23-28; U. Tramonti, *Piazza della Repubblica, già Vittorio Emanuele II*, in U. Tramonti, *Firenze. Dalla colonna dell'Abbondanza alla porta San Gallo*, Firenze 2014, pp. 8-15; S. Caruso, *La cultura fiorentina negli anni di Firenze capitale*, in Poettinger, Poggi, *Una capitale per Firenze* cit., pp. 86-89.

[49] Cfr. M. Bassi, L. Tonini (a cura di), *L'Idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, Firenze 1989: U. Tramonti, *Da Santa Croce alla Biblioteca Nazionale Centrale. Momenti per la costruzione del culto di Dante*, in *Dante vittorioso*, a cura di E. Querci, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale), Torino 2011, pp. 101-110.

[50] Cfr. Rey, *Turin, Florence, Rome* cit., p. 78.

[51] Cfr. N. Hawthorne, *Il fauno di marmo*, in *Romanzi*, II, Firenze 1959.

[52] Cfr. C. Boito, *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano 1893, p. 204. "Non bisogna in Roma confondere la nuova civiltà, il presente con il passato. Quel passato è come un gorgo: inghiotte ciò che gli si mette vicino o per lo meno lo snerva. Lottare contro esso è impossibile. Conveniva dunque portarsi con l'opera nuova lì dove fossero mancati i resti antichi".

[53] Cfr. L. Pianciani, *Discorso sul Piano Regolatore, pronunciato al consiglio Comunale il 6 ottobre 1873*, Roma 1873; *Relazione intorno al Piano Regolatore della città di Roma, compilato dall'Ufficio d'Arte comunale*, 1873; cfr. G. Miano, *Roma e i piani urbanistici*, in Restucci, *Storia dell'Architettura* cit., pp. 272-295.

[54] Cfr. A.M. Racheli, *Corso Vittorio Emanuele II: urbanistica e architettura a Roma dopo il 1970*, Roma 1985.

[55] L. Ferretti, F. Garofalo, *Un quartiere per la borghesia: lottizzazione e costruzione di villa Ludovisi*, in *Roma Capitale 1870-1911. Uso e trasformazione della città storica*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi), Venezia 1984, pp. 172-189.

[56] Cfr. E. Sanjust di Teulada, *Piano regolatore della città di Roma, Relazione*, Roma 1908, p. 5. Dal discorso del sindaco Nathan del 2 dicembre 1908: "l'aspirazione nostra deve tendere più al County Concil di Londra, che alla Prefettura di Parigi".

[57] Cfr. G. Piantoni, *Monumenti di Roma capitale*, in *Roma capitale 1870-1911* cit., pp. 221-244. A Roma tra il 1870 e il 1895 furono costruiti venticinque monumenti disseminati in tutta la città; cfr. G. Accasto, V. Fraticelli, R. Nicolini, *L'architettura di Roma capitale 1870-1970*, Roma 1971; G.P. Consoli, S. Pasquali, *Roma. L'architettura della Capitale*, in Restucci, *Storia dell'architettura* cit., pp. 230-271.

[58] Cfr. F. Giovannetti, *L'architettura nei ministeri di Roma Capitale*, in *Roma capitale 1870-1911* cit., p. 80; G. Movolli, *Roma dell'eclettismo*, in F. Borsi (a cura di), *Arte a Roma. Dalla capitale alla città umbertina*, Roma 1980, pp. 71-128.

[59] F. Mangone, *L'architettura dell'Italia unita nello specchio dei Concorsi: riflessi e deformazioni*, in M.L. Scalvini, F. Mangone, M. Savorra, *Verso il Vittoriano. L'Italia unita e i concorsi di architettura*, Napoli 2007, pp. 13-41; M. Savorra, *Il monumento a Vittorio Emanuele II: effigi e disegni per una grande nazione*, ivi, pp. 42-67. Dopo la morte di Sacconi avvenuta nel 1905 il cantiere del Vittoriano fu affidato a una commissione artistica composta da Koch, Manfredi, Piacentini. Una prima inaugurazione avvenne nel 1911, ma i lavori di completamento continuarono fino al 1930.

[60] Cfr. V. Turturro, *Il palazzo di Giustizia di Roma: dall'ideazione all'esecuzione*, in F. Boco (a cura di), *Guglielmo Calderini*, Roma 1995 , pp. 127-135.

[61] Cfr. M.L. Neri, *Nuovi tipi e stili antichi nella costruzione di Roma capitale*, in *Il disegno e le architetture della città eclettica*, a cura di L. Mozzoni, S. Santini, atti del convegno (Jesi, 2001), Napoli 2004, pp. 31-76.

[62] Cfr. G. Ascarelli, S. Terracina, *Un'architettura fra rappresentazione e tradizione*, in G. Ascarelli, B. Miglian, M. Toscano (a cura di), *Il Tempio maggiore di Roma. Nel centenario dell'inaugurazione della Sinagoga 1904/2004*, Torino 2004, pp. 39-52. La Sinagoga di Roma fu progettata dagli architetti Osvaldo Armanni e Luigi Costa e costruita tra il 1889 e il 1904.

[63] Cfr. G. Lavini, *La Terza Roma*, in "L'Architettura Italiana", n. 10, luglio 1909.

[64] Cfr. M.C. Buscioni, *Roma 1911: L'esposizione del Cinquantenario*, in Buscioni, *Esposizioni e "Stile Nazionale"* cit., p. 22.

[65] M.C. Buscioni, *Due mostre "satelliti" della grande manifestazione romana del Cinquantenario*, in Buscioni, *Esposizioni "Stile Nazionale"* cit., pp. 241-250.

L'ARTE ALLE ESPOSIZIONI NAZIONALI: 1861-1911

ELENA LISSONI

"UN CAOS DI PASSATO, PRESENTE, ED AVVENIRE": FIRENZE 1861[1]

> Era dunque mia intenzione di confermarle, dietro lettera del mio amico, la commissione da me fattale in proposito del quadro del *Bacio* […] Ha poi tutte le mie più ampie facoltà a concederle l'esposizione del quadro in Firenze[2].

Con queste parole Gilberto Borromeo, per conto di Federico Mylius, confermava a Francesco Hayez l'incarico di realizzare una nuova versione del *Bacio*, dopo il travolgente successo riscosso dal quadro in occasione della sua esposizione a Brera nel 1859, a tre mesi dall'ingresso trionfale di Vittorio Emanuele II e di Napoleone III a Milano.
Nonostante il parere favorevole del committente, certamente in risposta a una precisa richiesta dell'artista, questa nuova redazione, il cui il significato "politico" era accentuato dal richiamo al tricolore nell'accostamento dei colori degli abiti dei personaggi, tuttavia, non fu mai inviata a Firenze, dove nel settembre di quell'anno si sarebbe inaugurata la prima Esposizione Nazionale Italiana, evento di straordinaria portata, ideato con l'intento di sancire il progetto politico e culturale della nazione appena unificata. Per la prima volta furono raccolte in un'unica sede le migliori risorse dell'ingegno italiano nei diversi settori dell'artigianato, della tecnica, dell'industria[3], sul modello delle analoghe iniziative internazionali svoltesi a Londra e Parigi, tra le quali trovava posto anche la sezione dedicata alle Belle Arti, cui si riconosceva il ruolo chiave esercitato durante la stagione romantica e le lotte risorgimentali facendosi veicolo di un riscatto patriottico. La vistosa assenza di Hayez, celebrato pittore della nazione – come pure quelle non meno rilevanti[4] di Cherubino Cornienti, Eliseo Sala e Giuseppe Molteni –, si configurava all'interno di una sezione disomogenea, a causa del mancato coordinamento dei molti comitati provinciali coadiuvati dalle Accademie e dalle scuole di Belle Arti presenti sul territorio, le cui scelte prive di unitarietà di criteri si tradussero nella compresenza di generi e correnti diverse. Eppure proprio tale diversità riassume efficacemente una situazione che, al di là delle diverse caratteristiche regionali, ebbe come comune denominatore l'aspirazione a generare un'arte nazionale, a una revisione del linguaggio e dei valori della tradizione in una cosciente adesione al dato di realtà, e a rinnovare il ruolo e i metodi dell'Accademia, coinvolgendo i protagonisti attuali e futuri dell'arte italiana della seconda metà del secolo[5].
Le sculture di Alessandro Puttinati, Antonio Tantardini e Luigi Magni, che presentava cinque opere tra le quali la celebre *Leggitrice*, riscuotevano consensi con il loro cauto naturalismo. Vincenzo Vela esponeva *Primavera*, Strazza l'*Ismaele* e *La Sposa*. Giovanni Dupré occupava ben due sale con le sue opere più recenti, tra le quali *Saffo*[6], mentre l'accademia toscana era la meglio rappresentata con le sculture di Odoardo Fantacchiotti, Aristodemo Costoli, Vincenzo Consani, puntualmente riprodotte sulla rivista ufficiale dell'esposizione. Con i numerosi soggetti risorgimentali – tra i quali i centocinque acquerelli di Carlo Bossoli realizzati durante la campagna d'Italia al seguito dell'esercito regio, la monumentale *Battaglia di Magenta* di Gerolamo Induno e l'omonimo dipinto di Giovanni Fattori, ancora in via di esecuzione dopo la vittoria conseguita al concorso Ricasoli – la pittura di storia contemporanea nei suoi molteplici aspetti spettacolari e di crudo realismo faceva il suo ingresso all'Esposizione accanto a quella ispirata alle vicende del passato, quest'ultima ancora vincolata alla rappresentazione di temi desunti dal repertorio romantico, riletti attraverso una verosimiglianza di forme e colore che derivavano dall'aggiornamento degli esempi realisti. *La cacciata del Duca di Atene* di Stefano Ussi, premiato a Parigi nel 1867 tra le proteste di Diego Martelli[7], trionfava a Firenze, accanto a opere fondamentali nello svolgimento della moderna pittura di storia alle soglie del rinnovamento

1. *L'Esposizione Italiana del 1861, Giornale con 190 incisioni e con gli atti ufficiali della R. Commissione*, Firenze 1862

2. Stefano Ussi, *La cacciata del Duca d'Atene*, da *L'Esposizione Italiana del 1861*

3. Gli Iconoclasti, *quadro a olio del Prof. D. Morelli di Napoli*, da *L'Esposizione Italiana del 1861*

dei generi, a cominciare da *Gli iconoclasti* e *Il bagno pompeiano* di Domenico Morelli a *I funerali di Buondelmonte* di Francesco Saverio Altamura, fino a *Il consiglio dei Dieci* di Bernardo Celentano e *I novellieri fiorentini del secolo XIV* di Vincenzo Cabianca. Definite "ammirandi abbozzi", le ultime tele di Morelli sollevarono le perplessità di Pietro Estense Selvatico che, critico verso questa "matta maniera, da cui non può risultarne se non un effimero allettamento all'occhio"[8], riportava il dibattito sulla necessità di fondare il mezzo espressivo dell'arte moderna sull'analogia e sulla forma, riconoscendo il primato a Luigi Mussini, sulle cui tracce si muoveranno i giovani allievi Amos Cassioli e Antonio Ciseri.

Sul fronte della pittura di paesaggio la commissione dei giurati aveva aggiudicato una medaglia a *Dopo la Pioggia* di Fontanesi, con il sintetico giudizio "buono effetto, massime nella distanza" che certamente non coglieva la portata riformatrice della ricerca dell'autore nel genere, mentre fu del

L'ESPOSIZIONE ITALIANA DEL 1861

Num. 41.

Pensieri d'Arte

4. La Musica Sacra, *quadro a olio del Prof. Luigi Mussini*, da *L'Esposizione Italiana del 1861*

tutto ignorato *Donne che imbarcano legna a Porto d'Anzio* di Nino Costa (cat. 77). Odoardo Borrani, Vincenzo Cabianca e Telemaco Signorini vennero sbrigativamente definiti "effettisti" da una critica insofferente alla loro ricerca sperimentale di valori, tinte, luci attraverso la pittura di macchia, mentre dalle colonne della "Rivista Contemporanea" Camillo Boito censurava "l'indirizzo pericoloso menante al realismo o al naturalismo, come alcuni dicono, alla copia insomma gretta e materiale della verità, senza scelta, senza pensiero"[9].

L'esposizione si chiudeva con "il gran rifiuto" delle medaglie loro assegnate da parte di un eterogeneo gruppo di artisti, da Morelli a Fontanesi, Celentano, D'Ancona, Pagliano, Abbati, fino al pittore di fiori Luigi Scrosati, in polemica con la commissione dei giurati, accusata di parzialità[10]. Filippo Palizzi si era rifiutato persino di partecipare perché, come scrisse a Pagliano il 26 ottobre del 1861: "L'Esposizione è un caos di Passato, Presente, ed Avvenire"[11].

"ARTE NON FORIERA, MA NOSTRA, E DELL'EPOCA NOSTRA"

> Se è vero che il più urgente bisogno dell'arte nostra è quello di formare una scuola nazionale che non distrugga le varietà locali, le quali formano una ricchezza preziosa in Italia; la via più efficace ad agevolare un tale scopo dovrebbe essere quella di promuovere tutto ciò che ravvicina e pone a confronto le nostre scuole, ancora troppo segregate. Una Esposizione nazionale italiana che di tempo in tempo avesse luogo nelle principali città d'Italia alternativamente, sarebbe utilissima, come utilissimi sarebbero i concorsi nazionali[12].

Con queste parole Pasquale Villari tracciava un bilancio della partecipazione italiana all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, nella prospettiva di individuare tra gli artisti o le diverse tendenze quali potessero considerarsi di respiro nazionale, in grado di porsi in sintonia con le esigenze della società in trasformazione, in una prospettiva europea. A dieci anni dall'esposizione fiorentina, fu l'Accademia di Parma a promuovere un congresso artistico e, in parallelo a questo, una rassegna agricola-industriale oltre a una mostra di belle arti "compiute dal 1862 in poi", all'interno del programma dei festeggiamenti del monumento a Correggio. Tra le questioni discusse al I Congresso Artistico, oltre a quella particolarmente sentita della riforma dell'Accademia[13], ricoprì un'importanza centrale la proposta di sollecitare il governo affinché istituisse "un turno biennale di esposizioni nazionali artistiche, da avvicendarsi alternativamente in tre città, che il Governo stesso vorrà designare, nell'Italia settentrionale, centrale e meridionale, stanziando all'uopo una somma annua di L. 150.000"[14]. Nasceva così un sistema di esposizioni circolanti a livello nazionale, supportato da una politica di premi e di acquisti ufficiali destinati a collezioni pubbliche con un chiaro intento promozionale, che si affiancava al mercato artistico gravitante – nei centri più vivaci – attorno alle Società Promotrici. L'11 settembre 1871, "in memoranda coincidenza" con l'ingresso delle truppe del Regno d'Italia nel territorio di Roma, si aprì l'esposizione dalla quale sarebbe dovuto emergere il riconoscimento ufficiale di una precisa linea stilistica, ma che scontava l'assenza di Domenico Morelli e Filippo Palizzi, Enrico Gamba, Francesco Hayez, Stefano Ussi, Luigi Mussini, Federico Faruffini e, sul fronte della scultura, di Dupré e di Vela, che inviava soltanto il notissimo *Busto di Dante*.

Scorrendo l'elenco dei premiati si intuisce la temperie del dibattito tra i sostenitori di un verismo integrale in

5. Eleuterio Pagliano, *La figlia di Silvestro Aldobrandini che ricusa di ballare con Maramaldo*, in Yorick, *Tra quadri e statue*, Milano 1873

6. Gerolamo Induno, *Capitolo primo*, in Yorick, *Tra quadri e statue*, Milano 1873

grado di tradurre la realtà del quotidiano – espressione di diverse realtà regionali, ma capeggiata dai toscani –, e la linea, infine vincente, tracciata da Camillo Boito, che riconosceva all'arte il compito di "destare nell'animo con la finzione del naturale un sentimento non ignobile"[15]. Mentre a Silvestro Lega, presente con ben otto dipinti, spettava solo la medaglia d'argento[16], Gaetano Chierici trionfava con un repertorio di composizioni edificanti ispirate alla ritualità del mondo familiare, cui si affiancavano i premiati Gerolamo Induno col suo poetico *Addio* e Luigi Busi con la struggente *Visita di cordoglio*. Giovanni Fattori partecipava con *La battaglia di San Martino* e *Il Principe Amedeo ferito a Custoza*, che ottenne la medaglia d'argento, ma rimase invenduto e, infine, fu acquistato per la Pinacoteca di Brera, in occasione di un'altra Esposizione Nazionale, quella che si svolse a Milano nel 1872, grazie all'appoggio della giuria della quale facevano parte anche Hayez e Gerolamo Induno.

Se la pittura di paesaggio – per usare l'espressione di Giovanni Camerana – rappresentava un "terreno scottante come dorso di vulcano, troppo viva e attuale la pugna, scabroso il tema"[17], sul fronte della genere storico Saverio Altamura si imponeva all'attenzione di pubblico e critica con *Il Trionfo di Mario sui Cimbri*[18], che infrangeva i canoni accademici della pittura di storia "liscia e finita", adottando una tale violenza espressiva che "alcune parti non sembra[va]no che sbozzate"[19].

In polemica con gli elogi di rito delle relazioni ufficiali che concludevano l'esposizione, Telemaco Signorini, tra i giurati incaricati all'assegnazione dei premi, nel suo personale commento negava l'esistenza di un'identità nazionale nella pittura contemporanea "che non presentò in questa mostra un carattere unitario, ma regionale"[20].

Il dibattito sarebbe ripreso durante il secondo Congresso degli Artisti e con la nuova edizione dell'Esposizione Nazionale, che – come decretato nel convegno parmense – si svolse a Milano nel 1872, proseguendo ininterrotto nel corso dei due decenni successivi. Anche in quest'occasione non mancarono assenti illustri, questa volta con una scarsa o ininfluente presenza dei toscani e una preponderante compagine di artisti lombardi, mentre l'auspicato ritorno a esporre di Domenico Morelli – cui anche Giuseppe Verdi affidava il compito di risvegliare l'arte nazionale ("arte non foriera, ma nostra, e dell'epoca nostra") – si risolveva con l'invio di un ritratto e di due opere, *Salve Regina* e *Cristo deposto dalla croce*, la cui matrice spirituale e simbolista le rendeva inadeguate a rispondere alle esigenze di rappresentanza del nuovo stato laico. Oltre al già citato *Il Principe Amedeo ferito a Custoza* di Fattori – che presentava anche tre dipinti di paesaggio – la storia risorgimentale, sempre amatissima dal pubblico, era rappresentata dalla superba retorica di Michele Cammarano con *Una carica di bersaglieri alle mura di Roma* (cat. 55) e da Eleuterio Pagliano nella tela immensa della *Presa del cimitero di Solferino*, entrambe di proprietà della casa reale. Erede della tradizione morelliana, Pagliano trionfava all'esposizione con ben sette quadri, tra cui *L'origine della Compagnia della Misericordia* (di proprietà di don Giacomo Poldi Pezzoli), *La morte della figlia del Tintoretto* (del sig. Giulio Mylius) e *La figlia di Silvestro Aldobrandini ricusa di ballare con Maramaldo*, nel quale la critica riconosceva una garbata ricostruzione in costume, ormai priva della tensione ideale della pittura di storia. "Volere o non volere la pittura di genere è la pittura alla moda. Storia, mitologia, battaglie, paesi marine, il genere ha invaso tutto", scriveva Yorick riguardo all'esposizione registrando il successo di una pittura di genere che comprendeva in un confine sempre più sfumato la *Distruzione della Biblioteca di Alessandria* di Tullo Massarani, ma anche *Pindaro che esalta un vincitore dei giuochi olimpici* di Giuseppe Sciuti (cat. 14), fino alle tele neosettecentesche di Gerolamo Induno, come *Capitolo primo*.

Il successo della pittura di genere nelle sue diverse declinazioni esplose all'Esposizione napoletana del 1877, con la prevalenza di temi pompeiani e, più in generale, romani: dai *Parassiti* di Achille d'Orsi, letti in chiave morale, ai numerosi travestimenti antichi intessuti di riferimenti politici fin troppo scoperti, fino alle "pompeiane fuggenti, sacerdotesse al tempio di Iside, saltimbanchi, fioraie e *clientes* [che] si

7. *Esposizione Nazionale di Napoli, 1877, Sala di scultura e Ceramica. L'*Ipazia *di Tabacchi (disegno del sig. Montetosco)* [in secondo piano, *Gli Amori degli Angeli* di Bergonzoli], in "L'Illustrazione Italiana", IV, n. 20, 20 maggio 1877

8. *Esposizione Nazionale di Napoli, 1877 - Visita del Re e della Principessa - Morelli addita loro il quadro di Gérôme* [San Gerolamo], *(disegno del sig. Matania)*, in "L'Illustrazione Italiana", IV, n. 17, 29 aprile 1877

segnalavano in special modo per le precisioni archeologiche e, insieme, l'accostante ferialità dei personaggi e delle situazioni"[21]. Ma fu "l'impressione abbagliante" della *Processione del Corpus Domini a Chieti* dell'esordiente Francesco Paolo Michetti, premiata con 4.000 lire tra innumerevoli apprezzamenti ma anche alcune critiche, a scatenare una violenta polemica. Apprezzato da Luigi Chirtani, il dipinto era sotto accusa da una parte della pubblicistica – da Michele Uda a Rocco De Zerbi, a Ferrigni – incapace di riconoscere la modernità di una nuova visione fondata sulla libertà della luce, sull'uso di tinte piatte e su un'illusoria spazialità compositiva che scaturivano dall'eredità di Mariano Fortuny e dai rapporti intensissimi con Parigi, dove si stava affermando la rivoluzione impressionista. A partire dal 1877, e fino all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880, i detrattori del fortunysmo riconobbero nella nuova pittura napoletana, così fuori dagli schemi della tradizione italiana ma di portata europea, una caduta dei valori ideali del Risorgimento, riportando indietro il dibattito sulla ricerca di un linguaggio nazionale alle posizioni realiste di metà secolo. All'indomani della rassegna torinese Adriano Cecioni riferiva:

> […] nella pittura le solite strampalerie del Michetti che ha fatto peggio, ma molto peggio dei lavori che espose a Napoli. Poi ci sono gli sforzi di grazia e di *chic* del Di Chirico e Dalbono che hanno esposto della roba meritevole di essere smerdata. Poi c'è l'arte svenevole e stomachevole al non *plus ultra* dei Milanesi, poi c'è l'arte cialtrona di Napoli, l'arte triviale di Roma, l'arte stupida dell'officialità e l'arte fiorentina che ti riconforta, che si distingue per la sua onesta gentilezza e sincerità […] tutti i lavori di Firenze fanno una bella figura ed hanno una grandissima importanza nell'arte perché sono i soli che rappresentano un'arte sana[22].

DALLA REALTÀ ALL'IDEA

Anche a causa delle troppe opere ammesse dalla Commissione, l'esposizione napoletana si chiudeva con un clamoroso insuccesso di vendite e con la risoluzione di accentrare a Roma in modo stabile le rassegne nazionali, rispondendo a un desiderio latamente patriottico di far corrispondere la capitale dello Stato con quella artistica, ma più concretamente nell'intento di istituzionalizzare la mostra sul modello del *Salon* parigino e di incentivare la politica di acquisti e commissioni pubbliche. La proposta caldeggiata dagli artisti romani e meridionali fu cancellata con un colpo di mano durante il IV Congresso Artistico dagli schieramenti, soprattutto toscani e torinesi, che sostenevano l'indipendenza e l'identità delle scuole regionali.
Fu necessario attendere fino al 1883 – dopo la mostra torinese del 1880 e quella di Milano l'anno seguente – affinché la capitale ospitasse una mostra nazionale, allestita nel Palazzo delle Esposizioni, fatto costruire appositamente sotto la direzione di Pio Piacentini[23]. Ingenti risorse economiche furono destinate agli acquisti per la nascente Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che per statuto veniva legata ad acquistare le opere durante le esposizioni nazionali, e solo "in via eccezionale […] anche indipendentemente da esse", sollecitando gli artisti a cimentarsi nella "grande arte", nei temi e nei formati, inducendo così a un ripiegamento verso la pittura storica. Tra i componenti della commissione d'acquisto, Boito rimarcherà le difficoltà della scelta e, di conseguenza, di sancire una linea ufficiale:

> Una delle due: o il Governo, resistendo alla corrente d'oggi, acquista le opere che si ispirano a concetti più alti del consueto ed a maniere meno in voga, e rischia di imprimere alle arti un movimento artifiziale e accademico, senza dire che allora la Galleria non rappresenterebbe più le vere condizioni artistiche degli anni in cui si va formando; o il Governo, pure studiandosi di eleggere il meglio, segue senz'altro l'andazzo, e allora, mentre l'obbligo suo è di provvedere a migliorare l'arte come ogni altra cosa, la conferma anche nei suoi dirizzoni e li sancisce[24].

Oltre a ratificare numerosi acquisti di scarsa importanza, che però riflettevano un indirizzo ben vivo dell'arte italiana presso il pubblico, la giuria promuoveva *Refugium peccatorum* di Luigi Nono, apprezzato dal re e dal principe Umberto; *La Battaglia di San Martino* di Michele Cammarano ricevette il premio dell'Ordine dei santi Maurizio e Lazzaro per la pittura storica; un'onorificenza reale premiava Giacomo Favretto. Anche questa volta il successo fu di Michetti che, dopo i consensi raccolti alla rassegna torinese del 1880 con *L'Ottava* e *La Domenica delle Palme*, e l'insolito tema dei *Morticini* (replicato nel 1884, cat. 145), esponeva la sterminata tela *Il Voto*, acquistata dal governo italiano per una somma strabiliante per l'epoca[25]. Ancora di chiaro impianto verista, eppure carico di elementi fiabeschi e di riferimenti ad antiche tradizioni pagane, il dipinto suggeriva al giovane Gabriele D'Annunzio una pagina di prosa d'arte[26], descrittiva fino alla mimesi e intessuta di colti rimandi all'arte primitiva. Si apriva una nuova via verso il superamento

9. *Belle Arti: Pittura* - L'Erede, *quadro di Teofilo Patini, di Castel di Sangro (da una fotografia dei signori Muggia e Calzolari)*, in *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano*, Milano 1881

dell'antinomia tra vero e ideale, in nome di "un'arte sola, sempre bella"[27], in sintonia con l'estetismo decadente che andava maturando negli ambienti del "Fanfulla della Domenica" e della "Cronaca Bizantina" e che avrebbe trovato il suo più geniale interprete in Giulio Aristide Sartorio.

La mostra romana si inseriva come una singolarità all'interno del sistema delle esposizioni nazionali, dove per tutto il corso degli anni ottanta il dibattito sul linguaggio nazionale proseguì stancamente nei settori della pittura e scultura storiche e celebrative tra il declino dell'accademismo di stampo purista, le persistenti suggestioni tardoromantiche e il naturalismo positivista, mentre si assisteva alla nascita di un'arte carica di nuove istanze sociali e al crescente successo della pittura di paesaggio.

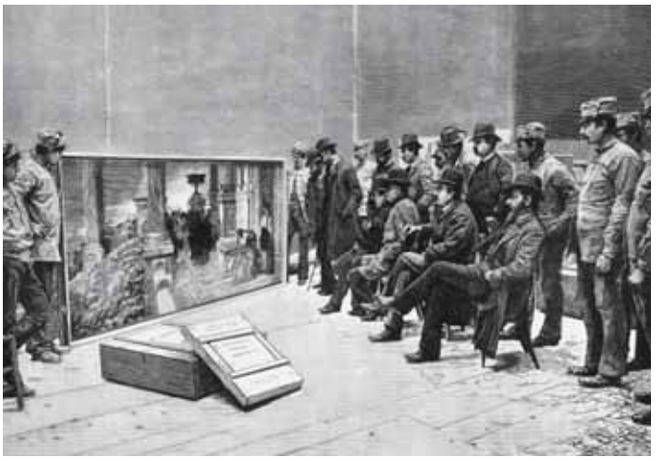
All'Esposizione Nazionale di Torino nel 1880 i premi conferiti a Nicolò Barabino e a Francesco Jacovacci – quest'ultimo per *Michelangelo davanti al cadavere di Vittoria Colonna* comprato dal re per 20.000 lire – testimoniavano il saldo primato del genere storico, ancorato ai temi più sfruttati della tradizione ottocentesca. La selezione di quattro quadri – il notissimo *Gli ossessi, Una tentazione di sant'Antonio, Ritratto di signora, Vexilla regis prodeunt* – un po' raffazzonata, come riconosciuto dallo stesso pittore, valse però a Morelli consacrato "principe" vivente degli artisti italiani, il Gran Diploma di Gran Maestro, scatenando ancora una volta lo spirito polemico di Adriano Cecioni, che pure partecipava all'Esposizione con il gruppo in gesso de *La madre*, severamente criticata per quei due "piedacci mostruosi da servente in ciabatte" che cozzavano con la visione borghese di una maternità ideale (cat. 104). Accanto alle ammiratissime opere di Michetti, alla cordiale osservazione sociale di Giacomo Favretto, ai paesaggi di Filippo Carcano e all'incompreso *Le Nubi* di Antonio Fontanesi, si distinguevano *Il ritorno dal Bois* e *Tipi napoletani* (ora noto come *Le portatrici d'acqua*) di Giuseppe De Nittis, alla sua ultima partecipazione a una mostra italiana, che portava all'esposizione una ventata di impressionismo parigino con le sue inedite variazioni cromatiche.

Nelle sale della scultura Achille d'Orsi, che pure era insignito della Croce della Corona d'Italia per il realismo alla Gemito di *A Posillipo*, esponeva *Proximus tuus* suscitando un dibattito vivacemente politico che lo costrinse a intervenire per respingere l'interpretazione politico-rivoluzionaria della sua opera[28]. Ma se lo scultore rifiutava ogni rischiosa compromissione con ideologie socialisteggianti, i tempi erano ormai maturi per il "canto del doloroso poema sociale"[29] che Teofilo Patini interpretava nei toni di un realismo cupo

10. Filippo Carcano, *L'ora del riposo durante i lavori dell'Esposizione del 1881*, 1881, olio su tela. Milano, Galleria d'Arte Moderna.

– quasi d'ascendenza seicentesca – con *L'Erede*, sostenendo le ragioni umanitarie e politiche di un soggetto di dolorosa denuncia delle condizioni di vita delle popolazioni rurali nel meridione, che fu accolto trionfalmente all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881 e di nuovo a Torino nel 1884, dove fu acquistato per le collezioni della Galleria Nazionale. Con la rassegna milanese del 1881 la città lombarda si candidava a "capitale morale" e moderno centro industriale, esibendo una strepitosa Galleria delle macchine, principale attrazione di una mostra che intendeva celebrare il primato della borghesia imprenditoriale. Nella sezione delle Belle Arti, favoriti dalla penna di Luigi Chirtani e reduci dai successi dell'anno precedente a Torino, primeggiavano Mosè Bianchi e Filippo Carcano: il primo con un'intera parete di paesaggi chioggiotti, mentre il secondo, ormai riconosciuto maestro della giovane scuola lombarda, con *L'ora del riposo durante i lavori dell'Esposizione*, dipinto recensito con grande favore da Virgilio Colombo, affascinato dalla verità di un soggetto che toccava "il colmo dell'attualità"[30], ma sul quale alcuni decenni dopo si sarebbe abbattuto il giudizio sferzante e parziale di Roberto Longhi, critico verso l'"impressionismo per contabili" del pittore. Ancora a Torino nel 1884 le preferenze del re andavano a opere di Mosè Bianchi, Calderini, Carcano, De Albertis, Delleani, Gignous, cui si aggiunse *I due cuginetti* dell'ormai scomparso Tranquillo Cremona, nel quale si riconosceva il capostipite di una linea di ricerca che dalla Scapigliatura lombarda giungeva all'attualità. A Venezia nel 1887 l'esposizione in lutto registrava commossa la scomparsa di Giacomo Favretto – che lasciava incompiuto *Il Liston moderno* – ma già facevano la loro apparizione gli "ingegni potentissimi"[31] di Conconi e Previati. Molte delle opere rimaste invendute furono inviate alla successiva mostra bolognese, che si sarebbe inaugurata a un intervallo di tempo troppo breve per presentare novità di rilievo e dove la pubblicistica si concentrava su *I funerali di Britannico* del modenese Giovanni Muzzioli[32]. Le opere di grande formato, com'era consuetudine, furono riunite nel salone centrale: accanto all'ormai abusato tema risorgimentale dell'*Assalto alla breccia di Porta Pia* del fiorentino Carlo Ademollo trovavano posto i soggetti maremmani di Fattori – *Il riposo*, *Il salto delle pecore* e *La marcatura dei puledri in Maremma* (cat. 58) – e i dipinti del ferrarese "un po' bizzarro" – stando al giudizio sconcertato di Matilde Serao[33] – Gaetano Previati. Qui era esposta anche l'immensa tela di Giovanni Segantini *Alla stanga* (cat. 142), presentata ancora incompiuta già a Milano nel

11. *Venezia - Le corone deposte sotto i quadri del pittore Giacomo Favretto nella Sala VII dell'Esposizione di Belle Arti (da una fotografia di G. B. Brusa di Venezia)*, da "L'Illustrazione Italiana", IV, n. 17, 29 aprile 1877



12. *La commissione per l'accettazione delle opere* [*I funerali di Britannico* di Muzzioli], in *L'Esposizione illustrata delle provincie dell'Emilia in Bologna 1888. Periodico ufficiale per gli atti dei comitati dell'esposizione e dell'VIII centenario dello studio bolognese*, Bologna 1888

1886, a Venezia nel 1887 e insignita dalla medaglia d'oro ad Amsterdam. Forte di questo successo l'autore aveva posto delle precise condizioni e vincoli per l'allestimento dei suoi dipinti, sollevando il problema del collocamento e della leggibilità dei quadri, che solitamente venivano allineati su più file, in diverse condizioni di illuminazione. Si trattava di una scelta che faceva prevalere la personalità dell'artista sui criteri generali e che aveva avuto un importante precedente all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881, quando Michetti aveva chiesto un'intera parete foderata in tela azzurra per le sue tempere. La vicenda dell'acquisizione di *Alla Stanga* da parte del governo – che si concluse solo dopo una fiera trattativa, ma a un prezzo di gran lunga inferiore rispetto a quello richiesto dall'autore[34] – segna un caso significativo all'interno del sistema delle esposizioni nazionali, collocandosi in coincidenza con l'allargamento del mercato dell'arte italiana verso la dimensione europea soprattutto grazie all'attività di promozione della galleria dei fratelli Grubicy. In quella stessa primavera del 1888, infatti, Vittore Grubicy a Londra preparava la *Italian Exhibition* in Earl's Court, dove Segantini era ben rappresentato da ventitré opere avviandosi a quel successo internazionale che, tuttavia, non troverà più il riscontro di un acquisto ufficiale in Italia, dove l'artista continuò a registrare l'indifferenza dell'ambiente ufficiale nei suoi confronti. Lo dimostra anche la tiepida accoglienza alla successiva Esposizione Nazionale di Palermo del 1891[35] di un'opera chiave del suo percorso, *Le due Madri*, che era apparsa solo pochi mesi prima alla I Triennale di Brera, dove era stata collocata in un allestimento – pubblicitariamente geniale – di fronte alla monumentale e discussa *Maternità* di Gaetano Previati. La stessa sorte toccò allo sconvolgente *Piazza Caricamento a Genova* di Plinio Nomellini e alla *Testa di frate* di Pellizza da Volpedo, entrambe ignorate da una Commissione che invece premiava con la medaglia d'oro Erulo Eroli, interprete delle ultime ambizioni del genere storico con lo sterminato dipinto *I vespri siciliani*. A raccogliere i maggiori consensi nella pittura di paesaggio fu l'accattivante naturalismo di Francesco Lojacono con *Palermo* (*tre studi dal vero*), *Autunno*, *L'Estate* e *Dall'ospizio marino*, questi ultimi due acquistati rispettivamente dal re per la Villa Reale di Monza e dallo Stato[36] (cat. 85). Il primato per la quantità e il rilievo di impegno monumentale dei pezzi esposti spettò alla scultura, ben rappresentata dalle opere di Ettore Ximenes e Domenico Trentacoste, cui si affiancavano quelle già presentate con successo in altre sedi espositive e quindi già note al pubblico e alla critica, come *Il minatore* di Butti (cat. 76) o *La vedova* di Bazzaro (cat. 57).

13. *Esposizione Nazionale di Belle Arti a Venezia* - Alla Stanga, *quadro di Giovanni Segantini (da una fotografia di G. B. Brusa di Venezia)*, da "L'Illustrazione Italiana", n. 38, 4 settembre 1887

14. *Le Loro Maestà davanti ai quadri di F. Lojacono (Disegno dal vero di A. Amato)*, in *L'Esposizione Nazionale del 1891-1892. Cronaca illustrata*, Milano 1892

15. *Una Galleria delle Belle Arti: Fra le sculture*, in *L'Esposizione Nazionale del 1891-1892. Cronaca illustrata*, Milano 1892

Contro la reazione accademica della critica più conservatrice la "nuova battaglia dell'arte" dei divisionisti si prefiggeva di rispondere alle esigenze contemporanee, impegnandosi in un'evoluzione linguistica, che passava anche attraverso progetti – mai realizzati – di esposizioni comuni o indipendenti, con uno sguardo rivolto alle mostre internazionali, dalle Biennali, destinate a diventare fin dalla prima edizione del 1895 la maggiore occasione di confronto e di verifica della produzione contemporanea, all'Esposizione mondiale di Parigi del 1900, dove Angelo Morbelli avrebbe vinto una medaglia d'oro e per la quale Segantini progettava un padiglione pubblicitario per l'Engadina. All'ultima rassegna nazionale del secolo, a Torino nel 1898[37], in un clima di mutamento, Pellizza da Volpedo presentava *Lo specchio della vita* (cat. 146), ma l'artista avrebbe dovuto attendere fino al 1906 per ottenere un pubblico riconoscimento, quando all'Esposizione Internazionale del Sempione il Ministero acquistò *Il Sole*, destinandolo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

VERSO UN NUOVO SISTEMA DELLE ARTI PER L'ITALIA MODERNA

In occasione della Biennale del 1899 il socialista Giovanni Cena in una lettera all'amico Pellizza da Volpedo aveva espresso con efficacia l'antitesi tra le due tendenze dominanti dell'arte italiana di fine secolo, il linguaggio divisionista e il tradizionalismo elitario di Giulio Aristide Sartorio:

> Non sarà ancora lui che rinnoverà la pittura italiana. Ci vogliono dei vergini, come Segantini e come te; il Sartorio è troppo infarcito di classicismo. La gorgone non fa più per noi. Bisogna stringere la natura, da presso, abbracciarla e domarla con la forza e coi muscoli, non colla mitologia greca, né coi versi di Omero […] conquistare tutta la scienza moderna […][38].

Era già avviata, invece, la parabola ascendente di Sartorio che dalla dimensione preraffaellita e stilnovistica degli anni novanta si volgeva verso un nuovo linguaggio di forte impronta michelangiolesca nei vasti cicli decorativi che accompagnavano le principali esposizioni dell'epoca, dal *Fregio per la Sala del Lazio* nella mostra artistica allestita a Milano in occasione dell'Esposizione Internazionale che celebrava il traforo ferroviario del Sempione del 1906, fino ad arrivare al ciclo monumentale per Montecitorio che lo consacrava pittore vate della nuova Italia. All'Esposizione Internazionale del 1906, che segnava la svolta modernista di Milano nel settore ormai considerato strategico delle arti decorative e applicate, la Commissione per la Mostra delle Belle Arti guidata da Camillo Boito restrinse la presentazione delle opere al solo contesto nazionale, in un allestimento per nuclei di pittori, scultori e artieri, "gruppi di artisti militanti verso lo stesso ideale". Oltre alle personali di Ettore Tito e Filippo Carcano, si contemplavano le sale dei toscani riuniti attorno a Luigi Gioli, quella della "Giovane Etruria" guidato da Galileo Chini, dove figuravano *Le spoglie dell'armata* e *L'Invasione di* Plinio Nomellini, mentre tra i lombardi, rappresentati da Emilio Gola, trovava posto il *Ghiacciaio* di Longoni, che rifiutò sdegnosamente il prestigioso premio

Principe Umberto, in aperta polemica con le commissioni accademiche e con i criteri che ne regolavano l'operato.
Sotto tutt'altro segno si progettavano i festeggiamenti del cinquantenario dell'Unità nel 1911, all'interno di un vasto programma di enorme portata simbolica teso a celebrare l'identità nazionale: contemporaneamente alle mostre di floricultura e del ritratto italiano a Firenze, e a quella torinese sul lavoro, l'industria e la tecnica, a Roma si svolse l'Esposizione Internazionale di Belle Arti, che accoglieva una vastissima rappresentanza di artisti stranieri, coordinata da Vittorio Pica, uno dei più acuti e informati critici italiani, strettamente legato alle vicende della Biennale e fondatore della rivista "Emporium". *All'Esposizione di Roma. L'arte italiana che non c'è e quella che c'è* era il titolo della polemica recensione alla mostra di Ugo Ojetti che registrava l'assenza dei protagonisti della pittura italiana[39], come pure la mancanza di una mostra retrospettiva dal 1861 al 1900, inizialmente progettata seguendo il filo delle principali manifestazioni nazionali, ma rifiutata dal Comitato per le feste commemorative, rivelando così quanto ancora vivo fosse il problema di una definizione e presentazione dell'arte che fosse espressione di una cultura unitaria. Ancora una volta sono gli acquisti pubblici a restituirci con chiarezza le dinamiche dell'esposizione, nelle scelte compiute soprattutto da Ettore Ferrari e da Aristide Sartorio – quest'ultimo grande escluso dalla sezione speciale italiana – spesso senza tenere conto delle osservazioni di Ugo Fleres, allora direttore della Galleria Nazionale. La commissione incaricata degli acquisti ne individuò il maggior numero nelle sezioni straniere, nonostante le obiezioni del Consiglio di Stato riguardo alla ristretta selezione di opere italiane (nella quale rientravano il grande trittico di Giulio Bargellini, oltre ai dipinti dei più giovani Ferruccio Ferrazzi e Camillo Innocenti) che non rispondeva "allo spirito della legge ed a equi criteri del riguardo all'arte nazionale, ed al dovere di proteggerla, e che ancor meno risponde[va] al carattere della Galleria Nazionale […] che deve dare preferenza ad opere di artisti italiani"[40]. Entravano così a far parte delle collezioni statali *Il vecchio arzillo* di Ignacio Zuloaga, *Sulla porta del granaio* di Anders Leonard Zorn, *Ritirando le reti* di Jaquin Sorolla y Bastida insieme alle sculture di Auguste Rodin e di Frederic Leighton, ma le scelte più impegnative si rivolsero soprattutto in direzione della cultura della Secessione magnificamente rappresentata nella sala dedicata a Gustav Klimt, che segnerà, grazie allo straordinario acquisto delle *Tre Età*, la nascita definitiva della Grande Galleria Nazionale destinata all'arte attuale.

17. Roma, Esposizione Internazionale di Belle Arti, 1911, Padiglione austriaco, Sala di Gustav Klimt (foto Alinari)

16. *Fregio per la Sala del Lazio, di Giulio Aristide Sartorio (fotografie Danesi, di Roma)*, in *Milano e L'esposizione Internazionale del Sempione* 1906, Milano 1906

[1] Strumenti orientativi per la storia e le vicende delle esposizioni nazionali in M.M. Lamberti, *1870-1915. I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, *VII. Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento. III. Il Novecento*, Torino 1982.
[2] Lettera di Gilberto Borromeo a Francesco Hayez, s.d., s.l., Milano Biblioteca Braidense, Fondo Hayez, IV, e/19, pubblicata in E. Lissoni, *Il ritorno di Francesco Hayez a Milano. Un profilo critico ed espositivo attraverso inediti e riscoperte*, in "Arte Documento", 32, 2016, p. 99, nota 20.
[3] Seppure in maniera molto ridotta, non mancarono i contributi di Roma e del Veneto, che furono rappresentate alla manifestazione dai rispettivi comitati in lutto per non essere ancora parte del nuovo Regno.
[4] Circa la presenza di Giuseppe Bertini all'Esposizione si veda: P.C.C., *Ofelia, Quadro a olio di Giuseppe Bertini*, in *L'Esposizione Italiana del 1861. Giornale con incisioni e con gli atti ufficiali delle Commissione reale*, Firenze 1861, pp. 243-245.
[5] Per un resoconto dettagliato dell'Esposizione fiorentina del 1861: B. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie di una esposizione*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 18, 1983, pp. 21-36.
[6] I. Cavallucci, *Delle opere esposte dal professor Giovanni Dupré*, in *L'Esposizione Italiana del 1861* cit., pp. 194-196.
[7] Martelli lo definì "amorossissimo, incessante, indefesso creatore ed esecutore dei precetti dell'Accademia" in *Della medaglia conferita al prof. Stefano Ussi dal Giurì internazionale di Parigi*, in A. Boschetto (a cura di), *Scritti d'arte di Diego Martelli*, Firenze 1952, p. 21.
[8] P. Estense Selvatico, *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia rintracciate nella Esposizione Nazionale seguita in Firenze nel 1861*, Padova 1862, pp. 42-43.
[9] C. Boito, *L'esposizione di Firenze - Lettera alla redazione della Rivista Contemporanea*, in "Rivista Contemporanea" XXVII, 1861, p. 23.
[10] P. Levi (L'Italico), *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roma-Torino 1906, p. 121.
[11] Pubblicata in stralcio in M. Picone Petrusa, *Fra Napoli e Parigi: i Palizzi e la poetica della 'macchia'*, in *Dal vero. Il paesaggismo napoletano da Gigante a De Nittis*, a cura di M. Picone Petrusa, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Cavour), Torino 2002, p. 51.
[12] P. Villari, *La pittura moderna in Italia ed in Francia. Classi I. e II*, in *Relazioni dei Giurati italiani sulla esposizione universale del 1867*, Firenze 1869.
[13] Sul dibattito circa l'abolizione o la riforma dell'Accademia si vedano: P. Estense Selvatico, *Gli ammaestramenti delle arti del disegno, nelle Accademie e nelle officine ecc.*, Venezia 1859; C. Boito, *Provvedimento sulle arti belle*, Milano 1870; C. Masini, *Progetto per un nuovo Statuto per le Accademie nazionali di Belle Arti*, Bologna 1870.
[14] *Il Primo Congresso Artistico Italiano e l'Esposizione d'Arti Belle in Parma nell'anno 1870. Giornale ufficiale per gli atti del Congresso e dell'Esposizione suddetta*, Parma 1870-1871, p. 154.
[15] C. Boito, *Rassegna artistica*, in "Nuova Antologia, aprile 1871, p. 960.
[16] Alberto Rondani, membro della giuria e pubblicista, così commentava il premio: "fra i molti quadri di Silvestro Lega da Firenze, che non sono una gran cosa, né per l'invenzione, né per la esecuzione (sono piatti come la carta e affatto senza vivacità di colorito) pochi certamente credevano che si dovesse scegliere il Passatempo al piano, per onorarlo della medaglia d'argento", in *Scritti d'arte*, Parma 1874, p. 100.
[17] G. Camerana, *Pubbliche Esposizioni, L'esposizione Nazionale in Parma*, in "L'Arte in Italia", pp. 173-176.
[18] Circa la genesi e le vicende espositive del quadro si veda F. Netti, *Mario vincitore dei Cimbri*, in "L'Illustrazione Italiana", 8 ottobre 1876, p. 190.
[19] Camerana, *Pubbliche Esposizioni* cit., pp. 173-176.
[20] T. Signorini, *Rivista artistica*, in "Rivista Europea", IV, fasc. II, dicembre 1870, p. 203.
[21] C. Sisi, *1861-1899: gli anni delle Esposizioni*, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), Milano 2008, p. 64.
[22] Lettera di Adriano Cecioni alla sorella Giovanna, Torino 28 maggio 1880, in L. Vitali (a cura di), *Lettere dei Macchiaioli*, Torino 1978, p. 174.
[23] Lamberti, *1870-1915. I mutamenti del mercato* cit., pp. 42-46.
[24] C. Boito, *La mostra di Belle Arti e la nuova Galleria Nazionale*, in "Nuova Antologia", I, 69, 16 maggio 1883, p. 237.
[25] U. Ojetti, *Artisti contemporanei: F. P. Michetti*, in "Emporium", XXXII, n. 192, dicembre 1910, p. 424.
[26] In "Fanfulla delle Domenica", V, 14 gennaio 1883, n. 2.
[27] G. Cellini, *Per la Bellezza (Conferenza tenuta nelle sale dell'Associazione Artistica Internazionale)*, in "Cronaca Bizantina", IV, 1 maggio 1884, n. 9.
[28] M. Della Rocca, *L'arte moderna in Italia*, Milano 1883, p. 321.
[29] C. Romussi, *L'esposizione di belle Arti II. La galleria di scultura*, in *L'Esposizione italiana del 1881 in Milano*, Milano 1881, p. 91.
[30] V. Colombo, *Esposizione Artistica 1881. Profili biografici*, Milano 1882.
[31] L. Chirtani, *L'esposizione di Belle Arti a Venezia. Quadri e statue*, Milano 1887, pp. 30-34.
[32] Dalle colonne della rivista ufficiale gli organizzatori bolognesi non nascondevano l'insuccesso della sezione delle Belle Arti che, in mancanza di novità di rilievo, sperimentava un nuovo criterio espositivo, ripartendo le opere "per gruppi regionali e non promiscuamente come in tutte le mostre passate" con l'intento di valorizzare le identità locali che, nella loro varietà, costituivano una ricchezza dell'arte italiana, ma sancendo di fatto l'assenza di un linguaggio artistico nazionale. F., *A colpo d'occhio. La mostra di Belle Arti. I*, in *L'Esposizione illustrata delle provincie dell'Emilia in Bologna 1888. Periodico ufficiale per gli atti dei comitati dell'esposizione e dell'VIII centenario dello studio bolognese*, Bologna 1888, p. 146. In proposito si veda anche il commento di Eugenio Cecconi, *La pittura all'esposizione nazionale di Bologna*, [Bologna 1888].
[33] M. Serao, *L'Italia a Bologna. Lettere di Matilde Serao*, Milano 1888.
[34] M.M. Lamberti, *Le mostre d'arte in Italia: gli studi recenti e alcuni esempi*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann, M. Seidel, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 2002), Venezia 2005, pp. 190-194.
[35] Fin dal dicembre del 1889 a Milano si progettava un'esposizione generale italiana da farsi entro il 1892 che, sul modello di quella del 1881, riaffermasse l'importanza economica e culturale della città, nella stretta alleanza tra industria, arte e commercio. Ma Palermo aveva già annunciato per lo stesso periodo una mostra analoga che, nonostante la campagna di stampa e gli appelli rivolti da Milano, si inaugurò a novembre 1891.
[36] Già all'Esposizione Internazionale di Roma del 1883 lo Stato aveva acquistato *L'arrivo inatteso* (Roma, Palazzo del Quirinale).
[37] Nell'elenco degli acquisti del re e della casa reale spiccano ancora i nomi degli ultimi interpreti di un tardo naturalismo – Delleani, Quadrone, Calderini, Eugenio Gignous –, mentre il premio degli artisti di 6.000 lire, deliberato della giuria composta da Alberto Pasini, Davide Calandra, Odoardo Tabacchi, Giacomo Grosso e Marco Calderini, fu assegnato a *Il Dolore confortato dalle Memorie*, confermando il prestigio europeo di cui godeva Leonardo Bistolfi.
[38] T. Fiori, *Archivi del divisionismo*, 2 voll., Roma 1968.
[39] Ridotta a causa di un Regolamento troppo vincolante, la partecipazione italiana non raggiungeva una testimonianza efficace della produzione artistica degli ultimi anni. Ampio spazio era stato riservato a Enrico Coleman, Francesco Gioli, Antonio Mancini, gli scultori Adolfo Apolloni, Vincenzo Gemito, Giovanni Mayer, Giulio Monteverde, Medardo Rosso, oltre a Felice Casorati. I rifiutati dalla sezione speciale italiana, tra i quali anche Sartorio, figuravano all'Esposizione degli Indipendenti, nata in polemica opposizione a quella ufficiale sotto la Presidenza di Ettore Ximenes.
[40] G. Piantoni, *Gli acquisti per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna all'Esposizione del 1911*, in *Roma 1911*, a cura di G. Piantoni, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Roma 1980, p. 110.

FIORI E RITRATTI PER IL GIUBILEO LAICO DEL 1911 A FIRENZE

TOMMASO CASINI

"Un'Esposizione del Ritratto Italiano
non è mai stata tentata né in Italia né fuori"

Ugo Ojetti, 1908[1]

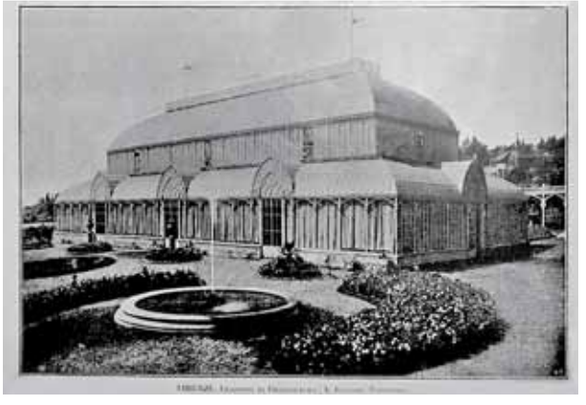
Il sindaco di Roma Ernesto Nathan l'11 marzo 1911 – giorno dell'inaugurazione della mostra sui duecento anni di storia del ritratto italiano a Palazzo Vecchio – tenne un discorso ufficiale alla presenza del marchese Filippo Corsini, sindaco di Firenze, e di Teofilo Rossi, sindaco di Torino. La concordia tra le tre città, la fraternità di una storia condivisa, il consorzio civile nella riconoscibilità dell'arte del ritratto come forma memoriale, furono alcuni dei temi trattati. Il politico repubblicano di fede mazziniana concludeva la sua allocuzione con parole evocatrici riferendosi a due artisti toscani tra i più celebri nell'espressione poetica, scultorea e pittorica:

> La Mostra del ritratto ci schiera dinanzi all'effigie di coloro che in quella storia ebbero parte e ci precedettero sul cammino lungo e dolorante della civiltà. E nelle vicende nostre, per eternare l'Atene d'Italia, basta citare due nomi famigliari fin negli angoli più remoti della terra: Dante e Michelangelo[2].

Per la città toscana, l'Atene d'Italia, in continuità con il passato di capitale pro-tempore, i festeggiamenti del cinquantenario di proclamazione del Regno si polarizzarono su due originali temi. Da un lato una popolare *kermesse* internazionale di floricultura a pochi giorni dall'equinozio di primavera, dall'altro lato, come indicato nelle parole di Ugo Ojetti in esergo, una ambiziosa – mai tentata – imponente esposizione, a vocazione non meno popolare, con 600 esemplari della ritrattistica italiana. Un genere pittorico inteso dal celebre critico come il mezzo attraverso il quale "anche gli artisti più accademici e convenzionali, diventano fatalmente sinceri ed espressivi"[3].
L'intento complessivo dichiarato nei programmi espositivi nazionali era quello di riaccendere negli italiani "il patriotico animo con giusta baldanza", alimentare l'ancor fragile identità e glorificare il passato nel presente della nazione mostrandone l'arte, la storia e i progressi dovuti a una laboriosa borghesia affiancata da una classe operaia che aveva ampiamente contribuito al compimento dei destini nazionali[4].
Firenze – la latina *Florentia* – che era stata seconda capitale del Regno dal 1865 al 1871 giocò così la sua carta non in chiave nostalgica ma oscillando tra l'apparente effimero floreale, da cui traeva il suo nome, e la solidità della prospettiva storico-artistica innovativa ojettiana, puntando sull'iconografia variegata dei volti della nazione pre-unitaria. Il binomio floreale e ritrattistico fu ben rappresentato dal manifesto pubblicitario realizzato da Galileo Chini per reclamizzare gli eventi organizzati dal Comune di Firenze. L'iris simbolo della città, al centro di un medaglione, esso stesso composto di fiori, era contornato da un festone di rose portate da due pingui putti pudicamente vestiti[5].
La tradizione secolare dell'orticultura nell'esplosione primaverile si univa dunque in un dialogo armonico con quella del ritratto. L'esposizione floreale si tenne nel Giardino dell'Orticoltura e nel Tepidario di Roster sulle pendici di via Bolognese.
Già dal 1858 il giardino era divenuto la sede principale delle numerose esposizioni organizzate dalla società stessa. La prima aveva avuto luogo nel 1862. Nel 1876 era stato costruito il grande tepidario realizzato dalle officine Michelucci di Pistoia e dalla fonderia Lorenzetti per le colonne in ghisa. Da quel momento in avanti, l'edificio fu reso protagonista delle esposizioni successive organizzate all'interno del giardino. La Società Toscana di Orticultura

1. Galileo Chini, *Manifesto per le Feste commemorative della proclamazione del Regno d'Italia MCXI*, litografia a colori, Stab. Chappuis, Bologna

2. Attilio Formilli, *Manifesto per la Festa dell'Arte e dei Fiori*, 1896, litografia a colori, Stab. Benelli e Gambi, Firenze



3. *Giardino di Orticultura, il grande tepidarium*, in *Le feste fiorentine del 1911*, da "Le esposizioni del 1911", p. 62

per l'Esposizione Internazionale di Floricoltura del 1911– coordinata e presieduta dal marchese e senatore Carlo Ridolfi – raccolse l'invito del Comune di Firenze assegnando alla Manifattura di Signa l'erezione di una loggia che ospitasse le coltivazioni, loggia progettata dall'architetto Giuseppe Castellucci e tutt'ora esistente all'interno del Giardino dell'Orticoltura[6].

Coniugare esposizioni d'arte e fiori non era tra l'altro una novità per Firenze[7]. Già nel 1908 l'allora sindaco Francesco

4-6. Ritratti fotografici di Filippo Corsini, Ugo Ojetti, Carlo Ridolfi, in *Le feste fiorentine del 1911*, da "Le esposizioni del 1911", p. 61

Sangiorgi aveva dato l'incarico di progettare l'impresa al noto critico d'arte e giornalista, il quale condivise l'imponente impegno organizzativo della mostra con i marchesi Filippo Corsini e Carlo Ridolfi[8].
Ojetti suggerì di mettere in luce il genere del ritratto inquadrandolo in un'epoca della storia dell'arte italiana – tra la fine del XVI secolo e la prima metà del XIX – ancora poco studiata e in parte sconosciuta al grande pubblico, per la cui riscoperta si batteva con forza da tempo anche l'archeologo e storico dell'arte Corrado Ricci, tra gli ispiratori della mostra, il quale concluse a sua volta il discorso dell'11 marzo, nella sala dei Dugento in Palazzo Vecchio, con queste parole:

> Tutte le persone che vediamo ritratte sono sepolte da tempo, tutte sono disfatte in ciò che fu realtà e verità: tutte vivono ancora e vivranno per la potenza eroicizzante della storia, per la virtù maliarda dell'arte[9].

Negli intenti del curatore e dei suoi sodali la mostra oltre che memorialistica doveva avere l'utile scopo di "rivelare meraviglie ignote: meraviglie di eleganza e sontuosità, di sorrisi fra due nèi fuor da una nube di cipria, di cipigli solenni su di una toga da magistrato o da una corazza di guerriero" ma soprattutto doveva dimostrare, con rinnovato spirito vasariano, "la continuità della nostra pittura anche in epoche finora credute povere solo perché non sono state studiate"[10].
Nonostante il grande successo testimoniato da una vasta pubblicistica e critica specialistica, non mancò qualche polemica. Da ambienti d'oltralpe – specie tedeschi – la mostra fu accusata di voler favorire l'emersione di dipinti da depositi delle collezioni private per scopi commerciali[11].
In effetti la galleria dei ritratti esposti in Palazzo Vecchio, frutto di un lavoro di scavo presso le collezioni italiane ed estere, poteva essere equivocata dal variegato pubblico per l'assenza dei più noti capolavori dell'arte ritrattistica italiana. Il risultato di natura scientifica ed estetico fu comunque quello di esporre un panorama di elevata qualità artistica, sfruttando il termine cronologico *post quem* della seconda metà del XVI secolo. La mostra si innestò acutamente come un affondo tematico nelle vaste collezioni di ritratti di Palazzo Vecchio, degli Uffizi e del Corridoio vasariano, rendendo superflua l'estensione delle opere da esporre ai secoli XV e XVI, suggerendo di conseguenza la visita nelle sale dei musei vicini.
Per l'individuazione dei dipinti furono costituite specifiche commissioni regionali formate da un nutrito gruppo di collaboratori esperti, tra cui spiccavano nomi importanti del panorama culturale italiano, quali Angelo Conti, Benedetto Croce, Federico Hermanin, Pompeo Molmenti e Adolfo Venturi. Una parte cospicua delle opere pervenne dalle ville e dai palazzi reali, dai quali furono scelti ben 80 dipinti che effigiavano le dinastie dei Borbone, dei Farnese, dei Medici e dei Savoia. Molti altri dipinti furono invece rintracciati in una miriade di collezioni soprattutto nobiliari, ma anche in musei civici italiani e importanti musei stranieri (Vienna, Berlino, Parigi, San Pietroburgo)[12].

7-8. L'inaugurazione della *Mostra del Ritratto italiano* a Firenze (11 marzo), da "Le esposizioni del 1911", p. 65

9-12. Sale della *Mostra del Ritratto italiano* del 1911, da *Dietro le mostre. Allestimenti fiorentini dei primi del Novecento*, a cura di M. Tamassia, Livorno 2005, pp. 16, 18, 19

La mostra fiorentina riuscì a consolidare quindi una intrinseca vocazione identitaria e patriottica che si ampliava anche alla presenza degli artisti italiani all'estero, concetto facilmente veicolabile tramite il genere della ritrattistica ufficiale, tenendo presenti i rapporti sempre stretti tra casati nobiliari europei come committenti di artisti di origine italiana. Dalla singola effigie le relazioni individuabili tra ritratto e ritratto erano volutamente pensate per espandersi a una dimensione di ampio orizzonte. Ojetti intese dimostrare con spirito esplicitamente nazionalistico e campanilistico la grandezza dell'arte italiana, a confronto di quella degli altri paesi europei, nel suo progressivo e ininterrotto sviluppo cronologico, puntando a valorizzare orgogliosamente una pittura considerata 'minore' che mostrava di conseguenza volti di personaggi, non sempre celebri, il cui ruolo non era stato messo in luce in maniera appropriata nella storia e nella cultura italiana. Intenti ambiziosi, intrisi di inevitabile retorica nazionalistica, che erano stati ideati principalmente per la ricorrenza unitaria, ma che erano anche saldamente ancorati alla tradizione iconografica e biografica dei personaggi illustri. Il rito culturale di lunga durata della celebrazione in effigie delle glorie della nazione post-risorgimentale, in cui la mostra fiorentina si inseriva, allargava i confini della autobiografia nazionale per immagini distaccandosene originalmente e aprendo le porte a una galleria di effigiati fino allora esclusi[13].

L'allestimento seguì un criterio cronologico in cui prevalsero i raggruppamenti per scuole regionali con alcune importanti presenze di pittori stranieri (Ribera, Rubens, Sustermans, Velázquez), che avevano vissuto e lavorato nelle corti della penisola. Tra gli artisti italiani che avevano lavorato fuori d'Italia furono esposti pittori quali Giovan Battista Lampi e Andrea Appiani. Gli effigiati raccolti a Palazzo Vecchio furono scelti, si dichiarò, "tra molti uomini che hanno fatto la storia d'Italia e d'Europa in quei due secoli: è la rievocazione più evidente e parlante di quella storia provinciale e dinastica – italiana e straniera – che preluse alla vita nazionale italiana e direttamente o indirettamente la preparò"[14]. Furono prese così in rassegna le corti dei sovrani e dei principi dell'antico regime, con ministri, soldati, prelati, dame, musici, intellettuali.

I quadri furono distribuiti nelle trenta sale dei quattro appartamenti di Palazzo Vecchio (Cosimo I, Leone X, degli Elementi, Eleonora di Toledo e dei Priori), in maniera talvolta confusa come si evince dalle fotografie dell'allestimento, su semplici pannelli o retti da cavalletti, spesso a doppia altezza secondo un modello che si rifaceva alle quadrerie

delle gallerie dei palazzi patrizi. Tra le presenze qualitativamente più elevate spiccavano il ritratto di Alessandro dal Borro di Andrea Sacchi, Anna Parolini Guicciardini di Agostino Carracci, Clemente IX e la miniatrice Giovanna Garzoni di Carlo Maratta, il cardinale Bernardino Spada di Guido Reni, una trentina di opere di Vittore Ghislandi tra cui il ritratto di Isabella Camozzi de' Gherardi; per spingersi sino al ritratto di Antonio Canova di Appiani, al ritratto della principessa Sarah Stracham di Hayez e alla straordinaria quasi caricatura della contessa Anastasia Spini del Piccio, uno dei più apprezzati tra gli artisti riscoperti dalla critica. Da questa galleria di ritratti emerse indubbiamente un inedito panorama della storia pubblica e privata di due secoli e mezzo di vita italiana in un alternarsi di personaggi illustri e anonimi, secondo un percorso che modificava il codice canonico delle serie degli uomini celebri e accresceva la tipologia degli antenati. Ne risultava un curioso compromesso descritto in sintesi da Giulio Caprin:

> Non tutti hanno fisionomie da riuscir simpatiche alla prima, ma anche le facce antipatiche ci guardano con i segni di una parentela innegabile. Ora di buona grazia, si sono tutti

13. Carlo Maratta, *La miniatrice Giovanna Garzoni*, da *Il ritratto italiano da Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, catalogo della mostra (Firenze, 1911), Bergamo 1927

14. Andrea Sacchi, *Ritratto di Alessandro dal Borro*, da *Il ritratto italiano da Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, catalogo della mostra (Firenze, 1911), Bergamo 1927

15. Vittore Ghislandi, *Isabella Camozzi de' Gherardi*, da *Il ritratto italiano da Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, catalogo della mostra (Firenze, 1911), Bergamo 1927

> adattati a far festa per la libertà d'Italia, principi spagnoleggianti e austricanti, papi nepotisti e nipoti di papi, cortigiani indifferenti ed eruditi seccanti, ma anche belle dame arridenti d'amore, fanciulli arridenti alla vita[15].

Il visitatore si trovò così di fronte a una originale galleria di ritratti che rappresentava, o almeno questo era il suo intento, la sintesi iconografica del volto di una nazione. Volti nei confronti dei quali un qualunque visitatore poteva provare un maggior sentimento di identificazione empatica. L'esposizione riscosse un enorme successo di pubblico, con oltre 170.000 visitatori[16], lasciando dietro di sé una vasta

rassegna stampa su quotidiani e riviste specializzate. Al momento della chiusura, nell'ottobre del 1911, era ancora in preparazione il lussuoso progetto del catalogo per i tipi l'Istituto italiano d'arti grafiche di Bergamo che venne annunciato con caratteristiche monumentali: un volume di grande formato con 1050 pagine, illustrato con tutte le riproduzioni dei ritratti in "zincotipia, tricromia ed intagliotipia", e le notizie "redatte e firmate dai più insigni scrittori d'arte italiani e stranieri […] in tal modo che la pubblicazione acquisti il valore, oltre che la forma, di una completa monografia d'arte sopra un argomento sul quale finora mancano studi generali e comprensivi"[17]. L'annunciato progetto, interrotto dallo scoppio del primo conflitto mondiale, non vide la luce che nel 1927[18]. L'imponente e lussuosa monografia rimase a lungo il punto di riferimento non solo per la successiva storiografia sul ritratto italiano ma anche per la riconsiderazione della pittura dei secoli XVII e XVIII, secondo il progetto che Ojetti aveva con determinazione perseguito con le mostre del 1911 e del 1922[19].

[1] U. Ojetti, *Note per un'esposizione del ritratto italiano in Firenze nel 1911*, Firenze 1908, citato in *Dietro le mostre: allestimenti fiorentini dei primi del Novecento*, a cura di M. Tamassia, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe), Firenze 2005, Livorno 2005, p. 14.

[2] *La mostra del ritratto inaugurata a Firenze*, in "Il Secolo", 11 marzo 1911; *Il saluto di Ernesto Nathan a Firenze*, in "Bollettino d'arte", febbraio 1911, pp. 76-77 (ringrazio Marta Nezzo per la segnalazione); si veda anche *La mostra del ritratto inaugurata a Firenze*, in "Il Secolo", 11 marzo 1911. Circa la definizione di Firenze come novella Atene cfr. L. Mascilli Migliorini, *"L'Atene d'Italia": identità fiorentina e toscana nella formazione dello Stato nazionale*, in "Meridiana. Rivista di Storia e Scienze Sociali, Materiali", 1998, pp. 107-123; S. Rogari, *Firenze da capitale del granducato ad Atene d'Italia*, in *Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica. La vigilia del 1865*, a cura di G. Manica, atti del convegno di studi (Firenze, 2013), Firenze 2014, pp. 15-30.

[3] Ojetti, *Note per un'esposizione* cit. (in *Dietro le mostre* cit., p. 14).

[4] E. Gentile, *La grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Roma-Bari 2006, pp. 5-18. Durante le inaugurazioni – secondo sparsi trafiletti e qualche articolo sulla stampa del 1911 – non mancarono forme di contestazione da parte di studenti e operai di formazioni anarchiche e socialiste.

[5] *L'immagine riprodotta. Manifesti, grafica, illustrazioni di Galileo Chini, Plinio Nomellini*, a cura di E.B. Nomellini e P. Pallottino, catalogo della mostra (Camaiore), Firenze 1999.

[6] G. Caprin, *Arte e fiori a Firenze. La esposizione retrospettiva italiana, la mostra di floricultura internazionale*, in "Le esposizioni del 1911", Milano 1911, pp. 65-67 e 171-172. Per quella floreale cfr. T. Sprina, *Fiori vecchi e nuovi all'esposizione di Firenze*, in "La Lettura: rivista mensile del Corriere della sera", luglio 1911, pp. 650-653.

[7] Sempre per il coordinamento del marchese Carlo Ridolfi, nel 1896 era stata organizzata la mostra *Festa dell'arte e dei fiori*, con catalogo della esposizione di belle arti stampato da Salvatore Landi, Firenze 1896.

[8] Sangiorgi presiedette un ampio comitato organizzatore in cui figuravano eminenti personalità tra cui antiquari e collezionisti come S. Bardini e E. Volpi, gli storici dell'arte B. Berenson, E. Brockhaus, gli artisti G. Chini e D. Trentacoste, i letterati G. Biagi, C. Placci, i nobili F. Corsini e C. Gamba.

[9] In particolare l'attenzione di Ricci, che prese parte ai discorsi d'inaugurazione, riguardava l'arte del Seicento di cui, nel 1922, Firenze accolse un'altra grande mostra ojettiana: G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte: dal "Marzocco" a "Dedalo"*, Firenze 2004, pp. 114-120; M. Nezzo, *La mostra del ritratto e le Biennali d'arte antica in Firenze*, in G. Tomasella (a cura di), *Altrove, non lontano. Scritti di amici per Raffaella Piva*, Padova 2007, pp. 85-90; M. Nezzo, *Un'identità da ridisegnare: esposizioni mancate nella Firenze di Ojetti (1908 - 1922),* in "Annali di critica d'arte", 7, 2011, pp. 411-416.

[10] Citato in De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit.

[11] *Editoriale* in "Il Secolo", 12 marzo 1911, p. 3; *Stolide insinuazioni straniere contro la trionfante Mostra sul Ritratto*, in "Il Nuovo Giornale", 13 ottobre, 1911, cfr. il dossier *Mostra del ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo,* [miscellanea di ritagli di giornale e note del prof. Ugo Ojetti], Firenze 1911, conservato presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze, collocazione: Z 1603 a (RARO), ringrazio Giovanni Fara per le scansioni.

[12] *Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, catalogo della mostra (Firenze, 11 marzo - 15 giugno 1911, prorogata al 31 ottobre), Firenze 1911.

[13] Mi sia concesso rimandare a T. Casini, *Il ritratto tra riscoperte e patriottismo*, in *Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche sulle arti nella Nuova Italia (1870-1915)*, atti del I convegno nazionale della Società di storia della critica d'arte (Bologna, 2012), in "Annali di Critica d'arte", 9, 2013, pp. 567-576; L. Berggren, L. Sjostedt, *L' ombra dei grandi: monumenti e politica monumentale a Roma (1870- 1895),* Roma 1996.

[14] G. Caprin, *Cronachetta artistica*, in "Emporium", 1911, vol. XXXIII, 195, p. 23.

[15] G. Caprin, *Il ritratto italiano alla mostra del ritratto a Firenze*, in "Emporium", 1911, vol. XXXIV, 202, p. 245.

[16] M. Picone Petrusa, M.R. Pessolano, A. Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli 1988, pp. 128-130.

[17] Così si legge nelle locandine pubblicitarie edite nelle principali riviste d'arte dell'epoca.

[18] *Il ritratto italiano da Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, a cura di C. Caversazzi, G. Fogolari, C. Gamba, F. Hermanin, M. Marangoni, A. Ravà, N. Tarchiani, L. Venturi, con prefazione di U. Ojetti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1911), Bergamo 1927.

[19] De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte* cit.; Nezzo, *La mostra del ritratto* cit.; I. Calloud, *Ugo Ojetti e le esposizioni, un'anagrafe digitale*, in "Studi di Memofonte", 6, 2011, on-line: http://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-6-2011/#i-calloud-ugo-ojetti-e-le-esposizioni-unanagrafe-digitale (consultato il 20/12/2018), pp. 53-61, nonché E. Miraglio, *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo. Ojetti* e l'arte figurativa italiana, in "Studi di Memofonte", 6, 2011, on-line: http://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-6-2011/#e-miraglio-seicento-settecento-ottocento-e-via-dicendo-ojetti-e-larte-figurativa-italiana, pp. 65-68; F. Amico, *Il ruolo di Ugo Ojetti nella vita culturale italiana della prima metà del Novecento,* in "Luk", Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo L. Ragghianti, N.S. 20, 2014 (2015), pp. 19-23.

I RACCONTI DI UNA NAZIONE TRA IMMAGINI E PAROLE

MARCO A. BAZZOCCHI

I GESTI DI RENZO

Iniziamo dai *Promessi sposi*. È il romanzo nazionale, il romanzo per tutti, l'epopea della gente umile, il racconto del riscatto di una nazione sommersa. Ma per l'Italia significa un modo nuovo di raccontare la realtà, la storia, la politica, i sentimenti. E il potere, soprattutto il potere. Italo Calvino lo chiamò il "romanzo dei rapporti di forza", intendendo che al suo interno si consumano tensioni cruciali tra le classi, tra chi comanda e chi subisce, tra i prepotenti e i giusti, don Rodrigo contro padre Cristoforo, Renzo contro don Abbondio. È anche il romanzo delle donne (per quanto un po' trascurate): Lucia, Agnese, Gertrude, donna Prassede. Ed è il romanzo delle immagini, un romanzo "per gli occhi", come afferma oggi acutamente Daniela Brogi[1]. Manzoni condusse con molta attenzione la mano del suo illustratore, Francesco Gonin, per ottenere un'opera che si leggeva ma che insieme si guardava, un'opera che anche gli analfabeti in qualche modo potevano avvicinare, se non nella scrittura almeno nelle illustrazioni. Dopo, solo il *Pinocchio* di Collodi otterrà lo stesso successo figurativo. I *Promessi sposi* e *Pinocchio*: due racconti educativi, due modelli opposti e complementari. In uno, si conquista lentamente la saggezza necessaria per far fronte ai disastri della vita, nell'altro non si vuole crescere e si mette di continuo in crisi il modello della famiglia, fino a che improvvisamente ci si trova adulti. Pinocchio è un Renzo che cede agli impulsi, che non ascolta padre Cristoforo (il Grillo), che scappa di fronte a Lucia (la Fatina), che si ribella a ogni forma di imposizione.

Manzoni e Collodi sono anche i due estremi con cui l'Ottocento si sviluppa: il codice della realtà da una parte, la fuga nella fantasia dall'altra. L'umile quotidiano contro il fantastico infantile, la cultura lombarda del rigore contro le bizzarrie toscane. Due mondi poveri che si parlano ai poli opposti del secolo.

Ma cos'è il reale di Manzoni? Primo Levi, che aveva meditato a lungo sul tema della violenza nel romanzo, rimase perplesso di fronte ad alcune soluzioni che toccano da vicino la qualità delle immagini che costituiscono il famoso realismo manzoniano. Si fermò su una scena famosa, quella in cui Renzo si salva grazie all'aiuto dei monatti. Nota Levi: "i monatti sono un gruppo, hanno sviluppato una filosofia e una morale di gruppo"[2]. Sono come i gruppi organizzati che agivano nel Lager, gruppi creati apposta per compiere azioni che nessun tedesco voleva compiere. Ripulire le stanze della morte, svestire i cadaveri, scegliere ogni oggetto che poteva aver valore, portare i corpi alla cremazione. Anche i monatti hanno un loro legittimo riconoscimento giuridico, in una città che ha l'aspetto di un luogo dove ormai si sorveglia e punisce: "sono 'pubblici ufficiali', indispensabili e insindacabili".

Levi però trova una stonatura dentro la tecnica rappresentativa di Manzoni. Nota un eccesso e nello stesso tempo un difetto. Manzoni non sa rappresentare i 'gesti' umani. Un'osservazione non da poco, un difetto espressivo che potrebbe mettere in crisi un'opera appunto dedicata al realismo in tutte le sue forme. Non è l'Ottocento il secolo dei grandi gesti? Il secolo delle passioni che diventano azione? Non dominano in tutte le arti l'ostentazione della passione gestuale, il *tableau* che si rende evidente nella pittura, nel melodramma, nella storia stessa? Eppure Levi censura il gesto di Renzo che fugge in mezzo alla folla col pugno chiuso sollevato in aria, lo trova uno spreco di energie, "è del tutto innaturale correre col pugno in aria"[3]. E poi, quando Renzo salta sul carro dei monatti e Manzoni scrive: "Prende la mira, spicca un salto; è su, piantato sul piede destro, col sinistro in aria, e con le braccia alzate", Levi insiste: "Questa è veramente un'istantanea mal riuscita, anzi inventata". Levi ragiona su basi fisiche e dinamiche: "In nessuna delle fasi di un salto può esistere una posizione statuaria come quella descritta". Levi ipotizza che Manzoni abbia seguito un processo mentale "indiretto". Ha pensato

1. Francesco Gonin, *Don Abbondio e i bravi*, illustrazione per l'edizione del 1840 dei *Promessi sposi*

cioè a un'immagine dell'epoca del romanzo, un'immagine seicentesca, e ha poi illustrato nella scrittura questa stessa immagine invece di pensare al "dato visivo immediato". Per questo l'effetto del gesto è enfatico ed eccessivo, e Levi lo paragona addirittura ai gesti degli attori del cinema muto che dovevano sopperire con le posizioni manierate alla mancanza di parola.

Levi sembra non essere generoso nei confronti di questi momenti in cui il racconto giunge a culmini di tensione drammatica, o in cui le passioni sono sul punto di scatenarsi e si concentrano su un gesto. Così padre Cristoforo che alza il dito indice minaccioso nello scontro con don Rodrigo diventa una statua barocca, addirittura un mediocre attore di teatro. Lo stesso avviene quando Renzo punta il dito su Lucia, esprimendo la volontà di uccidere don Rodrigo per vendicare la sua promessa sposa. Per Levi si tratta di un meccanismo in cui cade Manzoni quando si rende conto che i suoi personaggi sono in preda a passioni eccessive, quelle passioni che la sua morale cristiana vorrebbe censurare e che invece provocano l'errore espressivo. Nel gesto si coagula così l'intensità della passione ma anche, all'opposto, la censura verso la passione. La passione viene fissata, si scarica e modella la postura del corpo, costringendolo in una forma assoluta, capace di parlare a tutti al di là del mezzo usato.

Il problema individuato da Levi è di sicuro importante, forse è il problema di gran parte della letteratura dell'Ottocento e dell'intero sistema espressivo del secolo. L'Ottocento riscopre la componente emotiva dell'uomo, la mette al centro dei propri interessi artistici, fa del rapporto tra interiorità e esteriorità l'oggetto di tutti i discorsi, legge la storia passata e quella presente come un insieme di grandi momenti di pathos che segnano la vita degli individui e della collettività. Nei romanzi dell'Ottocento, dai *Promessi sposi* alle *Confessioni di un italiano*, ai *Malavoglia*, gli esseri umani sono nuclei dinamici che scrivono, letteralmente, attraverso se stessi, il proprio corpo, le proprie azioni, il racconto intero dell'epoca. E quello stesso racconto lo troviamo nella pittura e nel mondo musicale, con il melodramma di Giuseppe Verdi. Ma forse quello che Levi non vuol vedere è proprio il fondamentale ruolo che un gesto fissato in un acme espressivo, un gesto forzato in incisività, quasi esasperato, ha nell'attirare lo sguardo di chi legge, nell'attivare una intensa scarica emotiva e di imprimersi nella memoria come una traccia indelebile capace di riattivarsi con nuovi valori tutte le volte che quell'episodio torna alla mente del lettore e gli dona una capacità di spiegare la realtà stessa. In altre parole, i gesti con cui Manzoni ha colto i suoi personaggi al culmine di scene che cambiano irreversibilmente il loro destino sono l'equivalente delle grandi arie musicali che a molti livelli della società vengono ascoltate, memorizzate, spesso storpiate, ma si riattivano comunque in fasi acute della vita psicologica di ogni individuo. È stato un grande critico letterario, Giacomo Debenedetti, a dire: "In una canzone offerta al passante della strada, Giuseppe Verdi formulava definitivamente il proverbio dell'anima italiana"[4]. La frase ha notevole spessore: l'anima italiana, cioè lo spirito di un paese che si stava riconoscendo unito, trova formulazione attraverso un'aria che si sente per strada, magari in forma dilettantesca, fuori dal circuito ufficiale dei teatri e delle scene. Ma l'anima italiana non era quella che Manzoni voleva anche costruire con il suo complesso "proverbio" romanzesco (e romantico)? Certo, la lettura dei *Promessi sposi* richiede strumenti più raffinati dell'ascolto di una canzone orecchiata per strada, ma l'intensità di alcune scelte visive, come quelle non condivise da Primo Levi, potrebbe funzionare allo stesso modo.

In questo caso, l'accusa di "artificiosità" formulata da Levi, va addirittura a collimare con l'accusa simile formulata da Gramsci su Verdi, là dove nota acutamente che non solo nella borghesia si trovano segnali di un senso libresco e non nativo della vita ma anche nelle classi popolari, pur se analfabete, si ritrova lo stesso problema dal momento

che la "degenerazione libresca" della vita può essere indotta non solo dai libri ma anche da altri "strumenti di diffusione della cultura e delle idee". Gramsci accusa proprio i libretti verdiani di aver prodotto uno stile di pensiero popolaresco e una serie di atteggiamenti artificiosi, ma poi si corregge: "Artificioso non è forse la parola propria, perché negli elementi popolari questa artificiosità assume forme ingenue e commoventi". E con grande acutezza formula l'ipotesi che il melodrammatico, con il barocchismo connesso, vengano sentiti dal popolo come un modo estremamente affascinante di operare, "un modo di evadere da ciò che essi ritengono basso, meschino, spregevole nella loro vita e nella loro educazione per entrare in una sfera più eletta, di alti sentimenti e di nobili passioni".

Se lo poniamo così, il problema non è l'eccesso espressivo che manda in crisi il realismo. Ma dobbiamo considerare che l'efficacia di diffusione di opere come i *Promessi sposi* o come il *Trovatore* passi proprio dalla loro capacità di incidere sull'immaginazione di classi sociali diverse, da quella borghese (capofila della rivoluzione romantica, almeno in area settentrionale) a quella popolare. L'identità della nazione (come vedremo con altri esempi) passa da qui, da un insieme di opere che attraverso la scrittura, o le immagini, o il canto e la musica, forniscono i mezzi di una rivoluzione della sensibilità e dei comportamenti che nell'insieme, almeno per la prima parte del secolo, poi abbiamo chiamato "rivoluzione romantica".

2. Francesco Gonin, *Arrivo del Gran Cancelliere Ferrer*, illustrazione per l'edizione del 1840 dei *Promessi sposi*

L'ITALIA E ALTRE DONNE

Come può un giovane ventenne, gracile, nato e vissuto in provincia, rivolgersi a una donna prostrata a terra, in catene, e proclamarle la sua determinazione a riscattarla di fronte a chi le ha inflitto quel torto? Ci troviamo di fronte a un altro caso di espressività esagerata, abnorme, "barocca"? Non siamo in un romanzo ma in una più conforme canzone lirica: *All'Italia*, del conte Giacomo Leopardi, canzone del 1818, nata apparentemente nel partito dei classicisti.

"O patria mia, vedo le mura e gli archi / E le colonne e i simulacri e l'erme / Torri degli avi nostri, / Ma la gloria non vedo, / Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carchi / I nostri padri antichi. Or fatta inerme, / Nuda la fronte e nudo il petto mostri": l'Italia è una donna che ha perso dignità, ha subito violenza. L'ostentazione della fronte scoperta (cioè senza velo) e del seno nudo sono i segni di una offesa fisica prima ancora che morale. Ma il corpo dell'Italia è ancor più offeso: "Oimè quante ferite, / Che lividor, che sangue! oh qual ti veggio, / Formosissima donna! Io chiedo al cielo / E al mondo: dite dite; / Chi la ridusse a tale? E questo è peggio, / Che di catene ha carche ambo le braccia; / Sì che sparte le chiome e senza velo / Siede in terra negletta e sconsolata. / Nascondendo la faccia / Tra le ginocchia, e piange. / Piangi, che ben hai donde, Italia mia, / Le genti a vincer nata / E nella fausta sorte e nella ria". Buttata a terra, incatenata, sporca di sangue, la testa nascosta tra le gambe: Leopardi crea un emblema fortemente icastico della condizione di bassezza in cui l'Italia si trova, mentre i suoi soldati (figli) vengono uccisi nella campagna napoleonica di qualche anno prima.

Questa immagine dell'Italia rappresentata come corpo femminile ha illustri precedenti artistici, individuabili attraverso il percorso ricostruito da Fernando Mazzocca. Innanzitutto il *Monumento funerario a Vittorio Alfieri* creato da Antonio Canova tra il 1806 e il 1810 e collocato nel pantheon dei grandi italiani, la chiesa di Santa Croce a Firenze, dove lo troverà Ugo Foscolo, inserendolo nella galleria dei grandi italiani che sorregge la visione storica dei *Sepolcri*. Qui vediamo un'Italia dall'aspetto maestoso, con il capo turrito e la cornucopia simbolo di ricchezza, "rappresentata non più come identità politica (Repubblica o Regno) ma come la madre comune che piange uno dei suoi figli più cari e illustri"[5]. Lo storico Sismondi la definirà

"una regina in lutto". Una "nobilissima vedova dolorosa" la chiamerà Pietro Giordani. E Leopoldo Cicognara, l'autore della *Storia della scultura*, notava che i "figli" dell'Italia "venner sospinti nell'estrema Iberia e nel gelato settentrione a militare per estranei interessi". Lo stesso tema che affronta Leopardi, nel momento in cui la sua Italia ferita rappresenta una madre a cui i figli sono stati strappati e sacrificati per interessi altrui.

Nella ricostruzione di Mazzocca, il motivo della patria violata e sofferente trova un'esecuzione pittorica definitiva in alcune opere di Francesco Hayez, a cominciare da *Gli abitanti di Parga che abbandonano i loro cari*, dove compare una fanciulla piangente che rappresenta allegoricamente la Grecia, per arrivare poi ai due ritratti di donne dal titolo *Meditazione sopra l'antico e nuovo Testamento* (1850) e *La Meditazione* (1851). Sono due donne giovani, con i capelli scomposti, lo sguardo torvo che guarda in tralice, con una camicia abbassata che lascia intravedere il seno, mentre le loro mani stringono un libro e una croce, "su cui spicca, tracciata con il rosso del sangue versato per la patria, la data delle gloriose Cinque Giornate di Milano"[6].

Nella canzone il giovane Leopardi si rivolge direttamente alla sua interlocutrice, la compiange, si dichiara pronto a prendere le armi e a morire per lei. Un picco di intensità emotiva, un canto intonato per sommuovere, per sottolineare la differenza degli eroici tempi antichi (nella seconda parte prenderà corpo la figura di Simonide, il poeta che canta il sacrificio dei Greci alle Termopili) dalla viltà del presente. Lo stesso apice che abbiamo notato nei gesti dei personaggi manzoniani, ma qui declinato secondo il codice lirico come un dialogo in diretta, un rapporto immediato con cui il poeta decide di rivolgere la parola a una figura immaginaria ma portatrice di valori emozionali specifici, concentrati nella dimensione femminile dove la passionalità si rende più intensa, e la bellezza può convivere con la fragilità, l'amore con il desiderio di vendetta. Alberto Mario Banti ha notato che nello stereotipo di genere che si crea nell'Ottocento a sostenere i miti della nazione le donne assumono un ruolo di assistenza e di sostegno psicologico agli uomini che combattono: "Sono donne che, nel loro essere madri, sanno sacrificare quanto di più sacro e prezioso struttura i loro affetti: sanno offrire con coraggio alla patria i loro mariti, i loro figli".

Ma al di là del messaggio politico, è importante notare che tutto l'Ottocento, dalle opere romantiche a quelle realiste, è un secolo esplicitamente caratterizzato da presenze femminili che diventano spesso portatrici di valori senza i quali l'opera letteraria non avrebbe ragione di esistere. Il primo quadro di Hayez che ottiene successo, *Pietro Rossi, signore di Parma, spogliato dei suoi domini dagli Scaligeri, signori di Verona*, è strutturato su due livelli espliciti: in piedi gli uomini, tra cui il protagonista già armato, e in basso, piegate o inginocchiate, le donne che fanno appello alla mozione degli affetti contro la violenza della guerra. Quest'opera, esplicitamente romantica, preannuncia un dualismo che percorre il secolo fino alla sua metà, per poi modificarsi nella stagione simbolista. Nella prima parte del secolo, il mondo femminile è tale in opposizione a quello maschile, un'opposizione che implica un legame fortissimo, mentre nella seconda parte del secolo il femminile assume un rilievo preponderante, tale da inglobare in sé anche la mascolinità. D'Annunzio e Pascoli da una parte e Segantini dall'altra rappresentano la conclusione a cui perviene l'indagine intorno alla complessità del femminile, la cui forza simbolica sembra essere l'unico codice con cui spiegare la realtà.

3. Francesco Hayez, *La Meditazione*, 1851. Verona, Galleria d'Arte Moderna "Achille Forti"

Pensiamo ancora una volta a Lucia dei *Promessi sposi*, un personaggio che sembra non conoscere sviluppo dal momento che agisce sugli altri senza però che gli altri agiscano realmente su di lei. La forza di Lucia sta proprio nella sua assoluta capacità di resistere inalterata di fronte a tutte le incarnazioni del male: il male banale di don Rodrigo, il male abissale della Monaca, il male esasperato dell'Innominato. Mentre Renzo si evolve e muta camminando, di avventura in avventura, Lucia è fin dall'inizio chiusa in una specie di bolla perfetta che la rende intoccabile. Forse in nessun romanzo europeo dell'Ottocento troviamo un'eroina così monocorde e nello stesso tempo così complessa. Lucia è sempre presente nei grandi snodi narrativi, ma nello stesso tempo è sempre assente. È vicina e lontana. In lei sembra realizzarsi, calato nell'umiltà del quotidiano, il principio romantico per eccellenza, che è il sentimento della distanza incolmabile, la ragione che muove le passioni amorose degli esseri umani e le spinge lontano, quasi a renderle irrealizzabili. La capacità simbolica di una figura come Lucia è tale che in tutti i romanzi italiani dell'Ottocento troveremo figure femminili a lei opposte per sbilanciare quello che Manzoni aveva costruito con tanta perfezione, cioè un romanzo dedicato al matrimonio in cui di amore non si parla quasi mai. E quando il matrimonio si realizza sorgono altri intoppi a creare confusione e disagio agli sposi, costretti addirittura a lasciare volontariamente quei luoghi a fatica riconquistati e dai quali erano fuggiti per evitare gli effetti del male. Possiamo vedere il romanzo manzoniano come una grande costruzione dove il male si addensa da ogni angolo, allargandosi intorno a una piccola fiammella di bene rappresentata da Lucia che però riesce a mantenersi accesa fino all'esito vincente della sua azione su coloro che la attorniano.

Pochi anni dopo Manzoni, tra il 1857 e il 1858, Ippolito Nievo crea il personaggio più eversivo della letteratura ottocentesca, la Pisana, che rappresenta l'antitesi rispetto alla femminilità di Lucia, soprattutto per il fatto che in lei si incarna il movimento continuo e instabile delle passioni e delle azioni. Nella Pisana e nelle avventure amorose che la legano a Carlo Altoviti, il protagonista delle *Confessioni d'un Italiano*, viene alla luce la polarità di passioni che Manzoni aveva isolato nei due personaggi opposti della Monaca (frutto di un'educazione perversa) e di Lucia. Lo sviluppo del personaggio della Pisana congiunge i due poli che in Manzoni erano inconciliabili. L'educazione senza regole della Pisana bambina produce gli effetti di un desiderio che non può essere tenuto sotto controllo e che genera grandi passioni senza formare realmente caratteri forti: "Saffo ed Aspasia appartengono alla storia non alla mitologia greca; e sono due tipi di quelle anime capaci di grandi passioni non di grandi affetti, quali se ne formano tante al nostro tempo per la sensuale licenza che toglie ai fanciulli di essere innocenti prima ancora che possano diventar colpevoli. Si dirà che l'educazione cristiana distrugge poi i perniciosi effetti di quelle prime abitudini. – Ma lasciando che è tempo sprecato quello nel quale si distrugge, e invece si avrebbe potuto edificare, io credo che una tal educazione religiosa serva meglio a velare che ad estirpare il male"[7]. Le considerazioni di Nievo pongono il problema della corretta educazione che riguarda non solo i singoli individui ma un'intera società come quella che si sta formando all'indomani delle guerre napoleoniche. Gli esempi che vengono citati (Saffo ed Aspasia da una parte, la morale cristiana dall'altra) mostrano bene che Nievo sta cercando di rappresentare l'arco della vita di un uomo che si affaccia su una nuova epoca senza avere ancora gli strumenti necessari per capirla. La sua eroina femminile appare nei momenti più drammatici o per portare disordine o – all'opposto – per offrire il proprio sacrificio a Carlo. Come ha spiegato bene Stefano Jossa, tra i due personaggi si verifica una osmosi che corrisponde a una nuova consapevolezza intorno alla funzione dell'eroismo nella prospettiva nazionale: "L'incontro tra l'antieroismo umoristico di Carlino e l'eroismo antiromantico della Pisana avviene proprio all'insegna del primato della vita sugli orpelli retorici e le esaltazioni simboliche alla Foscolo o alla Byron: in questa prospettiva, attraverso la luce della Pisana, Carlino riconquista la sua potenzialità eroica, soprattutto in chiave esemplare e nazionale"[8].

Ma la grandezza di Pisana sta nella capacità di trasformare le proprie forze istintuali in elementi salvifici. Durante una fase drammatica della Rivoluzione napoletana, Carlo si trova a Velletri a dover salvare alcune donne chiuse in un convento che viene incendiato. Il racconto crea un'atmosfera quasi infernale, il fuoco minaccia e le donne sono prigioniere. Una di queste si butta dalla finestra per sfuggire alle fiamme e Carlo riesce appena ad afferrarla mentre le fiamme le lambiscono la testa: "Le vampe che uscivano dal piano sottoposto le incenerirono i capelli, due o tre archibugiate salutarono la nostra apparizione alla finestra; io la sollevai per ritrarla da quella posizione così pericolosa dicendole che era amico, accorso per salvarla, che non temesse o eravamo perduti… Il suo volto, bello d'una sublime disperazione, si volse reciprocamente… Io fui per cadere come colto da una palla nel petto… Era la Pisana! – La Pisana!… Mio Dio! Chi potrebbe esprimere la tempesta che

mi si sollevò allora nel cuore?"[9]. Il ritrovamento inaspettato della Pisana avviene secondo le modalità del romanzo gotico e del melodramma. Il fuoco, il crollo dell'edificio, l'attacco delle truppe nemiche rendono l'azione esageratamente convulsa ma adatta a favorire l'eccezionalità dell'evento. I due personaggi vivono una situazione di sconvolgimento estremo: Carlo ritrova la Pisana che ha cercato di dimenticare e che sa essere legata a un altro uomo, la Pisana crede che Carlo la abbia tradita nel rapporto con un'altra donna e per vendicarsi ha istaurato a sua volta un legame con Ettore Carafa, uno degli eroi della Rivoluzione. Nievo la rappresenta ora nel suo aspetto terrifico di donna vampiro, strega e dea degli inferi, dalla gestualità ambigua ed esasperata: "Ella tacque allora per lunga pezza, e al dubbio chiarore della luna che entrava dalla loggia vicina, vidi che molti e varii pensieri le traversavano la fronte. Ora fosca, ora raggiante, ora tempestosa come un cielo carico di nuvole, ora calma e serena come il mare d'estate; si componeva talvolta all'attitudine della preghiera, poco dopo stringeva il pugno come avesse in mano uno stilo e ne ferisse a più riprese un petto abborrito. Colle vesti discinte, brutte di sangue e di polvere, coi capelli semiarsi e scarmigliati, colle sembianze scomposte dalle vicende terribili di quella mezza giornata, ella poggiava il gomito sulla tavola, e la fronte sulla mano affumicata e sanguinosa pur essa. Sembrava qualche negra pitonessa uscita dall'Erebo allora e meditante gli spaventevoli misteri della visione infernale"[10].

Come abbiamo visto per i comportamenti di Renzo, nei romanzi dell'Ottocento i gesti hanno un valore fondamentale, non solo perché creano una precisa interazione tra i personaggi (come in questo caso, dove Carlo osserva la Pisana e cerca di capirne i sentimenti) ma anche perché alludono a un mondo interno segreto e quasi impossibile da decifrare, un mondo che coinvolge noi lettori esattamente come coinvolge gli attori del dramma. Lo ha notato con acutezza un critico americano, Peter Brooks, definendo il gesto: "un procedimento essenziale per rappresentare forze, concetti, condizioni che si ritengono al di là delle nostre capacità di comprensione razionale e di definizione letterale, un mezzo per suggerire la presenza di certe percezioni, certi rapporti occulti e inquietanti"[11]. La Pisana appare come un essere dotato di una qualità misteriosa, una forza di visione di cui noi percepiamo solo l'affiorare, che si manifesta nella trasformazione del volto dove le passioni scorrono come su uno schermo, mentre lei potrebbe aver guardato in profondità dove normalmente gli uomini non riescono a vedere.

Il rapporto con il mondo infero indica un rapporto con un mondo nascosto, scavato nell'ombra. Questo rapporto con il profondo, con una dimensione quasi sacra e primigenia dell'esistere, sarà poi esplicito nelle narrazioni che costruiranno Fogazzaro e D'Annunzio, due autori per i quali l'esplorazione del mondo femminile è l'equivalente di quello che è l'esplorazione della natura per i primi romantici. Possiamo considerare la Pisana un'anticipatrice della Marina di Malombra di Fogazzaro, una donna che porta sconvolgimento proprio perché possiede una vista che attraversa il presente e sprofonda nel passato. Il rapporto che Marina ha con le acque del lago di Como, dove può muoversi senza nessuna prudenza su una piccola imbarcazione, indica la sua frequentazione di strati psichici preclusi agli uomini, che sono costretti a rendersi succubi del suo potere infernale. L'Orrido, un gorgo che precede il punto dove si apre il lago, proietta nello spazio i tormenti irrisolvibili di Marina: "Presto si giunge a un gomito del fiume. Non più sole, non più verde, non più riso d'acque: immani fauci di pietra vi si spalancano in viso e vi fermano con il ruggito sordo che n'esce, con il freddo alito umido che annera là in fondo la gola mostruosa. Il ruggito vien su dalle viscere profonde; l'acqua passa per la bocca degli scogli, grossa, cupa ma silenziosa. Una sdruscita barchetta è lì incatenata a un anello infisso alla rupe. Porta due persone oltre il barcaiolo. … La barchetta salta in una fessura buia, piena d'urla, si dibatte, urta a destra, urta a sinistra, folle di spavento, sotto gli archi echeggianti della pietra che, morsa nelle viscere dal flutto veloce, si slancia in alto, si contorce. Dal sottilissimo strappo che fende il manto boscoso di quelle rupi filtra nelle tenebre un verdognolo albore, un lividore spettrale che macchia cadendo le sporgenze della roccia, vien meno di sasso in sasso e si perde prima di toccar l'acqua verde cupa; si direbbe un raggio di luna velata di nuvole, sull'alba"[12].

Questa descrizione del paesaggio fluviale esprime il valore che il paesaggio romantico possiede nel momento in cui si fa carico di significati che comprendono l'umano ma lo trascendono in una dimensione cosmica ampia. La natura mostra qui il suo volto terrifico, cui corrisponde il personaggio esasperato di Marina, colei che crede di essere la reincarnazione di un'antenata punita per un tradimento amoroso e che segue impulsi di disordine passionale al limite con la morale. Nel paesaggio romantico spesso vengono proiettati elementi che riguardano la sfera dell'erotismo, considerata sia nel suo aspetto vivificante che in quello distruttivo. Il concetto di Natura implica un insieme di dati emotivi che vanno dal momento della creazione alla morte.

Foscolo, nello *Jacopo Ortis*, contempla la Natura contemporaneamente nelle sue varie versioni, vitale quando implica la presenza di Teresa, esaltante quando produce effetti di intensità sulla psiche, mortuaria quando viene considerata come luogo di dissoluzione del corpo e di sopravvivenza dei defunti: "Sono salito su la più alta montagna: i venti imperversavano; io vedeva le querce ondeggiar sotto a' miei piedi; la selva fremeva come mar burrascoso, e la valle ne rimbombava; su le rupi dell'erta sedeano le nuvole – nella terribile maestà della Natura la mia anima attonita e sbalordita ha dimenticato i suoi mali, ed è tornata alcun poco in pace con sé medesima"[13]. E anche: "Le persone a noi care che ci sopravvivono, sono parte di noi. I nostri occhi morenti chiedeono altrui qualche stilla di pianto, e il nostro cuore ama che il recente cadavere sia sostenuto da braccia amorose, e cerca un petto dove trasfondere l'ultimo nostro respiro. Geme la Natura perfin nella tomba, e il suo gemito vince il silenzio e l'oscurità della morte". Queste concezioni si intersecano e si intrecciano per tutta la prima metà del secolo e caratterizzano nel loro insieme quel fenomeno culturale che chiamiamo nel suo insieme "romanticismo".

CARDUCCI, LA BELLEZZA MONUMENTALE E LA REGINA MARGHERITA

Nel pensiero romantico la presenza dell'uomo viene costantemente messa in rapporto con un orizzonte che lo trascende, o nello spazio (è la poetica del sublime, di cui l'*Infinito* di Leopardi rappresenta un esito fondamentale) o nel tempo (quando la natura viene vista come deposito di sopravvivenze arcaiche, come avviene in Fogazzaro o in Pascoli). In ambito artistico, gli esiti di questa concezione si trovano nei Macchiaioli e in Segantini, che si trovano tra loro nello stesso rapporto con cui potremmo vedere Carducci e Pascoli: da una parte la natura come paesaggio che entra in risonanza con la presenza dell'uomo, dall'altra la natura che possiede ancora un valore primigenio e agisce dall'interno sulla psiche umana.

Carducci è il poeta che riesce a congiungere insieme la bellezza femminile e la grandezza estetica del paesaggio italiano. Uno dei motivi figurativi più frequenti nella sua poesia nasce dalla volontà di creare uno stretto rapporto tra la presenza femminile e i monumenti, le rovine, le tombe che caratterizzano i luoghi storici italiani. I titoli dei suoi più famosi componimenti rimandano a questo scenario costante, come se la bellezza femminile facesse riattivare l'energia vitale che le tombe tengono conservata in loro, e che a sua volta deriva da un'energia cosmica di sapore panteistico: *Dinnanzi alle Terme di Caracalla*, *Fuori alla Certosa di Bologna*, *Su Monte Mario*, *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*. Le *Odi barbare* costituiscono una specie di *baedeker* sentimentale della Nuova Italia, dove i luoghi morti parlano ancora del passato, ne cantano le memorie storiche.

I paesaggi carducciani sono concepiti come spazi dentro i quali la forza apollinea del sole riesce a creare le condizioni di uno sguardo che abbraccia nel suo insieme il passato e il presente, tenendo unita l'intera Italia, in un arco unico che va dalle Alpi alla pianura padana: "Oh caro a quelli che escon da le bianche e tacite case / De i morti il sole! Giunge come il bacio d'un dio: / Bacio di luce che inonda la terra, mentre alto ed immenso / Cantano le cicale l'inno di messidoro. / Il piano somiglia un mare superbo di fremiti e d'onde: / Ville, città, castelli emergono com'isole. / Slanciansi lunghe tra 'l verde polveroso e i pioppi le strade: / Varcano i ponti snelli con fughe d'archi il fiume. / E tutto è fiamma ed azzurro. Da l'alpe là giù di Verona / Guardano solitarie due nuvolette bianche» (*Fuori alla Certosa di Bologna*)[14].

Spesso è il corpo femminile a esigere di essere reso eterno come un oggetto antico, una statua di marmo, esattamente come è la visione del mondo esterno a trasmettere vitalità, anche là dove si insinua il pensiero della fine e della morte. *Su l'Adda*, composta nel dicembre del 1873, rappresenta contemporaneamente la forza delle acque del fiume sul quale il poeta e Lidia (Carolina Cristofori Piva, detta Lina) stanno navigando e la previsione della fine che viene riscattata dallo sguardo di Lina stessa: "Corri, tra' rosei fuochi del vespero, / corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido / fiume, e il tenero amore, / al sole occiduo naviga"[15]. Carducci non può immaginare una fine per questo viaggio, anche se il fiume corre verso il Po e il sole verso il tramonto. Tutto l'insieme in movimento (fiume, barca, sole) finisce nello sguardo di Lina, dove può trovare pace il tormento dell'esistenza: "Non so; ma perdermi lungi da gli uomini / amo or di Lidia nel guardo languido, / ove nuotano ignoti / desiderii e misteri".

Quando è presente Lidia il mondo riesce ad assumere un aspetto di stabilità e di ordine, le forze distruttive del cosmo si arrestano nella perfezione del corpo femminile delineato solo attraverso minimi segnali che lo rendono reale: "È Lidia, e volgesi: lenta nel volgersi / Le chiome lucide mi si disegnano" (*In una chiesa gotica*); "Il sol traguarda basso ne la pergola, / E si rifrange roseo / Nel mio

bicchiere: aureo scintilla e tremola / Fra le tue chiome, o Lidia" (*Ruit hora*).
Uno dei componimenti più famosi di Carducci, *Alla stazione in una mattina d'autunno*, mette in scena lo squallore del mondo moderno nella cornice della stazione da cui Lidia deve partire in un giorno funestato dalla pioggia e dal freddo. Si tratta di un mondo sconvolto, abbandonato dalle forze apollinee del sole e della bellezza, dove ogni particolare rimanda a una visione infernale. Lidia, come Proserpina, viene rapita da un dio degli inferi, la locomotiva che la trascina lontano: "Già il mostro, conscio di sua metallica / Anima, sbuffa, crolla, ansa, i fiammei / Occhi sbarra; immane per 'l buio / Gitta il fischio che sfida lo spazio. // Va l'empio mostro; con traino orribile / Sbattendo l'ale gli amor miei portasi. / Ahi, la bianca faccia e 'l bel velo / Salutando scompar ne la tènebra"[16]. Se scompare Lidia scompare la bellezza che riscatta il mondo moderno. Il poeta resta un fantasma, perde coscienza di se stesso. Unica possibilità di esistere diventa la perdita di coscienza, lo smarrimento, lo sprofondare in una condizione di incoscienza perpetua: "Meglio quest'ombra, questa caligine: / Io voglio io voglio adagiarmi / In un tedio che duri infinito".
L'apparizione della regina Margherita nella poesia di Carducci rappresenta il passaggio ulteriore del culto della bellezza salvifica in un mondo ridotto ormai a sola rovina.
A differenza di quello che avviene con Pascoli e con De Amicis che, come vedremo, si rivolgono a un mondo umiliato per portarlo sotto la prospettiva dell'arte e della morale, Carducci collabora alla costruzione di un immaginario medievaleggiante, a base feudale, dove si incarnano valori di virtù e di bellezza alternativi a quella classica pur convivendo con essa. Classicismo greco e medievismo sono i due poli entro cui si muove la visione poetica carducciana. Al primo corrisponde Lidia, al secondo Margherita. Giulio Bollati, nel suo libro dedicato a *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione* (1996), insiste sulla forza comunicativa che ispirò, all'Esposizione di Torino del 1884 (la celebrazione dei venticinque anni dell'Unità), la ricostruzione di un castello e di un borgo medievale progettata dall'architetto portoghese Alfredo D'Andrade. All'inaugurazione erano presenti tutti gli intellettuali italiani, da Carducci a D'Annunzio, a Matilde Serao. Questo mondo medievale reinventato presuppone una società guidata e protetta dai reali di casa Savoia, Umberto e Margherita, ma è Margherita, incarnazione di una Fata nordica, a rappresentare il perno su cui ruota l'intero mito: "Il 'margheritismo' – ha scritto Suzanne Stewart-Steinberg[17] – denota un

4. Giuseppe Bertini, *Ritratto della regina Margherita in costume di Gressoney*, particolare, 1890. Gressoney Saint Jean, Castel Savoia - Regione Autonoma Valle d'Aosta, Collezioni Regionali

nesso di elementi ideologico-fantasmatici che si rivelano estremamente efficaci, nel periodo tra l'Unificazione e la Prima guerra mondiale, nel costruire un romanzo familiare della nazione italiana". Così Margherita, in opposizione alle donne fatali che già abitavano i romanzi italiani, si presenta a livello immaginario come una mite incarnazione di forze positive che riescono a sorvegliare sulla salute del paese. Ecco come la descrive Carducci nell'ode *Alla Regina d'Italia*, nata dalla visita dei reali a Bologna e dall'incontro del professore antimonarchico con la reincarnazione di Lidia ormai morta da anni: "fulgida e bionda ne l'adamàntina / luce del serto tu passi, e il popolo / superbo di te si compiace / qual di figlia che vada all'altare"[18]. Una nuova bellezza che proviene dai poemi cavallereschi, o dalla poesia stilnovista, una bellezza nordica che implica l'amore del poeta per il mondo alpino, dove verrà ambientata una delle sue favole in versi più commoventi, l'*Elegia del Monte Spluga*, scritta per Annie Vivanti.
Sulla "Cronaca bizantina" del 1° gennaio 1882 Carducci

pubblica una prosa dal titolo *Eterno femminino regale*, dove, in un'altra giornata grigia e fangosa, improvvisamente compare la figura della regina a tenere insieme il mito classico e quello medievale. Margherita si incarna in una delle Ore che circondano il carro di Apollo e nello stesso tempo in una fata fuggita a un incantesimo gotico: "E una fantasia mi assalì, non ella fosse per avventura una delle Ore che attorniano il carro di Febo trionfante per l'erte del cielo, che attratta da un mago nordico nella notte del medio evo e imprigionata in quel castello di preti si affacciasse a vedere se anche venisse il momento di slanciarsi a volo dietro il carro del dio risalente"[19]. Ma questa divinità moderna svolge la sua funzione solo se la si pensa stando in mezzo al popolo, in mezzo alla folla che ha trasfigurato idealmente le figure regali e acclama "in que' due giovani a punto una idealità realizzata". Dunque il popolo ha bisogno di ideali, l'intellettuale invece riconosce l'ideale e lo mette al centro del proprio lavoro: nessun poeta greco e nessun rivoluzionario girondino – afferma Carducci – sarebbero passati davanti alla bellezza e alla grazia senza riconoscerla e salutarla. Tramite questa fusione di memorie classiche, di frammenti del paesaggio storico, di date e di anniversari, di rabbie politiche deluse, di trascendenza e di sublimazione, Carducci ha creato il mondo *Kitsch* che caratterizza gli ultimi decenni dell'Ottocento, dove si innestano il sentimentalismo di origine socialista rappresentato in forme diverse da De Amicis e da Pascoli.

CUORI ITALIANI

Cuore esce nel 1886. Tra il 1892 e il 1897 Pascoli fece uscire tre edizioni della sua prima raccolta, *Myricae*, incrementandole di volta in volta di componimenti. Entrambi gli autori, su fronti diversi, e con stili non paragonabili, propongono all'Italia di fine secolo due visioni fondate sull'infanzia, la pedagogia, il culto del passato, l'esasperazione dei sentimenti e dei valori positivi.

De Amicis scrive un libro narrativo, composto di strati diversi: il racconto dell'anno scolastico condotto da Enrico Bottini in prima persona, i racconti proposti dal maestro alla classe, i commenti del padre di Enrico stesso. *Cuore* è un diario e una raccolta di esempi morali, è un libro sulla scuola e sull'Italia che in quella scuola si sta formando. Una scuola dove il figlio dell'ingegnere può stare insieme al figlio del muratore, dove il ragazzino torinese siede insieme a quello calabrese, il figlio del ricco vicino al figlio del carbonaio. De Amicis intreccia il presente della nazione alla sua memoria recente, in particolare alla stagione garibaldina, e immagina un esercito di nuovi italiani che marcia verso il futuro luminoso della modernità, come spiega a Enrico il padre: "Pensa, la mattina quando esci, altri trentamila ragazzi vanno come te a chiudersi per tre ore in una stanza a studiare. Ma che! Pensa agli innumerevoli ragazzi che presso a poco a quell'ora vanno a scuola in tutti i paesi: vedili con l'immaginazione, che vanno, vanno, per i vicoli dei villaggi quieti, per le strade delle città rumorose, lungo le rive dei mari e dei laghi, dove sotto un sole ardente, dove tra le nebbie, in barca nei paesi intersecati da canali, a cavallo per le grandi pianure, in slitta sopra le nevi, per valli e per colline, a traverso a boschi e a torrenti, su per sentieri solitari delle montagne, soli, a coppie, a gruppi, a lunghe file, tutti coi libri sotto il braccio, vestiti in mille modi, parlanti in mille lingue, dalle ultime scuole della Russia quasi perdute fra i ghiacci alle ultime scuole dell'Arabia ombreggiate dalle palme, milioni e milioni, tutti a imparare in cento forme diverse le medesime cose; immagina questo vastissimo formicolio di ragazzi di cento popoli, questo movimento immenso di cui fai parte, e pensa: – Se questo movimento cessasse, l'umanità ricadrebbe nella barbarie; questo movimento è il progresso, la speranza, la gloria del mondo. – Coraggio dunque, piccolo soldato dell'immenso mondo. I tuoi libri son le tue armi, la tua classe è la tua squadra, il campo di battaglia è la terra intera, e la vittoria è la civiltà umana. Non essere un soldato codardo, Enrico mio"[20].

La prospettiva con cui Pascoli vede la scuola è invece legata alla possibilità che la meditazione sui grandi autori possa avvenire attraverso strade interiori, segrete, capaci di smuovere emozioni arcaiche e infantili. Quello che Pascoli chiama il "fanciullino" non è altro che l'idea di un uomo che riesce a leggere dentro se stesso con l'aiuto della poesia e riesce a sentirsi parte dell'intera umanità, vincendo così il male che inevitabilmente segna ogni esistenza. Pascoli propone ai suoi lettori piccoli frammenti di un discorso molto complesso, schegge di un mondo contadino dentro il quale si percepiscono le forze primordiali della natura e dove compaiono presenze del passato, come se la famiglia fosse una sopravvivenza inalienabile per gli individui, e la morte un motivo di continua meditazione ossessiva. Il dolore, la memoria, l'infanzia, la maternità sono i nuclei su cui cresce, con una ricchezza simbolica inarrestabile, la complessa costruzione della poesia pascoliana, che stravolge dall'interno quanto Carducci aveva creato pochi anni prima, esattamente come la pittura di Segantini stravolge

5. Giovanni Segantini, *L'Angelo della vita*, 1894.
Milano, Galleria d'Arte Moderna

drammaticamente la compostezza atmosferica a cui tendevano i Macchiaioli.

A un Ottocento solare e composto si contrappone un Ottocento notturno e nebbioso. Se Carducci cercava una natura inondata dalla luce dove recuperare la bellezza della storia italiana per renderla fruibile all'intera nazione, Pascoli vede nelle pieghe segrete della campagna contadina (prima romagnola poi toscana) le sopravvivenze di antichissime mitologie popolari, al cui centro si trova la figura materna, quella stessa figura che troviamo come forza creante e distruttiva nelle tele di Segantini.

Il pensiero ossessivo della morte e la religione dei morti percorrono anche il *Cuore* deamicisiano, dove i racconti mensili propongono immagini virtuose di sacrificio vissute dai piccoli eroi.

La madre di Enrico è colei che propone al figlio il significato del sacrificio nell'anniversario del 2 novembre, giorno dei morti: "Sai Enrico, a quali morti dovreste tutti dedicare un pensiero, in questo giorno, voi altri ragazzi? A quelli che morirono per voi, per i ragazzi, per i bambini. Quanti ne morirono, e quanti ne muoiono di continuo! Pensasti mai a quanti padri si logoraron la vita al lavoro, a quante madri discesero nella fossa innanzi tempo, consumate dalle privazioni a cui si condannarono per sostentare i loro figliuoli?"[21]. Nella logica di De Amicis, la formazione del giovane italiano ricalca quella di un soldato, di un martire, di un eroe. Come scrive Alberto Mario Banti, "*Cuore* è una sorta di manuale delle emozioni patriottiche che debbono essere utilizzate per insegnare la 'bellezza' di una morte eroica"[22]. Si cresce solo combattendo e affrontando il dolore, come avviene per il piccolo scrivano fiorentino, per il tamburino sardo, per l'infermiere di Tata. La città di Torino, dove si muovono i ragazzi di *Cuore*, è il luogo dove vengono messe alla prova, in ogni momento, le virtù e gli animi dei giovani protagonisti. Uno scenario che sembra fatto apposta per creare situazioni di rischio a cui la generosità deve far fronte, dal momento che solo nello spazio pubblico vengono alla luce le attitudini positive che la scuola insegna sui banchi. Il padre di Enrico, guardando dalla finestra, tiene sotto controllo i comportamenti del figlio e non perde occasione per consigliargli atti di bontà: "Io t'osservavo dalla finestra, questa sera, quando tornavi da casa del maestro: tu hai urtato una donna. Bada meglio a come cammini per strada. Anche lì ci sono dei doveri. Se misuri i tuoi passi e i tuoi gesti in una casa privata, perché non dovresti far lo stesso nella strada, che è la casa di tutti? Ricordati, Enrico. Tutte le volte che incontri un vecchio cadente, un povero, una donna con un bimbo in braccio, uno storpio con le stampelle, un uomo curvo sotto un carico, una famiglia vestita a lutto, cedile il passo con rispetto: noi dobbiamo rispettare la vecchiaia, la miseria, l'amor materno, l'infermità, la fatica, la morte"[23].

Siamo ormai entrati nell'ottica di una nuova forma di comportamento cui corrisponde una nuova gestualità, interamente fondata sulla moderazione, sul controllo, sul rispetto. *Cuore* insegna soprattutto il valore delle virtù che nascono dalla coscienza dell'individuo che si trova all'interno di un gruppo ordinato e deve misurare attentamente lo spazio in cui può muoversi. Si tratta di uno spazio morale, prima ancora che fisico. Dagli *Appennini alle Ande* è il racconto più abnorme che il libro contiene, una specie di romanzo nel romanzo. Marco, un ragazzino di tredici anni, compie un lunghissimo viaggio da Genova all'America per ritrovare la madre, che si sospetta malata o morta. L'intero percorso è costituito da una serie di prove defatiganti a cui il ragazzino si trova sottoposto e che vengono superate solo grazie al pensiero della madre e all'immagine di lei che ha una forza protettiva quasi magica. Nell'avventura di Marco si rovescia

l'avventura di Pinocchio, il burattino che non vuole crescere e che cerca con ogni espediente di sottrarsi al potere magico di una sorella madre, la Fatina dai capelli turchini, che pur lo protegge attraverso infinite apparizioni magiche. Mentre Pinocchio sfugge di continuo al suo destino, Marco gli va incontro coraggiosamente. Le sue avventure sono molto simili a quelle di Renzo a Milano e lungo l'Adda, nel tentativo di sottrarsi alla legge e di ritrovare Lucia. Come Renzo, anche Marco si trova gettato in un mondo che non conosce e che lo spaventa con la sua vastità e con l'apparenza della morte. Ecco lo spettacolo che gli appare durante un lungo viaggio in treno: "Guardava a destra, guardava a sinistra, e non vedeva che una solitudine senza fine, sparsa di piccoli alberi deformi, dai tronchi e dai rami scontorti, in atteggiamenti non mai veduti, quasi d'ira e d'angoscia, una vegetazione scura, rada e triste, che dava alla pianura l'apparenza d'uno sterminato cimitero". Questa natura ostile, che pochi italiani potevano aver conosciuto, rappresenta l'aspetto inquietante che anche Pascoli fa emergere in alcuni suoi componimenti, come *Scalpitìo*, dove la vastità perturbante dello spazio viene invasa dal rumore del galoppo di un cavallo che simboleggia la morte: "Si sente un galoppo lontano / (è la …?) / che viene, che corre nel piano / con tremula rapidità. / Un piano deserto, infinito; / tutto ampio, tutt'arido, eguale: / qualche ombra d'uccello smarrito, / che scivola simile a strale".

Ancora una volta, siamo in presenza di uno sconvolgimento che fa sprofondare il soggetto dentro una dimensione non più calcolabile con strumenti razionali. Questa dimensione può essere tenuta sotto controllo con il ricorso a pensieri famigliari. Il ragazzino di *Cuore* tocca (come Renzo nella notte lungo l'Adda) il punto estremo in cui il pensiero può perdere i propri fondamenti, e solo il ricordo della madre può garantirgli la continuità del viaggio, pur con il dubbio che l'esito possa essere infelice: "In quel malessere inquieto, in mezzo a quel silenzio tetro della natura, la sua immaginazione s'eccitava e volgeva al nero. Era poi ben sicuro di trovarla, a Cordova, sua madre? E se non ci fosse stata? Se quel signore di via delle Arti avesse sbagliato? E se fosse morta? In questi pensieri si riaddormentò, sognò d'essere a Cordova di notte, e di sentirsi gridare da tutte le porte e da tutte le finestre: – Non c'è! Non c'è! Non c'è!"[24].

Questa religione della Natura porta con sé sempre una religione materna. Ma la religione materna implica poi la posizione dell'individuo nella società e nel cosmo, con un legame molto intenso tra vita privata e dimensione spirituale. Sarà questo il tema delle grandi opere di Pellizza, di Previati e di Segantini, nei quali il pensiero politico socialista si fonde con un pensiero panteistico che trasvaluta la visione della natura romantica. *Le due madri* di Segantini unisce in sé sentimentalismo e simbolismo materno. Il mondo degli umili (la stalla con la mucca e la madre) acquista una grandezza epica. Il raccoglimento lirico riesce a vincere anche quel sospetto di enfasi che gravava sul seicentismo manzoniano. Questa immagine dell'Italia sta per essere spazzata via dall'accelerazione della storia che porta alla Prima guerra mondiale, nella quale il sacrificio richiesto agli italiani sarà esplicitamente quello per la Patria.

[1] Il saggio a cui mi riferisco è D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma 2018.
[2] Il discorso di Primo Levi si trova nella raccolta *L'altrui mestiere* e si cita da P. Levi, *Opere*, a cura di M. Belpoliti, III, Torino 1998, p. 700.
[3] Ivi, p. 701.
[4] Ricavo queste suggestioni intorno al melodramma dal saggio di E. Sanguineti, *Il realismo di Verdi*, in *Verdi in technicolor*, Genova 2001.
[5] F. Mazzocca, *L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità*, in A.M. Banti, R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma 2002, p. 100.
[6] Ivi, p. 106.
[7] I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, a cura di M. Gorra, Milano 1981, p. 60.
[8] S. Jossa, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari 2013, p. 121.
[9] Nievo, *Confessioni* cit., p. 728.
[10] Ivi, p. 733.
[11] P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma 1985, p. 108.
[12] A. Fogazzaro, *Malombra*, Milano 1982, p. 212.
[13] I due passaggi vengono dalla lettera del 25 maggio, e si citano da U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano 1994, pp. 108 e 109.
[14] Il componimento si trova nella raccolta *Odi barbare* e si cita da G. Carducci, *Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini, Roma 1998, pp. 466-467.
[15] Ivi, pp. 468-469.
[16] Ivi, p. 495.
[17] Mi riferisco al saggio di S. Stewart-Steinberg, *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, Roma 2011, p. 149.
[18] Carducci, *Tutte le poesie* cit., p. 486.
[19] G. Carducci, *Eterno Femminino Regale*, in *Prose di Giosue Carducci*, Bologna 1922, p. 873.
[20] E. De Amicis, *Cuore*, Milano 2009, pp. 13-14.
[21] Ivi, p. 18.
[22] A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari 2011, p. 74.
[23] Ivi, pp. 111-112.
[24] Ivi, p. 187.

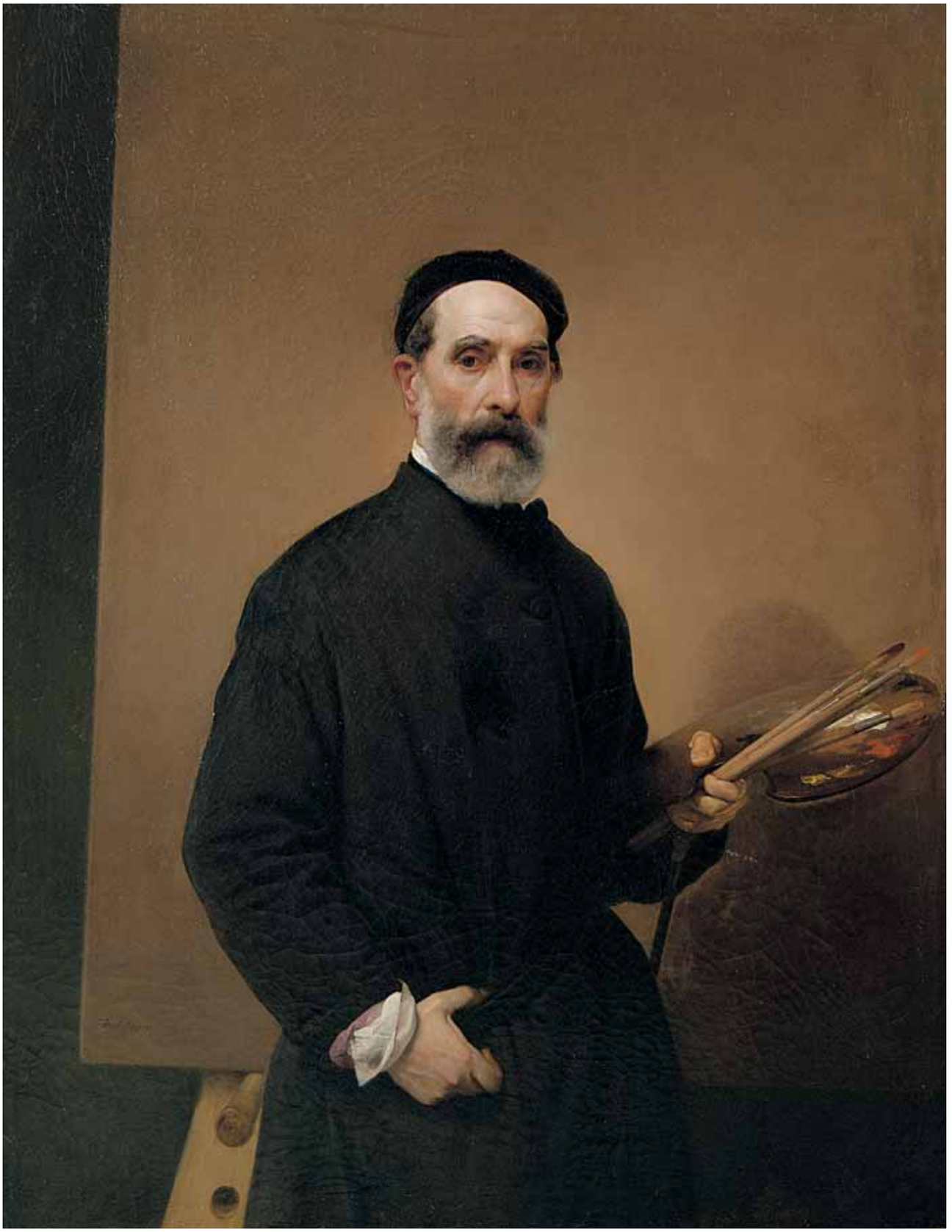
CATALOGO

1. L'ULTIMO ROMANTICO. HAYEZ E IL SENTIMENTO DELLA NAZIONE

Francesco Hayez è stato nella prima metà dell'Ottocento il protagonista della straordinaria stagione del Romanticismo, quando alla pittura storica venne affidata la missione di fare riflettere gli italiani – allora politicamente divisi e soggetti al dominio straniero – sul loro passato per acquistare la coscienza dell'antica grandezza e suscitare la volontà del riscatto. La rivoluzione romantica, di cui il pittore veneziano era stato l'iniziatore e il massimo interprete, aveva determinato il rifiuto della mitologia e dell'antichità greca e romana per creare un nuovo immaginario dominato dalla storia dell'Italia moderna indentificata soprattutto nelle gloriose vicende del Medioevo e del Rinascimento. Così le arti figurative, come la letteratura (Manzoni) e il melodramma (Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi) che trattarono gli stessi temi, poterono diventare un formidabile strumento per creare un'identità, una coscienza nazionale. Proprio per questo Giuseppe Mazzini lo aveva consacrato nel 1841 come il "genio democratico", definendolo "un grande pittore idealista italiano del secolo XIX", il "capo della scuola di Pittura Storica, che il pensiero Nazionale reclamava in Italia".

Con i dipinti da lui presentati alle esposizioni annuali organizzate a Milano dall'Accademia di Brera aveva creato un nuovo linguaggio della pittura di storia destinato a rimanere, pur negli innumerevoli aggiornamenti, il modello imprescindibile per tutto il secolo. Con l'immenso dipinto *La sete patita dai Crociati sotto Gerusalemme*, realizzato su commissione di re Carlo Alberto per il Palazzo Reale di Torino, Hayez aveva saputo proiettare in una grandiosa dimensione epica, attraverso una straordinaria concitazione drammatica, le sofferenze e le aspirazioni attuali del popolo italiano che già nel 1848 e 1849 aveva combattuto per la propria indipendenza. Nella lunga esecuzione di questo capolavoro, iniziato nel 1833 e terminato solo nel 1850, aveva elaborato uno stile aggiornato sul linguaggio dell'accademismo internazionale che poteva servire da modello alla nuova lingua pittorica dell'Italia unita. Inaugurati dalla conclusione di questa opera straordinaria e dall'altrettanto strepitoso *Alberico da Romano*, inviato all'Esposizione Universale di Parigi del 1855, gli anni cinquanta vedono un progressivo diradarsi, anche per l'avanzare dell'età, dell'impegno di Hayez nella pittura storica a favore del ritratto, in cui si mostrava sempre insuperabile, e di quelle raffigurazioni emblematiche dove il sensuale nudo delle eroine bibliche come la *Ruth*, che riprendeva la *Tamar di Giuda* del 1847, era ancora capace di creare scandalo e suscitare insieme fervori patriottici. Il mito dell'età medievale, destinato a dominare l'immaginario collettivo dell'Italia unita, veniva anticipato proprio dai suoi ultimi dipinti storici, *Prete Orlando da Parma inviato di Arrigo IV di Germania e difeso da Gregorio VII* e *Riconciliazione dell'imperator Ottone con sua madre Adelaide di Borgogna*, incentrati sul tradizionale conflitto tra il Papato e l'Impero che stava tornando sempre più attuale con la cosiddetta "questione romana" relativa ai difficili rapporti tra le prerogative dello Stato laico e i privilegi della Chiesa. Già presente in questi anni, verrà accentuata dalla fine del potere temporale quando Roma diverrà finalmente capitale. Dopo un lungo silenzio, quando sembrava che avesse ormai deposto definitivamente le armi, il vecchio pittore volle dar prova della sua indomabile vitalità presentando all'Esposizione milanese del 1867 due opere testamento come *Gli ultimi momenti del doge Marin Faliero*, destinato all'Accademia di Brera, e *La distruzione del Tempio di Gerusalemme* a quella della sua patria Venezia. In controtendenza ai messaggi positivi della pittura ufficiale aveva maturato una visione cupa della storia, rappresentando se stesso nei panni del vecchio doge che, condannato per alto tradimento, si avvia al patibolo e rievocando con una complessa macchina drammatica, dove si agitano più di duecento figure, uno dei fatti più atroci della storia, l'eccidio di un popolo destinato a un tragico futuro. Nello stesso anno aveva inviato una serie di opere importanti all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, tra cui la monumentale pala con *Il martirio di san Bartolomeo*. Prova davvero superba di "grande" stile, testimoniava, insieme al *Martirio dei Maccabei* di Ciseri iniziato proprio nel 1856, anno in cui Hayez aveva concluso il suo quadro, la vitalità della pittura sacra in un momento in cui i valori religiosi sembravano essere sempre più messi in discussione.

Fernando Mazzocca



alla pagina precedente

1
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Autoritratto a settantuno anni

1862
olio su tela, 117 x 91,5 cm
Venezia, Accademia di Belle Arti

2
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Ruth

1853
olio su tela, 137 x 100 cm
Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, inv. P 357

3
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Tamar di Giuda

1847
olio su tela, 112 x 84,5 cm
Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea,
Castello di Masnago, inv. 112

4
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Prete Orlando da Parma inviato di Arrigo IV di Germania e difeso da Gregorio VII contro il giusto sdegno del sinodo romano

1857
olio su tela, 225 x 322 cm
collezione privata

5
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Riconciliazione di Ottone II con Adelaide di Borgogna sua madre

1858
olio su tela, 162 x 209 cm
Pavia, Musei Civici, inv. P 1228

6
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

La distruzione del Tempio di Gerusalemme

1859-1867
olio su tela, 183,3 x 253,3 cm
Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 756
- su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali

alle pagine seguenti

7
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

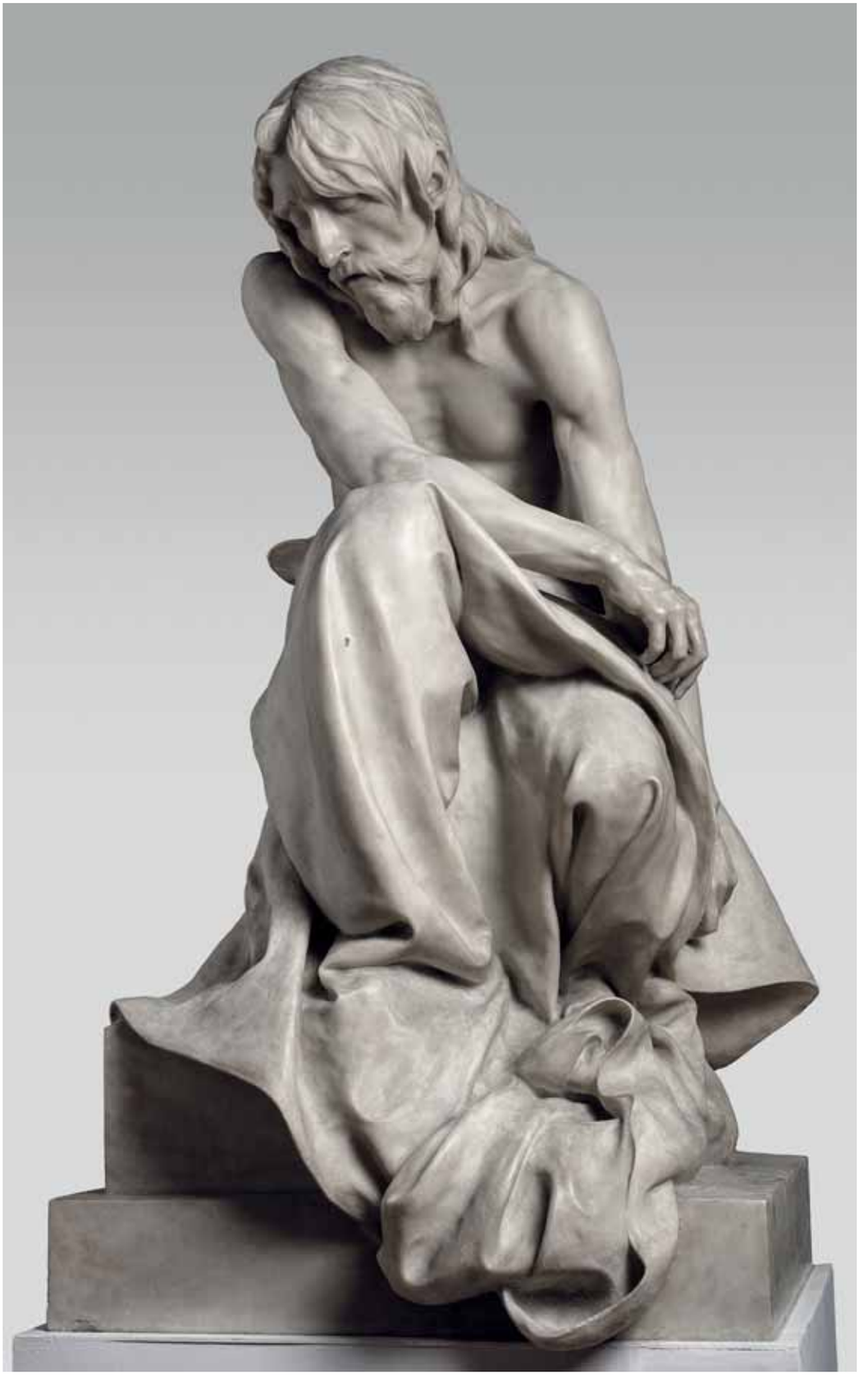
Ecce Homo

1867-1875
olio su tela, 210 x 128 cm
Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini, inv. P. 315

8
PIETRO CANONICA
(MONCALIERI, 1869 - ROMA, 1959)

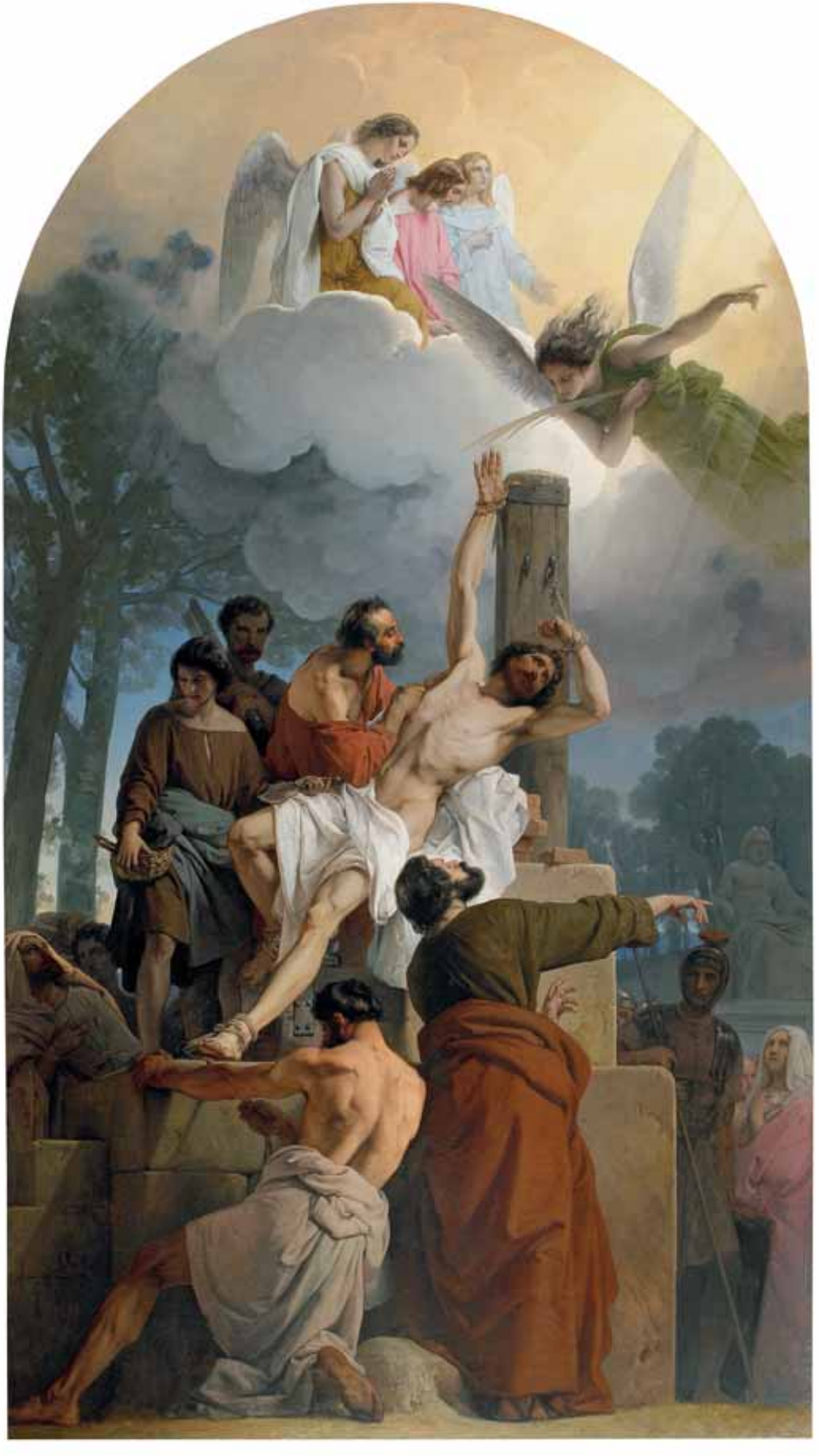
Cristo flagellato

1920 (replica da originale del 1898)
marmo, 135 x 71 x 54 cm
Roma, Sovraintendenza capitolina ai Beni Culturali - Museo Pietro Canonica a Villa Borghese, inv. C 412



9
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)
Ritratto di Gioacchino Rossini
1870
olio su tela, 109 x 87,5 cm
Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 812

10
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)
Un vaso di fiori sulla finestra di un harem
1869-1881
olio su tela, 125 x 94,5 cm
Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 6338



11
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Il martirio di san Bartolomeo

1856
olio su tela, 425 x 233 cm
Castenedolo, chiesa parrocchiale
di San Bartolomeo Apostolo

12
ANTONIO CISERI
(RONCO SOPRA ASCONA, 1821 - FIRENZE, 1891)

Il martirio dei Maccabei

1863
olio su tela, 450 x 260 cm
Firenze, chiesa di Santa Felicita
(opera non in mostra)

2. IL MITO DELL'ITALIA. LA PITTURA DI STORIA

Parlando della sua partecipazione all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, per il grande storico Pasquale Villari Hayez "resta un caposcuola che fa risorgere l'arte italiana, inizia la pittura moderna e la scuola storica", anche se "i suoi seguaci cercano la *cifra* della sua arte e cadono nello chic che è un po' il difetto della pittura milanese". Sicuramente Hayez ha rappresentato il modello dominante nella luminosa stagione del Risorgimento, ma rimanendo in certa misura vitale ed esemplare per tutto il secolo. Con l'esaurirsi del Romanticismo e la progressiva affermazione, a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta, del Naturalismo la pittura di storia non appariva perdere la sua centralità e il suo tradizionale primato, rispetto agli altri generi. Anche se insidiata dai movimenti sperimentali, come nel caso dei Macchiaioli e poi della Scapigliatura milanese, vedrà rilanciata la sua missione proprio dal compimento dell'unificazione nazionale.
Se negli anni della Restaurazione aveva contribuito, insieme alla letteratura e al melodramma, a creare una coscienza, un senso di appartenenza a una patria ancora politicamente da farsi, quando l'Italia era ormai fatto compiuto la pittura di storia è diventata un formidabile strumento di creazione, attraverso la celebrazione di un passato comune e condiviso, dell'identità nazionale in un paese che rimaneva in realtà drammaticamente diviso sia sul piano antropologico, che su quello economico e sociale. La forza della pittura storica, quella che ne ha consentito l'incredibile sopravvivenza anche quando sembrerà sempre più insidiata dall'avanzata della "modernità", è stata la sua capacità di riuscire a fondere in una lingua comune, certamente difesa e alimentata dalle Accademie, i linguaggi diversi che erano stati codificati negli anni preunitari nei laboratori di quelle che erano state le varie capitali. In particolare il Romanticismo a Milano, il Purismo tra Firenze e Siena, il Classicismo a Roma, il Naturalismo affermatosi a Napoli proprio al tramonto del Regno borbonico. Rispettivamente Hayez, Luigi Mussini, Francesco Podesti e Domenico Morelli sono stati i caposcuola protagonisti di approcci diversi, di modi differenti di interpretare la tradizione, quella che sola poteva assicurare alla pittura storica la possibilità di essere compresa da tutti.

Le commissioni pubbliche, le premiazioni e gli acquisti effettuati nel contesto di quelle grandi occasioni di confronto che sono state le Esposizioni Nazionali hanno rappresentato un formidabile sistema di selezione di dipinti di grande dimensione, come quelli qui esposti, che ripercorrevano i vari momenti, spesso quelli più drammatici, della storia italiana dall'antichità all'età moderna. Rispetto al Romanticismo che l'aveva esclusa dai suoi orizzonti ritornava la celebrazione delle virtù, soprattutto guerriere, della Magna Grecia e dell'antica Roma. Anche se quello che più colpisce è l'interesse, favorito anche dalla popolarità del romanzo storico tra *L'ultimo giorno di Pompei* di Edward Bulwer-Lytton e la *Fabiola o la chiesa delle catacombe* del cardinale Nicholas Wieseman, per gli aspetti della vita, per i risvolti privati delle vicende pubbliche e per i misfatti dei potenti come l'imperatore Nerone, la cui figura domina la drammatica visione di un Impero al declino agitato dalle persecuzioni dei primi cristiani.
L'immaginario dell'Italia postunitaria appare pervaso, almeno sino alle soglie della prima Grande Guerra, dall'ossessione della romanità e dal mito del Medioevo e del Rinascimento identificati come il vertice più alto raggiunto dalla civiltà italiana. Dante, ormai celebrato come il padre della lingua italiana e come una sorta di fondatore dell'identità nazionale, continuerà, attraverso la rappresentazione della sua vita e degli eventi come dei personaggi evocati nella *Divina Commedia*, a essere una chiave privilegiata per interpretare e rappresentare l'età medievale. I valori e l'epopea dei liberi Comuni in lotta contro l'Impero hanno trovato negli artisti, come nel vate Carducci, dei cantori appassionati. Il Rinascimento è stato evocato soprattutto attraverso la gloria e le passioni, spesso esasperate, dei grandi artisti, come Raffaello, Leonardo e Michelangelo, ma ha rappresentato anche un'età di conflitti, di tragici eventi come la straziante perdita della libertà della fiera Repubblica di Siena o come le gesta estreme di un eroe negativo, Cesare Borgia, evocate da Previati in un dipinto che sconvolgeva le consuetudini del genere storico proiettandole in una potente dimensione visionaria.

Fernando Mazzocca

alla pagina precedente

13
GIUSEPPE BARBAGLIA
(MILANO, 1841 - VEDANO AL LAMBRO, 1910)

Bagno pompeiano

1872
olio su tela, 265 x 164,7 cm
Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, inv. 1980, 13

14
GIUSEPPE SCIUTI
(ZAFFERANA ETNEA, 1834 - ROMA, 1911)

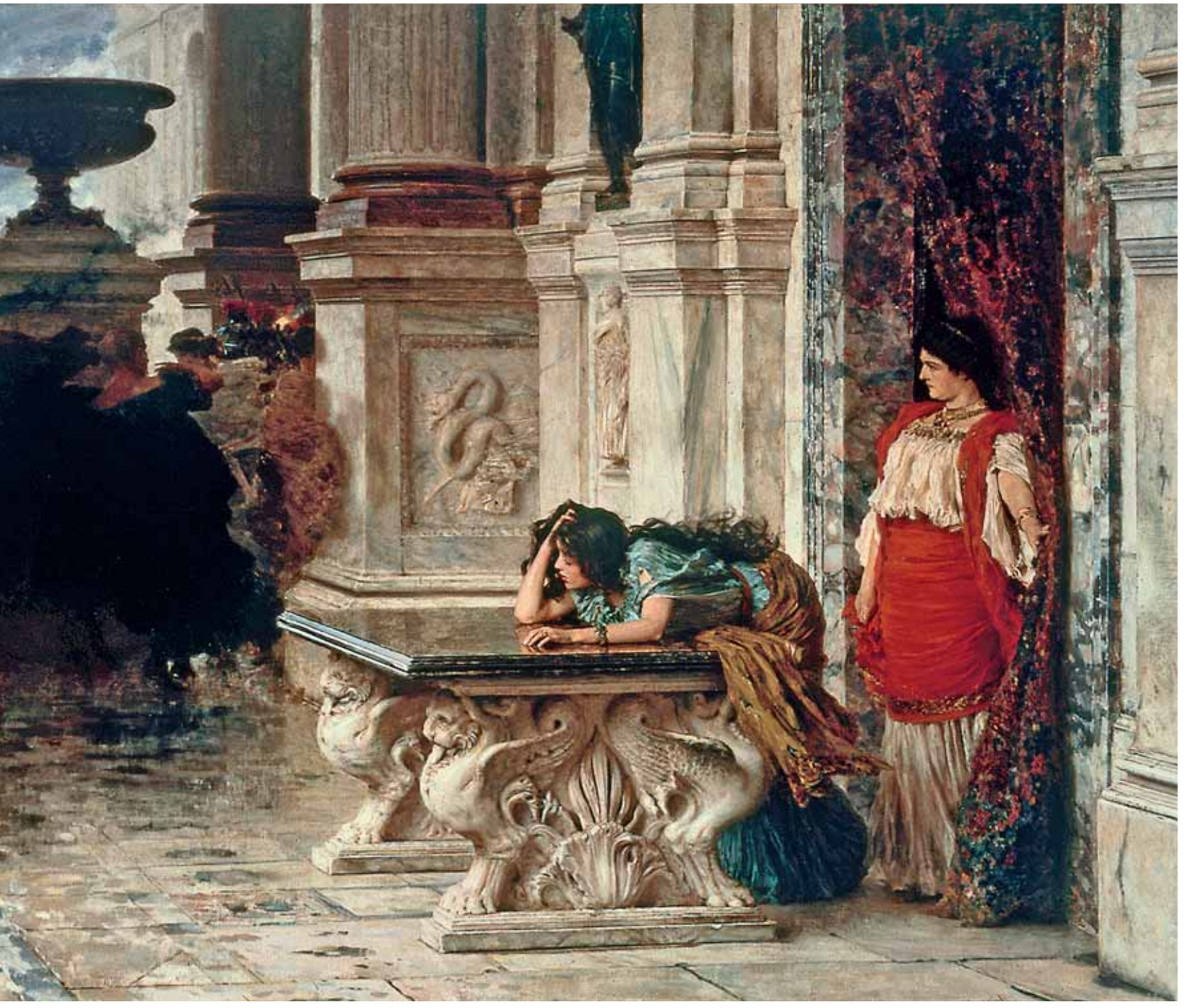
Pindaro esalta un vincitore nei giochi olimpici

1872
olio su tela, 173,5 x 297,5 cm
Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 5511

15
GIOVANNI MUZZIOLI
(MODENA, 1854-1894)

La vendetta di Poppea (Poppea con Nerone che fa portare la testa di Ottavia)

1876
olio su tela, 160 x 258,5 cm
Modena, Museo Civico d'Arte, inv. 398



16
GIOVANNI MUZZIOLI
(MODENA, 1854 - 1894)

I funerali di Britannico

1888
olio su tela, 146 x 330 cm
Ferrara, Museo dell'Ottocento, inv. 32

17
CESARE MACCARI
(SIENA, 1840 - ROMA, 1919)

Un episodio della vita di Fabiola

1870 circa
olio su tela, 152 x 200 cm
Siena, Collezione Chigi Saracini
(proprietà Banca Monte dei Paschi di Siena)

18
ANGELO VISCONTI
(SIENA, 1829 - ROMA, 1861)

La strage degli innocenti

1860-1861
olio su tela, 116 x 133 cm
Asciano, Museo Cassioli- in comodato d'uso
dal Liceo artistico "Duccio di Buoninsegna", Siena

19
AMOS CASSIOLI
(ASCIANO, 1832 - FIRENZE, 1891)

Cino e Selvaggia

1864
olio su tela, 73 x 122 cm
Siena, Società di Esecutori di Pie Disposizioni ONLUS

20
VINCENZO VELA
(LIGORNETTO, 1820-1891)

Dante Alighieri

1865 circa
gesso, 159,4 x 49,2 x 54,3 cm
Ligornetto, Museo Vela, inv. Ve 804

21
FRANCESCO SAVERIO ALTAMURA
(FOGGIA, 1822 - NAPOLI, 1897)

I funerali di Buondelmonte

1860
olio su tela, 106 x 214 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 1285

22
MICHELE RAPISARDI
(CATANIA, 1822 - FIRENZE, 1886)

I Vespri Siciliani

1864-1865
olio su tela, 233 x 346 cm
Catania, Museo Civico Castello Ursino,
inv. 8008

23
LODOVICO POGLIAGHI
(MILANO, 1857 - SACRO MONTE DI VARESE, 1950)

La Morte di Giovanni Maria Visconti (1412)

1889
olio su tela, 210 x 308 cm
Milano, Accademia di Belle Arti di Brera,
inv. REG. 1943, 18

24
FRANCESCO VALAPERTA
(MILANO, 1836-1908)

Raffaello e la Fornarina (Raffaello negli ultimi giorni di vita, affranto dal male e spossato dalla fatica del lavoro, cerca nelle braccia della Fornarina quel riposo che la fuggente vita gli contende)

1866
olio su tela, 128 x 91,5 cm
Varese, Civico Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea, Castello di Masnago, inv. 143

25
CESARE MACCARI
(SIENA, 1840 - ROMA, 1919)

Leonardo che ritrae la Gioconda

1863
olio su tela, 93 x 128 cm
Asciano, Museo Cassioli - in comodato d'uso dal Liceo
artistico "Duccio di Buoninsegna", Siena

26
GAETANO PREVIATI
(FERRARA, 1852 - LAVAGNA, 1920)
Cesare Borgia a Capua (Il Valentino)
1879-1880
olio su tela, 295 x 588 cm
Collezione Intesa Sanpaolo

alle pagine seguenti

27
PIETRO ALDI
(MANCIANO, 1852-1888)

Le ultime ore della libertà senese

1882
olio su tela, 245 x 475 cm
Roma, Galleria d'Arte Moderna,
inv. AM 233

28
POMPEO MARINO MOLMENTI
(VILLANOVA DI MOTTA DI LIVENZA, 1819 - VENEZIA, 1894)

La morte di Otello

1866-1879
olio su tela, 244 x 430 cm
Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia,
Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. 703

3. L'IMMAGINE DEI PROTAGONISTI TRA CULTURA E POLITICA

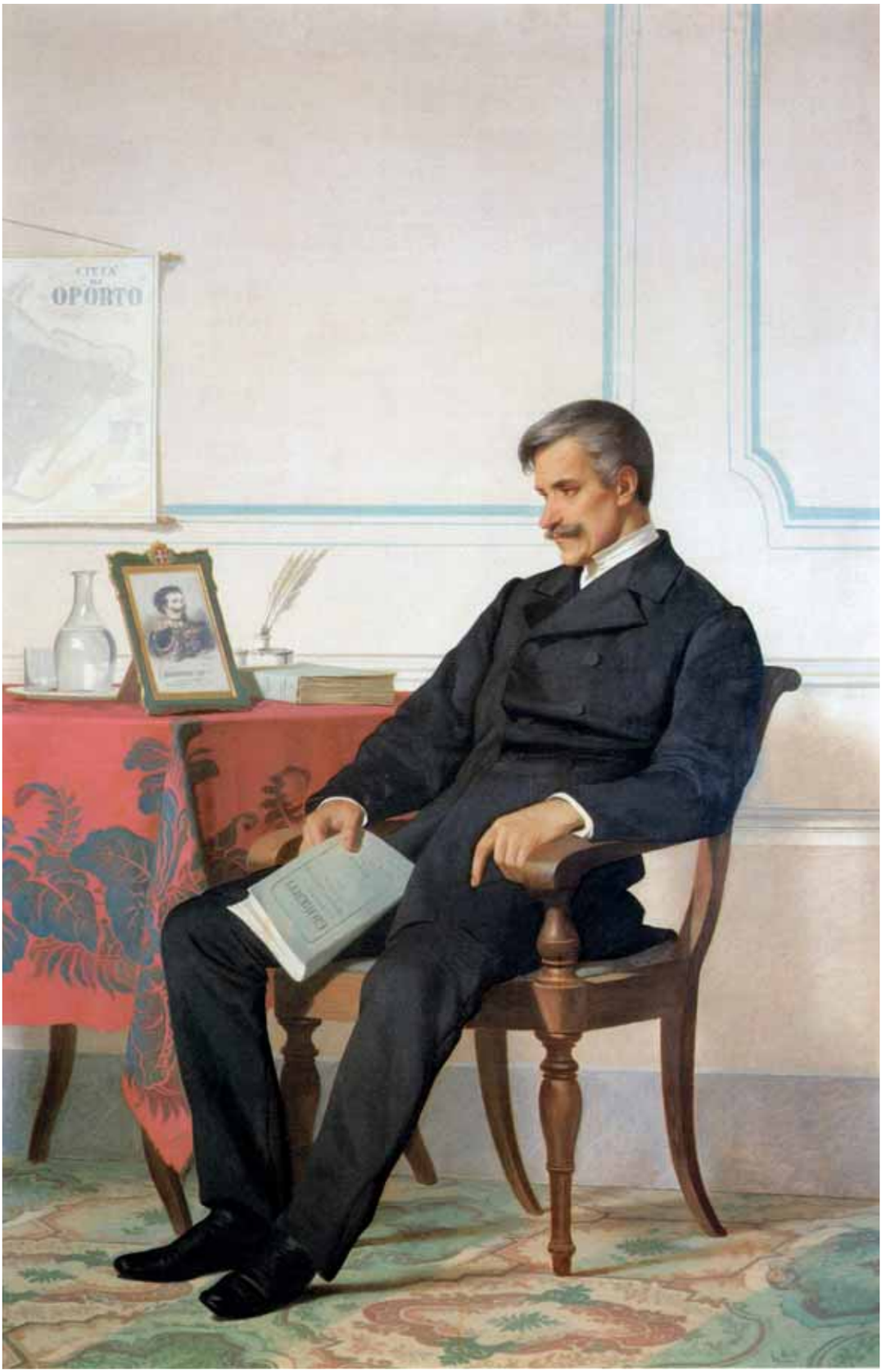
Come è avvenuto nella pittura storica, anche per quanto riguarda il ritratto è stato Hayez a fornire per la rappresentazione dei protagonisti della vita pubblica e della cultura un modello destinato a restare valido anche negli anni successivi l'Unità. Rappresentando, in una sequenza omogenea, nel 1841 *Alessandro Manzoni*, nel 1853-1856 *Antonio Rosmini*, nel 1864 *Massimo d'Azeglio*, nel 1874 ancora *Manzoni* (nella replica del dipinto precedente eseguita per l'Accademia di Brera), nel 1870 *Gioacchino Rossini* ha realizzato una galleria di immagini esemplari, essenziali e dirette, al tempo quasi polemiche per il deliberato rifiuto di ogni intenzionalità aulica. Così anche nel caso di *Camillo Benso conte di Cavour*, quello che è stato il vero artefice dell'Unità veniva raffigurato – avendo come riferimento la maschera mortuaria per conservare la fedeltà delle sembianze, ma anche una fotografia – in una sorta di istantanea informale che ne restituisce soprattutto la psicologia e l'indole.

Rispetto alla dimensione più retorica e celebrativa di come spesso ci appaiono in scultura, soprattutto nel caso di quella monumentale, i padri della patria ci sono stati restituiti dalla fotografia e dalla pittura nella loro sfera umana, individuale. La si ritrova anche nell'immagine postuma di *Carlo Alberto* fissato nella malinconia dell'esilio portoghese dallo sguardo luminoso di Puccinelli, ma anche nel fiero *Vittorio Emanuele II* di Eliseo Sala o nell'intenso *Garibaldi* di Corcos dove tutta la cura pittorica e la resa introspettiva si concentrano sul volto emergente dal fondo scuro. Sicuramente il sovrano e Garibaldi sono stati identificati, anche grazie a un'iconografia imponente e spesso celebrativa, come i veri artefici dell'Italia unita, cercando di comporne il conflitto nella frequente celebrazione pittorica del loro incontro a Teano. Nel Pantheon risorgimentale Giuseppe Mazzini, esiliato in patria e sostenitore dell'ideale repubblicano, ha avuto invece un ruolo più marginale rispetto anche ai suoi meriti, riflesso anche dalla scarsa fortuna iconografica, fatta eccezione per un dipinto straordinario *Gli ultimi momenti di Mazzini morente*, eseguito tanto dal vero, come conferma lo studio qui esposto, quanto confrontandosi con una fotografia.

Come Hayez nella stagione romantica, Corcos fu certamente il ritrattista più richiesto e riconosciuto anche a livello ufficiale del nuovo Regno. Ci ha lasciato in immagini tutte sorprendenti per il loro realismo una inimitabile galleria di protagonisti del mondo letterario, di quello musicale, editoriale e della critica quando essa andava assumendo un ruolo emergente. I casi esemplari di Rossini, ritratto con l'intensità derivata dal profondo legame amicale da Hayez, di Verdi, il cui volto, prima di attirare l'attenzione di Boldini, era stato restituito con uno straordinario vigore plastico da Gemito, di Puccini, fermato nella sua pensosa eleganza da De Servi, del giovane Mascagni, il cui fascino appare esaltato dalla posa audace in cui l'ha bloccato Corcos, dimostrano come i musicisti sono stati identificati, anche grazie a un'iconografia particolarmente riuscita, come i grandi eroi del tempo, coloro che sui palcoscenici dei teatri d'opera della nuova Italia, come del mondo, hanno saputo unire il pubblico intorno a cause condivise e temi universali.

In un'epoca in cui la fotografia sembrava aver soppiantato la pittura, anche nel genere più a rischio di estinzione come il ritratto, questa ha dimostrato in realtà di saper reggere la concorrenza, entrando addirittura in dialogo o usando spesso come imprescindibile strumento di supporto la tecnica rivale. Anche la letteratura, in tutte le sue molteplici espressioni dalla poesia alla narrativa al giornalismo, ha avuto un ruolo fondamentale allargando con la fascia dei lettori, in un paese dove l'analfabetismo era tragicamente diffuso, i confini di un ceto consapevole e disponibile a misurarsi con gli ideali, le speranze, ma anche con gli infiniti problemi di una nazione giovane, fortemente legata alla tradizione e allo stesso tempo proiettata verso la modernità. Tra i molti letterati di levatura europea, sicuramente coloro che hanno saputo meglio interpretare lo spirito del tempo e farsi portavoce di un pubblico che aveva superato le barriere locali per riconoscersi italiano sono stati i due vati Carducci e D'Annunzio, la cui popolarità è stata certamente alimentata dalle cronache come dalla circolazione delle loro immagini dove lo stesso fascino fisico, assecondato dalla pittura come dalla scultura, ha avuto un ruolo non secondario.

Fernando Mazzocca


OPORTO

alla pagina precedente

29
ANTONIO PUCCINELLI
(CASTELFRANCO DI SOTTO, 1822 - FIRENZE, 1897)

Carlo Alberto a Oporto

1865
olio su tela, 250 x 168 cm
Bologna, Museo Civico del Risorgimento,
inv. 2067

30
ELISEO SALA
(MILANO, 1813 - TRIUGGIO, 1879)

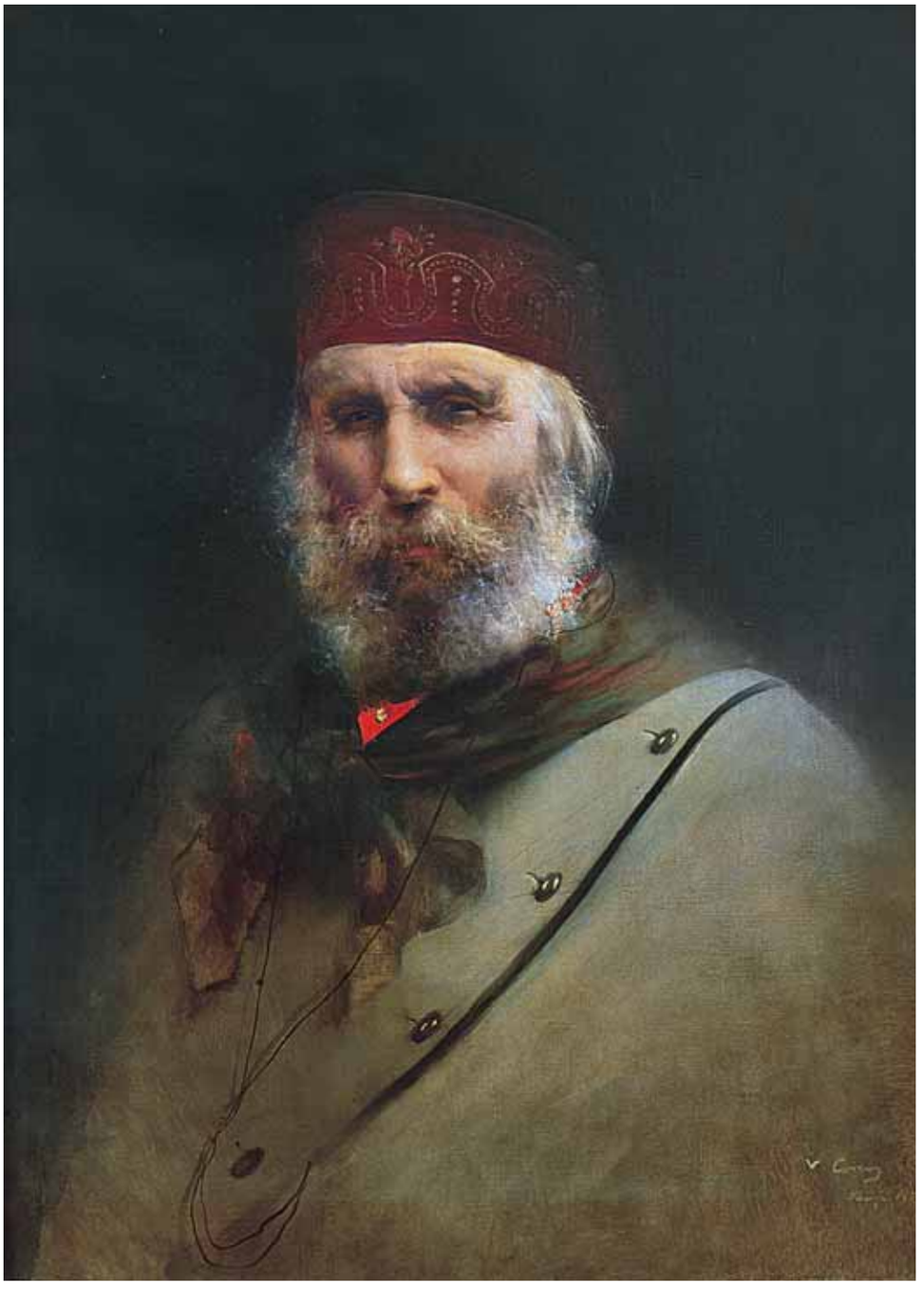
Ritratto di Vittorio Emanuele II

1863
olio su tela, 125 x 99 cm
Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi,
inv. 134

31
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Ritratto di Camillo Benso conte di Cavour

1864
olio su tela, 70 x 65 cm
Milano, Pinacoteca di Brera,
Reg. Cron. 6336



32
VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859-1933)

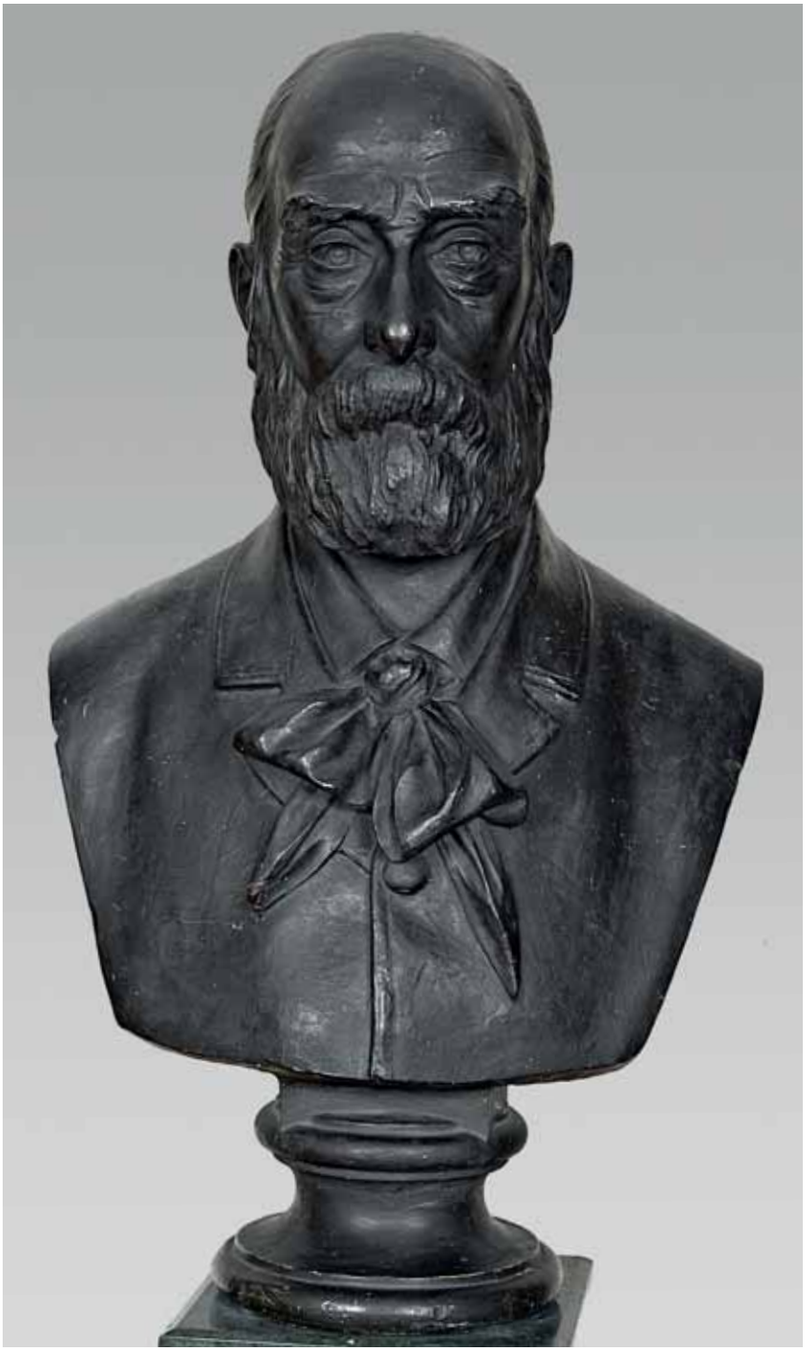
Giuseppe Garibaldi

1882
olio su tela, 90 x 65 cm
Livorno, Museo Civico "Giovanni Fattori",
inv. 406 / 1991

33
SILVESTRO LEGA
(MODIGLIANA, 1826 - FIRENZE, 1895)

Studio di testa per "Gli ultimi momenti di Giuseppe Mazzini"

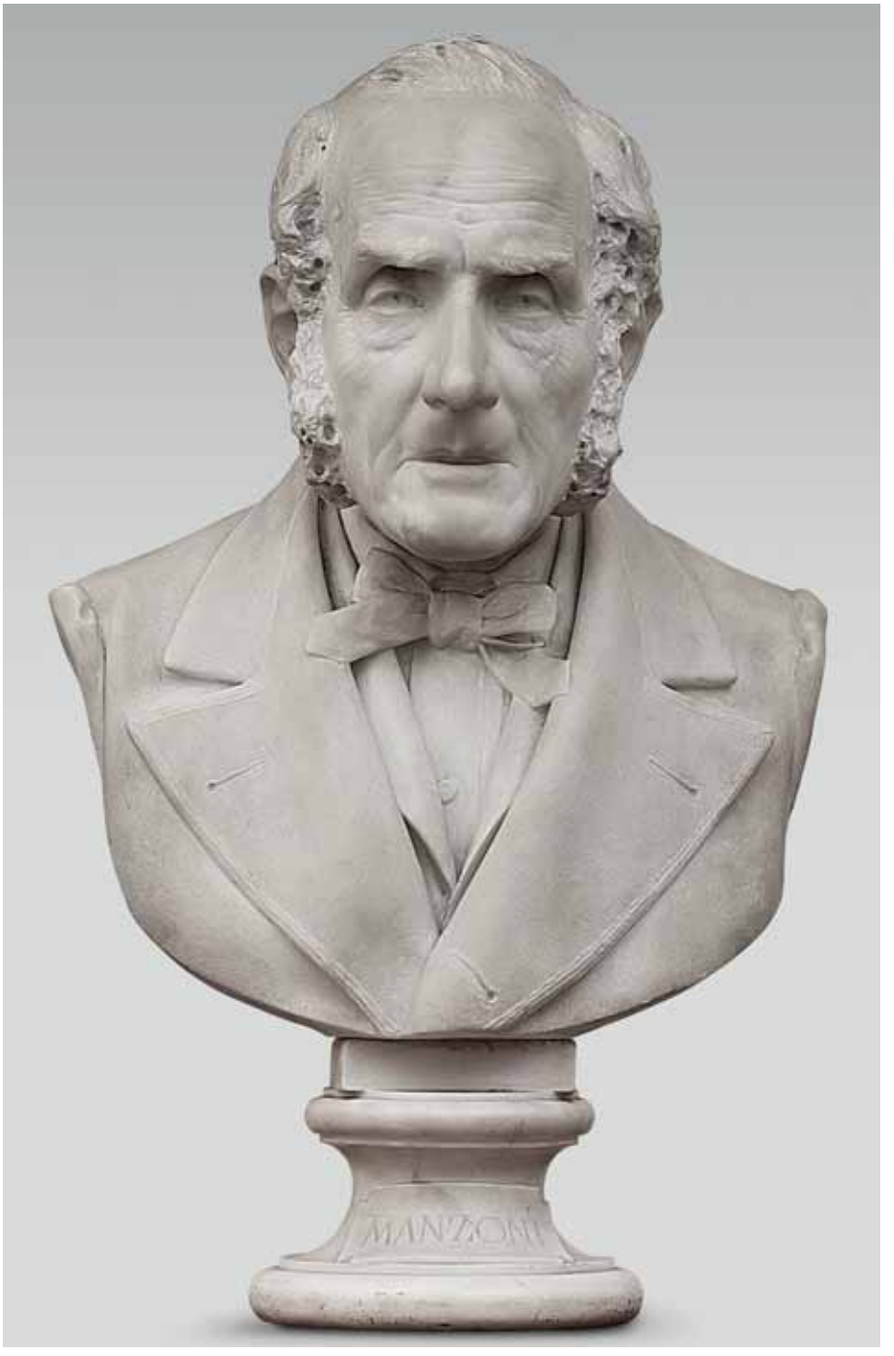
1873 circa
olio su tavola, 40,5 x 50 cm
Modigliana, Pinacoteca Civica di Arte Moderna "S. Lega"



34
TULLO GOLFARELLI (attribuito a)
(CESENA, 1852 - BOLOGNA, 1928)

Busto-ritratto di Aurelio Saffi

ultimo decennio del XIX secolo
gesso patinato, 72 x 46 x 30 cm
Forlì, Musei Civici, Villa Saffi,
inv. VS29



35
GEROLAMO MONETA
(ATTIVO A MILANO, SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO)

Busto di Alessandro Manzoni

1876 circa
marmo, 64 × 42 × 31 cm
Milano, Civiche Raccolte Storiche, in deposito presso
il Centro Nazionale Studi Manzoniani, inv. S. 31

36
VINCENZO GEMITO
(NAPOLI, 1852-1929)

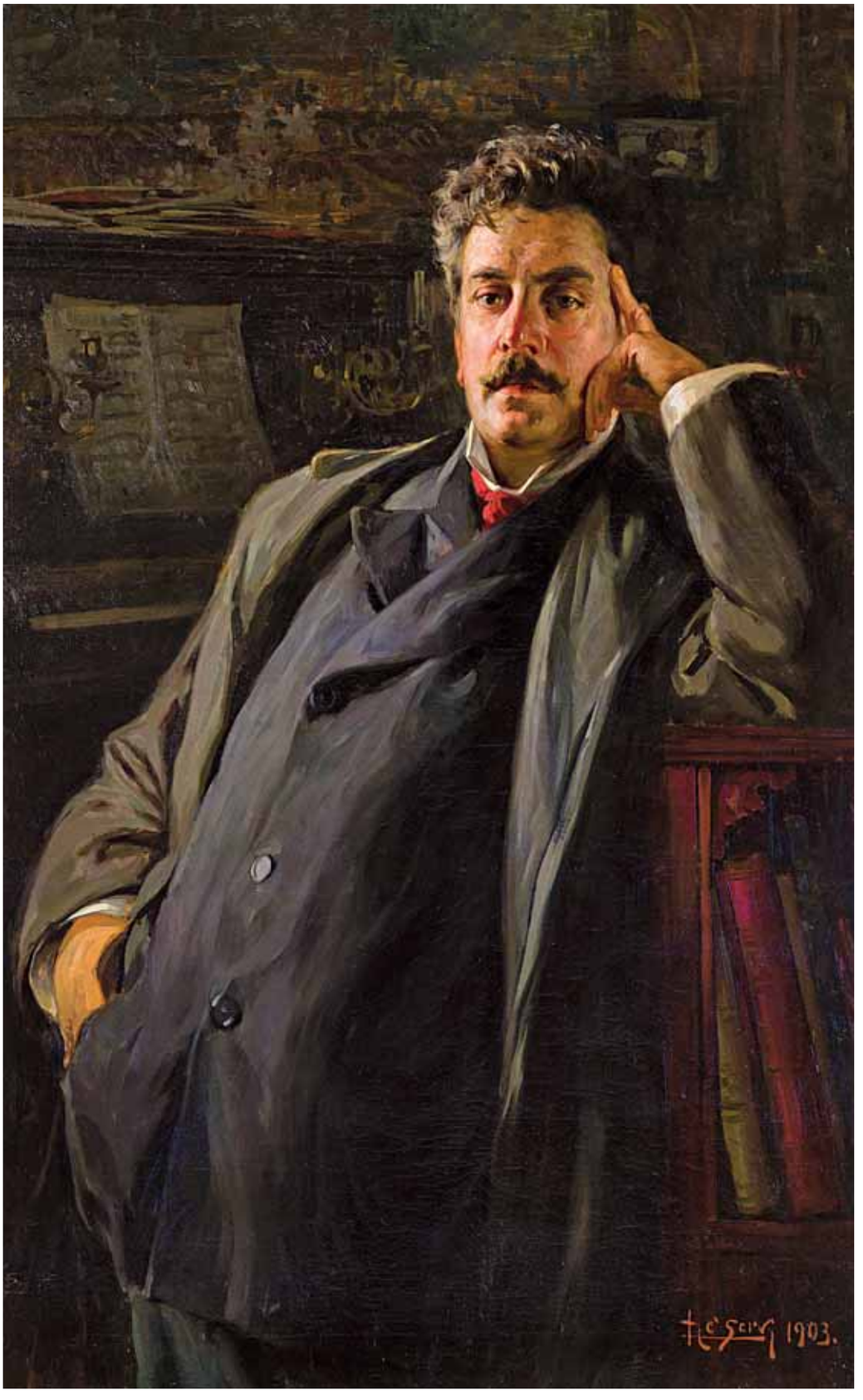
Busto di Giuseppe Verdi

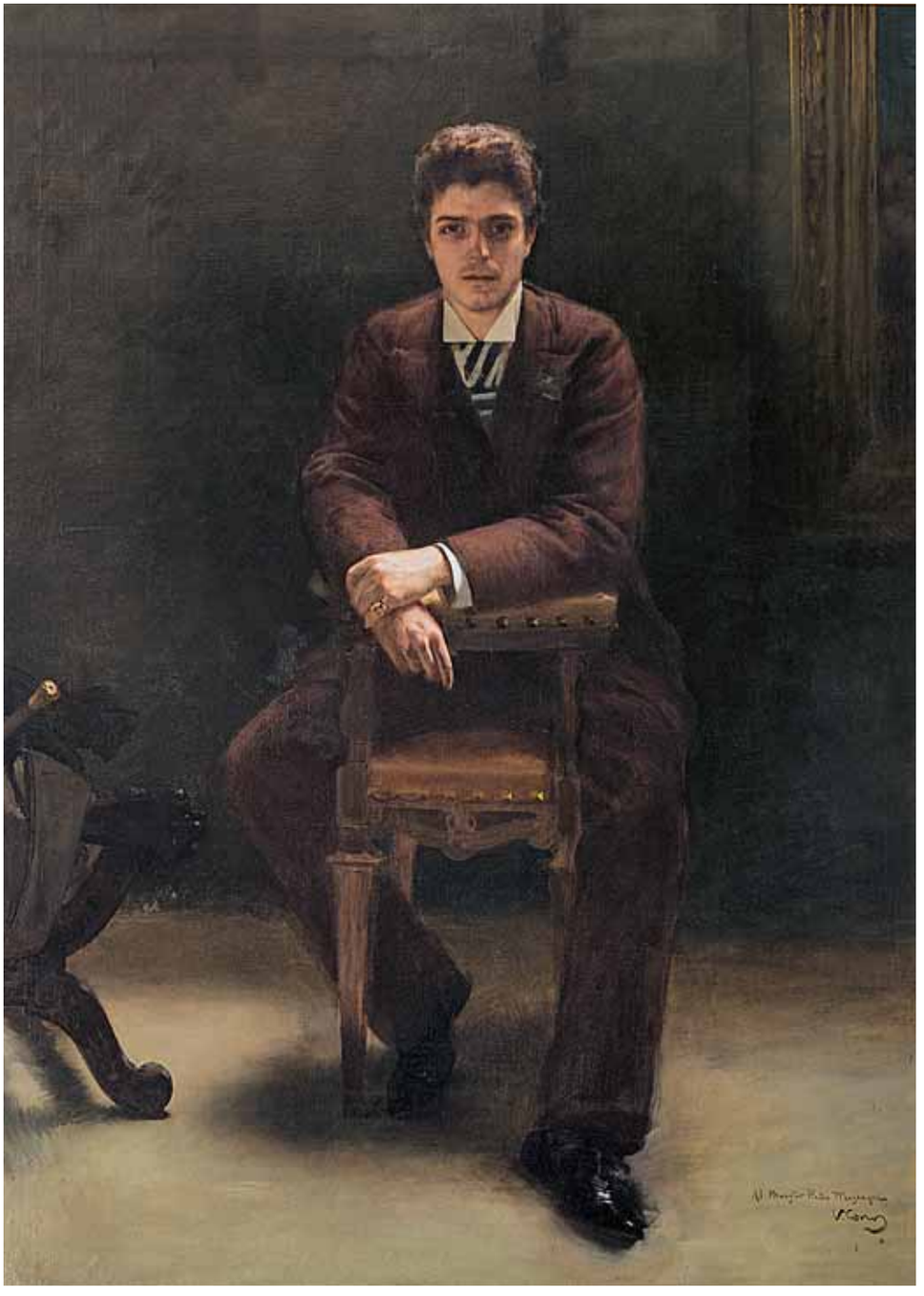
1872
cera a effetto bronzo su anima in gesso e armatura
in legno, 57 x 61,5 x 30,5 cm
Roma, Giacometti Old Master Paintings

37
LUIGI DE SERVI
(LUCCA, 1863-1945)

Ritratto di Giacomo Puccini

1903
olio su tela, 124 x 78 cm
Lucca, Collezione Fondazione Giacomo Puccini
- Puccini Museum

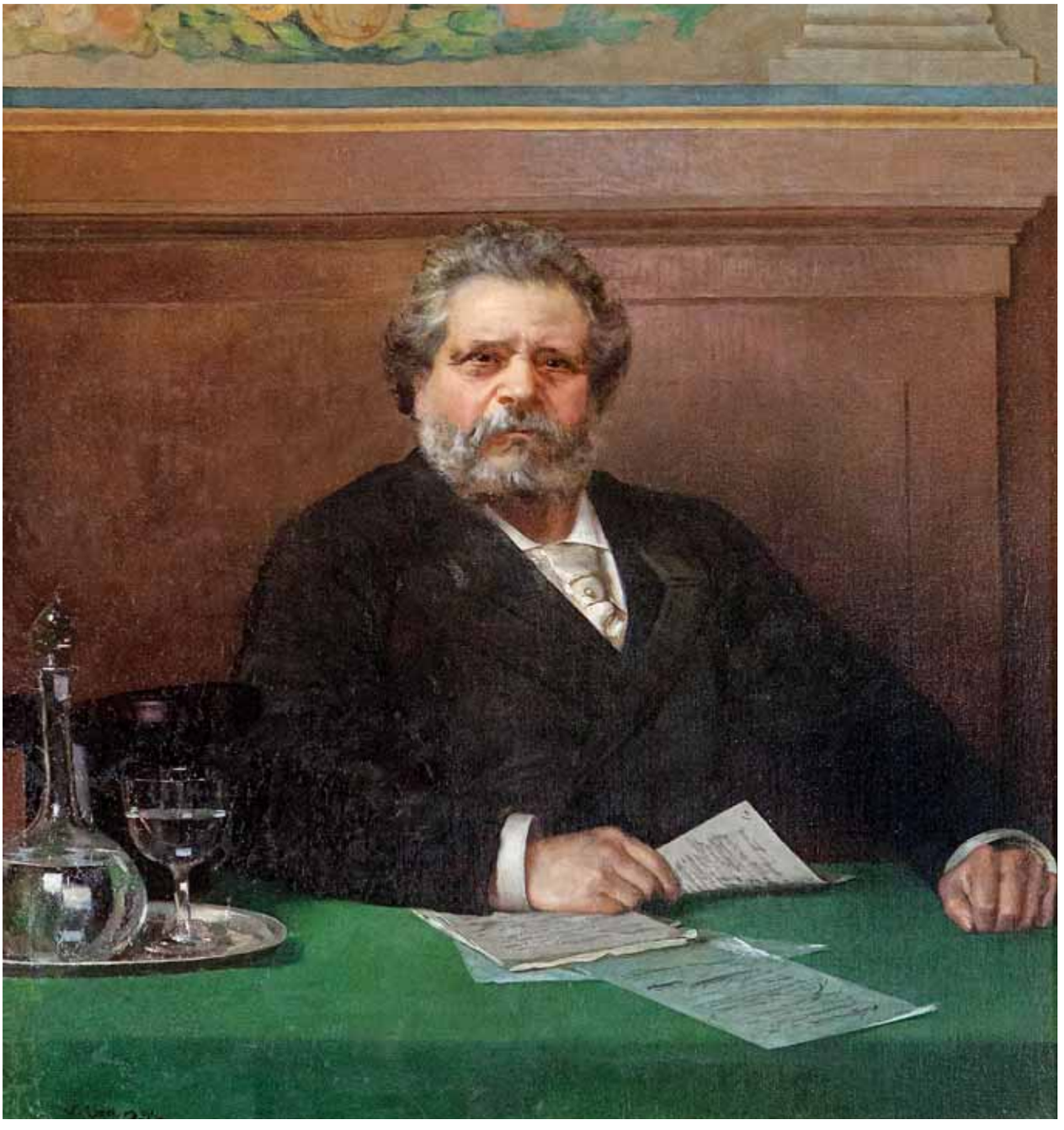

1903.



38
VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)
Pietro Mascagni
1891
olio su tela, 181 x 131 cm
collezione privata

39
FRANCESCO GIOLI
(SAN FREDIANO A SETTIMO, 1846 - FIRENZE, 1922)
Ritratto di Diego Martelli
1887
olio su tela, 81,5 x 61,5 cm
collezione privata, courtesy Francesca Dini

40
VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)
Ritratto di Enrico Panzacchi
1894
olio su tela, 119,5 x 120,5 cm
Bologna, Accademia di Belle Arti



41
VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)

Ritratto di Giosue Carducci

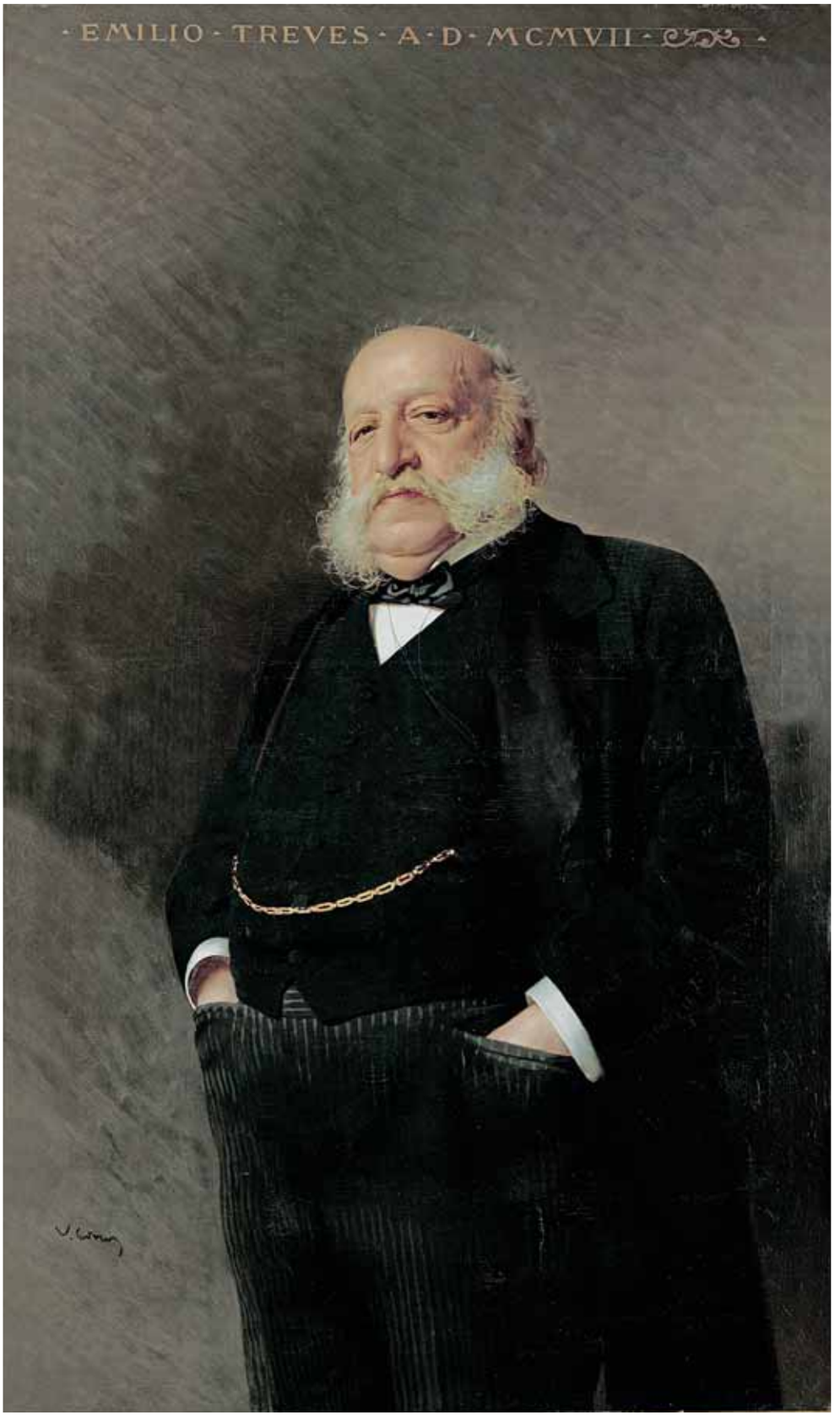
1892
olio su tela, 112 x 99 cm
Bologna, Casa Carducci, inv. Serie B, n. 37430

42

VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)

Emilio Treves

1907
olio su tela, 133,5 x 79,5 cm
Fontanellato, Labirinto della Masone,
Collezione Franco Maria Ricci, inv. 292


·EMILIO·TREVES·A·D·MCMVII·

43
FRANCESCO PAOLO MICHETTI
(TOCCO DA CASAURIA, 1851 - FRANCAVILLA AL MARE, 1929)
Ritratto di Gabriele D'Annunzio
1895
tempera su tela, 57,5 x 43 cm
Chieti, Museo Costantino Barbella

44
PAOLO TROUBETZKOY
(INTRA, 1866 - SUNA, 1938)

Ritratto di Gabriele D'Annunzio

1895-1898
bronzo, 46 x 26 x 19 cm
Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani",
inv. Schifamondo LVIII, 161

4. LA PITTURA IN PRESA DIRETTA. NASCITA DI UNA NAZIONE

Nella prima metà del secolo la situazione dell'Italia divisa politicamente e soggetta al dominio straniero aveva costituito un impedimento oggettivo alla possibilità da parte della pittura di storia di rappresentare le vicende contemporanee. La svolta, preannunciata dai fatti rivoluzionari del 1848-1849 che hanno visto l'esordio si può dire sul campo dei primi pittori soldati come Gerolamo Induno a Roma e Ippolito Caffi a Venezia impegnati a restituire in coinvolgenti istantanee la eccezionalità di quegli eventi, è stata determinata dalla partecipazione nel 1855, ingaggiato come reporter dall'esercito sabaudo, dello stesso Induno alla guerra di Crimea seguita da una importante produzione di dipinti di soggetto militare. Diventati oggetto di grande interesse sia da parte del pubblico che della critica, furono il modello per l'affermazione definitiva della pittura cosiddetta risorgimentale seguita alla conclusione vittoriosa della II guerra d'Indipendenza.
Questa è apparsa grandiosamente alla ribalta all'esposizione allestita nel settembre del 1859 nell'Accademia di Brera a tre mesi dall'ingresso delle truppe italiane e francesi nella Milano liberata. I dipinti di soggetto militare, suddivisi tra opere di genere di piccolo formato e quelli più propriamente storici di grandi dimensioni, costituirono un'assoluta novità e appassionarono il pubblico. Fecero soprattutto scalpore i quadri di Induno da cui dovevano prendere avvio l'interpretazione e la celebrazione, destinate a dominare nella pittura dell'Italia unita, del Risorgimento come una guerra di popolo dove era stato determinante il sacrificio personale e il contributo di umanità versato dagli umili prima in Crimea e poi nelle guerre di liberazione. Si troveranno coinvolti in questo impegno di testimonianza, finalmente uniti dagli stessi ideali, artisti provenienti dalle diverse regioni italiane. Gli approcci e i linguaggi diversi appaiono accomunati da un potente realismo che ritroviamo tra i lombardi Domenico e Gerolamo Induno, Faruffini, i toscani Borrani, Signorini e Fattori, esponenti del movimento sperimentale dei Macchiaioli, il veneto Nani o il meridionale Cammarano.
Gli interpreti più sensibili di questo nuovo genere di pittura storica, che potremmo definire risorgimentale e che ha avuto certamente un respiro nazionale, hanno preferito alla strada della celebrazione, finalizzata a creare il consenso, quella della rappresentazione dei risvolti individuali degli eventi rappresentati e della delusione nei confronti dei compromessi e delle scelte dettate dalle opportunità politiche. A questo proposito aveva avuto una vasta risonanza e creato un generale sconcerto la pace di Villafranca, con cui si era conclusa la II guerra d'Indipendenza, lasciando Venezia e il Triveneto in mano all'Austria. Se Appiani junior, ispirandosi a Vela e ad Hayez, ha saputo proiettare in una straziante allegoria le speranze della Serenissima, con *L'arrivo del bullettino dell'armistizio di Villafranca* Domenico Induno ha narrato la commovente cronaca di una delusione collettiva. Acquistato dal re, il grande dipinto venne collocato in Palazzo Reale a Milano, allora trasformato in una sorta di galleria delle glorie risorgimentali, accanto alla *Battaglia di Magenta* dove il fratello Gerolamo si era confrontato all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 con il celeberrimo dipinto di soggetto analogo di Fattori, oggi conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Fattori, che con *Lo staffato* denuncerà con una violenza pittorica incredibile gli orrori della guerra, e Induno sono stati i più originali e coraggiosi testimoni delle contraddizioni dell'Italia unita, a partire dalla procrastinata liberazione di Venezia e Roma. Queste ferite, poi sanate dalla III guerra d'Indipendenza e dalla breccia di Porta Pia, si accentuarono con i clamorosi fatti d'Aspromonte, dove Garibaldi, diretto alla città eterna, venne ferito e arrestato. Se ne ritrova l'eco dettagliata nel grande dipinto di Induno che, testimone della vicenda, l'ha rappresentata in presa diretta dando un volto ai suoi protagonisti. Altri giovani eroi, che hanno versato il loro sangue per la patria, emergono senza retorica nell'istantanea, d'un realismo quasi fotografico, con cui Faruffini ha rievocato la *Battaglia di Varese* o nella crepuscolare veduta di Roma ancora non liberata che fa da struggente quinta alla *Morte di Enrico Cairoli*. *I bersaglieri alla presa di Porta Pia* di Cammarano rappresentano, nell'impressionante movimento dinamico con cui le figure sembrano uscire dall'immenso dipinto e coinvolgerci nell'azione eroica, l'epico e travolgente epilogo di quella guerra di popolo dove ciascuno era stato chiamato a dare il proprio contributo.

Fernando Mazzocca

alla pagina precedente

45
VINCENZO VELA
(LIGORNETTO, 1820-1891)

La desolazione

1850
gesso, 120,2 x 70,4 x 73,8 cm
Ligornetto, Museo Vincenzo Vela,
inv. Ve 28

46
ANDREA APPIANI JUNIOR
(MILANO, 1817-1865)

Venezia che spera

1861
olio su tela, 165,5 x 180 cm
Milano, Palazzo Moriggia, Museo del Risorgimento,
inv. MR 49986

47
ODOARDO BORRANI
(PISA, 1833 - FIRENZE, 1905)

Le cucitrici di camicie rosse

1863
olio su tela, 66 x 54 cm
collezione privata,
courtesy Francesca Dini

48
DOMENICO INDUNO
(MILANO, 1815-1878)

Il Bullettino del giorno 14 luglio 1859 che annunziava la pace di Villafranca

1862
olio su tela, 184 x 288 cm
Milano, Palazzo Moriggia, Museo del Risorgimento, inv. MR 39300, in deposito dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano

49
NAPOLEONE NANI
(VENEZIA, 1839 - VERONA, 1899)

Daniele Manin e Nicolò Tommaseo liberati dal carcere e portati in trionfo in piazza San Marco

1876
olio su tela, 252 x 357 cm
Venezia, Fondazione Querini Stampalia

50
TELEMACO SIGNORINI
(FIRENZE, 1835-1901)

L'artiglieria toscana a Montechiaro salutata dai francesi feriti a Solferino

1860
olio su tela, 60 x 117 cm
collezione privata

51
GEROLAMO INDUNO
(MILANO, 1825-1890)

La battaglia di Magenta (4 giugno 1859)

1861
olio su tela, 208 x 363 cm
Milano, Museo del Risorgimento, in deposito dalla
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per la città metropolitana di Milano

52
FEDERICO FARUFFINI
(SESTO SAN GIOVANNI, 1831 - PERUGIA, 1869)

La battaglia di Varese

1862
olio su tela, 145 x 270 cm
Pavia, Musei Civici, inv. P863

53
GEROLAMO INDUNO
(MILANO, 1825-1890)

La discesa d'Aspromonte

1863
olio su tela, 149,5 x 228 cm
collezione privata

54
GEROLAMO INDUNO
(MILANO, 1825-1890)

La morte di Enrico Cairoli a Villa Glori

1868
olio su tela, 179 x 233 cm
Pavia, Musei Civici, inv. P 555

alle pagine seguenti

55
MICHELE CAMMARANO
(NAPOLI, 1835 - 1920)

La breccia di Porta Pia

1871
olio su tela, 290 x 467 cm
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, inv. PS 27

Nicola Cammarano
Roma 1871

56
GIOVANNI FATTORI
(LIVORNO, 1825 - FIRENZE, 1908)

Lo staffato

1880
olio su tela, 90 x 130 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti,
Galleria d'Arte Moderna

alle pagine seguenti

57
ERNESTO BAZZARO
(MILANO, 1859-1937)

La vedova

1888-1889
marmo, 140 x 100 x 95 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 1384

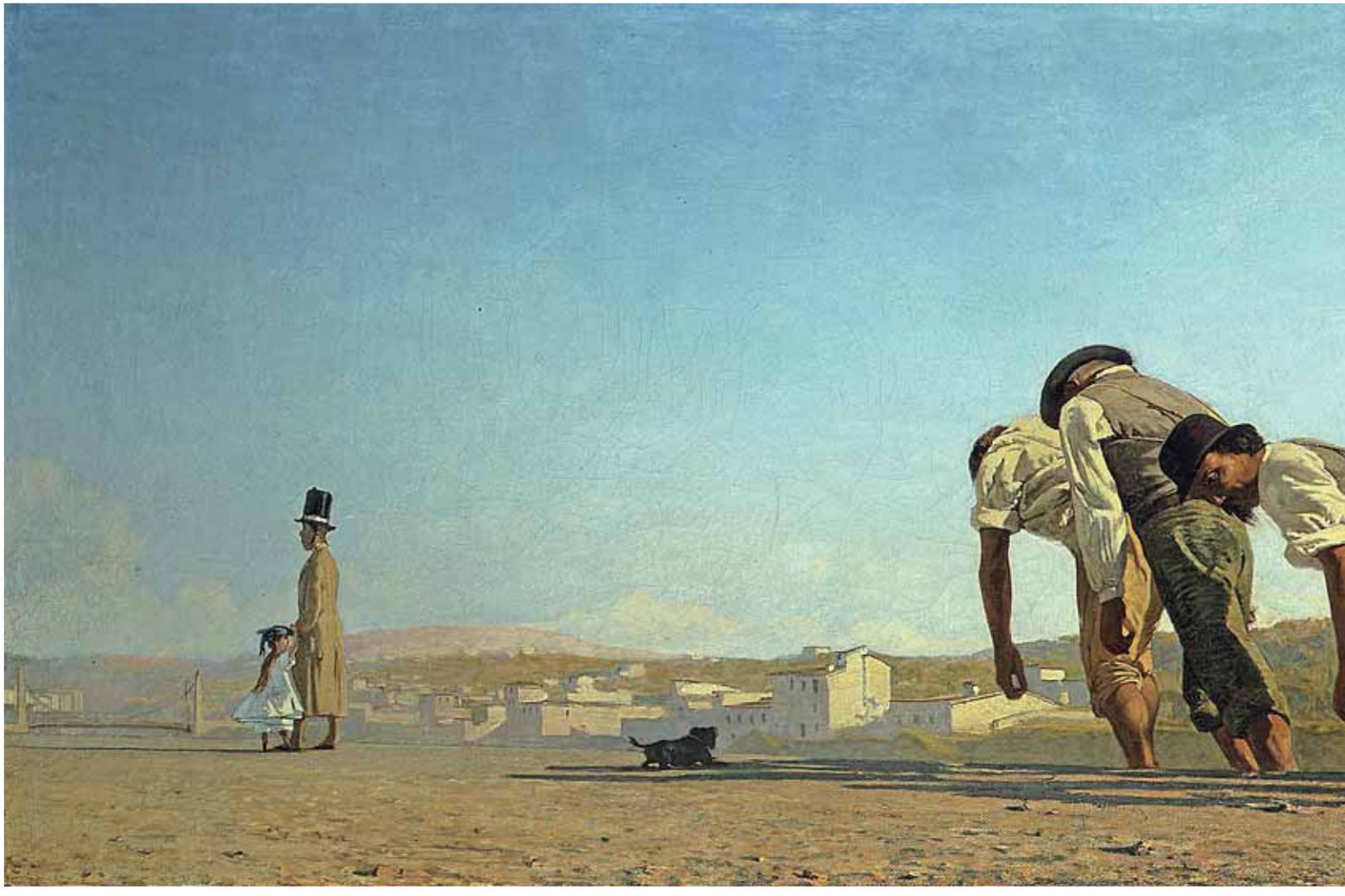
5. IL LINGUAGGIO DELLA REALTÀ. L'ARTE E LA DENUNCIA SOCIALE

Sull'onda montante della "questione sociale" gli ultimi due decenni dell'Ottocento conobbero in Italia una grande diffusione in campo artistico dei temi cosiddetti di denuncia. Già negli anni sessanta un artista dagli inesauribili interessi intellettuali come Telemaco Signorini, molto attento alle novità di Parigi, aveva toccato dentro le sperimentazioni macchiaiole di luce e colore i temi dell'emarginazione, con *La sala delle agitate* del 1865, e del lavoro, con *L'alzaia* del 1864. In questo capolavoro le capacità strutturali della "macchia" e la trovata geniale della fuga spaziale delle funi in tensione esaltavano, fissandola per contrapposizione nella stasi, la cinetica dei corpi piegati dalla fatica mentre trascinano controcorrente lungo gli argini dell'Arno una chiatta, coprotagonista sebbene in contumacia della composizione. Ma in Italia l'arte di denuncia sociale ebbe il suo vero battesimo soltanto all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880 quando il napoletano Achille D'Orsi vi presentò il *Proximus tuus*. L'opera suscitò un forte dibattito, al punto che D'Orsi si precipitò a prendere le distanze dalle implicazioni ideologiche che la ricezione critica della scultura inevitabilmente suscitò. Contemporaneamente a D'Orsi ma con diversa consapevolezza aprì alla questione sociale il pittore abruzzese Teofilo Patini con *L'Erede* (1880) esposto a Milano del 1881. Il dipinto formò con *Vanga e latte* del 1884 e con il monumentale *Bestie da soma* del 1886 una trilogia pittorica sulla durezza della vita contadina tra gli impervi Appennini del Centro Italia, cui avrebbero fatto seguito negli stessi termini di impegno sociale le diverse versioni di *Pulsazioni e palpiti* dipinte tra la seconda metà degli anni ottanta e il 1891. Alla realtà contadina guardarono anche Giuseppe Pellizza da Volpedo e Giovanni Segantini che, seguiti da Plinio Nomellini, asservirono lo strumento rivoluzionario della tecnica divisionista – un nuovo modo di percepire il mondo – alla raffigurazione del lavoro nei campi dell'Italia rurale, vestendo quella pratica antica di malinconia, intonazioni epiche, suggestioni simboliste. Su altre coordinate si ergevano invece come fieri eroi moderni gli allevatori della *Marcatura dei puledri* di Giovanni Fattori (1887), come eroico risuonava il duro lavoro in miniera nel *Minatore* di Enrico Butti (gesso presentato a Brera nel 1888). Nella Sicilia lontana e arretrata allo sfruttamento del lavoro minorile delle miniere avrebbe dato voce più avanti, nel 1905, Onofrio Tommaselli con *I carusi*. Dinanzi al nitore formale di questi giovani telamoni ricurvi come Atlante sotto il peso dello zolfo, Gioacchino Fasulo Guttuso, l'agrimensore socialista padre di Renato, denunciò "lo sconcio sociale […] dove giovanissime creature si logorano in un lavoro consumatore della mente e della fibra".

Diversamente da D'Orsi e Patini, testimoni impietosi di un Meridione sempre più emarginato, o da Luigi Nono, Alessandro Milesi, Egisto Ferroni, Vincenzo Gemito, Antonio Mancini, Leonardo Bistolfi che si dedicarono ai temi popolari o agresti nei termini più consueti, seppur alti, di vibrato e accattivante realismo, molti tra i pittori lombardi affrontarono con sguardo critico le nuove tematiche che emergevano drammaticamente dalla città del lavoro e dell'industria, in un paese dove la grande depressione economica del 1887-1890 non fece che acuire le già forti disuguaglianze sociali e culturali tra le *élites* e le masse dei lavoratori e favorire quel fenomeno migratorio di cui resta un impressionante documento visivo negli *Emigranti* di Angiolo Tommasi del 1896. Per Milano fu la prima, fondamentale Esposizione Triennale di Belle Arti del 1891 a segnare un traguardo significativo per la pittura d'impegno sociale. Vi furono esposti *L'oratore dello sciopero* di Emilio Longoni, *Piazza caricamento a Genova* di Nomellini, *Le due madri* di Segantini, *Il muratore* di Giovanni Sottocornola, *Progresso e ignoranza* di Filippo Carcano e *Il parlatorio del luogo Pio Trivulzio* di Angelo Morbelli. All'esistenza triste degli anziani rimasti soli e senza sussistenza economica del Pio Albergo Trivulzio, il ricovero per vecchi di via della Signora a Milano, Morbelli dedicò una cospicua serie di dipinti inaugurata nel 1883, culminata nelle sei tele del *Poema della vecchiaia* esposte alla Biennale di Venezia del 1903 di cui fa parte anche la *Sedia vuota* esposta in mostra.

Francesco Leone

58
GIOVANNI FATTORI
(LIVORNO, 1825 - FIRENZE, 1908)
La marcatura dei puledri in Maremma
1887
olio su tela, 95 x 188 cm
collezione privata, courtesy Francesca Dini



59
TELEMACO SIGNORINI
(FIRENZE, 1835-1901)

L'alzaia

1864
olio su tela, 54 x 173,2 cm
Concezione Ltd

60
TEOFILO PATINI
(CASTEL DI SANGRO, 1840 - NAPOLI, 1906)

Pulsazioni e palpiti

1881 circa
olio su tela, 125 x 153 cm
Castel di Sangro, Pinacoteca Patiniana
(proprietà Amministrazione Provinciale dell'Aquila)

61
TEOFILO PATINI
(CASTEL DI SANGRO, 1840 - NAPOLI, 1906)

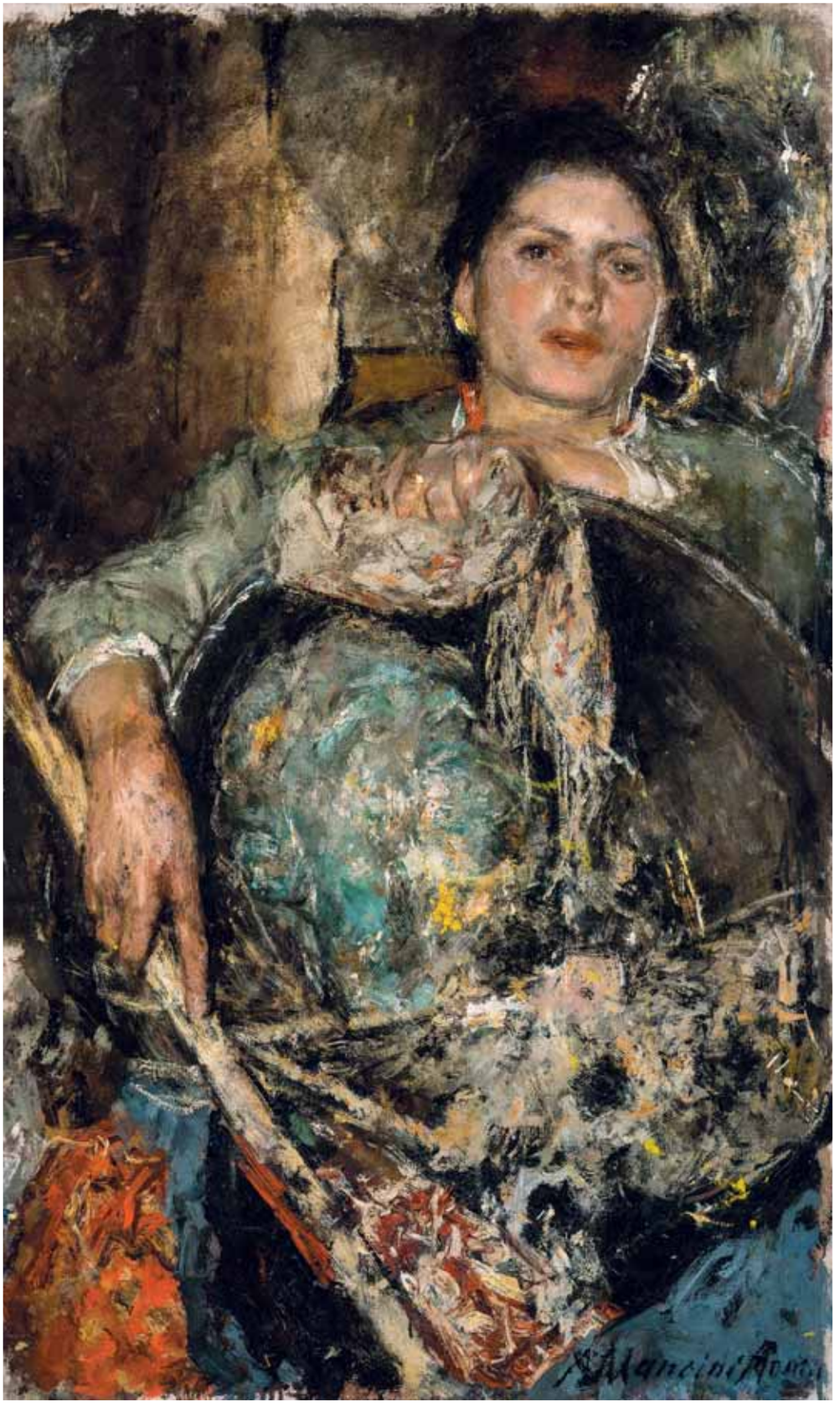
L'erede

1880
olio su tela, 100 x 140 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 1046

62
TEOFILO PATINI
(CASTEL DI SANGRO, 1840 - NAPOLI, 1906)

Vanga e latte

1884
olio su tela, 213 x 372 cm
Roma, Ministero delle politiche agricole alimentari,
forestali e del turismo



63
ANTONIO MANCINI
(ROMA, 1852-1930)

La caldarrostaia

1885-1890
olio su tela, 101 x 61 cm
collezione privata, courtesy Galleria Bottegantica, Milano

64
EGISTO FERRONI
(LASTRA A SIGNA, 1835 - FIRENZE, 1912)

Il merciaio ambulante

1882
olio su tela, 175 x 164 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 1339

65
ALESSANDRO MILESI
(VENEZIA, 1856-1945)

Ciacole

1885-1890
olio su tela, 129,5 x 205 cm
Rovereto, Mart, Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto, inv. MART 2148,
deposito collezione privata D.V.

66
BARTOLOMEO BEZZI
(FUCINE DI OSSANA, 1851 - CLES, 1923)

Giorno di magro

1895
olio su tela, 136,6 x 200 cm
Rovereto, Mart, Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto,
inv. MN 9627/III

alle pagine precedenti

67
ANGIOLO TOMMASI
(LIVORNO, 1858 - TORRE DEL LAGO, 1923)
Gli emigranti
1896
olio su tela, 262 x 433 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 213

68
GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHAFBERG, 1899)
Dopo il temporale
1883-1885 circa
olio e tempera su tela, 180 x 120 cm
collezione privata

69
GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHAFBERG, 1899)
L'ora mesta
1892
olio su tela, 27,5 x 46 cm
Collezione Sacerdoti Ferrario

70
ANGELO MORBELLI
(ALESSANDRIA, 1853 - MILANO, 1919)

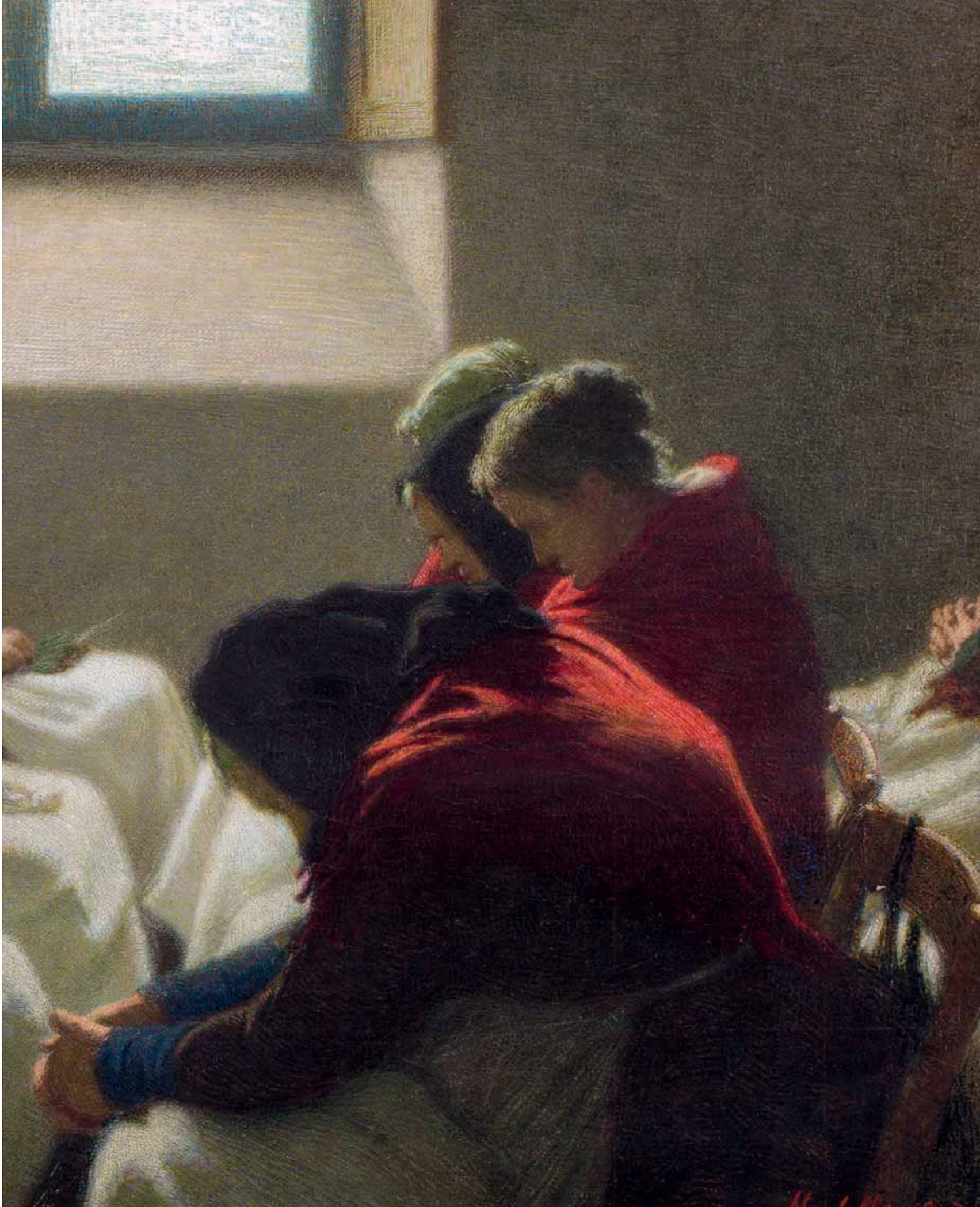
La sedia vuota

1903
olio su tela, 61 x 87 cm
collezione privata, courtesy Studio d'Arte Nicoletta Colombo, Milano

71
PLINIO NOMELLINI
(LIVORNO, 1866 - FIRENZE, 1943)

La diana del lavoro

1893
olio su tela, 60 x 118 cm
collezione privata, courtesy Società di Belle Arti, Viareggio



72
FELICE CARENA
(CUMIANA, 1879 - VENEZIA, 1966)

I viandanti

1907
olio su tela, 159 x 300 cm
Udine, Casa Cavazzini Museo d'arte Moderna
e Contemporanea, inv. 93

alle pagine seguenti

73
ONOFRIO TOMASELLI
(BAGHERIA, 1886 - PALERMO, 1956)

I carusi

1905 circa
olio su tela, 184 x 333,5 cm
Palermo, Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo", inv. 339

74
ACHILLE D'ORSI
(NAPOLI, 1845-1922)

I parassiti

1877 (gesso); 1908 (fusione)
bronzo, 115 x 185 x 110 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna

75
LEONARDO BISTOLFI
(CASALE MONFERRATO, 1859 - LA LOGGIA, 1933)

Il Boaro

1885
bronzo, 142 x 71,5 x 58 cm
Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi,
inv. 84

76
ENRICO BUTTI
(VIGGIÙ, 1847-1932)

Il minatore

1888-1897
bronzo, 183 x 166 x 150 cm
collezione privata

6. L'INTATTA BELLEZZA DEL PAESAGGIO ITALIANO

Nonostante l'attenzione crescente verso i nuovi temi desunti dai diversi ambiti della vita, della società, della cultura contemporanee, il genere "antico" del paesaggio continuò ancora a essere un terreno di incredibili sperimentazioni nella seconda metà del secolo. Intorno al 1860, contemporaneamente ai fatti dell'Unità d'Italia, le riflessioni più alte sul paesaggio si svilupparono parallelamente su tre diversi versanti: quello toscano della "macchia" (vicenda di levatura europea), quello dei naturalisti napoletani, che nei primi anni sessanta si riunirono nella scuola di Resina sotto la spinta di Giuseppe De Nittis, Adriano Cecioni e Marco De Gregorio, e quello, altrettanto innovativo seppur più defilato, dei piemontesi della scuola di Rivara. Cresciuti sul magistero di un pittore allora in voga come Fontanesi, i paesaggisti di Rivara come Vittorio Avondo e Carlo Pittara partirono, per trasformarla, da un'autorevole tradizione romantica che ebbe i suoi ultimi ma importanti esiti in alcuni paesaggi di Giuseppe Camino, come la tela di grande formato, dai toni lirici, con *Il diradarsi di un temporale* esposta alla Promotrice di Torino del 1856. Una commovente elegia che ha per tema lunghe prospettive e dissolvenze atmosferiche di matrice romantica.
Un ruolo cruciale nella formulazione delle teorie macchiaiole fu giocato dal romano Nino Costa. La sua pittura di paesaggio – una magica alchimia tra intenso studio dal vero, vicino allo spirito macchiaiolo, e un'idea di natura avulsa dal tempo, animata da forze profonde e presenze ancestrali – toccò un precoce vertice nelle *Donne che imbarcano legna a Porto d'Anzio* (1852). Della poetica di Costa precisi riverberi, insieme ai riferimenti alla pittura francese contemporanea ammirata alle Esposizioni Universali e ai Salon, si riscontrano nei dipinti degli anni sessanta di molti macchiaioli, com'è nel caso di *Sul mare* dipinto da Vincenzo Cabianca nel 1864. Il primato della luce e del colore, visti come strumenti di pregnanza realistica in grado di costruire l'immagine, ebbe largo seguito nella pittura italiana di paesaggio, come è documentato in mostra dai dipinti di Adolfo Tommasi e di Pompeo Mariani. Tuttavia, in questo rovello di ricerche incentrate sulla percezione ottica e sull'analisi del colore in rapporto al reale, dopo un decennio di relativa calma, un ulteriore affondo davvero sperimentale sarebbe arrivato soltanto con il propagarsi della tecnica divisionista in Italia settentrionale nei tardi anni ottanta, grazie *in primis* al talento di Segantini.
Comunque, a prescindere dalle poetiche dei singoli artisti o gruppi, i pittori di paesaggio, così come Carducci, Pascoli, D'Annunzio in letteratura sulla scorta di una tradizione antica che andava da Plinio a Goethe passando per Dante e Petrarca, restavano coloro che celebravano con la loro opera le bellezze naturalistiche dei paesaggi italiani, allora ancora intatti e ricchi di suggestioni. La differenza rispetto al passato, dal momento che l'Italia era divenuta una nazione unita, stava nel fatto che ora non si immortalavano più i luoghi di un'entità semplicemente geografica ma quelli di una nuova realtà politica, attribuendo indirettamente a questo genere un valore identitario.
Le coordinate estetiche con cui i nostri pittori guardarono al paesaggio italiano mutarono in fretta lungo la seconda metà del secolo. Si passò dalla ricerca di un "vero" apparentemente oggettivo a istanze e valori legati all'interiorità dell'artista, ai suoi stati d'animo, a uno spirito decadente di cui anche il genere del paesaggio divenne in qualche modo lo specchio. Si inquadrano in queste coordinate i dipinti di Francesco Lojacono, quelli di Giulio Aristide Sartorio e alcuni saggi giovanili di Segantini come l'enigmatico *Naviglio sotto la neve* esposto in mostra. Per questa pittura di paesaggio intimista, che rispondeva alla nuova temperie simbolista, il critico Diego Angeli avrebbe parlato in occasione della Biennale veneziana del 1899 di "paesaggio stato d'animo". Definizione mutuata da una massima di Fréderic Amiel secondo cui "un paysage quelconque est un état de l'âme".
I frutti del progresso intanto contribuivano a mutare gli scenari dei nostri paesaggi. Un nuovo protagonista – la locomotiva – fece prepotentemente il suo ingresso nella pittura di paesaggio dell'Italia unita. Emblema della riunificazione del paese e icona del progresso, in termini melanconici ed enigmatici quel mostro di ferro, che nulla ha di terribile nella trasposizione pittorica, semmai invece qualcosa ancora di romantico, fende le nostre vallate istaurando un parallelo incredibile tra viaggio reale e viaggio della psiche, dello spirito, dell'anima.

Francesco Leone

77
NINO COSTA
(ROMA, 1826 - MARINA DI PISA, 1903)

Donne che imbarcano legna nel porto di Anzio

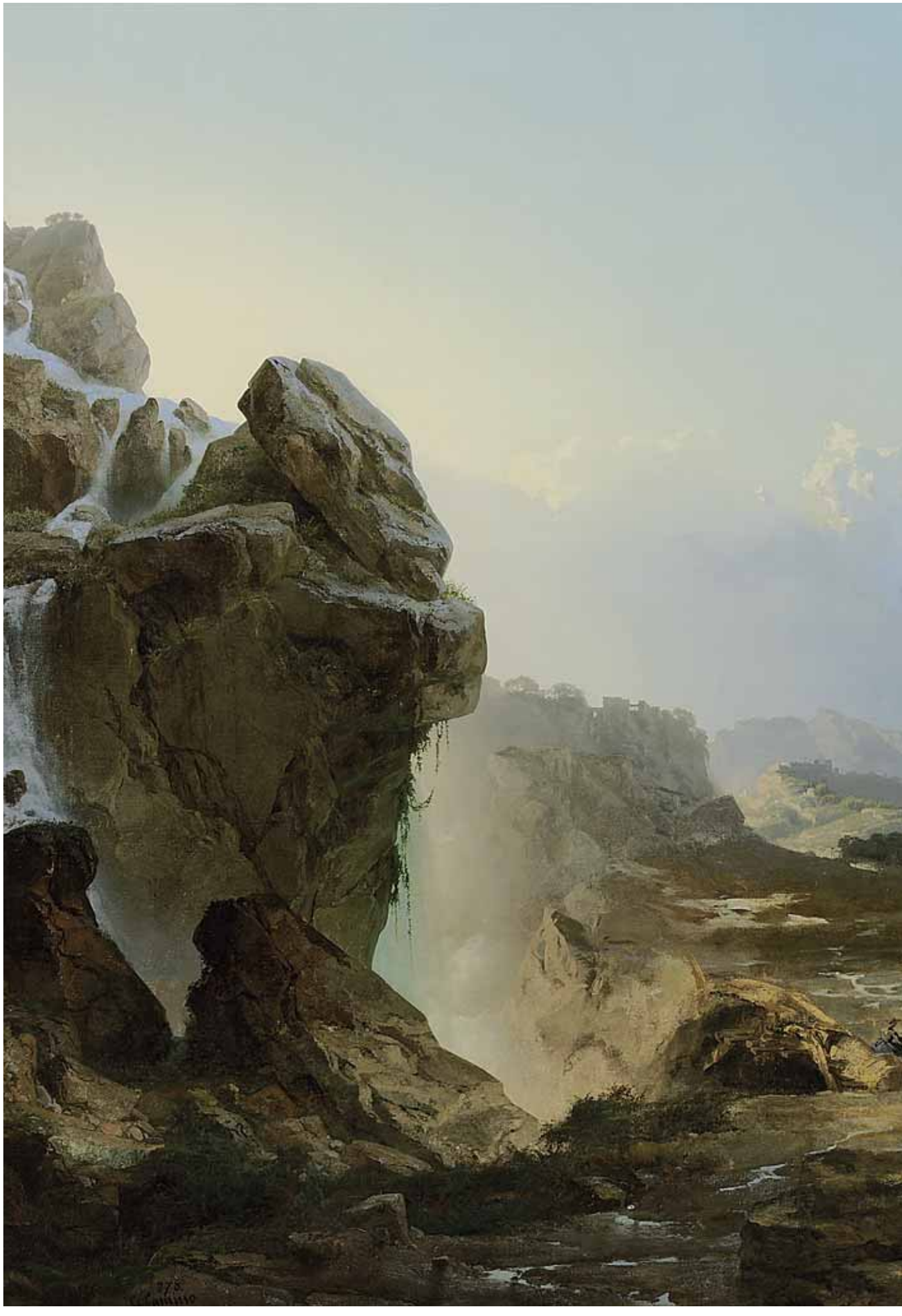
1852
olio su tela, 73 x 147 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 1232

alle pagine seguenti

78
GIUSEPPE CAMINO
(TORINO, 1818 - CALUSO, 1890)

Il diradarsi di un temporale

1856
olio su tela, 221,5 x 332 cm
Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. P/328



79
VINCENZO CABIANCA
(VERONA, 1827 - ROMA, 1902)

Sul mare

1864
olio su tela, 51 x 100,5 cm
collezione privata, courtesy Francesca Dini

80
GUGLIELMO CIARDI
(VENEZIA, 1842-1917)

Il Sile a Quinto (Mulino sul Sile)

1875 circa
olio su tela, 50 x 98 cm
Milano, Studio d'arte Nicoletta Colombo

81
TAMMAR LUXORO
(GENOVA, 1825-1899)

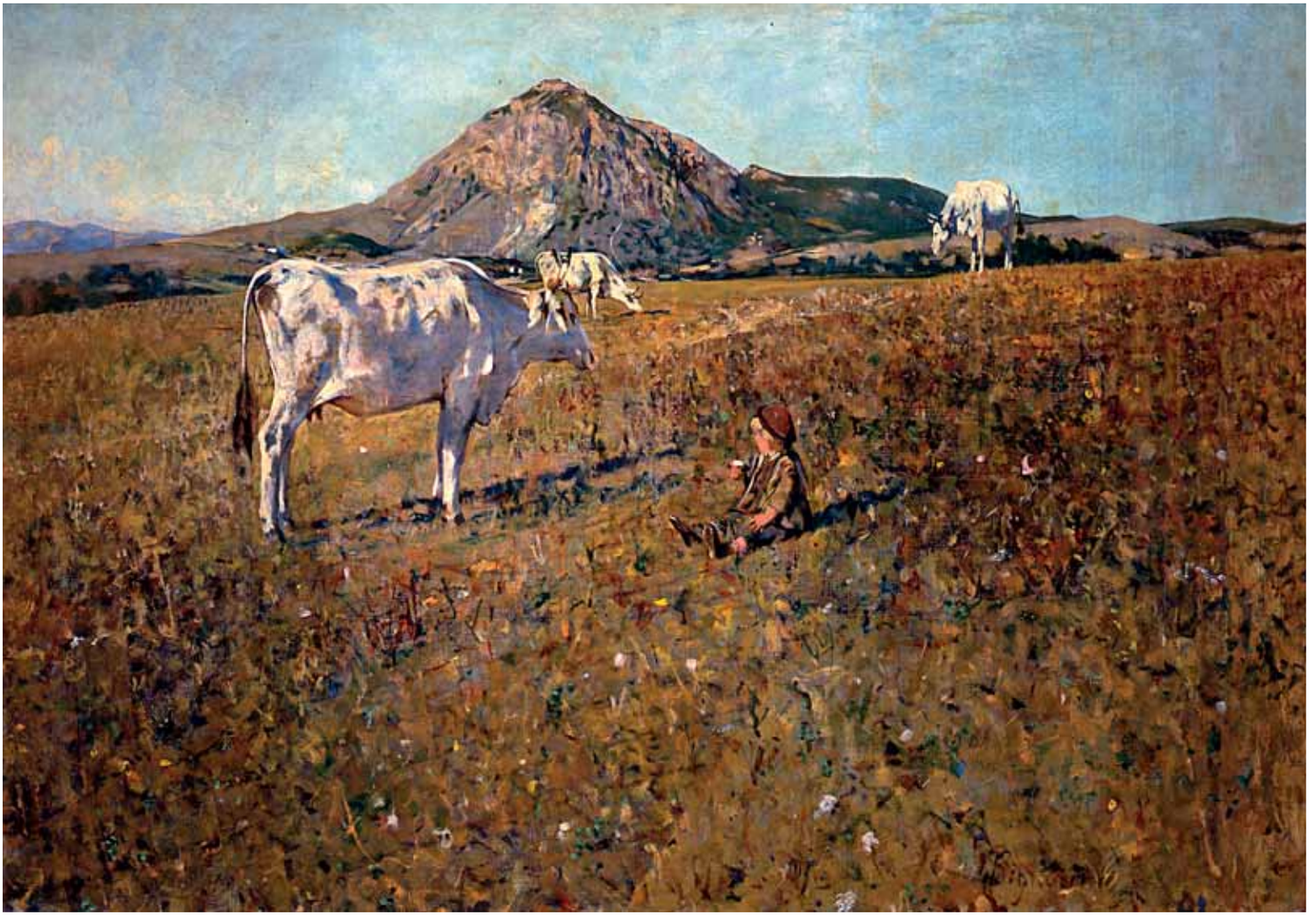
La via ferrata

1870
olio su tela, 51,4 x 131 cm
Genova, Galleria d'Arte Moderna,
inv. GAM 651

82
ADOLFO TOMMASI
(LIVORNO, 1851 - FIRENZE, 1933)

Il fischio del vapore

1884
olio su tela, 123 x 208 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 1020



83
TELEMACO SIGNORINI
(FIRENZE, 1835-1901)

Pascolo a Pietramala

1889
olio su tela, 120 x 175 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti,
Galleria d'Arte Moderna

84
TELEMACO SIGNORINI
(FIRENZE, 1835-1901)

Mattino a Pietramala

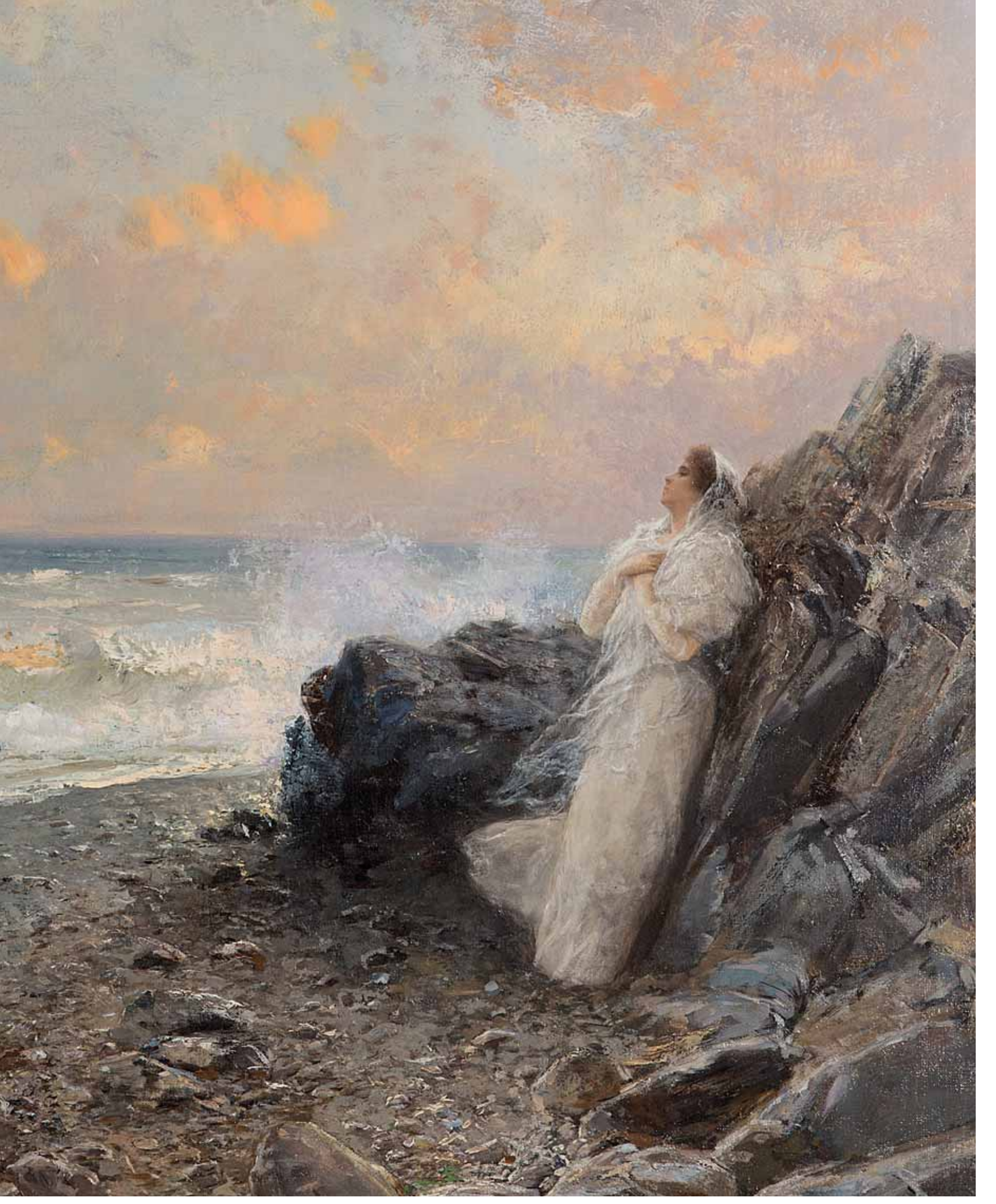
1889-1890
olio su tela, 58,5 x 84,5 cm
collezione privata, courtesy Enrico Gallerie d'Arte, Milano

alle pagine seguenti

85
FRANCESCO LOJACONO
(PALERMO, 1838-1915)

Dall'ospizio marino

1891
olio su tela, 120 x 240 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 188

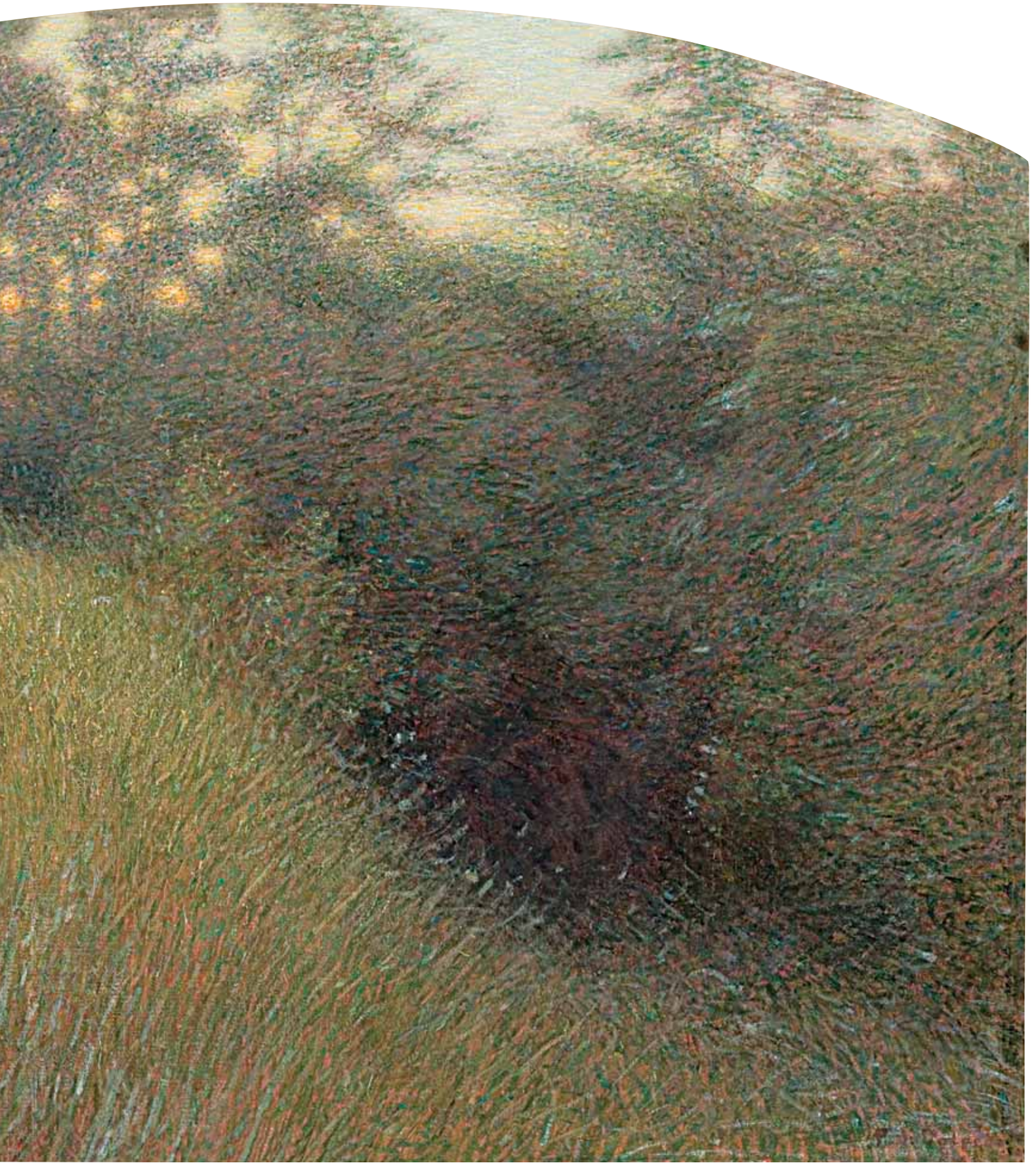


86
POMPEO MARIANI
(MONZA, 1857 - BORDIGHERA, 1927)
La sposa del mare (L'innamorata del mare)
1897
olio su tela, 170 x 109 cm
Genova, Museo Nervi, Galleria d'Arte Moderna,
inv. GAM 970

87
GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO
(VOLPEDO, 1868-1907)

Tramonto (Il roveto)

1902
olio su tela, 73 x 92 cm
Piacenza, Collezione della Galleria d'Arte Moderna
Ricci Oddi, inv. 54



88
GIULIO ARISTIDE SARTORIO
(ROMA, 1860-1932)

Veduta di Ninfa

1890
olio su tela, 29 x 71 cm
Roma, Galleria d'Arte Moderna, inv. AM733

89
GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHAFBERG, 1899)

Il naviglio sotto la neve

1879-1881 circa
olio su tela, 46 x 70,5 cm
collezione privata, courtesy Galleria Bottegantica, Milano

90
GIULIO BERGONZOLI
(MILANO, 1822 -1868)

Gli Amori degli Angeli

1864
gesso, 290 x 210 x 110 cm
Ravenna, Accademia di Belle Arti, inv. 290

7. NUOVI SENTIMENTI, NUOVE VISIONI. LA SOCIETÀ RITRATTA

Chiamato da "Il Pungolo" di Napoli a recensire l'Esposizione Nazionale di Torino del 1880, il critico musicale Filippo Filippi, legato alla Scapigliatura milanese, scriveva dell'esistenza di "un genere speciale, intermedio, che non ha la prosopopea del genere storico o religioso, ma ha molta maggiore importanza del *genere* propriamente detto […]. Questa pittura speciale, tutta moderna, ha bisogno di un nome, e chissà che qualcuno non glielo trovi". In effetti rispetto al genere storico, anche nelle sue declinazioni più recenti e accattivanti (come le scene ispirate all'antico e ai temi pompeiani sui modelli di Gérôme e Alma-Tadema), il pubblico che frequentava le affollate Esposizioni Nazionali apprezzava sempre di più i soggetti leggeri che ritraevano le bellezze e i piaceri della mondana vita moderna, in cui il nuovo pubblico borghese si trovava rappresentato e lusingato. Pari fortuna riscuotevano le scene in costume ispirate a un Settecento sfavillante sull'onda della moda francese lanciata da celebri mercanti internazionali come Adolphe Goupil e da pittori come Ernest Meissonier. Come scrisse Francesco Netti, questa brillante pittura *à la mode*, che celebrava il fascino del bel mondo contemporaneo con i suoi fastosi interni, le strade brulicanti di vita, la ricchezza degli abiti e dei tessuti, "piaceva. Le signore e i signori alla moda, i borghesi ricchi ritrovavan sé stessi in quelle opere […]. Era il loro ritratto, anzi la loro apoteosi. E si faceva a gara per averle". Facile da comprendere perché descritta secondo le formule accattivanti di un realismo ricco di luce e di colore, dal tocco vibrato, questa pittura che interpretava lo spirito, gli usi e i costumi della vita moderna secondo i suggerimenti impartiti da Baudelaire già alla metà del secolo, ebbe in Italia dei rappresentanti di grande successo, celebrati alle Esposizioni Nazionali ma anche in ambito internazionale. Luigi Busi era ammirato per i suoi quadri ispirati alla vita mondana. Ad artisti della levatura di Giacomo Favretto o Ettore Tito si dovette, pur con linguaggi tra loro molto diversi, il riscatto pittorico di temi legati alla quotidianità e alla vita del popolo altrimenti destinati a una certa banalità. Alcuni grandi ritrattisti come Vittorio Matteo Corcos, richiestissimo dall'alta borghesia imprenditoriale e dal mondo intellettuale, rinnovarono il genere del ritratto su questo principio di *appeal* mondano conseguendo grande successo.
Ma anche i dipinti che mettevano in scena i vizi, i lati bui e un certo spirito decadente cavalcati dalla letteratura contemporanea italiana e internazionale erano amati dal pubblico. Alla cronaca nera, ai temi dell'adulterio e del libertinaggio resi popolari dalla *Signoria delle camelie* di Alexandre Dumas figlio e da *La traviata* di Verdi si ispiravano ad esempio la *Femme de Claude (L'adultera)* di Francesco Mosso del 1877, *Asfissia!* di Morbelli del 1884 e la *Margherita Gauthier* di Eugenio Scomparini del 1890. In Italia ma soprattutto a Parigi, come cantori di una seducente modernità e di uno spirito borghese votato alla bella vita e al divertimento o come autori di scene popolari, di paesaggi e vedute presi dal vero, dai toni chiari che evocavano il mondo mediterraneo (si pensi a Francesco Lojacono), si aprirono la via della fama molti artisti legati al mondo artistico napoletano, soprattutto in virtù dei rapporti intessuti con Napoli da Adolphe Goupil per il tramite di Domenico Morelli e di Mariano Fortuny. Tra questi il caso più sensazionale fu quello di Giuseppe De Nittis, il cui successo parigino non conobbe limiti se non quello della morte prematura avvenuta nel 1884. Un parallelo con l'arte di De Nittis, o di un altro artista acclamato a Parigi come Federico Zandomeneghi, si ritrova in Italia nella pittura smagliante di due pittori di grande talento come Michele Tedesco o Luigi De Servi.
In scultura, se Giulio Monteverde celebrava i progressi delle scienze mediche con lo *Jenner*, Leonardo Bistolfi tornava sul tema antico degli amanti, dove però alle suggestioni dantesche di Paolo e Francesca si univa la voga dell'amore proibito e dell'adulterio. In termini nuovi venivano riconsiderate anche tematiche antiche come la maternità. Questo sentimento universale fu rivisto secondo una moderna visione e una concezione estetica spudoratamente realista da Adriano Cecioni in una delle sculture più significative del secondo Ottocento europeo. Il realismo in presa diretta della *Madre* suscitò molte critiche all'Esposizione di Torino del 1880. Colpirono i "piedacci mostruosi da servente in ciabatte". "La figura della madre – scrisse Enrico Panzacchi – ha qualcosa insieme di volgare e di teatrale nella posa, il suo ghigno faunino ha troppo poco del materno". E invece la scultura di Cecioni rappresentava appieno la sensibilità della nuova nazione e qualche anno più avanti avrebbe ispirato Carducci nei celebri versi de *La madre* inseriti nelle *Odi barbare*.

Francesco Leone

alla pagina precedente

91
GIUSEPPE DE NITTIS
(BARLETTA, 1846 - SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, 1884)

Il foro di Pompei

1875
olio su tavola, 80,5 x 57,3 cm
collezione privata, courtesy Società di Belle Arti, Viareggio

92
MICHELE TEDESCO
(MOLITERNO, 1834 - NAPOLI, 1917)

Dopo una visita

1873-1875
olio su tela, 61 x 30 cm
collezione privata

93
FRANCESCO “LORD” MANCINI
(NAPOLI, 1829-1905)

Route de Torre Annunziata à Pompéi

1874 circa
olio su tela, 71 x 127 cm
collezione privata, courtesy Galleria Bottegantica, Milano

94
FRANCESCO LOJACONO
(PALERMO, 1838-1915)

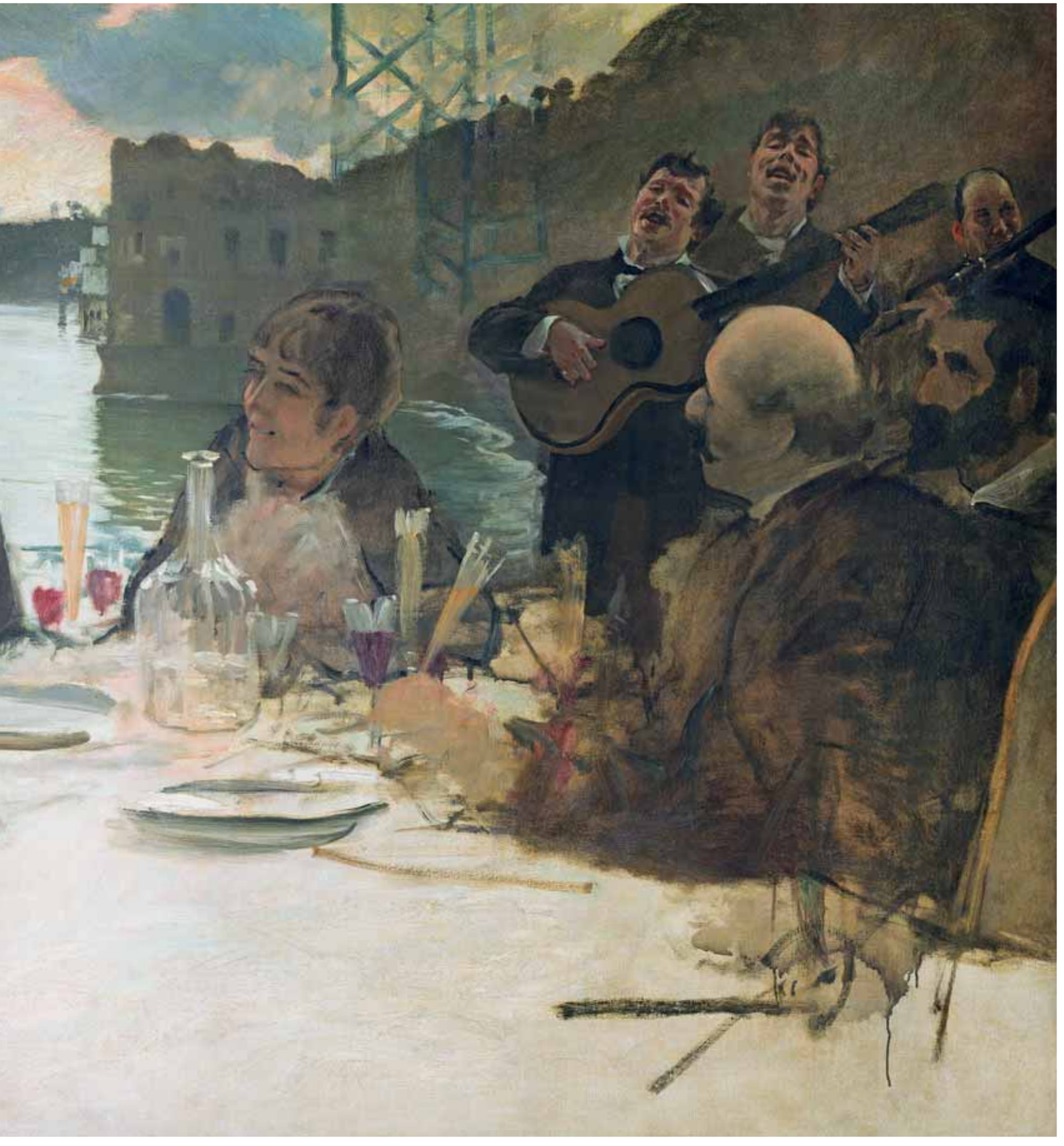
L'Estate. Palermo, via Romagnolo

1891-1899 circa
olio su tela, 46 x 88 cm
Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 1018

95
GIUSEPPE DE NITTIS
(BARLETTA, 1846 - SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, 1884)

Pranzo a Posillipo

1879
olio su tela, 111 x 173,3 cm
Milano, Galleria d'Arte Moderna, Collezione Grassi, inv. Grassi 039



96
FEDERICO ZANDOMENEGHI
(VENEZIA, 1841 - PARIGI, 1917)

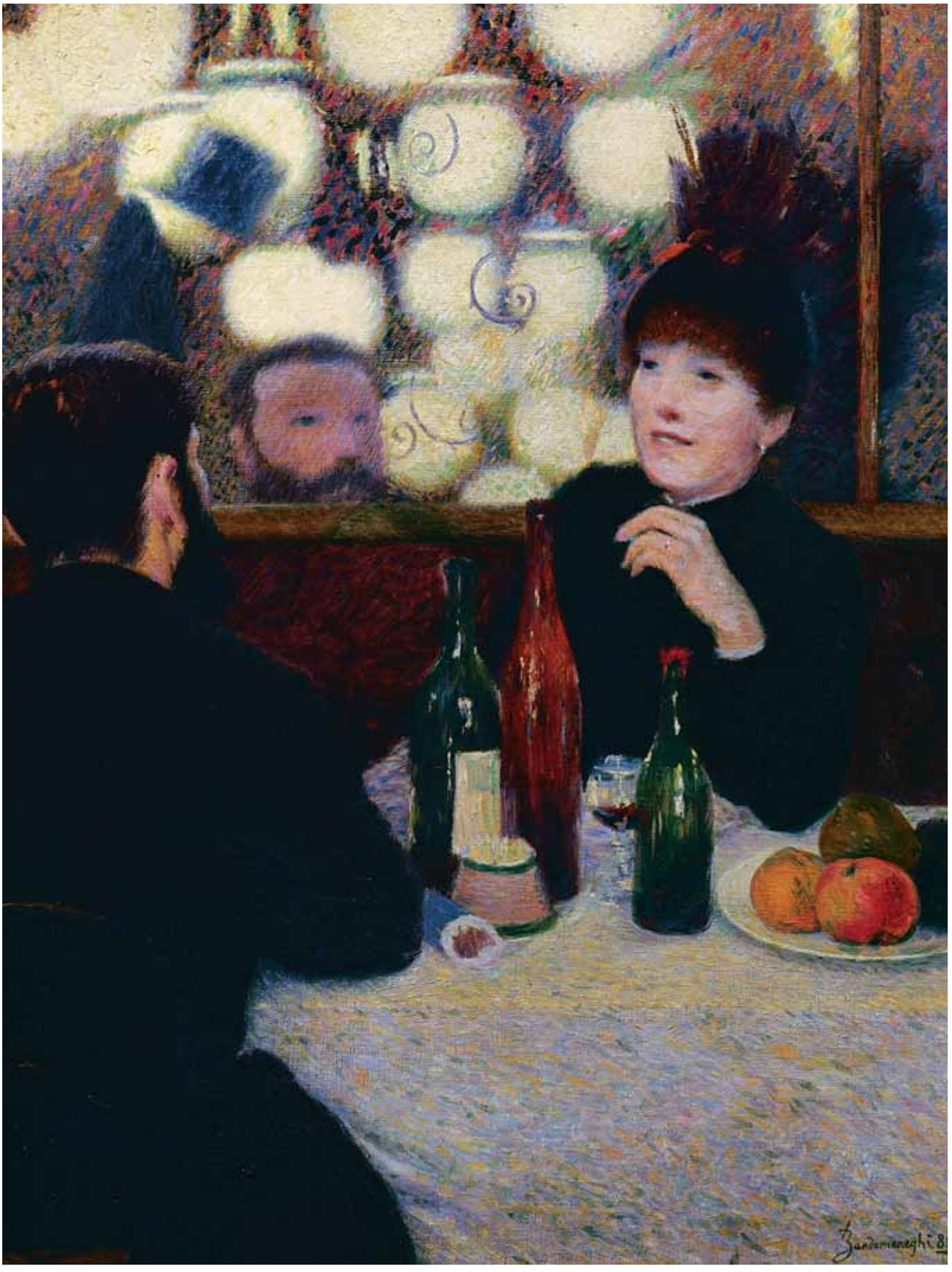
Au Théatre

1895 circa
olio su tela, 71 x 88 cm
Viareggio, Istituto Matteucci

97
FEDERICO ZANDOMENEGHI
(VENEZIA, 1841 - PARIGI, 1917)

Al caffè Nouvelle Athènes

1885
olio su tela, 90 x 70 cm
collezione privata, courtesy Francesca Dini



98
EUGENIO SCOMPARINI
(TRIESTE, 1845-1913)

Margherita Gauthier

1890
olio su tela, 233 x 148,5 cm
Trieste, Museo Revoltella - Galleria d'Arte Moderna,
inv. 109

99
LUIGI DE SERVI
(LUCCA, 1863-1945)

L'incontro

1906
olio su tela, 228 x 128 cm
Lucca, Polo Museale della Toscana, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, inv. 523 - su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali

alle pagine seguenti

100
EUGENIO PRATI
(CALDONAZZO, 1842-1907)

Favretto al Liston

1894
olio su tela, 100 x 208 cm
Rovereto, Mart, Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto, inv. MART 1600,
deposito collezione Antichità Gasperetti

101
ETTORE TITO
(CASTELLAMARE DI STABIA, 1859 - VENEZIA, 1941)

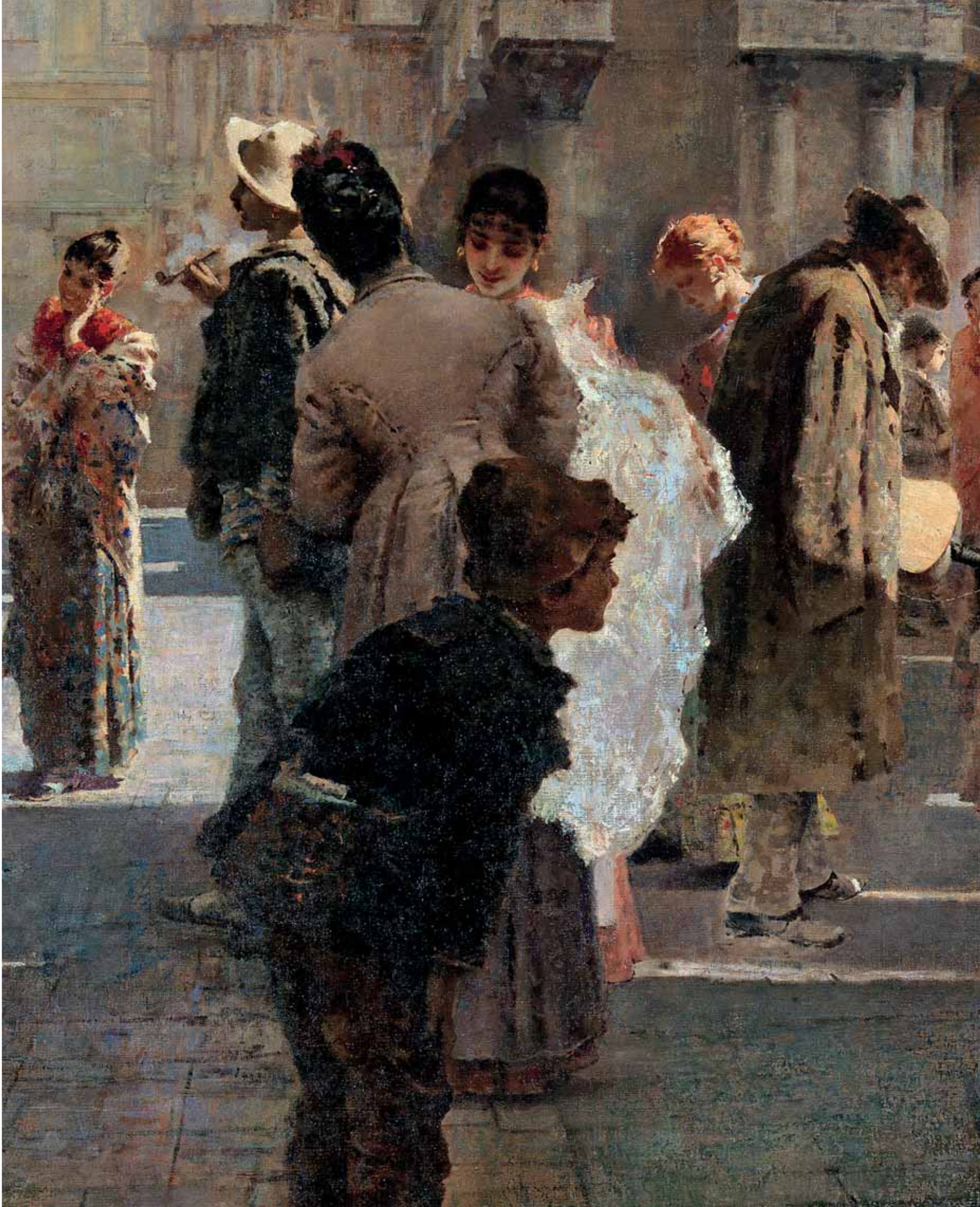
Luglio

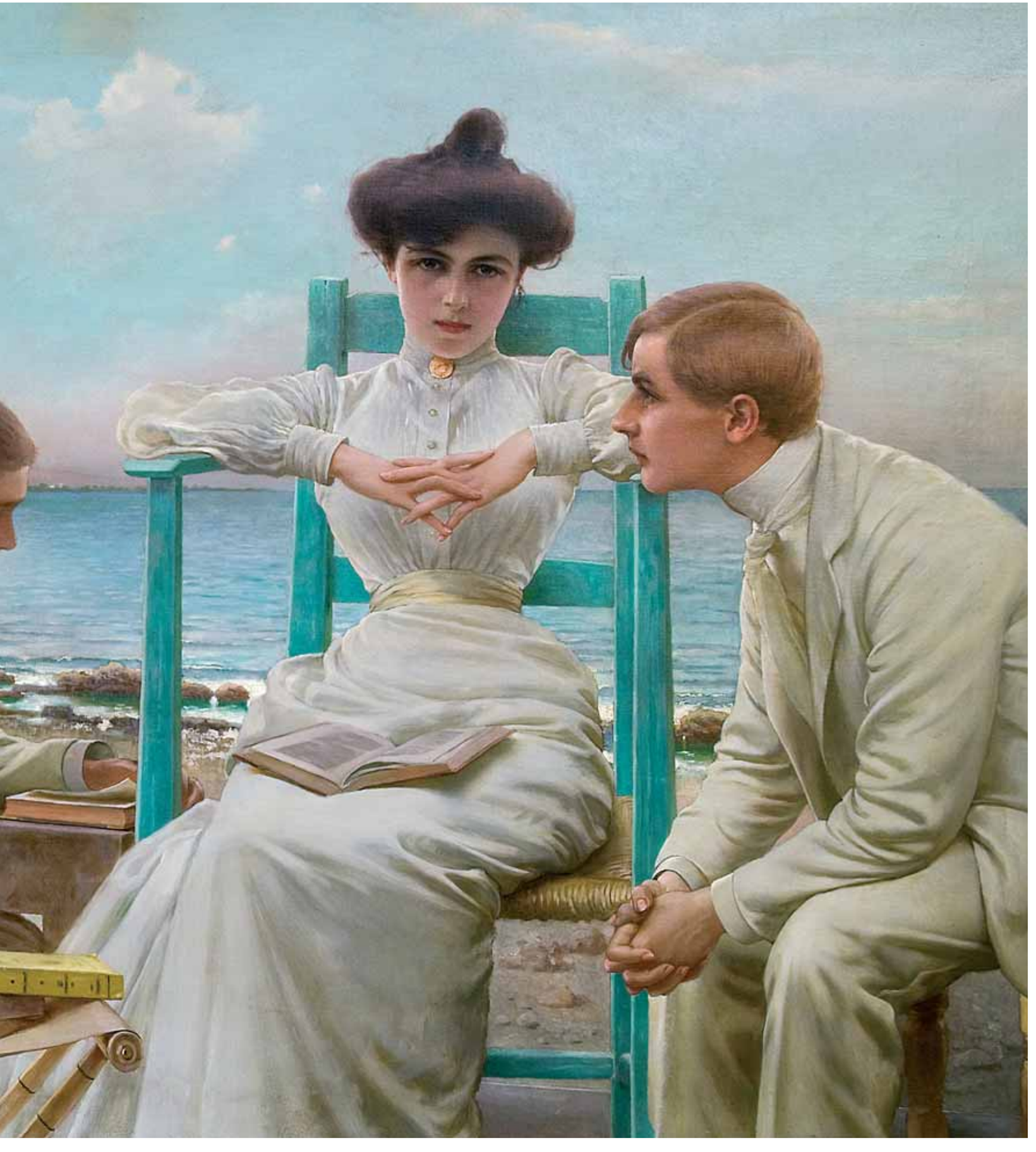
1894
olio su tela, 97 x 155 cm
Trissino, Fondazione Progetto Marzotto

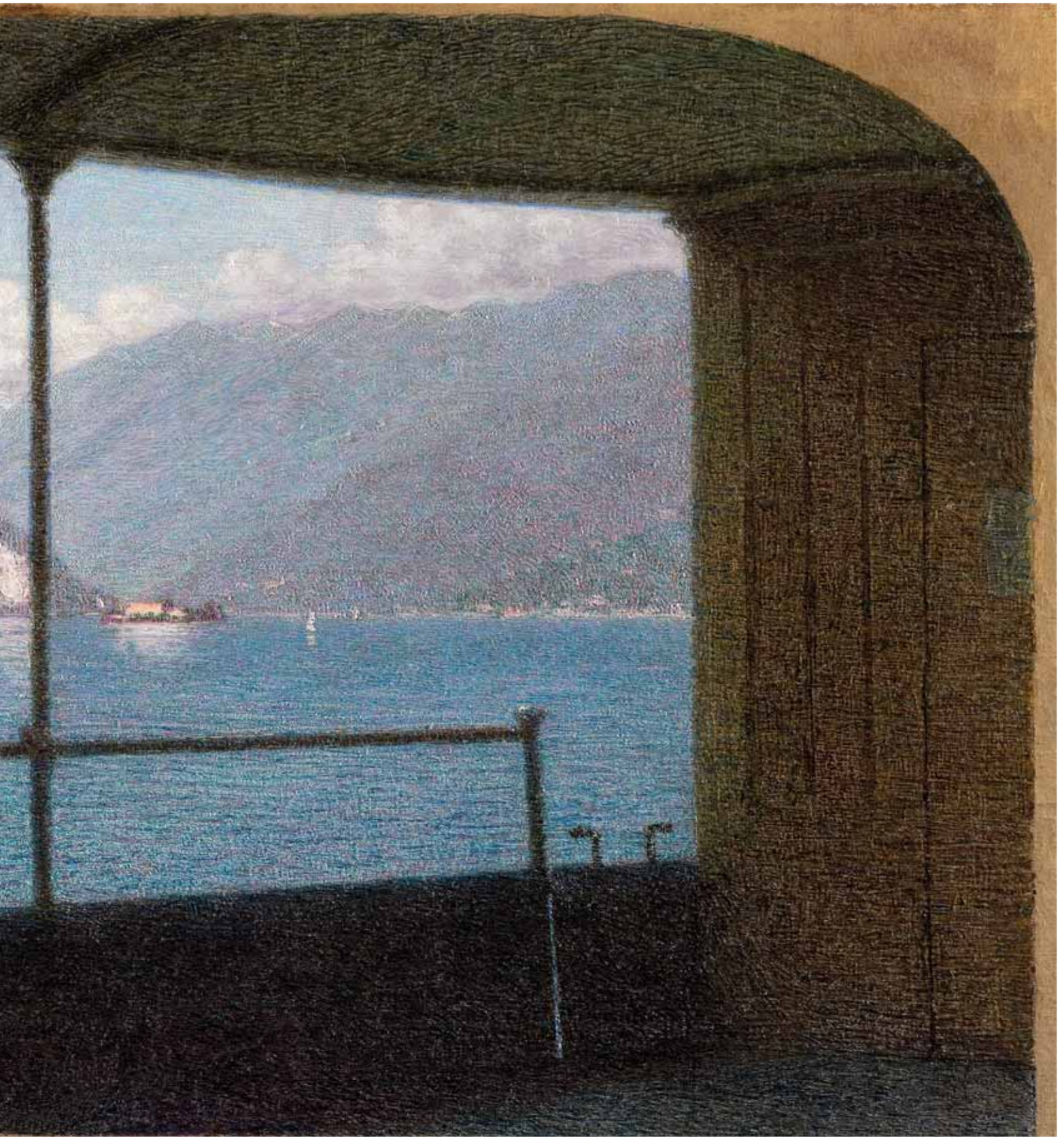
102
VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)

In lettura sul mare

1910 circa
olio su tela, 130 x 228 cm
collezione privata







alle pagine precedenti

103
ANGELO MORBELLI
(ALESSANDRIA, 1853 - MILANO, 1919)

Battello sul lago Maggiore

1915
olio su tela, 58,5 x 103 cm
Milano, Collezione Fondazione Cariplo,
inv. FC 0006

104
ADRIANO CECIONI
(FIRENZE, 1836-1886)

La madre

1884-1886
marmo, 180 x 50 x 78 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 1390

105
SILVESTRO LEGA
(MODIGLIANA, 1836 - FIRENZE, 1895)

La madre (Una madre)

1884
olio su tela, 191 x 124 cm
Forlì, Collezione Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

106
GIULIO MONTEVERDE
(BISTAGNO, 1837 - ROMA, 1917)

Edoardo Jenner prova sul figlio l'inoculazione del vaccino del vaiolo

1878
marmo, 127 x 113 x 97 cm
Genova, Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 2733

107
LEONARDO BISTOLFI
(CASALE MONFERRATO, 1859 - LA LOGGIA, 1933)

Gli Amanti

1883-1884
gesso, 120 x 144 x 210 cm
Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, inv. 335

8. LA DONNA PROTAGONISTA MODERNA

Nell'Italia unita, come nel resto d'Europa, in un contesto, come è stato quello degli ultimi tre decenni del secolo dominato dalla pace e dallo sviluppo economico, il genere del ritratto, soprattutto quello di rappresentanza individuato anche come *status symbol*, ha riscosso un grande successo in quanto ha rappresentato i miti, le istanze di rinnovamento e le ansie intellettuali della società e i piaceri della vita contemporanea rischiarati da quelle che furono le luci ottimistiche della cosiddetta Belle Époque. Di questa stagione poi mitizzata la protagonista assoluta, a partire dalla scintillante vetrina parigina, è stata la donna che aveva finalmente conquistato, dopo un lungo processo iniziato in età romantica, la sua emancipazione. Si è imposto dunque un modello di femminilità consapevole, più libera e aggressiva, di cui il ritratto mondano ha rappresentato la celebrazione. Si tratta di figure nuove evocate dal pennello prestigiatore dei grandi ritrattisti alla moda in quelli che vennero identificati come i luoghi, dal passeggio ai caffè, ai salotti e ai teatri, della città moderna deputati alla celebrazione dei riti del bel mondo. Un mondo popolato ancora da aristocratici, ma soprattutto dai nuovi ricchi, dagli intellettuali sacerdoti dell'estetismo decadente e dalle donne individuate come le sacerdotesse della nuova religione di un piacere orientato verso i territori di esperienze esclusive dove si poteva realizzare l'aspirazione, interpretata da noi soprattutto da D'Annunzio, a fare della vita un'opera d'arte.

Sono stati proprio i "ritratti mondani" a rappresentare, più di ogni altro genere, lo spirito dell'epoca che ha visto il trionfo di una femminilità sempre più aggressiva, molto diversa da quella più interiorizzata e sentimentale della donna romantica. Una femminilità pronta a creare una sorta di mitologia trionfante che dalla semplice mondanità si trasferirà sul piano di un vero e proprio *star system* con le sue divinità.

Il supremo modello di questo immaginario femminile è stato certamente la prima regina d'Italia, destinata a una celebrità perenne, Margherita di Savoia, individuata da Carducci come l'emblema dell'"eterno femminino regale". La sua fama, alimentata da una condotta esemplare e da una iconografia davvero imponente, è stata un formidabile strumento per creare consenso attorno alla dinastia sabauda. Anche attraverso i suoi ritratti questa donna, giovane, bellissima e sempre radiosa anche con l'avanzare degli anni, è diventata il simbolo dell'Unità nazionale, della solidarietà tra le classi sociali e – si può dire – dell'Italia stessa. Nel singolare e smagliante dipinto di Bertini la sua bellezza rifulge, come in un'ode carducciana, sullo sfondo di un paesaggio alpestre, gareggiando dunque con quella di una natura eroica e incontaminata. Alla sovrana hanno fatto corona, dominando con il loro fascino l'immaginario dell'epoca, le regine della mondanità, donne bellissime e ricchissime, come Anna Rombo Morosini e donna Franca Florio, e quelle della scena, le divine Eleonora Duse e Lyda Borelli. Grazie all'attività di grandi professionisti come Cesare Tallone, Giacomo Grosso, Ettore Tito e in scultura Pietro Canonica, il genere ha raggiunto anche in Italia, per la qualità e l'originalità dei risultati, un livello tale da reggere il confronto, su uno scenario cosmopolita che è poi quello cui la mondanità aspirava, con gli specialisti più acclamati come Sargent e Boldini. Queste sontuose immagini a figura intera rimandano per l'ambientazione, la posa e la gestualità delle figure, come per l'attenzione verso gli abiti alla moda, dal un lato alla grande tradizione della ritrattistica aulica tra Rinascimento e Neoclassicismo e dall'altro a quel moderno senso del *glamour* di cui è stato insuperabile interprete Boldini. Protagonista assoluto sulla scena parigina ha avuto il suo corrispettivo in Italia in Corcos che del resto si era formato, grazie anche al sostegno di De Nittis, proprio nella capitale francese. La sua abilità nel creare le relazioni sociali e di entrare in sintonia con le sue clienti, anche le più esigenti, unita a una tecnica strabiliante e a una rara capacità di penetrare nell'indole delle donne e renderne la psicologia gli hanno assicurato per decenni un successo formidabile. La sua abile formula ritrattistica, fondata su elementi desunti dalla tradizione della ritrattistica di corte, ha eternato la bellezza delle grandi dame, divinizzate da questo "radioso pittore" che ha saputo unire il "fascino italiano all'eleganza parigina", rammentando "gli artisti del Cinquecento, che venivano trasformati di punto in bianco in messi segreti di fiducia e in ambasciatori".

Fernando Mazzocca

alla pagina precedente

108
GIUSEPPE BERTINI
(MILANO, 1825-1898)

Ritratto della regina Margherita in costume di Gressoney

1890
olio su tela, 205 x 115 cm
Gressoney Saint Jean, Castel Savoia - Regione Autonoma Valle d'Aosta, Collezioni Regionali, inv. 061 CSG

109
PIETRO CANONICA
(MONCALIERI, 1869 - ROMA, 1959)

Lyda Borelli

1920
marmo, 48 x 29 x 19 cm
Roma, Sovraintendenza capitolina ai Beni Culturali - Museo Pietro Canonica a Villa Borghese, inv. C 397

110
EDUARD KAULBACH
(ATTIVO NELLA SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO)

Ritratto di Eleonora Duse

1885 circa
olio su tela, 45,5 x 30,5 cm
Milano, Museo Teatrale alla Scala

111
LINO SELVATICO
(PADOVA, 1872 - TREVISO, 1924)

Ritratto della contessa Anna Rombo Morosini

1908
olio su tela, 228 x 119 cm
Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. 3871

alle pagine seguenti

112
PIETRO CANONICA
(MONCALIERI, 1869 - ROMA, 1959)

Donna Franca Florio

1904-1907
marmo bianco patinato, 105 x 80 x 46 cm
Roma, Sovraintendenza capitolina ai Beni Culturali - Museo Pietro Canonica a Villa Borghese, inv. C 403

113
SARTORIA VENTURA, MILANO

Manto di corte

1925-1930
velluto, fodera in crêpe, nappe in seta, lacci in tessuto laminato, lunghezza 286 cm, larghezza 97,5 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Museo della moda e del costume, inv. Tessuti Antichi 2192

114
VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)

Ritratto della contessa Carolina Maraini Sommaruga

1901
olio su tela, 224 x 130 cm
Roma, Fondazione per l'Istituto Svizzero di Roma

115
CESARE TALLONE
(SAVONA, 1853 - MILANO, 1919)
Ritratto della signora Ester De Amorim
1906
olio su tela, 258,5 x 142 cm
Genova, Raccolte Frugone,
inv. GPB 829

116
GIOVANNI BOLDINI
(FERRARA, 1842 - PARIGI, 1931)

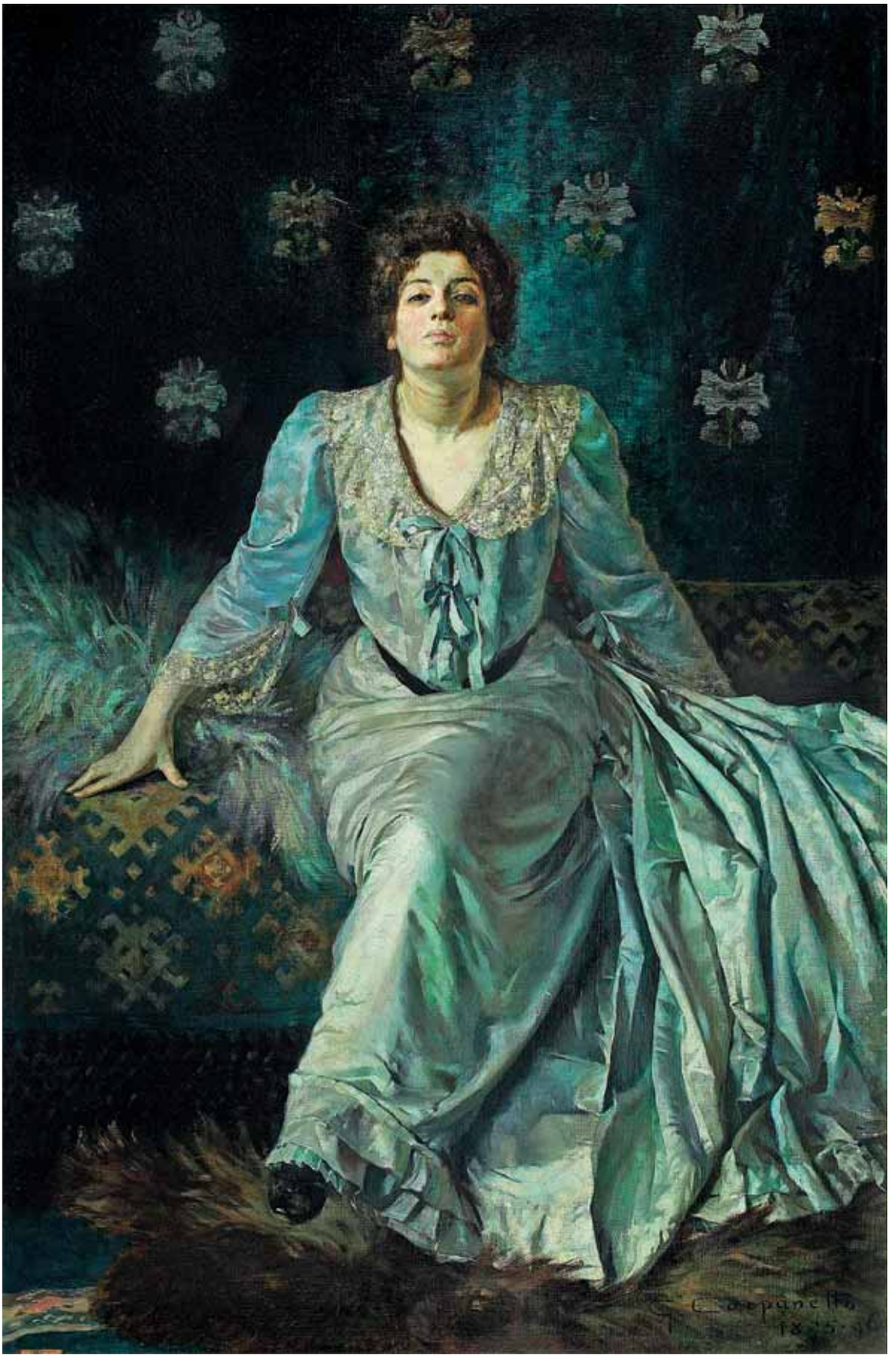
Ritratto di Madame Arnold Seligmann

1900
olio su tela, 146,9 x 97,2 cm
collezione privata

117
GIOVANNI BATTISTA CARPANETTO
(TORINO, 1863-1928)

Sovrana (L'abito di seta)

1895-1896
olio su tela, 193 x 127 cm
Torino, collezione privata



118
GIOVANNI COSTETTI
(REGGIO EMILIA, 1874 - SETTIGNANO, 1949)

Ritratto della contessa Carolina Micotti Hermann

1909
olio su tela, 200 x 120 cm
Collezione Giuseppe Paccagnini

119
EMILIO RIZZI
(CREMONA, 1881 - BRESCIA, 1952)

La tazza dorata

1911 circa
olio su tela, 160 x 128 cm
Brescia, SpazioAref

9. 1911: LA MOSTRA DEL RITRATTO E LE NUOVE SPERIMENTAZIONI

Le celebrazioni per il cinquantenario dell'Unità d'Italia che si svolsero nel 1911, mentre sul versante figurativo infuriava la rivoluzione futurista, rappresentarono idealmente la fine di un'epoca per le arti italiane, scandita dal succedersi delle Esposizioni Nazionali, e un punto d'approdo nel processo lungo e difficile di formazione dell'identità culturale della nazione. L'ambizioso cerimoniale previde una fitta serie di iniziative. A Roma, insieme all'Esposizione Internazionale di Belle Arti coordinata da Vittorio Pica e svoltasi nella nuova sede della Galleria Nazionale a Valle Giulia, si tennero la mostra regionale ed etnografica, quelle archeologica e del Risorgimento e delle raccolte garibaldine, quella di architettura sul tema della casa moderna e alcune mostre retrospettive a Castel Sant'Angelo riconducibili prevalentemente al mondo delle arti decorative. A Torino fu organizzata una mostra dedicata al lavoro, all'industria e alla tecnica. A Firenze, insieme alla mostra di floricultura, si tenne la *Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861* (la storia dell'esposizione è dettagliatamente ricostruita in tutti i suoi aspetti nel saggio di Tommaso Casini in questo volume). Ugo Ojetti ne fu l'ideatore e il regista. Si tenne a Palazzo Vecchio e vi furono raccolti seicento ritratti di artisti italiani, che avevano operato anche all'estero, o stranieri che avevano avuto a che fare con l'Italia. Lo scopo della mostra era quello di irrobustire lo spirito patrio della giovane Italia mostrando al pubblico contemporaneo il volto antico della nazione attraverso i volti degli artisti, dei protagonisti e delle figure che ne avevano segnato la storia, le sorti, il progresso ma anche i momenti più oscuri. Ojetti, affiancato da commissioni regionali dispiegate su tutto il territorio nazionale, fece un enorme lavoro di recupero dai musei italiani, dalle collezioni reali, da istituzioni straniere e soprattutto dal sommerso di numerosissime raccolte private aristocratiche.
Le opere furono allestite a Palazzo Vecchio secondo gli antichi criteri della cronologia e della suddivisione per scuole regionali, inserendo anche artisti italiani che avevano lavorato fuori Italia e, di converso, stranieri come Rubens o Velázquez che avevano avuto un ruolo nella nostra storia artistica grazie ai loro soggiorni in Italia. I personaggi raffigurati, dichiarò Giulio Caprin su "Emporium", furono scelti "tra uomini e donne che hanno fatto la storia d'Italia e d'Europa in quei due secoli". Ne venne fuori una galleria composita fatta di illustri e sconosciuti, obbligati in qualche modo ad assistere alla celebrazione della nazione italiana: "Ora di buona grazia, si sono tutti adattati a far festa per la libertà d'Italia, principi spagnoleggianti e austriacanti, papi nepotisti e nipoti di papi, cortigiani indifferenti ed eruditi seccanti, ma anche dame arridenti d'amore, fanciulli arridenti alla vita". Con una singolare opera di assimilazione gli antichi fautori della frammentazione provinciale e dell'asservimento allo straniero che per secoli avevano umiliato la nazione erano così integrati nel controverso processo di unificazione della nazione. Tra le opere che andarono a Palazzo Vecchio, ammirate da ben 170.000 visitatori, figuravano molti capolavori, alcuni dei quali (circa quindici) sono esposti in questa sezione della mostra con l'intento di documentare quell'ultima importante vicenda che riguardò la storia artistica italiana del XIX secolo. Spiccano, tra gli altri e soltanto per delineare gli estremi cronologici della mostra di Firenze, il *Ritratto della madre* di Guido Reni, il *Ritratto della principessa di Sant'Antimo* di Francesco Hayez, il realistico *Ritratto di Anastasia Spini* del Piccio. In mezzo, dipinti di Carlo Dolci, Luigi Crespi, Fra' Galgario, Giovanni Battista Tiepolo, Pompeo Batoni, Anton Raphael Mengs, Gaspare Landi, Andrea Appiani.
Ma mentre le istituzioni celebravano la tradizione in termini così aulici cosa stava accadendo nella fucina dell'arte contemporanea? Lo documentano in mostra i ritratti (si è scelto lo stesso genere artistico che fu messo in scena a Palazzo Vecchio) dipinti da alcuni di quegli artisti – tra i quali Giacomo Balla e Umberto Boccioni – che condussero per mano le arti italiane dentro il XX secolo. Sono opere compiute con la tecnica divisionista, l'eredità più alta e rivoluzionaria che l'Ottocento italiano consegnò ai giovani futuristi per farne il linguaggio dell'avanguardia con la quale l'Italia entrò definitivamente nella modernità.

Francesco Leone

alla pagina precedente

120
BARTOLOMEO CESI
(BOLOGNA, 1556-1629)

Il cardinale Nicolò Caetani con il suo segretario

1580-1585
olio su tela, 123 x 95,5 cm
Roma, Galleria Spada

121
FEDERICO BAROCCI
(URBINO, 1535-1612)
ALESSANDRO VITALI
(URBINO, 1580-1640)

Il principe Federico Ubaldo della Rovere

1607
olio su tela, 97 x 77 cm
Lucca, Polo Museale della Toscana, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, inv. 100 - su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali

122
GUIDO RENI
(BOLOGNA, 1575-1642)

Ritratto della madre

1610-1612
olio su tela, 65 x 55 cm
Bologna, Polo Museale dell'Emilia Romagna,
Pinacoteca Nazionale, inv. 338

123
CARLO DOLCI
(FIRENZE, 1616-1687)

Ritratto di fra' Ainolfo de' Bardi

1632
olio su tela, 149,5 x 119 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 9298
(opera non in mostra)

124
GIUSEPPE BONITO
(CASTELLAMMARE DI STABIA, 1707 - NAPOLI, 1789)

Ritratto di dama

1750-1760 circa
olio su tela, 58 x 47 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica,
Palazzo Barberini, inv. 1487

125
VITTORE GHISLANDI,
DETTO FRA' GALGARIO
(BERGAMO, 1655-1743)

Ritratto di Francesco Maria Bruntino

1737
olio su tela, 93 x 81 cm
Bergamo, Accademia Carrara, inv. 81 LC00079

126
LUIGI CRESPI
(BOLOGNA, 1708-1779)

Ritratto di Ferdinando Gini

1759
olio su tela, 96,7 x 77,6 cm
Bologna, Collezioni Comunali d'Arte,
inv. P676

127
GIAMBATTISTA TIEPOLO
(VENEZIA, 1696 - MADRID, 1770)

Ritratto di Antonio Riccobono

1745
olio su tela, 102 x 89 cm
Rovigo, Pinacoteca della Accademia dei Concordi,
inv. 185

128
POMPEO BATONI
(LUCCA, 1708 - ROMA, 1787)

Ritratto di Francesco Benaglio

1757
olio su tela, 99 x 74,3 cm
Treviso, Museo Diocesano di arte Sacra,
inv. F690127A

129
ANTON RAPHAEL MENGS
(AUSSIG, 1728 - ROMA, 1779)

George Clavering Nassau, Lord Fordwich, in seguito III Earl of Cowper

1770-1773
olio su tavola, 76 x 60 cm
Firenze, Collezione CR Firenze,
inv. 930

130
FRANÇOIS-XAVIER FABRE
(MONTPELLIER, 1766-1837)

Ritratto di Vittorio Alfieri e di Luisa Stolberg, contessa d'Albany

1796
olio su tela, 129 x 166 cm
Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica,
inv. 535/D - su concessione della Fondazione Torino Musei

131
ANDREA APPIANI
(MILANO, 1754-1817)

Ritratto di Mariana Waldstein marchesa di Santa Cruz

1804
olio su tela, 66 × 46,5 cm
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 0391

132
GASPARE LANDI
(PIACENZA, 1756-1830)

Ritratto del conte Giacomo Rota con il suo cane

1798
olio su tela, 100 x 73 cm
Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese,
inv. 01

133
GIOVANNI CARNOVALI, DETTO IL PICCIO
(MONTEGRINO, 1804 - CREMONA, 1873)

Ritratto di Giovanni Beltrami

1840-1841
olio su tela, 73,5 x 57 cm
Cremona, Museo Civico Ala Ponzone,
inv. 360

134
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Ritratto di Sarah Louise Strachan Ruffo di Motta e Bagnara, principessa di Sant'Antimo

1840-1844
olio su tela, 116 x 93 cm
Napoli, Polo Museale della Campania,
Museo di San Martino, inv. 13199

135
GIOVANNI CARNOVALI, DETTO IL PICCIO
(MONTEGRINO, 1804 - CREMONA, 1873)

Ritratto di Anastasia Spini

1842 circa
olio su tela, 136 x 89 cm
Bergamo, Accademia Carrara, inv. 06 AC 00925

136
POMPEO MARINO MOLMENTI
(VILLANOVA DI MOTTA DI LIVENZA, 1819 - VENEZIA, 1894)
Ritratto di Vespasiano Muzzarelli
1846
olio su tela, 64,5 x 56,5 cm
Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, inv. 434

137
GIACOMO BALLA
(TORINO, 1871 - ROMA, 1958)

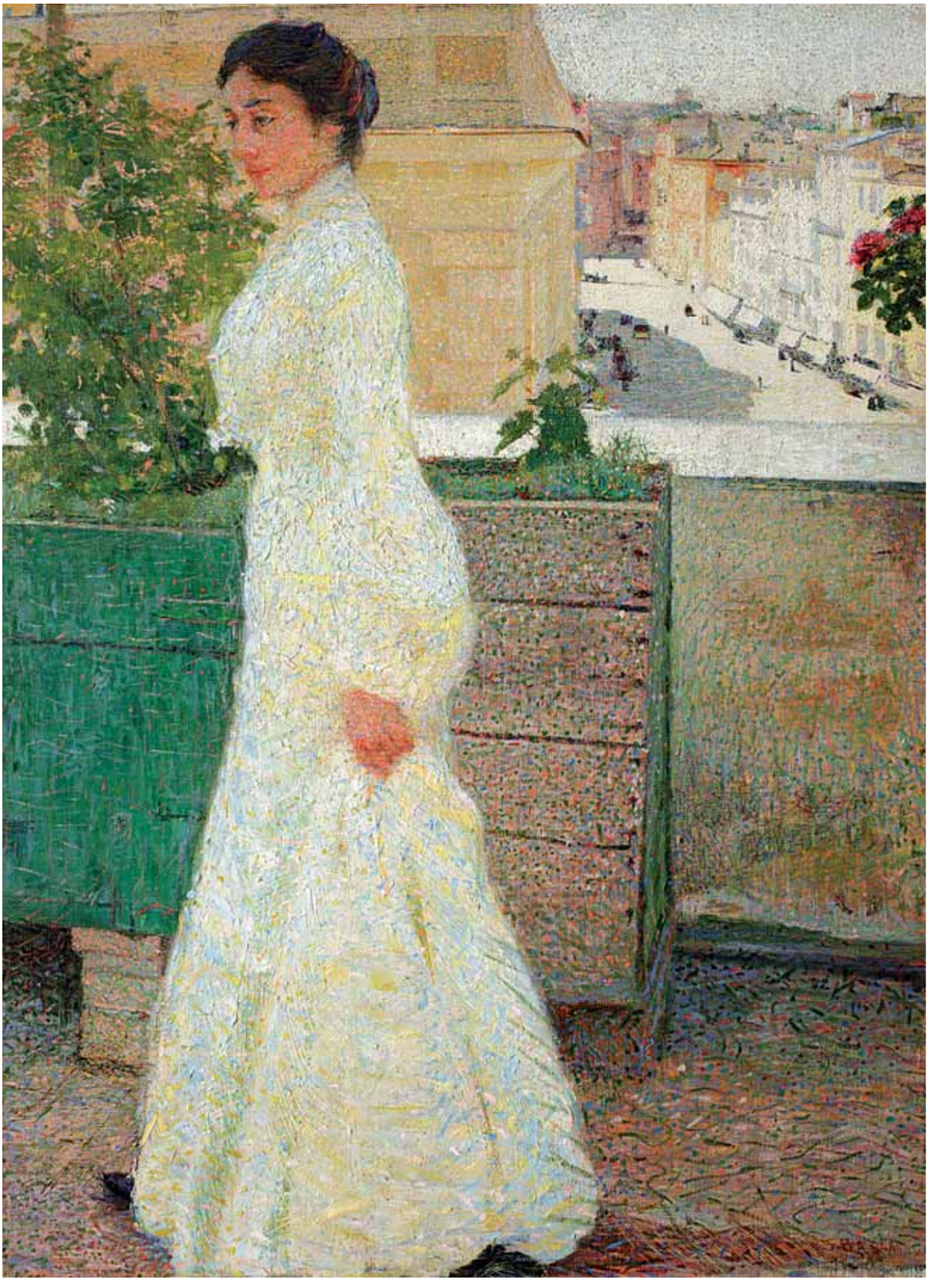
Ritratto di Nunzio Nasi

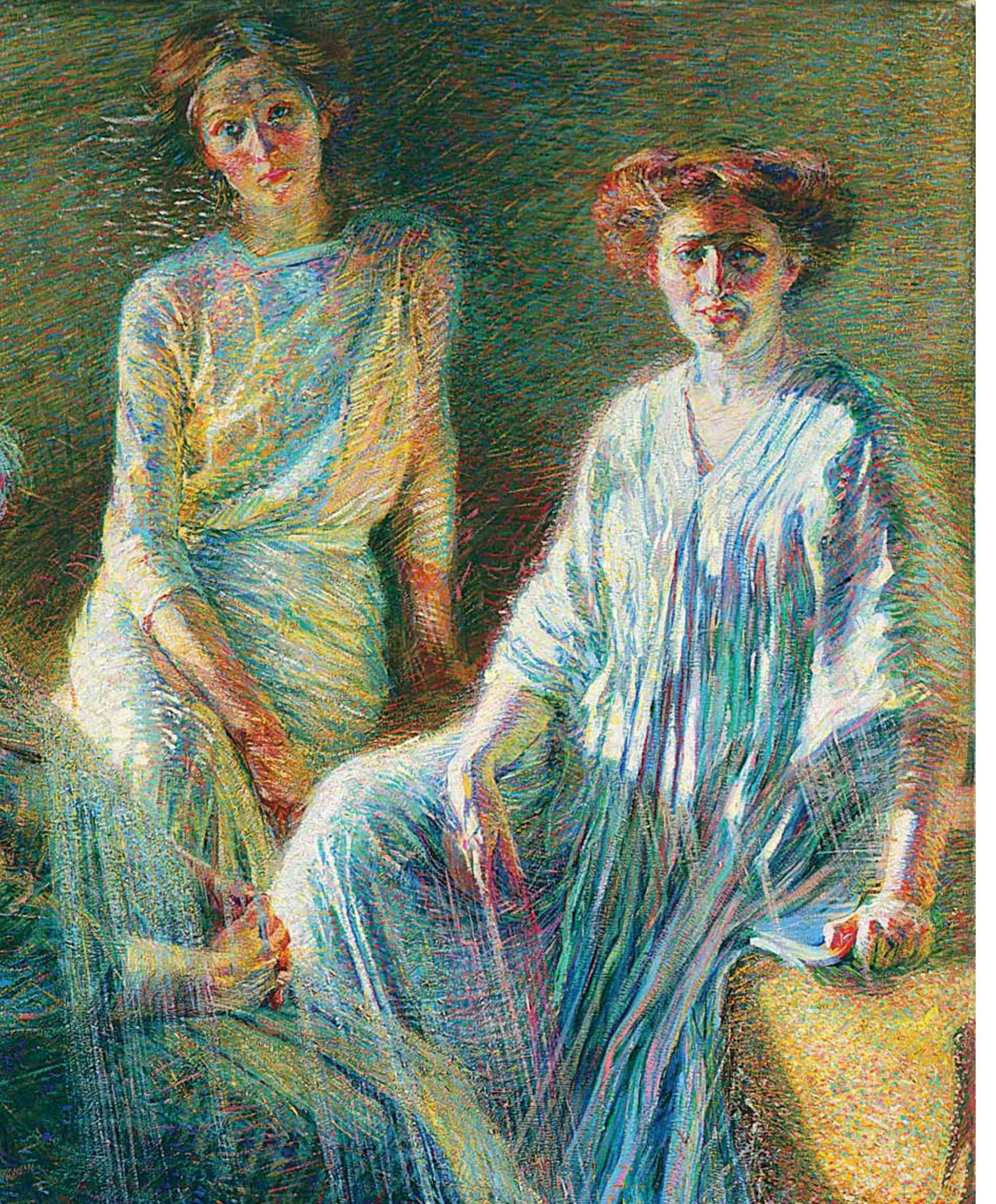
1902
olio su tela, 105 x 135 cm
Trapani, Polo Regionale di Trapani e Marsala,
Museo Regionale "Agostino Pepoli", inv. 7397

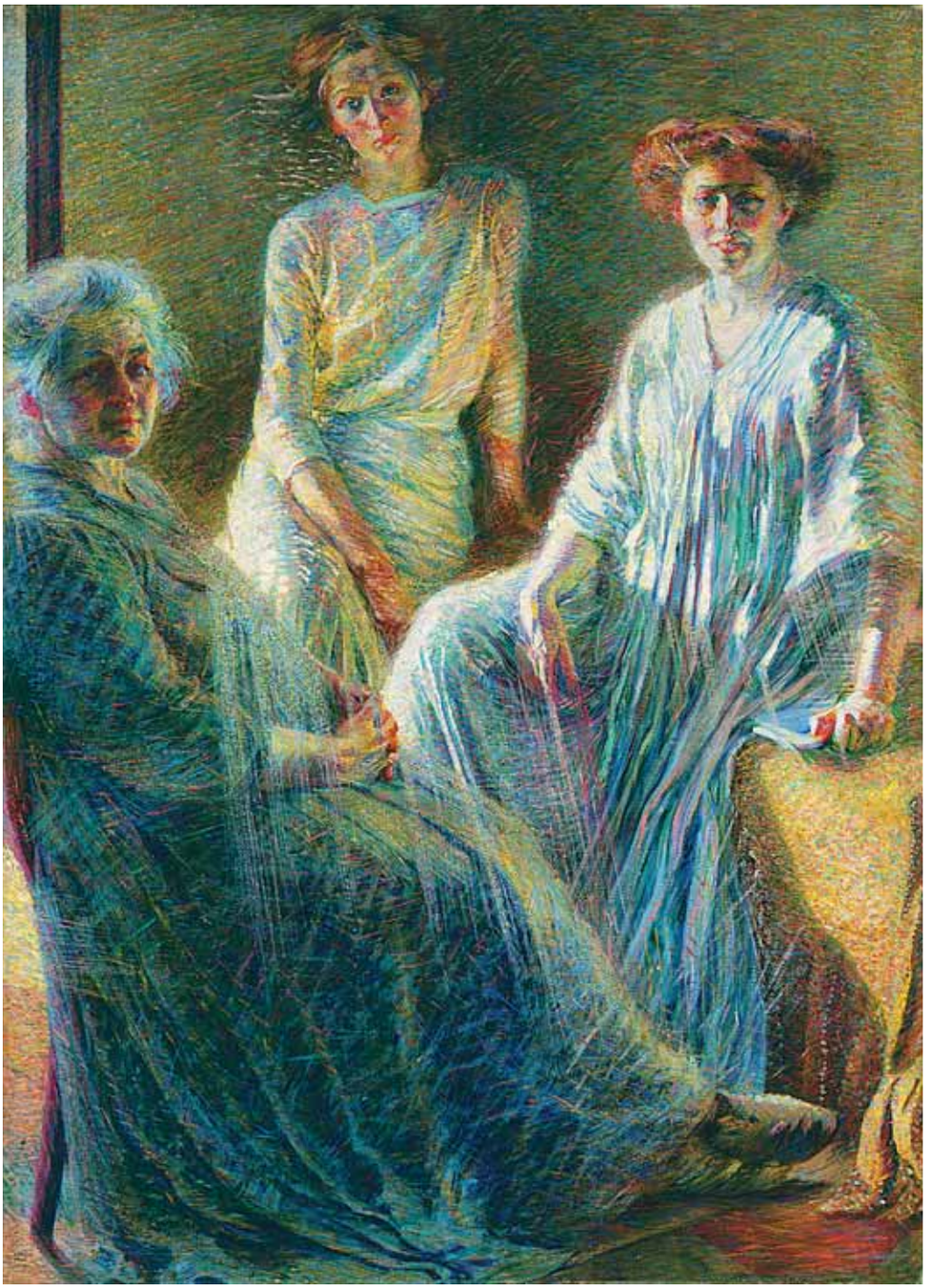
138
GIACOMO BALLA
(TORINO, 1871 - ROMA, 1958)

Ritratto all'aperto

1902
olio su tela, 154 x 113 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 2035







139
UMBERTO BOCCIONI
(REGGIO CALABRIA, 1882 - VERONA, 1916)

Tre donne

1909-1910
olio su tela, 170 x 124 cm
Collezione Intesa Sanpaolo, Gallerie d'Italia
- Piazza Scala, Milano, inv. A.D-00098A-L/IS

140
AMEDEO BOCCHI
(PARMA, 1883 - ROMA, 1976)
Ritratto di Renato Brozzi
1913
olio su tela, 130 x 70 cm
Traversetolo, Museo Renato Brozzi, inv. OAD 2

10. TRA IDEALE E REALE: LO SPIRITO DELLA NUOVA ITALIA

Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento Segantini e Michetti figurano da grandi protagonisti, insieme a Pellizza da Volpedo, tra i cantori delle nuove aspirazioni nazionali. L'ancoraggio della loro pittura alla tradizionale semplicità del mondo contadino e alle bellezze incontaminate delle Alpi (Segantini) e degli Appennini (Michetti), per quanto restituite con linguaggi sperimentali che superano il naturalismo ottocentesco riportando l'arte italiana ai livelli europei, garantisce ai due artisti un grande successo nell'Italia umbertina in cerca di immagini, scenari e situazioni in cui riconoscersi. Ne incarnavano lo spirito, le aspirazioni e il senso comune e, d'altra parte, ne educavano l'occhio ai nuovi linguaggi.

Con la sua prosa audace e i suoi versi granitici fu D'Annunzio a decifrare in tutte le sue complesse implicazioni la portata della rivoluzione estetica condotta senza tentennamenti da questi due pittori, affidata a un coinvolgimento panico nella natura in cui l'essere e il creato si fondono in un'unica entità. Secondo D'Annunzio Michetti era il pittore che aveva saputo comprendere lo spirito profondo del mondo contadino degli Appennini abruzzesi rivelandone in una nuova dimensione simbolista le tradizioni ataviche e la natura potente, pervasa da forze insopprimibili. Dopo l'iniziale successo del *Corpus Domini* (1877) e prima del *Voto* (1883), Michetti raggiunse un notevole traguardo nei *Morticini* esposti a Torino nel 1880. Un grande dipinto dal formato accentuatamente orizzontale in cui senza intenti descrittivi o analitici si dispiegava, davanti a un mare evocato sinteticamente come il cielo, il rito funebre di due gemelli neonati. Però Michetti legava questo fatto reale, degno di Verga o Capuana, a una profonda riflessione sperimentale che rinnegava i principi della prospettiva aerea e della scatola spaziale e comprimeva la composizione in termini non più di analisi ma di sintesi, aprendosi così alle novità europee. D'Annunzio s'ispirò ai *Morticini* per descrivere un funerale sulla spiaggia in uno dei componimenti di *Canto Novo*. Mentre nel 1884 il pittore ne eseguì una versione, bellissima, con la variante di un solo neonato al posto di due.

Se la fortuna di Michetti non fu sempre costante, quella di Segantini, invece, non conobbe tentennamenti fino alla sua prematura scomparsa avvenuta nel 1899. Egli seppe coniugare le novità dirompenti della partizione ottica del colore con la celebrazione in termini intimisti e lirici della purezza incontaminata delle Alpi restituendocene una dimensione universale. In quest'ottica Segantini fu ricordato da D'Annunzio nel componimento *Per la morte di Giovanni Segantini* pubblicato su "Marzocco" l'8 ottobre 1899, dove il pittore era colui nei cui occhi, "umili e degni ove s'accolse l'infinita bellezza", "tutte le cose furono come una sola cosa / abbracciata per sempre dalla sua silenziosa / potenza come dall'aria". Le ricerche di Segantini sulla tecnica divisionista, il vero linguaggio della modernità da cui ripartì il Novecento, risultavano svincolate da ogni declinazione eretica o imperscrutabile (come era invece in Previati). Si trattava di un simbolismo che non trasfigurava la realtà, unanimemente celebrato per questo dalla cultura ufficiale, dal pubblico e dalla critica. Se *Alla stanga* (1886) segnò l'acme della sua rilettura del naturalismo ottocentesco, dove la pittura non poteva ancora giovarsi del colore diviso cui Segantini approdò poco dopo per il tramite del mentore e sostenitore Vittore Grubicy de Dragon, le *Due madri* trionfatrici alla Triennale di Milano del 1891 toccarono il vertice della sperimentazione matura dell'artista. Qui il tema simbolista della maternità era ricondotto – e reso pertanto facilmente intelligibile – nell'intimismo fiero e semplice di una stalla e nelle convenzioni, lecite all'occhio borghese, di un apparente naturalismo.

Contemporaneamente anche in Italia, come nel resto d'Europa, si affermava il Simbolismo. Se a Milano il passo era dettato dalla pittura inaccessibile di Previati e se Segantini inviava strategicamente fuori confine opere dai contenuti più controversi come la tela delle *Cattive madri* ispirata al *Nirvana* di Illica (riscuotendo peraltro grandi successi), a Roma, il centro del potere, ne prendeva forma un'eccezione congeniale alla cultura ufficiale per i suoi precisi richiami formali alla tradizione antica, al Quattrocento di Botticelli e poi, in un secondo momento, al Cinquecento di Michelangelo. Di questa tendenza in cui agivano l'influenza del mondo preraffaellita inglese grazie al tramite di Nino Costa, l'estetismo decadente di marca dannunziana e una concezione elitaria dell'arte, Giulio Aristide Sartorio fu certamente il grande alfiere.

Francesco Leone

141
GIULIO ARISTIDE SARTORIO
(ROMA, 1860-1932)
Madonna degli Angeli (Magnificat)
1895
olio su tela, diametro 124 cm
collezione privata

142
GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHAFBERG, 1899)

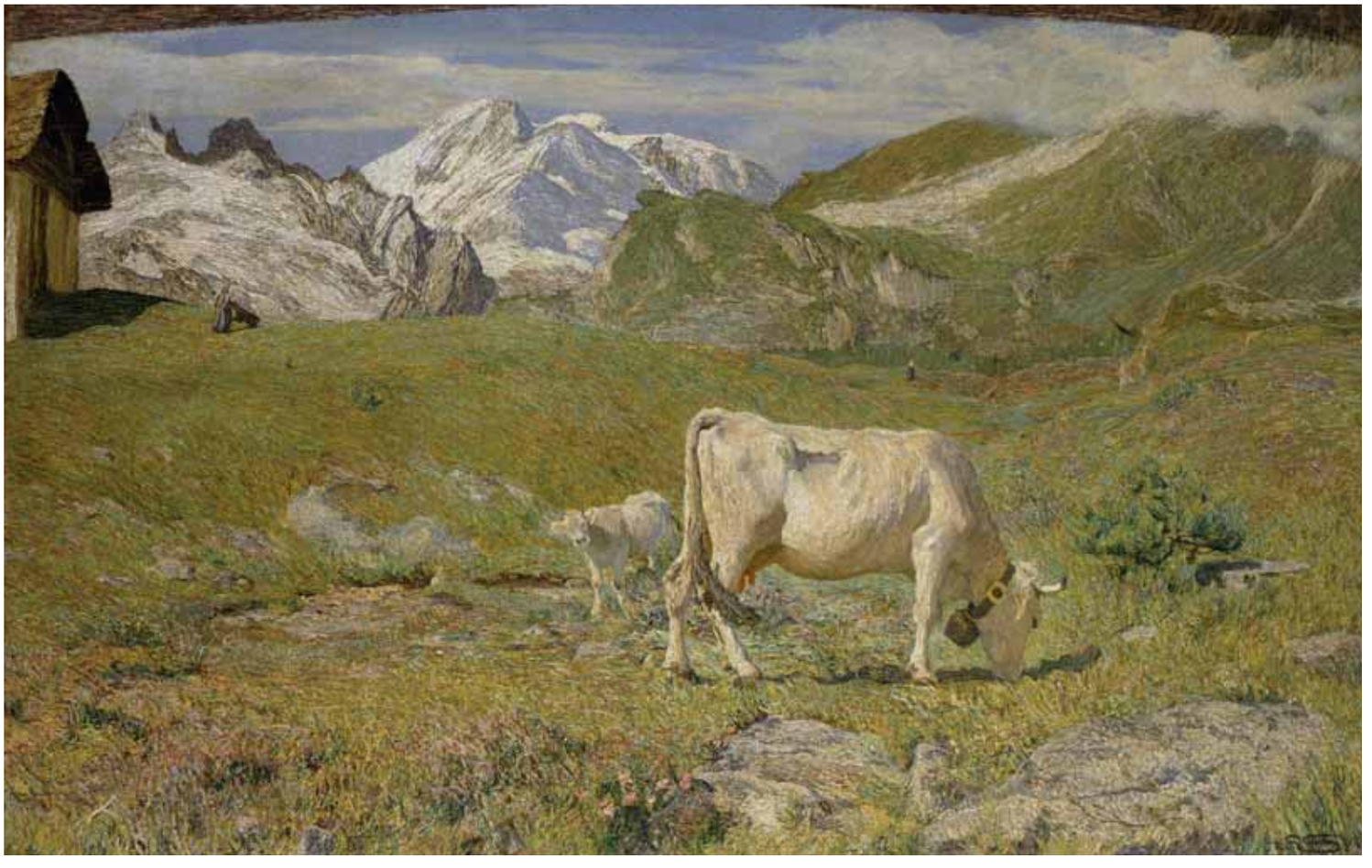
Alla stanga

1886
olio su tela, 170 x 390 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 1140

143
GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHAFBERG, 1899)

Le due madri

1889
olio su tela, 162,5 x 301 cm
Milano, Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 3804



144
GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHAFBERG, 1899)

Pascoli di primavera

1896
olio su tela, 97,5 x 155,5 cm
Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 2336

145
FRANCESCO PAOLO MICHETTI
(TOCCO DA CASAURIA, 1851 - FRANCAVILLA AL MARE, 1929)

Il morticello

1884
olio su tela applicata su tavola, 72,5 x 253,5 cm
Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, inv. 1884

146
GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO
(VOLPEDO, 1868-1907)

Lo specchio della vita (E ciò che l'una fa, e le altre fanno)

1895-1898
olio su tela, 132 x 291 cm
Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. P/1017

SCHEDE DELLE OPERE

1. L'ULTIMO ROMANTICO. HAYEZ E IL SENTIMENTO DELLA NAZIONE

1
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Autoritratto a settantuno anni

1862
olio su tela, 117 x 91,5 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "Hayez veneziano / 1862"
Venezia, Accademia di Belle Arti

Donato dall'autore nel 1862 all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove aveva condotto i suoi primi studi, questo autoritratto si inserisce in una lunga sequenza di immagini dell'artista che ne scandiscono la carriera in una sorta di autocelebrazione come pittore storico, allo stesso tempo testimone partecipe della propria epoca. All'interno di questa produzione, si colloca come un caposaldo, quello realizzato a cinquantasette anni (Milano, Pinacoteca di Brera), emblematico per la data di grande valore politico e per la firma che vi sono apposte ("Fra.co Hayez / Italiano della città / di Venezia / dipinse 1848"), con le quali Hayez ribadiva la sua coscienza e volontà di appartenenza a uno Stato, l'Italia, di cui si andava faticosamente cercando l'unità, all'indomani delle Cinque giornate di Milano e proprio negli anni in cui Venezia, la sua patria, era diventata il centro della resistenza contro gli Austriaci. La parola "italiano" sarebbe scomparsa nella successiva versione dipinta nel 1862, all'indomani dell'Unità, per la "famigerata collezione dei Ritratti dell'insigni pittori di ogni tempo" della Galleria degli Uffizi. Nell'autoritratto in mostra, anch'esso dipinto nel vivo di eventi fondamentali per la storia italiana, il pittore si firmava infine "Hayez veneziano", quasi a suggerire la sua delusione per l'esito delle vicende risorgimentali, che si erano concluse con Venezia ancora in mano allo straniero.
Sebbene si avvicini nella postura di profilo e, soprattutto, nella fierezza del volto all'autoritratto del 1848, più stringenti appaiono le somiglianze di quest'ultima versione con la precedente degli Uffizi, con la quale condivide soprattutto un'atmosfera di perplessità e di meditazione, accentuata dal campo vuoto della grande tela che occupa lo sfondo, quasi a indicare la crisi del ruolo e dell'identità dell'artista, la consapevolezza di non essere più una voce ascoltata e seguita in quei tempi mutati (L. Lombardi, in *Hayez* 2015, p. 304). Eliminando tutti gli elementi di arredo, Hayez realizza un'immagine essenziale e diretta, meno celebrativa e più quotidiana, nella quale assottiglia la distanza tra sé e lo spettatore, adottando una posa quasi frontale, con la mano destra spavaldamente fermata alla cintura.

Elena Lissoni

Bibliografia: Mazzocca 1994, p. 342, n. 357 (con bibliografia precedente); F. Valli, in *Francesco Hayez* 2015, pp. 306-307, n. 99.

2
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Ruth

1853
olio su tela, 137 x 100 cm
Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, inv. P 357

Fin dal 1812 quando Hayez inviò da Roma all'Accademia di Venezia, come saggio di pensionato, il *Rinaldo e Armida* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), la rappresentazione del nudo – e in particolare di quello femminile – divenne uno dei motivi ricorrenti della sua ricerca artistica, in parallelo a una crescente attenzione verso l'analisi del vero. Si trattava di un percorso – uno di più affascinanti condotti dal pittore, alternativo a quello più impegnato della pittura di storia – sviluppatosi negli anni venti con il perduto *Ila rapito dalle ninfe* (1825), inviato all'Esposizione Nazionale di Firenze nel 1861, e con la *Betsabea al bagno*, acquistata dal re del Württemberg alla rassegna braidense del 1827, proseguito con esiti di grande modernità attraverso la strepitosa serie di seducenti odalische, bagnanti, eroine bibliche – accostabili alla sequenza delle *Malinconie* e delle *Meditazioni* degli anni quaranta e cinquanta – fino ad approdare alla rappresentazione diretta, intima e conturbante della nudità negli ultimi capolavori.
A questo repertorio, nel quale si intrecciano e sovrappongono suggestioni dalla storia biblica e dall'orientalismo, appartiene anche l'opera in mostra che ritrae Ruth, giovane vedova di origine moabita, mentre lavora nei campi di Booz, parente prossimo del marito defunto, cui si unirà in matrimonio dando vita alla dinastia davidica. Tradizionalmente riferito al 1835, sulla scorta dell'elenco delle opere di Hayez redatto da Giulio Carotti, il dipinto è stato ricollocato al 1853, l'anno in cui apparve all'Esposizione di Belle Arti di Bologna suscitando grande interesse da parte della critica. Fin dal 1850 il committente dell'opera, Severino Bonora, aveva richiesto al pittore un dipinto ispirato alla *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, in particolare al celebre episodio del "libro galeotto", incontrando il netto rifiuto dell'artista che forse riteneva il tema, ancora legato a un gusto *troubadour*, troppo sfruttato e convenzionale e, per questo, propose un soggetto più affine agli indirizzi della sua ricerca di quel momento. A partire dal 1840, con la grande tela dipinta da Andrea Appiani junior per l'imperatore Ferdinando I e le successive varianti, la vicenda di Ruth aveva riscosso un grande successo presso gli artisti e il pubblico per il forte messaggio ideale che evocava la genesi di un popolo, ma soprattutto per la tenerezza sentimentale del racconto, che avrebbe ispirato a Victor Hugo il poema in quartine *Booz endormi* pubblicato nella raccolta *La Légende des siècles* nel 1859. Il fascino dell'interpretazione di Hayez, invece, risiede soprattutto nella sensualità misteriosa e malinconica della donna, nella morbidezza del nudo – che rilegge la tradizione seicentesca bolognese, da Guido Reni a Cagnacci, attraverso una gamma cromatica e un riverbero di luci di intonazione purista –, come pure nella concentrazione della figura che si stacca dal paesaggio di vaga ispirazione orientale, immerso nel chiarore del mattino di un'atmosfera senza tempo.

Elena Lissoni

Bibliografia: L. Caramel, in *Hayez* 1983, pp. 306-308, n. 161; Mazzocca 1994, p. 320, n. 318 (con bibliografia precedente).

3
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Tamar di Giuda

1847
olio su tela, 112 x 84,5 cm
Varese, Civico Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea, Castello di Masnago, inv. 112

Nel libro 38 della Genesi si narra di Tamar sposa di Er, primogenito di Giuda, che rimasta vedova si unì in matrimonio con Onan, fratello del marito. Alla morte di quest'ultimo – punito da Dio poiché aveva fatto ricorso al metodo anticoncezionale del *coitus interruptus* –, Giuda avrebbe dovuto dare Tamar in moglie al terzo figlio Sela, come imponeva la legge del levirato, ma dal momento che il ragazzo era allora troppo giovane e che egli temeva per la sua vita, convinto che la nuora fosse la causa della morte di Er e di Onan, rimandò la donna alla sua famiglia e finse di dimenticarsi di lei. Tamar allora si avvalse di uno stratagemma, per cui si travestì da prostituta e sedusse Giuda, il quale le promise un agnello lasciandole in pegno il suo bastone, un cordone e l'anello. Rimasta incinta di due gemelli e accusata di prostituzione, fu condannata al rogo da Giuda. Allora Tamar gli inviò gli oggetti che le aveva lasciato, mandandogli a dire che l'uomo con il quale si era prostituita ne era il proprietario e Giuda riconobbe la colpa di non averle dato in sposo il suo terzo figlio. Tamar partorì i gemelli Zerach e Perez, quest'ultimo antenato di Davide attraverso Boaz, il marito di Ruth (cat. 2).
Diversamente da alcuni illustri precedenti, tra i quali anche *Giuda e Tamar* di Horace Vernet (Londra, Wallace Collection), caratterizzati da un'ambientazione decisamente orientalista, Hayez si concentra qui sulla figura della donna, ritratta nella sua seducente bellezza "nel momento che tenendo in possesso il pegno datole da Giuda alza il velo per vederlo partire". Quando fu riprodotta in incisione sull'"Album" della rassegna di Brera del 1847 – sebbene non fosse esposta – l'opera fu accolta con qualche riserva da Francesco Ambrosoli, titolare di estetica all'Università di Pavia, che lamentava il poco rilievo dato al soggetto e la scarsa riconoscibilità iconografica dell'immagine ("darà poi anche facilmente a conoscere di qual donna sia fatta rappresentante?"), a favore quasi esclusivo della ricerca stilistica e formale ("I pregi spettanti alla forma esterna, al disegnare, al colorire non possono di per sé contentarci nelle opere di un grande artista") (Ambrosoli 1847, pp. 83-87). Una ben diversa chiave di lettura del tema biblico era, invece, quella coeva proposta da Giovanni Gallia in un componimento poetico dedicato alla perduta prima versione della *Rebecca* del 1831 che, come *Tamar*, fu anch'essa riprodotta sull' "Album" del 1847 (Gallia 1847, p. 30). Quest'ultimo, infatti, privilegiava il messaggio ideale e patriottico sotteso al soggetto, riconoscendo in Rebecca la progenitrice del popolo ebraico, le cui vicende godevano in quegli anni di un rinnovato interesse in seguito al debutto del *Nabucco* di Giuseppe Verdi nel 1842.
Mai esposta fino al 1983, quando apparve alla grande mostra dedicata ad Hayez allestita a palazzo Reale e a Brera, *Tamar* ricopriva un'importanza capitale nel percorso artistico dell'autore, riprodotta in due raffinati disegni *d'après* e menzionata in un brano delle *Memorie*, nel quale il pittore precisava le proprie intenzioni: "Questa figura presenta molto nudo, e dal suo panneggiamento ho creduto darle il carattere biblico. Credo inutile notare che questa è tutta tratta dal vero, il tipo che mi adoperai mi permise di darle quella robustezza di forme e di tinte richieste dalla figura". Hayez riconosceva nel dipinto l'esito particolarmente alto di una ricerca pittorica avviata fin dagli anni trenta, proseguita nei due decenni successivi in una serie di superbi capolavori che intrecciano riferimenti alla storia biblica e all'orientalismo, nei quali le protagoniste sono splendide figure femminili, il cui fascino sensuale e dolente è espresso attraverso i valori della forma, della luce, del colore. Come la già citata prima versione della *Rebecca* e un *Pensiero malinconico*, *Tamar* faceva parte della collezione di Gaetano Taccioli, uno dei più affezionati collezionisti dell'artista, che aveva così riunito uno "straordinario trittico dedicato alla contemplazione della bellezza femminile, in un raffinato

gioco di rimandi tra la sensualità delle figure discinte e i sentimenti che esse esprimono" (F. Mazzocca, in *Hayez* 2015, p. 258.)

Elena Lissoni

Bibliografia: Mazzocca 1994, p. 295, n. 286 (con bibliografia precedente); Mazzocca 2014b, pp. 12-17; F. Mazzocca, in *Francesco Hayez* 2015, pp. 258-259, n. 80.

4

FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Prete Orlando da Parma inviato di Arrigo IV di Germania e difeso da Gregorio VII contro il giusto sdegno del sinodo romano

1857
olio su tela, 225 x 322 cm
firmato e datato: "Fran.co Hayez 1857"
collezione privata

Esposta alla retrospettiva dedicata all'autore nel 1883, a un anno dalla sua scomparsa, e di nuovo nel 1934 alla grande mostra allestita da Giorgio Nicodemi al Castello Sforzesco di Milano, questa importante prova della maturità di Hayez torna finalmente a essere ammirata dal grande pubblico. Sebbene non esposto, il dipinto fu riprodotto in incisione da Domenico Gandini per l'"Album dell'Esposizione di Belle arti in Milano ed altre città d'Italia" del 1857, che quell'anno fu dedicato al committente dell'opera, Pietro Isimbardi (1799-1878), marchese della Pieve del Cairo e ciambellano di Sua Maestà Imperiale. Un lungo commento di Antonio Zoncada accompagnava la lettura della vasta e complessa tela, che affrontava la vicenda della destituzione di Gregorio VII da parte dell'imperatore Arrigo (Enrico) IV di Germania (1076), evento che segnava l'inasprirsi delle storiche contese tra Papato e Impero, culminate con l'umiliazione di Canossa. Qui Hayez ricostruisce l'avvenimento attraverso l'episodio poco noto di "Orlando, chierico parmigiano [che] portò a Roma e all'Assemblea di Laterano [la notizia della destituzione del pontefice] a rischio di rimanervi morto se il Papa non lo salvava" (Scarabelli 1846, p. 164). Riportato da Scarabelli nella *Istoria civile dei Ducati di Parma Piacenza e Guastalla* edito nel 1846 e narrato dettagliatamente da Johannes Voigt nella *Storia di papa Gregorio VII* nel 1847, il soggetto si inscrive in un interesse diffuso per la storia della Chiesa, ma si prestava facilmente a essere interpretato in chiave contemporanea, nel contesto del rilancio della questione romana e in coincidenza con la crisi della corrente neoguelfa negli anni precedenti all'Unità d'Italia.
La complicata ma icastica disposizione delle figure si incentra attorno alla figura di Gregorio VII, che diviene fulcro compositivo ed emozionale della scena, cui corrisponde per contrasto il "prete parmigiano, che, afferrato pei capelli da un soldato, accenna quasi di cader rovescione addosso al pontefice". Attorno a loro si dispongono numerosi personaggi, colti in grande varietà di atteggiamenti e gesti: "a quelle parole insolenti si desta nell'adunanza un fremito d'ira, un tumulto spaventoso. *Al carcere, al carcere lo scismatico*, grida il ribollente vescovo di Porto; il prefetto della città, i giudici, i soldati, i nobili quivi presenti, sguainate le spade, già piombano su Orlando, che rimarrebbe lì sui due piedi con cento punte trafitto, se Gregorio non si gettasse in mezzo a loro, facendo scudo del suo petto all'insensato". L'episodio del soldato che aggredisce il prete Orlando aveva suscitato qualche riserva ("dappoichè di tale atto non è fatta precisa menzione nelle storie, sarebbe stato a sua detta miglior consiglio imaginarne qualche altro che esprimesse la concitazione di quegli animi più nobilmente"), costringendo Zoncada ad affrontare la questione della rappresentazione dei fatti storici attraverso una puntuale adesione al vero, destinata a divenire fondamentale nei successivi sviluppi della pittura di storia: "perché né ogni vero, né tutto che può essere vero hanno ad entrare nell'arte, sebbene sia innegabile che niente di non vero ella deve accettare".
La stessa esigenza di attendibilità filologica nella resa delle passioni e delle figure – il volto del pontefice è ricavato da un'illustrazione del testo di Voigt – era richiesta anche nella ricostruzione degli ambienti, in adesione alla riconsiderazione positivista del Medioevo: "La parte architettonica è bella e magnifica, bellissimo lo sfondo, e sì bene condotto che lo spazio ti si allarga davanti, e l'occhio illuso corre sotto quelle vaste arcate, fra quei gruppi di persone liberissimo, il che giova non poco a dare aria di verità a tutta la scena".
Accostandosi alle istanze accademico puriste, divenute allora una sorta di linguaggio nazionale, ancora una volta Hayez dimostrava la sua capacità di reinterpretare la pittura di storia in una continua tensione sperimentale, come ben documenta una serie di dipinti, alcuni dei quali lasciati incompiuti, come ad esempio, *Sant'Ambrogio ricusa l'entrata nel Tempio all'imperatore Teodosio* (Milano, Accademia di Brera) o la nuova versione del *Trionfo di Vettor Pisani* (Milano, Accademia di Brera), nei quali l'artista adottava una soluzione più realistica ed insieme filologica dei fatti aggiornata sulle istanze positiviste.

Elena Lissoni

Bibliografia: Mazzocca 1994, p. 329, n. 331 (con bibliografia precedente).

5

FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Riconciliazione di Ottone II con Adelaide di Borgogna sua madre

1858
olio su tela, 162 x 209 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "Fran.co Hayez di Venezia / dipin. a 1858"
Pavia, Musei Civici, inv. P 1228

"Fra gli altri miei quadri di composizione – ricordava Hayez nelle sue *Memorie* – credo essere tra i meglio riusciti […] la *Riconciliazione di Adelaide* per il duca Scotti di Pavia". Dipinta nel 1858, la vasta e impegnativa tela affronta una vicenda di storia medievale, l'incontro avvenuto nel 980 sulla piazza di San Michele a Pavia tra Adelaide di Borgogna e il figlio Ottone II, e la loro conciliazione tramite san Maiolo, abate di Cluny. Si trattava di un episodio suggerito dal committente e puntualmente descritto negli *Annali* di Muratori, ristampati a Milano nel 1838 e a Venezia tra il 1843 e il 1848, ma divulgati dal testo riassuntivo di Ambrogio Levati sin dal 1837: "Calò dunque in Italia Ottone II imperadore nell'autunno dell'anno corrente (980), e giunto a Pavia, quivi si pacificò colla santa imperadrice Adelaide sua madre. [...] Venne ella infatti a quella città, abboccossi col figliolo, ed amendue non senza lagrime si pacificarono […] l'imperadore […] si diede per vinto, e andò a gittarsi ai piedi della madre" (Muratori [1744-1749] 1838, p. 1253).
Riprodotta in incisione da Domenico Gandini, l'opera figurava sulle "Gemme d'arti italiane", accompagnata dal puntuale commento di Michele Gatta che sottolineava l'attualità del soggetto "bello e fecondo di alti pensieri e di nobili affetti", tratto da quel Medioevo "da cui doveva sorgere in Italia l'epoca gloriosa dei comuni e la civiltà moderna". Diversamente dalle prime drammatiche e concitate raffigurazioni storiche che si susseguono nel repertorio dell'artista fino alla metà del secolo, questo grande esempio di pittura romantica della maturità esprime l'intensità delle emozioni attraverso una composizione vasta e pausata, di grande forza scenica, costruita attorno al gruppo di Adelaide e di Ottone: "Le due figure principali […] campeggiano tra tutte le altre che formano il corteo numeroso dell'imperatore e quello più modesto della madre […] Ottone disceso dal suo palazzo […] piega un ginocchio e abbassa il capo riverente innanzi alla madre, che gli è venuta incontro stendendo al figlio ambe le mani". Attorno ai protagonisti si dispiega un lungo corteo di personaggi: da san Maiolo che "giunge le palme, e leva gli occhi al cielo", all'uomo "bello della persona e piacente di volto, vero tipo lombardo […] che accenna con la mano i due augusti a un gruppo del seguito imperiale, come invitandoli a rallegrarsi del fausto avvenimento", fino agli splendidi paggetti, attenti e increduli, ritratti mentre tengono la spada, il manto e la corona del sovrano.
La ricerca di verosimiglianza storica, avviata da Hayez sin dagli anni quaranta e orientata verso un sempre maggiore rigore filologico, si rintraccia qui non solo nella rievocazione dei costumi, ma anche nella accurata ricostruzione della piazza di San Michele a Pavia, cui l'artista cerca di restituire l'originario aspetto dell'epoca attraverso la reinvenzione del palazzo di Ottone II e degli edifici sulla destra sul modello del cosiddetto palazzo di Teodorico a Ravenna, mentre la basilica è spogliata dei rilievi scultorei di età romanica per rivelare la sua presunta e austera facciata in stile longobardo.
La complessa e articolata composizione – di evidente matrice teatrale – aveva suscitato l'interesse della critica in occasione della presentazione del dipinto all'Esposizione Universale di Parigi, pur con qualche riserva indirizzata verso l'impiego di un cromatismo giocato sui toni bassi delle terre e degli ocra ("il y a absence de coloris", Ranzi 1867, p. 32), che tuttavia rientrava in quella originalissima interpretazione delle istanze puriste caratteristica della produzione hayeziana degli anni quaranta e cinquanta.

Elena Lissoni

Bibliografia: Mazzocca 1994, n. 340, pp. 333-334; *La Quadreria* 2002, n. 13, pp. 52-55.

6

FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

La distruzione del Tempio di Gerusalemme

1859-1867
olio su tela, 183,3 x 253,3 cm
Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 756
- su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali

Nel 1867 Francesco Hayez, che aveva settantasei anni e di conseguenza aveva rallentato il suo ritmo di lavoro fino ad allora impressionante, si presentava alla rassegna di Brera con due dipinti di ispirazione storica, che furono considerati una sorta di testamento spirituale e artistico: *La distruzione del Tempio di Gerusalemme* destinato all'Accademia di Venezia quale "memoria dei primi studi fatti in questo istituto" e *Gli ultimi momenti*

del doge Marin Faliero sulla scala detta del Piombo per l'Accademia milanese, dove insegnava dal 1822 come supplente di Luigi Sabatelli.
Rappresentazione di uno degli eventi più drammatici della storia dell'umanità, *La distruzione del Tempio di Gerusalemme* fu immediatamente riconosciuto dalla critica come un capolavoro del pittore, nel quale oltre duecento personaggi – colti in una miriade di atteggiamenti e di caratteri – si agitavano in una complessa composizione di straordinario valore scenico. Diversamente dall'interpretazione idealizzante di Wilhelm von Kaulbach del 1845 (certamente nota ad Hayez, come attestano due lucidi tratti dai bozzetti per il dipinto, che risalirebbero alla visita allo studio del collega a Monaco nel 1858), il grande quadro penetra nel vivo la "verità della storia", spingendosi ben al di là del riferimento letterale alla fonte (la *Guerra giudaica* di Giuseppe Flavio, presente nella biblioteca del pittore nell'edizione di Sonzogno del 1822) e di una puntuale ricostruzione archeologica (che pure poteva contare sulla recentissima documentazione fotografica di Saltzmann dei resti ebraici). Anche l'accuratezza filologica dei costumi risponde alla necessità di esprimere i diversi caratteri dei due popoli – quello ebraico e quello romano – e lo scontro delle due civiltà, la cui violenza ci è restituita in un'immagine corale di grande impeto visuale, faticosamente elaborata attraverso numerosi fogli dal 1859 (Marini 2018, pp. 89-95). Al centro si distinguono appena le figure dell'imperatore Tito e di Giuseppe Flavio, quest'ultimo io narrante e traditore, nei cui tratti forse si nascondono quelli di Hayez, tormentato interprete di un'epoca di rivolgimenti. Spingendo al limite i mezzi espressivi del genere storico, con una forza visionaria che anticipa quella del cinema, il quadro sembra assumere il valore di una "testimonianza diretta del vecchio artista in favore dei popoli oppressi in un momento storico che vedeva addensarsi sull'orizzonte internazionale la minaccia dell'imperialismo" (F. Mazzocca, in *Hayez* 1983, p. 226). Nel 1870, con lo scoppio del conflitto franco-prussiano, la fiducia nella storia, quale strumento di comprensione del passato in funzione del presente, avrebbe lasciato spazio a una dolorosa riflessione sulla guerra: "il vecchio artista […] sente la tristezza di ciò che succede nel mondo politico e allo sterminio d'uomini, di città di un Impero pel quale noi potremo dirsi Italiani" (lettera di Francesco Hayez a Luigia Negroni Prati Morosini, 5 agosto 1870, pubblicata in Hayez 1890, pp. 212-213). Interpretando un sentimento universale, nel suo ultimo capolavoro Hayez recupera così il concetto rinascimentale di un'*istoria* destinata a commuovere, che aveva nella raffigurazione della strage – della *Strage degli innocenti*, in particolare – il suo compendio più alto, "secondo una linea che passa da Raffaello a Reni, a Poussin, e s'inoltra fino a Guernica" (Valli 1999, p. 200).
In una delle pagine più belle a commento del dipinto, Camillo Boito intrecciava le sue parole alla narrazione di Giuseppe Flavio, adottando una lunga metafora musicale dove il contrappunto di rimandi e corrispondenze tra gli episodi di una tragedia, che si dilata in un crescendo sublime e terribile, assume il carattere di un dissonante concertato wagneriano nel quale "la nota isolata della donna di spalle sulla nuda parete sinistra […] basta a introdurre nell'intonazione tutta agitata del quadro un suono grave e lungo, come il pedale d'un organo".

Elena Lissoni

Bibliografia: *Hayez* 1983, pp. 224-226, n. 107; Mazzocca 1994, pp. 348-350, n. 370 (con bibliografia precedente); Valli 1999, pp. 199-203; F. Valli, in *Francesco Hayez* 2015, pp. 312-315.

7
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Ecce Homo

1867-1875
olio su tela, 210 x 128 cm
firmato e datato in basso a destra: "1875 Fran.co Hayez"
Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini, inv. P. 315

Con una lettera del 3 giugno 1875 Francesco Hayez informava l'amata nipote Carlotta Banzolini che la grande tela rappresentante l'Ecce Homo era pronta per essere inviata a Lovere, dove lei risiedeva, e concludeva: "Io lavoro sempre con passione dell'arte ma in questa tela la raddoppiai perché se sarò encomiato questo ti rechi consolazione e perché volendo terminare con questo lavoro la mia carriera artistica possa vantare che a 85 anni fui ancora pittore". L'invio del dipinto chiudeva una vicenda che aveva impegnato l'autore in una lunga e travagliata esecuzione – ben testimoniata dai disegni preparatori e dai ripensamenti individuati in occasione delle recenti indagini scientifiche condotte sull'opera –, in parte segnata dalla convinzione – e forse anche dal timore – che quel quadro sarebbe stato l'ultimo della sua carriera. In realtà ancora ben lontano dall'esaurire la sua instancabile attività artistica, Hayez compiva un estremo capolavoro, il cui avvio risalirebbe al 1867, proprio in coincidenza con il suo commiato ufficiale dalla scena pittorica, sancito dal dono all'Accademia di Brera degli *Ultimi momenti del doge Marin Faliero sulla scala detta del Piombo* e a quella di Venezia della *Distruzione del Tempio di Gerusalemme* (cat. 6).
In quel clima di profonda sfiducia seguita alla realizzazione delle istanze unitarie e di condanna verso gli orrori della guerra, queste altissime prove della maturità sembrano consegnarci un tragico bilancio sul duplice versante storico ed esistenziale, rispetto al quale l'*Ecce Homo* assume il valore simbolico di un dolore cosmico, insieme umano e divino. Hayez aveva affrontato lo stesso soggetto in altre versioni, nel 1829 e nel 1850, entrambe di destinazione privata, rispetto alle quali la grande tela loverese si distingue per la forza scenica, accentuata dell'isolamento del Cristo condotto "fuori dalla casa di Pilato e posto onde sia visto dal popolo [dal quale lo separano] venti gradini come p.e. la chiesa di S. Simone piccolo in Venezia". Raccomandando che fosse collocato in alto (in modo che "quello che guarda il quadro sia fra il popolo che gridano di volerlo crocifiggere"), l'autore si prefiggeva un effetto monumentale, già accentuato dall'inserimento in corso d'opera di un'ampia striscia di tela lungo il margine inferiore e dalla serrata scansione ritmica del colonnato. Una soluzione compositiva che, insieme alla materia pittorica ricca e sciolta, rimanda all'ininterrotta riflessione del pittore sui modelli della grande tradizione veneta, in particolare dell'amatissimo Tiziano, del quale aveva copiato fin dalla giovinezza *La presentazione di Maria al tempio* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), cui si affiancò nella maturità un nuovo interesse per Giovan Battista Tiepolo, da cui deriva la svolta nella sua pittura sacra segnata dal *Martirio di san Bartolomeo* (1856, Castenedolo, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo Apostolo, cat. 11) che figurava all'Esposizione Universale di Parigi nel 1867.

Elena Lissoni

Bibliografia: Mazzocca 1994, p. 363, n. 395 (con bibliografia precedente); Albertario 2015, pp. 102-107; M. Albertario, in *Francesco Hayez* 2015, p. 318, n. 103.

8
PIETRO CANONICA
(MONCALIERI, 1869 - ROMA, 1959)

Cristo flagellato

1920 (replica da originale del 1898)
marmo, 135 x 71 x 54 cm
Roma, Sovraintendenza capitolina ai Beni Culturali - Museo Pietro Canonica a Villa Borghese, inv. C 412

L'opera è una replica della scultura per il monumento funerario Falletti (1898), eseguito da Canonica a Torino nel Cimitero monumentale. Il particolare della *Testa di Cristo* del monumento Falletti fu presentata nel 1899 a Torino al Concorso Internazionale di Pittura, Scultura e Disegno.
La giuria aveva apprezzato la "finezza della modellatura" e il "senso di sofferenza reso con molta intensità". Nel *Cristo flagellato* Canonica adotta un'iconografia insolita, raffigurandolo assiso, dopo la flagellazione: assorto "nell'abbandono concesso ai mortali, riflette appena la disumana crudeltà de' suoi malvagi giustizieri. La parte inferiore è nascosta dal copioso manto, che scende a pieghe larghe come volute" (cfr. Sapori 1960). Il modello della scultura originale fu donato ai frati benedettini di Montecassino nel 1951.

Fabiola Polsinelli

Bibliografia: Sapori 1960, p. 31; Durbé, Caraci, Cardano 1985, nn. 80-81, tavv. XIV-XV; *Il Museo Canonica* 1991, p. 31; *Museo Pietro Canonica* 2017, p. 74.

9
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Ritratto di Gioacchino Rossini

1870
olio su tela, 109 x 87,5 cm
Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 812

L'amicizia tra Francesco Hayez e Gioacchino Rossini risaliva agli anni della formazione romana, quando entrambi, dopo il 1812, avevano ottenuto il pensionato di studio nella città eterna per meriti artistici: il pittore per il premio conseguito a Brera con il *Laocoonte*, il compositore per il grande successo riscosso con *La pietra di paragone*, andata in scena al Teatro alla Scala il 26 settembre 1812. Un rapporto alimentato da nuovi incontri a Verona, in occasione del famoso Congresso del 1822, e a Milano, ma che proseguì anche dopo il 1824, in seguito al trasferimento di Rossini a Parigi, attraverso "lettere piene d'arguzie e gentilezze" (Hayez 1890, p. 21).
La folgorante carriera di Rossini – che i suoi contemporanei consideravano il più grande compositore dell'epoca, il "Napoleone della musica" – si era conclusa nel 1829, quando appena trentasettenne aveva deciso di ritirarsi a vita privata. Negli ultimi anni trascorsi nella campagna parigina di Passy si dedicò alla musica sacra e a quella da camera, oltre che alla buona cucina, come ben testimonia una irriverente caricatura del fotografo e disegnatore Etienne Carjat (1828-1906), che lo raffigurò intento a cucinare un pentolone di spaghetti in una stanza tappezzata di cartelloni delle sue opere liriche. A Carijat – autore di celebri ritratti fotografici di Arthur Rimbaud, Victor Hugo, Charles Baudelaire – si deve anche uno scatto nel quale Rossini appare quasi a figura intera, seduto su una poltrona, che nel 1867 fu inviato dal compositore all'amico Hayez, con una dedica all'"erede del colorito di Tiziano, del disegno di Sanzio e dell'immaginazione dell'Ariosto". Una secon-

da fotografia che ne riproduceva solo il viso era invece destinata a Giuseppina Negroni Prati Morosini.
Entrambe custodite nel Fondo Hayez della Biblioteca Nazionale Braidense, le due immagini accompagnavano l'affettuosa lettera, scritta in risposta a quella del pittore che gli raccomandava i coniugi Morosini in visita all'Exposition Universelle del 1867, dove – non potendo partecipare di persona – Hayez aveva inviato quattro suoi dipinti e la versione più tarda del *Bacio*, riscuotendo l'ammirazione generale. Da quelle fotografie, nel 1870, a due anni dalla scomparsa dell'amico, il pittore ricavò un ritratto di straordinaria forza introspettiva che – seppur nel tono affabile della sua raffigurazione – si rivelava emblematico della grandezza del personaggio. L'immagine raggiunge un effetto di naturalezza e spontaneità, cui contribuiscono il dettaglio della ciocca di capelli che sfugge dalla frangia ben pettinata e quello del tutto inventato del panciotto slacciato, che certamente si addicevano al carattere ironico e stravagante dell'effigiato. Allo stesso tempo, lo spartito musicale che reca sulla copertina la scritta in caratteri capitali "Musica dell'Avvenire" ribadiva il ruolo fondamentale svolto dal compositore nel panorama artistico del XIX secolo e nel dibattito sulla "musica dell'avvenire" teorizzata da Wagner, nonché l'eterno valore delle sue armonie.

Elena Lissoni

Bibliografia: Mazzocca 1994, p. 355, n. 375 (con bibliografia precedente); I. Marelli, in *Hayez* 2011, pp. 100-101, n. VI.2; I. Marelli, in *Francesco Hayez* 2015, p. 316, n. 102.

10
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Un vaso di fiori sulla finestra di un harem

1869-1881
olio su tela, 125 x 94,5 cm
Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 6338

"Il vecchio Hayez con un quadro di fiori, cessa d'esser vecchio: egli diventa antico e si colloca per la finezza delle tinte e una finitezza solida e sostenuta tra i maestri olandesi, accanto, non sotto, ai migliori maestri di quel genere. È il solo che regga ricorrendo all'antico. E questa è proprio opera della sua vecchiaia: – io posso assicurarlo perché questo quadro l'ho conosciuto però, come dice il proverbio. Egli l'aveva portato avanti dodici anni or sono: l'anno scorso l'ho visto nel suo studio a Brera non del tutto condotto a termine; il veterano l'ha terminato sotto lo scatto dei novant'anni. Si trova nella sala XI al N. 18 in un angolo" (Chirtani 1881, p. 22). Così Luigi Chirtani ricordava *Un vaso di fiori sulla finestra di un harem* all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881, celebrando l'ultimo dipinto di un protagonista della pittura italiana dell'Ottocento che sarebbe scomparso solo pochi mesi dopo. Perlopiù ignorato dalla critica dell'esposizione ed escluso dagli acquisti ufficiali, il quadro risultava ancora nello studio dell'artista in occasione della rassegna retrospettiva del 1883, quando confluì nelle raccolte della Pinacoteca di Brera, corrispondendo finalmente al desiderio dell'autore "di vederlo figurare in una pubblica pinacoteca" (Chirtani 1882, p. 130).
Di fatto estraneo al dibattito artistico contemporaneo, ma ancora stimato dalla critica e amato dal pubblico, dopo l'Esposizione Nazionale di Milano del 1872 – cui partecipò con otto dipinti –, Francesco Hayez si presentava di nuovo a una mostra ufficiale con una natura morta di fiori, soggetto trattato dal 1834 (collezione privata) e replicato come prezioso inserto nelle due versioni de *La malinconia* (1840-1841, Milano, Pinacoteca di Brera) e di *Un Pensiero malinconico* (1842, collezione privata), oltre che come genere autonomo in diverse tele dal 1860. Come osservato da Chirtani, il pittore ormai novantenne dimostrava ancora una volta – con uno scatto da fuoriclasse – di poter gareggiare "in pazienza, in precisione e in finitezza" con i maestri fiamminghi e olandesi del diciassettesimo e diciottesimo secolo, come Jean Philips van Thielen – presente nelle collezioni di Brera con *Ghirlanda di fiori con Vetumno e Pomona* (1648) –, rileggendoli attraverso l'adesione al vero che derivava dalla pittura biedermeier di Josef Nigg, Franz Xaver Petter e Ferdinand Georg Waldmüller. Adottando una ricchezza materica e un'esuberanza cromatica strepitose, in questa superba composizione floreale, appoggiata delicatamente sul davanzale di un harem da una misteriosa odalisca, Hayez reinterpreta per l'ultima volta il tema della Vanitas conferendole un fascino sensuale, come in un estremo invito a godere della vita che, allo stesso modo della bellezza di un fiore, tripudia e presto svanisce.

Elena Lissoni

Bibliografia: F. Mazzocca, in *Hayez* 1983, pp. 247-248, n. 121; Mazzocca 1994, p. 377, n. 437 (con bibliografia precedente); P. Segramora Rivolta, in *Fiori* 2010, pp. 186-187, n. 58; E. Lissoni, in *Francesco Hayez* 2015, pp. 322-323, n. 105.

11
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Il martirio di san Bartolomeo

1856
olio su tela, 425 x 233 cm
Castenedolo, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo Apostolo

Il 26 gennaio 1867 Francesco Hayez scriveva a Enrico Banzolini, marito della nipote Carlotta, all'epoca residente a Lovere: "Alcuni de' miei lavori andranno all'Esposizione di Parigi, fra gli altri il quadro di altare della chiesa di Castenedolo ecc. Io non avrei mandato alcuna cosa ma non potevo impedire che i possessori dei miei lavori ne mandassero […]. Queste esposizioni avranno dei buoni risultati per l'industria ma per le belle arti non lo credo, specialmente in Francia dove si credono da soli da poter dare legge al mondo, le nostre cose se non saranno crudelmente censurate saranno perlomeno dimenticate, perché mal collocate" (pubblicato in Albertario 2012, p. 57)
Il martirio di san Bartolomeo, che Hayez aveva dipinto nel 1856 per l'omonima chiesa di Castenedolo, nella provincia bresciana, fu inviato all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 su sollecitazione della Presidenza dell'Accademia di Brera, con l'intento di selezionare per quella importante rassegna europea le opere "più insigni prodotte nell'ultimo decennio, e che ottennero in special modo il pubblico suffragio", provenienti "non solo dai privati amatori ma eziandio dalle Chiese e dai pubblici Stabilimenti". Lo sfortunato viaggio parigino del dipinto culminò con la sua caduta accidentale dalla parete dove era stato mal collocato – proprio accanto alla celebre ultima versione del *Bacio*, come ben testimoniano le foto dell'epoca.
L'imponente pala era stata commissionata nel 1853 dalla Fabbriceria Parrocchiale di Castenedolo, tramite l'architetto bresciano Rodolfo Vantini, incaricato della realizzazione del grande altare maggiore in marmo, il quale probabilmente aveva già favorito il pittore anche in altre commissioni di soggetto sacro nella provincia bresciana: da *L'Arcangelo san Michele* (1838, Iseo, chiesa parrocchiale di Sant'Andrea Apostolo), all'*Addolorata* per la contessa Bevilacqua di Brescia (1842, Riva del Garda, Museo Civico), fino alla *Madonna con il Bambino* per la cappella Bossini nel Cimitero Vantiniano (1851, ora Brescia, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo). Numerosissimi disegni preparatori alle singole figure e un modelletto, conservato in collezione privata testimoniano la lunga gestazione del dipinto che, per impegno e carattere sperimentale, rappresenta una delle ultime grandi e più riuscite prove dell'artista. L'opera segna il punto di arrivo di una ricerca sulla pittura sacra evidentemente meditata sui modelli tiepoleschi, dai quali derivano la luminosità diffusa e il riverbero del colore giocato su una gamma fredda, qui reinterpretati attraverso il rigore accademico nella resa delle anatomie e dei panneggi. Con questo nuovo linguaggio espressivo Hayez si confrontava con l'"accademismo internazionale […] rivaleggiando dunque soprattutto con la scuola bergamasca, facente capo all'Accademia Carrara già diretta dal rivale Diotti ed ora da Enrico Scuri, che aveva fatto della pittura sacra d'ispirazione cinquecentesca la propria prestigiosa specializzazione" (Mazzocca 1994, p. 328). Come previsto dall'autore, tuttavia, la tensione sperimentale di questa ricerca – condotta anche sulla suggestione dei modelli monacensi – fu accolta con qualche riserva negli ambienti parigini, dove la grande pala riscosse il laconico commento della critica: "Belle composition, qui malheureusement manque de coloris. Tableau un peu maniéré" (Ranzi 1867, p. 31).

Elena Lissoni

Bibliografia: Mazzocca 1994, p. 328, n. 330 (con bibliografia precedente); G. Fusari, in *Francesco Hayez* 2015, pp. 286-289, n. 92.

12
ANTONIO CISERI
(RONCO SOPRA ASCONA, 1821 - FIRENZE, 1891)

Il martirio dei Maccabei

1863
olio su tela, 450 x 260 cm
Firenze, chiesa di Santa Felicita
(opera non in mostra)

Avviata nel 1852, l'opera viene eretta nel primo altare a destra della chiesa di Santa Felicita in Firenze il 1 agosto 1863. Attraverso l'eccellente disegno e le vaste dimensioni, narra il tragico episodio biblico di una famiglia "che piuttosto che tradire la fede e la legge dei padri disprezza le seduzioni del tiranno straniero, sostiene tormenti atroci e si sacrifica tutta alla più alta devozione alla patria" (Rosadi 1916, pp. 68-69). Si tratta dei sette fratelli Maccabei che, catturati insieme alla madre, vengono costretti alla morte dal re Antioco. La lenta elaborazione del martirio, avvenuta in decine di disegni, testimonia la lunga indagine di ricerca condotta da Ciseri e l'approfondito studio del nudo, nonché la rispondenza a quei valori di verosimiglianza storica allora ricercati in pittura. La prima notizia documentaria risale al 27 febbraio 1853, quando il pittore annota nel suo libro dei conti il pagamento per la cornice di un "bozzettino" per la pala di Santa Felicita, oggi in una collezione privata ticinese (Spalletti 1975, n. 169). Lo stesso compare nel 1855 in una mostra di ritratti (Scartabelli 1855, pp. 81-82; N.A.C. 1855, pp. 50-51; cfr. Spalletti 1991, p. 30). Carlo Del Bravo ed Ettore Spalletti hanno ricostruito la lunga fase di gestazione dell'opera: un gruppo di disegni preparatori sono antecedenti al primo bozzetto e dimostrano i ripensamenti tra una posa più frontale e un an-

damento in diagonale verso lo sfondo. In un primo momento la composizione riprende *Santa Felicita che esorta i propri figli al martirio* eseguita da Giorgio Berti nel 1820 e collocata sull'altare Nerli in Santa Felicita nel 1824 (P. Fiorelli Malesci 1986, pp. 227, 231; cfr. Spalletti 1991, p. 30), mentre l'abbozzo del gesto solenne delle braccia richiama la *Giuditta* di Benvenuti per il duomo di Arezzo. Nell'ottobre 1853 Ciseri prende le misure sull'altare e il mese dopo paga il telaio per il cartone preparatorio, che espone nel 1855. Le critiche ricevute in quell'occasione sembrano spingerlo a modificare l'opera, liberando lo sfondo assiepato di figure immobili e dirigendosi verso un'azione più dinamica e drammatica, come testimonia una lettera scritta il 3 giugno 1856 da Luigi Mussini all'amico Carlo Milanesi, nella quale chiede notizie dell'opera di Ciseri essendo al corrente che ne rifaceva la composizione (L. Mussini 1893; cfr. Spalletti 1991, p. 30). Nel maggio 1855 Ciseri acquista la tela per il quadro e lavora con modelli dal vivo e fra marzo e luglio 1857 il cartone è terminato (ora al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) per il trasferimento su tela ed esposto al pubblico. L'artista riprende la statuaria antica e sviluppa il colloquio tra la figura della madre e quella del re: "il gesto da ammonitore si fa disperato, con le braccia levate al cielo […] in una composizione che ci apparirà di straordinaria concentrazione drammatica nella esibizione di un dolore privo di ammonimenti, di una laica tragicità sottolineata dalla rarefazione di riferimenti ambientali e narrativi all'esemplarità religiosa" (Spalletti 1991, p. 39). Ciseri continua a studiare il tema in una lunga serie di nudi e di ricerche dal vero, per poi completare l'opera nel luglio 1863, quando la tela viene esposta per dieci giorni al pubblico prima di essere collocata a Santa Felicita l'1 e 2 agosto (Spalletti 1975, nn. 334-335, 339). In un articolo su "La Nuova Europa" Raffaello Foresi, amico del pittore, con lo pseudonimo di Marco ne loda "le tonalità fredde, giudicate opportune giacché la strage disonesta deve ingenerare terrore nel riguardante: il terrore è freddo. Mancano dunque i colori nella loro prismatica vividezza primitiva" (Marco 1863, pp. 1-2; cfr. Spalletti 1991, p. 48). L'opera, subito celebre, viene premiata all'Esposizione Universale di Vienna nel 1873, per la "capacità di contemperare l'asciuttezza didascalica di radice purista con accentuazioni patetiche di eredità romantica" (Spalletti 1991, p. 36).

Sibilla Panerai

Bibliografia: Bellonzi 1967, p. 72, tav. XLVI; Spalletti 1991, pp. 30-58, fig. 45, nn. 2-8; Sisi 2007, pp. 57, 47.

2. IL MITO DELL'ITALIA. LA PITTURA DI STORIA

13
GIUSEPPE BARBAGLIA
(MILANO, 1841 - VEDANO AL LAMBRO, 1910)

Bagno pompeiano

1872
olio su tela, 265 x 164,7 cm
Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, inv. 1980, 13

Con quest'opera Giuseppe Barbaglia partecipò al concorso Canonica indetto sul tema "Una sala dei bagni a Pompei, nella quale non siano meno di due figure nude o seminude a grandezza naturale". Apprezzata dalla commissione per il soggetto ("un innocente scherzo a grazioso argomento per un ben composto gruppo di due bagnanti") e per la "maggiore verità", l'opera fu giudicata *ex-aequo* con quella di Ferdinando Brambilla (Lugano, Museo cantonale) e, infine, premiata a seguito di un sorteggio ("Atti" 1872, pp. 101-102).
Fin dall'apparizione all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 del *Bagno pompeiano* di Domenico Morelli (Milano, Fondazione Internazionale Balzan) si era diffusa una nuova interpretazione dell'antichità, destinata a un enorme successo, non più evocata nella sua dimensione remota ed esemplare, ma ispirata ai valori e ai luoghi della quotidianità, così come affiorava attraverso gli scavi condotti a Pompei. In ambito milanese, dove molti artisti – da Mosè Bianchi, a Tranquillo Cremona, fino a Giovanni Sottocornola – si cimentarono sullo stesso tema con diverse soluzioni pittoriche, l'opera di Morelli era conosciuta anche grazie al bozzetto conservato nello studio di Eleuterio Pagliano dal 1861, in seguito entrato a far parte della collezione di Gian Giacomo Poldi Pezzoli (prima del 1879), forse con la mediazione di Giuseppe Bertini, curatore della raccolta d'arte moderna.
A questa ricerca guarda con interesse anche Barbaglia, che di Bertini fu allievo, trasponendo nel formato monumentale della pittura d'accademia un episodio giocoso, un momento di vita quotidiana, in un bagno termale di Pompei, qui liberamente rievocato attraverso suggestioni archeologiche ed elementi di fantasia. L'interesse dell'artista verso una maggiore adesione al dato naturale si rintraccia nella resa pittorica di ogni dettaglio – dai marmi candidi, all'acqua della piscina, fino alla morbidezza dei liberi nudi femminili carichi di erotismo –, cui rimanderebbe anche l'iscrizione "Verità" che, stando agli atti accademici, contrassegnava l'opera.

Elena Lissoni

Bibliografia: G. Ginex, in *Pinacoteca di Brera* 1993-1994, I, pp. 75-76, n. 68 (con bibliografia precedente); *Le poetiche del nudo* 2003, n. 22.

14
GIUSEPPE SCIUTI
(ZAFFERANA ETNEA, 1834 - ROMA, 1911)

Pindaro esalta un vincitore nei giochi olimpici

1872
olio su tela, 173,5 x 297,5 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "Giu.pe Sciuti 1872"
Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 5511

"Mi sono rannicchiato scoraggiato in un angolo della sezione italiana, dopo aver visitato le altre sezioni belghe, tedesche e spagnole, considerando che l'arte italiana prima madre di tutte, ora resta bambina […] la nostra è piena di mediocrità con qualche quadro buono che dà indizio di una futura grandezza". Con queste parole – riportate da Pinella Sciuti, lontana parente dell'artista –, Giuseppe Sciuti tracciava un desolante bilancio della presenza italiana all'Esposizione Universale di Vienna del 1873, alla quale partecipava con *Pindaro che esalta un vincitore dei giochi olimpici*, conseguendo la massima onorificenza. L'anno precedente il quadro aveva riscosso uno straordinario successo all'Esposizione Nazionale di Milano, dove era stato acquistato per settemilacinquecento lire dal Ministero della Pubblica Istruzione, che lo destinò alle collezioni di Brera.
Grazie a una borsa di studio del Comune di Catania, Sciuti aveva potuto proseguire i suoi studi prima a Firenze, negli stessi anni in cui si stava affermando la rivoluzione artistica dei Macchiaioli, quindi a Napoli dal 1867, dove entrò in contatto con Domenico Morelli e Filippo Palizzi, perseguendo una ricerca pittorica fondata sullo studio dal vero. La grande tela presentata a Milano segnava una svolta nella ricerca dell'artista, che affrontava un tema tratto dall'antichità classica, rievocandone la dimensione ideale, senza però rinunciare alla rappresentazione fedele al dato naturale, in particolare nella resa della luce. Nonostante le numerose incongruenze storiche rilevate da una parte della critica, fu considerata una prova di bravura la ricostruzione dello splendido scenario dell'ippodromo "illuminato dall'allegro sole di agosto, tutto pieno di movimento, di luce e di vita, meravigliosamente e insuperabilmente resi colla maestria del pennello" (Yorick 1873, p. 84), dove per la prima volta "i Greci [erano] rappresentati e vestiti da Greci" (Pateras 1872, p. 172). A entusiasmare fu soprattutto la "grandezza del soggetto" (Pateras 1872, p. 172) – il poeta Pindaro che esalta il vincitore dei giochi, eleggendolo a emblema di un ideale umano – che ben si prestava alla "rievocazione, e insieme [alla] celebrazione, dei valori e dei principi della nuova Italia […] post unitaria" (Corsi 1989, p. 16), in una continuità ideale tra presente e passato. Una ricerca espressiva per molti versi affine a quella condotta in Francia sin dagli anni cinquanta da Jean-Léon Gérôme, ma destinata a godere di un duraturo successo, anche per il suo carattere di spettacolarità che ben si adattava alle commissioni pubbliche (dai grandi quadroni storici, come *I funerali di Timoleonte* e *Restauratio aerarii*, al ciclo decorativo del Palazzo Provinciale di Sassari, fino al sipario del teatro Massimo di Palermo), "anticipando certe tendenze cinematografiche degli anni Cinquanta, che sfociarono nei *kolossal* di soggetto storico o biblico, alla maniera di Cecil B. De Mille" (*Siracusa* 1988, p. 58).

Elena Lissoni

Bibliografia: *Siracusa* 1988, p. 58; C. Farese Sperken, in *Pinacoteca di Brera* 1993-1994, II, pp. 614-615, n. 684 (con bibliografia precedente).

15
GIOVANNI MUZZIOLI
(MODENA, 1854-1894)

La vendetta di Poppea (Poppea con Nerone che fa portare la testa di Ottavia)

1876
olio su tela, 160 x 258,5 cm
firmato in basso a destra: "G. Muzzioli 1876 / Firenze"
Modena, Museo Civico d'Arte, inv. 398

L'opera fu eseguita da Giovanni Muzzioli nel 1876 a Firenze, come saggio di terzo anno per il Pensionato Poletti. Vinto da Muzzioli nel 1872, il pensionato consentiva ai giovani artisti modenesi di proseguire la formazione presso l'Accademia di San Luca a Roma, e successivamente a Venezia o Firenze (preferita dal pittore). Muzzioli sceglie come soggetto della prova, di argomento storico, un episodio della vicenda sanguinaria di Nerone e Poppea: l'imperatore fa portare a Roma la testa di Ottavia, prima moglie ripudiata e fatta uccidere durante l'esilio, per offrirla in dono alla nuova sposa Poppea.
Il brano è occasione per una composizione di vasto impianto scenografico, fondata su un'attenta ricostruzione d'ambiente, secondo il gusto della pittura storica di genere, allora ampiamente diffusa in tutta Europa.
Si ritrovano nella rappresentazione ricordi dei monumenti antichi che Muzzioli aveva potuto vedere durante gli anni di studio a Roma, recandosi "nelle rovine della casa aurea di Nerone, sotto le volte delle Terme, tra le lave a Pompei", come ricorda l'amico Adolfo Venturi (Venturi 1894-1895, pp. 144-150), avvalorati – sempre secondo la preziosa testimonianza di Venturi – dallo studio di repertori quali *La vita dei Greci e dei Romani ricavata dagli antichi monumenti* di Ernst Guhl e Wilhelm

David Koner, edito a Roma da Loescher nel 1875. Verosimilmente già durante gli anni romani, inoltre, Muzzioli era venuto a contatto con il gusto arcaizzante di artisti quali Lawrence Alma-Tadema e Frederic Lord Leighton, attraverso il cenacolo anglofilo di Nino Costa (come ipotizzato da Martinelli Braglia 2009, p. 17), cui si aggiunge la conoscenza dello stile neo-pompeiano di pittori francesi come Jean-Léon Gérôme e Gustave Boulanger, al quale alludono direttamente le pitture parietali del secondo stile "architettonico" pompeiano.
Tutte queste suggestioni sono alla base di un'opera sontuosa, condotta con "scrupolo d'archeologo" (Cecconi), basata su una complessa orchestrazione scenografica, tanto che gli stessi protagonisti appaiono relegati a un ruolo di secondo piano, all'ombra del velario che cela le espressioni di Nerone e Poppea.
Esposta all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1876, l'opera fu in seguito presentata nelle sale della Reale Accademia di Belle Arti di Modena, dove valse a Muzzioli la nomina a professore onorario.
Nello stesso anno fu inviata, per volontà di Adeodato Malatesta, all'Esposizione Nazionale di Napoli, insieme ad *Abramo e Sara alla corte del Faraone* (1875, Modena, Museo Civico d'Arte), come esempio dell'eccellenza artistica modenese.
Accolto con vivo successo, il dipinto non mancò tuttavia di suscitare un acceso dibattito, proprio a causa dell'eccessiva importanza accordata alla ricostruzione d'ambiente, che distoglie l'attenzione dai protagonisti, contravvenendo ai canoni accademici del genere storico. In difesa dell'artista intervenne Adolfo Venturi, con un'attenta lettura dell'opera pubblicata nel fascicolo *Un quadro di Giovanni Muzzioli* (poi edita in Venturi 1878). Secondo il critico, la scena è colta con la "semplicità del vero": la scelta di lasciare in secondo piano Nerone "annichilito", concentrando l'illuminazione sui personaggi secondari, è legata al desiderio di una rinnovata interpretazione della pittura di genere antichizzante attraverso un più schietto naturalismo.
In questo senso, Muzzioli "risolve il soggetto nel contrasto tra la brutalità dell'episodio e la bellezza dell'ambiente in cui questo trova svolgimento […], nella ricchezza descrittiva che trova nello 'studio' e nel 'sentimento' del vero espressi sulla tela per via di luce, freschezza di colore e morbidezza di linee, la migliore garanzia di riuscita" (Rivi 1991, p. 17)
In equilibrio tra tradizione accademica e nuove istanze naturaliste, Muzzioli contribuisce, con una cifra stilistica del tutto personale, al rinnovamento di un genere che lo vedrà protagonista assoluto sulla scena artistica italiana.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: Venturi 1878; *Modena Ottocento e Novecento* 1991, pp. 109-110, n. 11; *Giovanni Muzzioli* 2009, p. 55, n. 10.

16
GIOVANNI MUZZIOLI
(MODENA, 1854 - 1894)

I funerali di Britannico

1888
olio su tela, 146 x 330 cm
Ferrara, Museo dell'Ottocento, inv. 32

Quest'opera può considerarsi tra le migliori di Muzzioli: "dopo essere stata così pensata – scrive entusiasticamente Matilde Serao – porta in sé tutta la magia di una volontà, di un talento, concentrati, condensati" (Serao 1888; cfr. Rivi 2009, p. 38). Presentata con successo all'Esposizione emiliana del 1888, è acquistata prima dell'apertura ufficiale dal collezionista ferrarese Lionello Cavalieri di Ferrara, che nel 1927 la dona alla Pinacoteca Civica della sua città (come attesta la delibera del podestà del 9 luglio, n. 16147; cfr. T. Sacchi Lodispoto, in *Da Boldini a De Pisis* 2013, p. 63); partecipa poi all'Esposizione di Modena del 1894 e alla V Biennale di Venezia nel 1903. Il dipinto narra, in un'ambientazione orientaleggiante e neopompeiana, l'episodio storico descritto da Svetonio e Tacito dei funerali di Britannico, fratello di Ottavia, avvelenato dal di lei marito Nerone affinché non ne minacciasse il potere. Muzzioli dedica ai riferimenti ambientali una funzione evocativa, analogamente alle opere di Lawrence Alma-Tadema: "quel giardino, quei marmi, quelle aquile di pietra, quei drappi hanno la perfezione degli ambienti romani […] ma sono pensati ed eseguiti con maggiore larghezza, con qualche cosa di più nobile […] con un'aria di magnificenza" (Rivi 2009, p. 39). Il neo-quattrocentismo di derivazione preraffaellita è la fonte di ispirazione diretta, alla quale Muzzioli aggiunge "ovunque elementi di bellezza" (*ibidem*). L'ampiezza del patio, con la fuga prospettica del corteo funebre che scende in penombra, accoglie scenograficamente le figure di Ottavia, riversa da un lato, e di Agrippina, madre di Nerone, isolata e immobile, mentre lo sguardo si perde nella resa perfetta dei marmi, degli stucchi e delle protomi leonine.

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Modena Ottocento e Novecento* 1991, p. 67, n. 59.

17
CESARE MACCARI
(SIENA, 1840 - ROMA, 1919)

Un episodio della vita di Fabiola

1870 circa
olio su tela, 152 x 200 cm
firmato in basso a sinistra: "C. Maccari"
Siena, Collezione Chigi Saracini (proprietà Banca Monte dei Paschi di Siena)

Presentata all'Esposizione Romana Artistica di Termini del 1870, l'opera viene premiata a pieni voti per poi essere esposta nel 1872 all'Istituto d'Arte di Siena, dove viene acquistata dal presidente della Società orchestrale Alessandro Saracini per la sua collezione. Maccari narra con drammatica intensità un episodio del romanzo del cardinale Nicholas Wiseman, *Fabiola* o *La Chiesa delle catacombe* (1854), incentrato sulla conversione al cristianesimo di una ricca patrizia romana. L'ambientazione orientale, la pennellata veloce e gli effetti di luce concorrono a descrivere il sacrificio della schiava Sira che, con il suo corpo, salva la padrona Fabiola dalla furia omicida del fratello Fulvio, che le contende un'eredità. "Il quadro del Maccari è indubitamente il più bello della esposizione; di uno stile libero e quasi sprezzato, ma fortemente intenso e gradevolmente colorito" scrive Dupré a Tito Sarrocchi il 12 aprile 1870 (Dupré 1882, p. 242; cfr. S. Cracolici 2013, p. 66). Maccari indugia sui dettagli naturalistici e sulla ricostruzione fedele dei costumi dell'epoca, incentrando la scena sulla teatralità del gesto e sull'espressione atterrita di Fabiola. Seppure in parte criticata per l'eccessiva fissità della scena, *Fabiola* è tra le prime opere di successo del Maccari e fa sì che gli vengano assegnate diverse commissioni a Roma, tra le quali i lavori ad affresco nella chiesa del Sudario. "Nella saldezza del disegno, nel colore bellissimo e luminoso e nella accorta distribuzione spaziale" (Marziali 1988b, pp. 156-157, n. II) Maccari dimostra il raggiungimento della piena maturità artistica, che gli verrà riconosciuta nel 1872 con l'onorificenza di cavaliere della Corona d'Italia. Nel 1880 Maccari vince inoltre il concorso per la decorazione della Sala gialla di Palazzo Madama, dove illustra i maggiori avvenimenti dell'antico Senato di Roma.

Sibilla Panerai

Bibliografia: Marziali 1988b, pp. 156-157, n. III; Bietoletti, Dantini 2002, p. 316; Cracolici, 2013, p. 66, fig. 6, tav V.

18
ANGELO VISCONTI
(SIENA, 1829 - ROMA, 1861)

La strage degli innocenti

1860-1861
olio su tela, 116 x 133 cm
Asciano, Museo Cassioli - in comodato d'uso dal Liceo artistico "Duccio di Buoninsegna", Siena

Allievo di Mussini, Angelo Visconti inizia la realizzazione di quest'opera nel maggio 1860 a Roma; se ne conoscono un bozzetto e ventisei fogli di disegni preparatori (conservati alla Soprintendenza ai Beni Storici e Artistici di Siena) che permettono di ricostruire la sua genesi. Lo stile di Visconti risente della vivacità cromatica dell'Accademia fiorentina e di un certo *ingresismo*, che assimila nella capitale frequentando il pensionato francese di Villa Medici, dove si reca nel 1855 grazie alla vittoria del premio Biringucci, assegnato dalla Società di Pie Disposizioni (che concede ai giovani artisti senesi un pensionato di quattro anni a Roma e sei mesi di viaggio in Europa). L'ideazione ha inizialmente "una disposizione per alto, col carnefice in piedi, che con una mano tiene l'innocente e con l'altra brandisce l'arma; la madre, in ginocchio, cinge con le braccia il bimbo e all'altezza della vita, l'uomo" (Del Bravo 1967, p. 20). Gli studi preparatori ne evidenziano la concezione verticale con la presenza di due madri, di cui una nascosta, poi eliminata nella versione definitiva (fogli 22, 29 e 52; *ibidem*). Visconti riduce la composizione e si concentra sulla figura della madre, che "finisce arrovesciata sotto il carnefice", dando il via alla composizione finale, "col carnefice che curvo afferra una gamba del bambino stretto fra le braccia della donna, che prona, gli volge le spalle (*ibidem*). L'artista realizza poi una serie di disegni in cui i movimenti si fanno sempre più netti e precisi; la scena assume un'espressività grave e tesa nell'azione. "Su questo schema, il Visconti prende a studiare numerose figure dell'aggressore, nudo e vestito e del panneggio della donna, a precisare la tensione del gesto e accentuare il contrasto del chiaroscuro, in una semplificazione naturalistica del segno che mostra il superamento del purismo insegnatogli dal Mussini" (Petrucci 1992, p. 32). Nel dipinto, fortemente espressivo nell'accentuazione cromatica e chiaroscurale, si può riconoscere un'assonanza tra la fisionomia del carnefice e la figura centrale del *Mario contro i Cimbri*: entrambi sono bloccati nel mezzo dell'azione, con "le masse potentemente contrastate, il tono asciutto e austero" (Uzzani 1988, p. 100).

Sibilla Panerai

Bibliografia: Del Bravo 1967, p. 20; Uzzani 1988, pp. 103-104, n. VI; Petrucci 1992, p. 32.

19
AMOS CASSIOLI
(ASCIANO, 1832 - FIRENZE, 1891)

Cino e Selvaggia

1864
olio su tela, 73 x 122 cm
Siena, Società di Esecutori di Pie Disposizioni ONLUS

L'opera è "un doppio ritratto ideale, di ispirazione letteraria, che è stato definito da Luciano Arcangeli come uno dei più importanti saggi di adesione alla poetica purista" (Bonelli 2008, p. 37). Amos Cassioli ha modo di conoscere a Roma (recatovisi nel 1856 grazie a una pensione nel palazzo della Legazione toscana, concessagli dal granduca di Toscana Leopoldo II) gli artisti di ispirazione purista e nazarena, nella fattispecie Pietro Tenerani, Tommaso Minardi e Frederick Overbeck. Accompagnato dal maestro Luigi Mussini, Cassioli si trattiene a Roma fino al 1860, assieme ad Angelo Visconti, interessandosi anche alla pittura dei giovani pensionati francesi. Consegue poi l'alunnato Biringucci, ottenendo il permesso di trasferirsi a Firenze. Proprio il ritratto di Cino e Selvaggia, inviato a Siena nel 1864, gli permette di ottenere la proroga dell'alunnato. L'opera "si palesa, nel tipo di stesura pittorica, nella compostezza della composizione e nel quieto e dilatato paesaggio del fondale, come una diretta emanazione della poetica dei nazareni, effigiando secondo canoni neorinascimentali due personaggi vissuti nella prima metà del Trecento" (*ibidem*). Narra la leggenda secondo cui Selvaggia Vergiolesi, di nobile famiglia pistoiese di parte ghibellina, riuscì a fuggire all'assedio della Rocca di Poggio di Marco, nei pressi di Piteccio, quando venne assediato e incendiato dai Guelfi, con all'interno centinaia di persone. Grazie a un cunicolo segreto Selvaggia raggiunse prima il castello di Batoni e poi quello di Sambuca Pistoiese, noto per la sua inespugnabilità, dove rimase fino alla morte, nel 1313. La sua vicenda è stata tramandata grazie ai versi del poeta stilnovista Cino da Pistoia, della famiglia dei Sigibuldi, che ha cantato di Selvaggia in numerosi componimenti.

Sibilla Panerai

Bibliografia: Del Bravo 1967, p. 25, n. 49; *Società di Esecutori* 2008, p. 54.

20

VINCENZO VELA
(LIGORNETTO, 1820-1891)

Dante Alighieri

1865 circa
gesso, 159,4 x 49,2 x 54,3 cm
Ligornetto, Museo Vela, inv. Ve 804

Il 7 aprile 1864, in occasione delle celebrazioni dantesche, il comune di Padova decreta l'erezione di due statue raffiguranti Dante e Giotto da collocarsi nel Prato della Valle (il "Pantheon" della città), sotto il porticato della loggia Amulea (Rizzoli 1925). La scelta dell'artista a cui allogare le due sculture è motivo di parecchie discussioni all'interno della commissione preposta all'iniziativa: alcuni indicano il veneziano Pietro Zandomeneghi, altri il friulano Luigi Minisini, altri ancora il discepolo di Canova, Rinaldo Rinaldi, e i padovani Luigi Ceccon e Natale Sanavio. La scelta cade invece sul ticinese Vincenzo Vela, patriota e soldato valoroso, già autore di una fortunata serie di busti di Dante, a partire dal prototipo in marmo donato dallo scultore stesso nel 1857 al Circolo degli Artisti di Torino, in occasione della sua nomina a direttore. Il contratto prevede che la statua di Dante sia ultimata nel maggio del 1865, mentre quella di Giotto possibilmente entro il dicembre dello stesso anno, e comunque non oltre il 25 marzo 1866; che il Comune di Padova somministri allo scultore due blocchi di pietra provenienti dalle cave di val di Sole, presso Costozza, frazione di Longare, nel vicentino; e che fornisca allo stesso un locale idoneo per eseguire i lavori. Il compenso pattuito per ciascuna statua è di seimila lire: somma che comprende anche l'esecuzione dei rispettivi gessi che, a impresa compiuta, rimarrebbero presso il Comune.
Inaugurata solennemente il 14 maggio 1865, la statua di Dante è frutto di un lungo processo creativo, documentato, oltre che dal gesso (Padova, Musei Civici), da due studi a matita conservati presso l'Archivio Federale di Berna. Nel primo Vela immagina la figura del poeta adagiata su di una roccia poderosa, a simboleggiare le rupi dell'Inferno. L'idea, per quanto suggestiva, è però da questi subito scartata perché poco idonea alla collocazione prevista. Mantiene tuttavia la soluzione antieroica della veste – dove il costume storico è preferito al tradizionale panneggiamento all'antica –, che nel secondo disegno convive con quella di Dante ritratto in piedi, a braccia conserte, nell'atto di osservare con severo rimprovero la "serva" Italia. Un'immagine di forte tensione etica e civile – ispirata forse a quella ideata da Enrico Pazzi per il coevo monumento dantesco di Firenze (Tobia 1997, pp. 75-87; Villa 2011, pp. 134-147) –, tensione che nella versione scultorea è accentuata dal volto affilato del poeta, accigliato e con il capo leggermente piegato in avanti, prossimo a quelli dipinti da Giuseppe Bertini nella vetrata *Il trionfo di Dante* del 1851 (Milano, Museo Poldi Pezzoli) e da Domenico Peterlin nel *Dante in esilio* del 1860 (Vicenza, Musei Civici).
Proprio l'eccessiva caratterizzazione fisionomica conferita da Vela alla statua è oggetto di dure critiche da parte di Pietro Estense Selvatico, che dimostra comunque di apprezzarne la semplicità compositiva e la resa del panneggio: "Il Dante è una figura ben posata, ben panneggiata, assennatamente raccolta; ma quella faccia arcigna, più assai che le austerità e i severi concentramenti del pensatore, mi ritrae gli stizzosi dispetti di un brontolone. Poteva esserlo Dante vivo, ma deve darne segno l'apoteosi del suo sconfinato intelletto, qual è la sua statua onoraria" (Selvatico 1869, p. 231).
Convinto della bontà della sua creazione, nel 1866 Vela realizza una replica di dimensioni più ridotte della statua patavina – il cui gesso qui esposto è il modello originale – da collocare nella facciata d'ingresso della sua villa di Ligornetto (Wasmer 2003, p. 67).

Stefano Bosi

Bibliografia: *Catalogo* 1880, n. 38; *Inventario* 1897, p. 12; *Museo Vela* 1901, p. 28, n. 20; *Inventario* 1913-1960, p. 2, n. 20; Scott 1979, p. 349, nota 166; Zanchetti 1997-1998, p. 412, n. 141.1.

21

FRANCESCO SAVERIO ALTAMURA
(FOGGIA, 1822 - NAPOLI, 1897)

I funerali di Buondelmonte

1860
olio su tela, 106 x 214 cm
firmato e datato nell'angolo in basso a destra:
"Altamura S. / Firenze 1860"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 1285

Saverio Altamura espone alla mostra della Società Promotrice fiorentina del 1858 un grande bozzetto dal titolo *Origine dei Guelfi e dei Ghibellini*, una trilogia costituita da *La tradita, Le nozze* e *I funerali*, che ne costituisce la parte centrale e che gli commissiona il collezionista napoletano Giovanni Vonwiller. L'opera, presentata all'Esposizione Italiana del 1861 a Firenze, si caratterizza per le ricerche sulla sintesi di macchia e luce, per le quali vince il premio per la novità e la "vivezza d'intonazione ed effetto", ma la medaglia, assegnata ad Altamura e ad altri dodici artisti, viene rifiutata in segno di protesta per i criteri usati nella nomina del Giurì (Maimone, Napoli 2012, p. 227). Il soggetto prende ispirazione dall'episodio che diede origine alla divisione dei Guelfi e dei Ghibellini e alle discordie fiorentine narrate nel *Paradiso* dantesco (canto XVI). Buondelmonte de' Buondelmonti fu ucciso a Firenze nel 1215, per aver mancato alla promessa di matrimonio fatta a una donna della famiglia Amidei, preferendole Beatrice Donati: "La luce chiarissima di un tramonto primaverile si posa lieve sulle colline che circondano Firenze, sulle mura della città, sulla superficie di specchio dell'Arno, è la sera di Pasqua del 1215, e il corteo funebre di Buondelmonte de' Buondelmonti attraversa il Ponte Vecchio su cui domina la statua di Marte, ma il silenzio austero consono al pietoso ufficio è compromesso dal turbamento che serpeggia fra gli astanti consapevoli delle lotte che scaturiranno da quell'omicidio dettato dall'odio tra fazioni cittadine, e che già accende violenti tumulti fra gli Amidei e i Donati" (S. Bietoletti, in *La Patria, l'Arte, la Donna* 2012, p. 149). Sul cartiglio della cornice, realizzata dall'intagliatore Pietro Cheloni, si legge la frase di Mosca Lamberti "Cosa fatta capo ha". "La stesura libera e abbreviata di quel quadro" – criticata da Pietro Selvatico per "l'incompiuto ed il presso a poco" – è "in grado di esprimere compiutezza narrativa e potenza del sentimento con un linguaggio sintetico ma intensamente evocativo", e testimonia la volontà di ricerca condotta dall'artista sul quadro di storia. "Gli 'effetti della luce all'aria aperta' studiati lavorando dal vero in campagna, al fianco di Serafino De Tivoli, di Lorenzo Gelati, di Michele Rapisardi, si coniugano alla spigliatezza della pennellata, alle improvvise accensioni cromatiche, ai patetici rapporti chiaroscurali, frutto della ritrovata dimestichezza con Morelli. [...] Alle riflessioni sulla pittura di Paul Delaroche e dell'allievo Auguste Gendron, capace di dotare di sensibilità moderna gli argomenti del passato grazie alla verosimiglianza scenica e passionale, Altamura accosta l'ammirazione per i dipinti d'ambito anglosassone concepiti come evocazioni fantastiche della storia; e da un quadro di Frederic Leighton quale la *Madonna* di Cimabue in Borgo Allegri [...] sembra proprio dipendere la composizione a fregio [...] ma l'invenzione più innovativa del quadro, è il 'campo lungo' della visione che spazia fino all'orizzonte [...] affidando al paesaggio la compiutezza dei valori narrativi e emozionali della scena" (*ibidem*). Evidente è anche il rimando alla pittura del Medioevo toscano "che ogni minuto, ad ogni cantonata sussurravano i monumenti e le cronache fiorentine" (Altamura 1896, p. 34). L'opera è entrata nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1901 grazie all'acquisto dello Stato da Davide Vonwiller, erede di Giovanni, ed è rimasta in deposito al Ministero dei Trasporti dal 1917 al 1938.

Sibilla Panerai

Bibliografia: *I Macchiaioli* 2003, pp. 114-115; *La Patria, l'Arte, la Donna* 2012, pp. 150-151, n. 6.1; *Le vie del sole* 2014, p. 148.

22

MICHELE RAPISARDI
(CATANIA, 1822 - FIRENZE, 1886)

I Vespri Siciliani

1864-1865
olio su tela, 233 x 346 cm
Catania, Museo Civico Castello Ursino, inv. 8008

Dal racconto dettagliato del fratello Emanuele, suo primo biografo (1889), sappiamo che questo grande dipinto, di certo il più noto di Michele Rapisardi,

venne eseguito a Firenze – dove egli si era trasferito già dal 1851 – negli anni tra il 1864 e il 1865; rimasto incompiuto nello studio dell'artista, fu donato poi dagli eredi, insieme con molti altri suoi dipinti e disegni, al Comune di Catania nel 1913. La principale fonte di ispirazione per quest'opera, che affronta un soggetto molto caro alla pittura di storia pre e post unitaria (basti pensare alle celeberrime versioni di Hayez o di Morelli) con intenti patriottici, viene comunemente individuata nel libro di Michele Amari *La guerra del Vespro siciliano* (1842), in cui i diversi momenti del drammatico episodio che, nella Pasqua del 1282, scatenò la rivolta dei siciliani contro gli angioini sono ricostruiti e descritti con cura.
La scena è ambientata a Palermo, nei pressi della chiesa di Santo Spirito e con l'inconfondibile profilo del monte Pellegrino sullo sfondo, ed è affollata di personaggi in pose concitate e teatrali, allineati quasi su un proscenio – fra i tanti, nella figura quasi al centro, in atto di brandire un pugnale, si riconosce un autoritratto del pittore – disposti attorno ai due fulcri della composizione: a sinistra la giovane siciliana oltraggiata e appena svenuta, sorretta da un'altra donna e dal marito furente, e in basso a destra, a terra, il soldato francese Droetto che sta per essere ucciso.
Il dipinto viene ricordato così da Enrico Montazio sul "Corriere di Firenze" (anno II, n. 38, 18-24 marzo 1866): "[…] La vasta tela del Rapisardi, che occupa quasi una intiera parete, è già tutta dipinta: le figure vi appaiono già colla fisionomia esprimente le differenti passioni che in quei supremi istanti fan palpitare i loro cuori: l'odio, l'ira, la vendetta, l'angoscia, lo spavento, il terrore. […] Bensì pare che sul magnifico dipinto si stenda come un velo, il quale mitiga le tinte, e fa apparire il quadro quasi illuminato da una luce crepuscolare oppure come invaso da una diafana nebbia. Nella remozione di cotesto apparente velo, per mezzo di nuove e successive sovrapposizioni di colori, di più forti tratti, di più energici sviluppi delle parti principali da quelle accessorie, consiste quanto ora rimane a farsi dall'artista, il quale quanto più avvicinasi al termine del suo lavoro, più lo accarezza e lo adorna…".
Se è vero che "per dare alle figure del suo *Vespro siciliano* la luce dell'aria aperta e non quella chiusa dello studio […] dipinse il suo gran quadro in un giardino" (Rapisardi F. 1915, p. 104), fino ad ammalarsi di pleurite, sperimentando soluzioni luministiche naturali sulla scia delle ricerche dei Macchiaioli – è ben noto che Rapisardi frequentava in quegli anni il Caffè Michelangelo, e che Telemaco Signorini lo definirà "pittore di romanticismo feudale" –, in realtà il dipinto, sia pure con alcuni brani di alta qualità, appare troppo costruito e artificioso, e resterà non finito, segnando di fatto l'abbandono di Rapisardi dei temi storici, per dedicarsi più assiduamente agli studi dal vero senza tralasciare la ritrattistica e la pittura di soggetto religioso.
Oltre a un "bozzetto grande" disperso e a "varj altri pensieri in più piccole dimensioni" ricordati dai biografi (Rapisardi E. 1889, p. 233), dei *Vespri* si conoscono un bozzetto con una prima versione in collezione privata catanese, uno studio con il particolare del volto della donna svenuta (*Michele Rapisardi* 1990, p. 150, tav. XLV), anch'esso nelle collezioni di Castello Ursino, dove pure sono conservati alcuni finissimi disegni preparatori.

Gioacchino Barbera

Bibliografia: Rapisardi E. 1889, pp. 134-139, 233, tav. XVII; Rapisardi F. 1915, p. 104; Ficarra 1987, pp. 46-48; *Michele Rapisardi* 1990, pp. 37-38, 150-151, tav. XLVI; Barbera 1991, pp. 525, 984; *Per lustro e per decoro* 1997, pp. 14, 26, 70; L. Lombardi, in *La tempesta del mio cor* 2001, pp. 134-135, n. 75; L. Paladino, in *La bella Italia* 2011, p. 230, n. 5.4.1.

23
LODOVICO POGLIAGHI
(MILANO, 1857 - SACRO MONTE DI VARESE, 1950)

La Morte di Giovanni Maria Visconti (1412)

1889
olio su tela, 210 x 308 cm
firmato in basso a destra: "L. Pogliaghi"
Milano, Accademia di Belle Arti di Brera,
inv. REG. 1943, 18

Eseguita nel 1889, su commissione del Ministero della Pubblica Istruzione e destinata all'Accademia di Brera ("Atti" 1889, p. 168), la grande tela fu trasferita alla Camera dei Deputati nell'ottobre del 1927. Divenuto celebre presso il grande pubblico con le centinaia di tavole illustrate per la *Storia di Roma* di Francesco Bartolini, primo volume della *Storia d'Italia* edito in dispense da Treves dal 1884, con questo prestigioso incarico Lodovico Pogliaghi otteneva la sua consacrazione come pittore di storia, un anno prima della sua nomina a professore di Ornato presso l'Accademia milanese
Il soggetto, l'assassinio nel 1412 del crudele tiranno Gian Maria Visconti, duca di Milano, a opera di un gruppo di congiurati, era già stato affrontato nel 1818 da Tommaso Grossi e Carlo Porta in una comi-tragedia dagli evidenti risvolti politici. Quel testo, che di certo esercitò una notevole suggestione sull'artista, tuttavia non costituisce la fonte principale dell'opera, la cui accurata ricostruzione storica e la cui sofisticata eleganza nella resa di ogni dettaglio delle architetture e dei costumi rimandano a una accurata ricerca filologica, come pure a una sicura cultura teatrale. Su suggerimento di Francesco Bertolini, il pittore ricava dalla *Storia di Milano* di Pietro Verri (1783) l'episodio della prostituta che – unica a provare pietà – sparge petali di rosa sul cadavere del duca, abbandonato sul sagrato deserto della chiesa di San Gottardo. La vicenda storica si intreccia al tema del riscatto della donna perduta restituendoci un'immagine di grande intensità che si inserisce nella fortunata serie di eroine traviate e redente del melodramma, descritta con emozione da Vincenzo Negri da Oleggio in occasione della commemorazione dell'autore: "Sullo sfondo incerto del primo chiarore che dirada le tenebre notturne si stende disperata sul corpo dell'amato ucciso e insanguinato quella bianca figura di donna dalle bionde trecce scarmigliate dal dolore, che abbandona sull'ucciso un'effusione di fiori. Lei, la meretrice, la sola nello sgomento e nel vuoto della viltà che ha dispersi tutti quelli che dinanzi applaudivano al Signore! Lei, la sola col coraggio dell'amore che vorrebbe sentirsi quasi purificata dalla colpa con la sua sfida alla viltà sociale e col suo dolore che grida dallo sguardo smarrito" (Negri da Oleggio 1959, p. 174).

Elena Lissoni

Bibliografia: E. Colle, in *Pinacoteca di Brera* 1993-1994, II, pp. 556-557, n. 613 (con bibliografia precedente); L. Lombardi, in *La tempesta del mio cor* 2001, pp. 112-113, n. 57.

24
FRANCESCO VALAPERTA
(MILANO, 1836-1908)

Raffaello e la Fornarina (Raffaello negli ultimi giorni di vita, affranto dal male e spossato dalla fatica del lavoro, cerca nelle braccia della Fornarina quel riposo che la fuggente vita gli contende)

1866
olio su tela, 128 x 91,5 cm
siglato in basso a sinistra: "F. V"
Varese, Civico Museo d'Arte Moderna
e Contemporanea, Castello di Masnago, inv. 143

Il mito di Raffaello si diffuse durante tutto l'Ottocento contemporaneamente al moltiplicarsi degli studi storiografici, che contribuirono ad alimentare quel particolare genere di pittura storica relativa alla rappresentazione delle biografie degli artisti, insistendo sul ruolo esemplare degli uomini illustri, come pure sul valore civile dell'arte. Gli episodi della vita dell'Urbinate dominarono l'immaginario dei pittori, attratti specialmente dalla vicenda sentimentale che aveva per protagonista la leggendaria amante e modella prediletta dell'artista, Margherita Luti, divenuta popolare come "la Fornarina", soggetto affrontato continuamente a partire da Ingres fin dal 1813. Al tema dell'amore spesso si intrecciava quello della morte, secondo quel binomio caro agli artisti dell'epoca che accostava Eros e Thanatos, ma che – nel caso di Raffaello – risaliva al racconto delle *Vite* di Giorgio Vasari, secondo il quale il pittore sarebbe rimasto vittima di una "grandissima febbre" causata da "eccessi amorosi".
Apparso alla rassegna di Brera del 1866, accompagnato dal lungo titolo didascalico *Raffaello negli ultimi giorni di vita, affranto dal male e spossato dalla fatica del lavoro, cerca nelle braccia della Fornarina quel riposo che la fuggente vita gli contende*, il dipinto di Francesco Valaperta si inserisce nel fortunato repertorio dedicato agli ultimi istanti di vita del genio, qui interpretato con un forte accento emozionale, sul filo dei componimenti poetici e teatrali diffusi dalla metà del secolo, tra i quali l'idillio di Aleardo Aleardi (1858), i drammi di Leopoldo Marenco (1873) e il libretto d'opera di Giovanni Sebastiani (1873).
Ancora legato all'influsso del suo maestro Francesco Hayez nel saldo impianto formale del dipinto, Valaperta rievoca nella straziante scena d'addio dei due amanti un'atmosfera da melodramma, percorsa da "fremiti di inquietudine espressi attraverso una più avvertita attenzione alla luce" (S. Rebora, in *Restituzioni* 2016, p. 176). Come osserva Ettore Spalletti, infatti, "in questa tela – come ad esempio nelle grandi opere verdiane degli anni cinquanta e sessanta dal *Rigoletto* alla *Traviata* al *Trovatore* – l'azione drammatica è concentrata sui due protagonisti e sulla tempesta dei loro sentimenti […]. La stessa *Trasfigurazione*, che fa da fondale alla scena, più che testimoniare dell'arte di Raffaello pare assumere il significato di sinistro presagio della sua fine incombente".

Elena Lissoni

Bibliografia: E. Spalletti, in *Raffaello* 1984, pp. 190-191, n. 19; S. Rebora, in *Restituzioni* 2016, pp. 174-177, n. 52 (con bibliografia precedente); E. Lissoni, in *Raffaello* 2018, p. 238, n. 45.

25
CESARE MACCARI
(SIENA, 1840 - ROMA, 1919)

Leonardo che ritrae la Gioconda

1863
olio su tela, 93 x 128 cm
firmato in basso a sinistra: "C. Maccari"
Asciano, Museo Cassioli, - in comodato d'uso
dal Liceo artistico "Duccio di Buoninsegna", Siena

Con quest'opera si conclude il percorso scolastico di Cesare Maccari, che ottiene il premio nel concorso triennale del 1863 dell'Accademia fiorentina, dopo essere stato esaminato da Enrico Pollastrini, Antonio Ciseri e Vncenzo Lami. La tematica, cara a Luigi Mussini e allo storicismo romantico che amava ricostruire episodi di vita degli uomini illustri con verosimiglianza, è tratta dalla *Storia di Girolamo Savonarola e dei suoi tempi* di Pasquale Villari. Maccari dipinge Leonardo nel suo studio

alle prese con la *Gioconda*, allietato da un suonatore e da altri paggi, seguendo la descrizione di Vasari ne *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, secondo il quale Leonardo voleva "chi sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la facessero stare [Mona Lisa] allegra, per levar via quel malinconico che suol dar spesso la pittura a ritratti" (F. Petrucci, in *Asciano. Museo Cassioli* 2007, pp. 34-35). Maccari indugia, alla maniera di Mussini, sulla ricercatezza dei dettagli dell'arredamento e sulla ricchezza cromatica della tradizione veneta. Pur nella composizione accademica ("nella tappezzeria del fondo si riconosce addirittura un dettaglio del *Tributo* di Masaccio risolto alla 'nazarena'!"; cfr. *Società di Esecutori* 2008, p. 38) e tralasciando una certa durezza del segno, l'artista dà vita alle figure per mezzo della luce e approfondisce fisiognomicamente i personaggi. L'opera permette di intuire i futuri sviluppi della pittura di Maccari, esponente della scuola senese in ambito internazionale, che propenderà poi per il realismo nella realizzazione degli affreschi della chiesa del Sudario a Roma del 1872.

Sibilla Panerai

Bibliografia: B. Sani, in *Siena tra Purismo e Liberty* 1988, p. 158, n. V; F. Petrucci, in *Asciano. Museo Cassioli* 2007, pp. 34-35; *Società di Esecutori* 2008, p. 38.

26

GAETANO PREVIATI
(FERRARA, 1852 - LAVAGNA, 1920)

Cesare Borgia a Capua (Il Valentino)

1879-1880
olio su tela, 295 x 588 cm
firmato in basso a sinistra: "G. Previati"
Collezione Intesa Sanpaolo

L'opera è un monumentale soggetto di storia a tinte forti del Rinascimento, esposto insieme a *Gli ostaggi di Crema* nel 1880 alla IV Esposizione Nazionale di Torino, con una cornice di Ernesto Maldarelli. L'artista realizza il quadro a Ferrara in soli tre mesi, in un vasto ambiente di palazzo Gavassini Pareschi (G. Ginex, F. Mazzocca, in *Gaetano Previati* 1999, p. 114). Domenico Morelli nel 1853 aveva affrontato il tema, ma Previati sceglie uno degli episodi più conturbanti della storia del principe condottiero Cesare Borgia, che occupa Capua il 24 luglio 1501. La licenziosità del soggetto non ottiene premi ma un notevole successo di pubblico, confermato dall'acquisto in mostra da parte del conte Antonio Sauli Visconti per il proprio castello in San Giorgio in Dorgagnano, nei pressi di Bertinoro, vicino a Forlì.
Nell'opera, dall'impostazione complessa per la sovrabbondanza di figure, storia e leggenda convivono nella rappresentazione particolareggiata dei dettagli decorativi e architettonici, "risolti con pennellate vivacissime e sfaldate capaci di rendere anche lo spessore e la tattilità delle stoffe o degli ori, in un ambiente, che è l'interno di un edificio cinquecentesco, illuminato solo da una finestra circolare alle spalle del Valentino, che riverbera la sua luce direzionata soprattutto sui corpi nudi […] con una ricchezza di soluzioni e ampiezza di studi sulla pittura del Cinquecento, che si esaltava nelle figure femminili, che formano il vero cuore emotivo della rappresentazione" (Scotti 2001, p. 10). Si tratta di una pittura che "riesce a osservare le regole accademiche, ma per stravolgerle nello stesso tempo in una straordinaria sintassi sperimentale" (G. Ginex, F. Mazzocca in *Gaetano Previati* 1999, p. 116). La critica evidenzia però anche la sovrabbondanza di particolari, i mobili e gli oggetti rovesciati, "c'è anche una grande confusione, una sprezzatura uggiosa, un affastellamento inestricabile di linee, di colori; il quadro non è finito, e se non lo è, lo sembra" (ivi, p. 117). Previati – scrive Chirtani – "abusa di un bel talento, e lo sciupa in conati superiori alle sue forze. In questo dipinto grandioso le figure sembrano più piccole delle dimensioni che hanno, il vuoto prevale sul solido, e manca l'originalità della mano e della visione del colore" (*ibidem*). La sensazione di incompiutezza deve additarsi alle grandi dimensioni dell'opera, "che d'ora in avanti diverranno un carattere distintivo della sua vocazione a una pittura epica, a consentire quegli audaci tagli compositivi e quell'alternanza tra finito e non finito, tra diversi spessori di materia pittorica, caratterizzanti un linguaggio figurativo in certa misura affine a quello musicale" (Mazzocca 1999a, pp. 21-22). Diverse versioni di minore misura sono state realizzate per sfruttare commercialmente il successo dell'opera; nel 1892 in una lettera al fratello l'artista richiedeva la lastra fotografica per "ridurre più in piccolo il quadro di Cesare Borgia per venderlo col diritto di riproduzione a un oleografo!" (Asciamprener 1946, pp. 112-113). Ciò fa presupporre che le quattro versioni di collezione privata siano posteriori a tale data. La prima dovrebbe essere la tempera su cartoncino della collezione Nicholls, poi l'olio della collezione Marta Marzotto (78 x 148 cm), un'altra a olio (80 x 150 cm) e una più piccola (43 x 84,7 cm, La Spezia, collezione privata).

Sibilla Panerai

Bibliografia: Torresi 1993, pp. 18, 65; G. Ginex, F. Mazzocca, in *Gaetano Previati* 1999, pp. 114-117, n. 13; Scotti 2001, p. 10.

27

PIETRO ALDI
(MANCIANO, 1852-1888)

Le ultime ore della libertà senese

1882
olio su tela, 245 x 475 cm
firmato e datato in basso a destra: "P. Aldi / Roma 1882"
Roma, Galleria d'Arte Moderna, inv. AM 233

L'opera, che rappresenta il tema romantico della lotta degli Stati italiani contro l'egemonia straniera, viene presentata alla Mostra Internazionale di Roma del 1883, riscuotendo enorme successo e venendo acquistata dal Comune di Roma. "Parlate con una persona colta della decadenza della Repubblica senese, nel 1555, e l'epica mestizia di quella tragedia assumerà il disegno di una vasta composizione nella quale, dinanzi alla Loggia marmorea, giacciono guerrieri feriti, vecchi imploranti e donne affrante" (Bargellini 1981, p. 8). Con quest'opera, che riprende un tema già affrontato nel 1878, Aldi incarna i sentimenti patriottici nazionali, dipingendo la disperata difesa della città contro l'assalto dei Medici e degli Spagnoli nel 1555. L'artista sembra prendere ispirazione da una frase della *Storia d'Italia* di Carlo Botta: "Si vedevano cittadini e soldati cader morti sulle piazze non di malattia ma di stento e di dolor e per le viscere non più pasciute: ombre più che uomini abitavano a Siena, ma ombre disperate ch'eleggevano morire piuttosto che servire" (Marziali 1988a, p. 24). Alla mostra di Roma i visitatori "non si accorgevano quanto il pittore avesse sacrificato di colore per rendere particolareggiata la scenografia architettonica. Non s'avvedevano neppure della composizione slegata, perché venivano immediatamente commossi dalla scena patetica ed epica insieme. A trenta anni la fama del pittore di Manciano veniva definitivamente consacrata in Campidoglio dove il suo quadro fu esposto all'ammirazione, non solo d'Italia, ma di tutto il mondo. Innumerevoli riproduzioni circolarono ovunque ed il quadro dell'Aldi entrò trionfalmente nell'iconografia della storia medioevale" (Bargellini 1981, p. 16).
In piazza del Campo, davanti alla cappellina, alcune donne compiono le ultime preghiere mentre intorno è dolore e desolazione; una madre assiste il figlio morente, alcuni guerrieri sfiniti si addossano alla balaustra della cappella e sullo sfondo si intravede una barella trasportata verso Palazzo Pubblico: "vi è una maggiore attenzione pittorica e i toni grigi, di cui è tessuta la scena, riescono a produrre sull'animo dello spettatore un certo senso di tristezza e di smarrimento" (Niccolai 1981, p. 46). Aldi ricostruisce meticolosamente l'ambientazione, approfondendo l'aspetto narrativo; molteplici sono le scene raffigurate, studiate anche nell'aspetto psicologico, attraverso numerosi disegni preparatori, come la figura del vecchio piangente e la donna inginocchiata: "l'espressione di ogni figura che son molte, ci dice la sofferenza materiale e morale. Bellissimo il gruppo dei due soldati, sia per la posa che per il modo in cui sono coloriti; altro gruppo ben riuscito il giovanotto paggio disteso morto accanto ad una donna sbigottita" (*Un quadro dell'Aldi* 1882). Nino Costa trova però l'opera troppo dispersiva, come scrive dalle pagine de "La Gazzetta d'Italia": "Faccia a modo mio l'Aldi, studi anche gli antichi pittori senesi se vuole dipingere la vera istoria; non speri di dare una lezione a questi fieri e splendidi maestri, i Lorenzetti, Matteo di Giovanni, Taddeo di Bartolo ecc. se tornassero al mondo. Mi tolga anche un metro e più di tela alla sinistra dove se ne va l'occhio e dove ha creduto di nascondere una figura rubata a Paul De La Roche, la donna che va a dare del capo alla muraglia; se sapesse quanto questa figura è più decrepita e usata di una madre di Matteo di Giovanni" (in "Gazzetta d'Italia", 1883; cfr. Frezzotti, Osti Guerrazzi 2009, p. 310). Eppure l'opera è tra le più conosciute di Aldi e può rappresentare, "come ha detto felicemente Bargellini, le ultime ore della pittura storica italiana". Con questo quadro moriva infatti, onoratamente, la pittura romantica, mentre in Italia e fuori nuove correnti di pensiero d'arte si andavano affermando" (M. Legaluppi, in "La Nazione", 29 luglio 1952; cfr. Pietro Aldi 1981, p. 70).

Sibilla Panerai

Bibliografia: G. Marziali, in *Siena tra Purismo e Liberty* 1988, pp. 161-162, n. 4; *Pietro Aldi, pittore di storia* 1988, p. 44, n. 39.

28

POMPEO MARINO MOLMENTI
(VILLANOVA DI MOTTA DI LIVENZA, 1819 - VENEZIA, 1894)

La morte di Otello

1866-1879
olio su tela, 244 x 430 cm
Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. 703

Tra gli esempi più suggestivi di una pittura che mutua modi e temi dalla scena teatrale, il grande telero di Pompeo Marino Molmenti, dedicato alla *Morte di Otello*, fu presentato all'Accademia di Venezia nel 1879 e alla Promotrice di Torino nel 1880, suscitando numerose polemiche per il permanere di un gusto di eccessiva drammaticità, di attenzione forzata alla gestualità e ai sentimenti, nel momento in cui i canoni della pittura romantica volgevano ormai al tramonto per lasciare il passo alle più avanzate tendenze naturaliste.
Il dipinto, commissionato nel 1866 dai conti Angelo e Nicolò Papadopoli per il loro palazzo veneziano a Santa Chiara, è frutto di una lunga elaborazione, che impegnò Molmenti, docente di pittura all'Accademia di Belle

Arti di Venezia, per quasi quindici anni, come documentano numerosi disegni e studi preparatori, tra cui due bozzetti recentemente entrati nelle collezioni della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.
L'opera rappresenta l'epilogo della tragedia di Otello narrata da Shakespeare: il Moro, condottiero della Repubblica di Venezia, dopo aver ucciso per gelosia la moglie Desdemona, vinto dal rimorso, si toglie la vita davanti agli inviati della Serenissima.
Tra i soggetti prediletti da numerosi artisti del Romanticismo europeo (da Delacroix a Chassériau), la tragedia shakesperiana consente a Molmenti di rievocare un episodio legato alla storia della città lagunare. La gloriosa tradizione dei teleri, cui l'artista fa riferimento per le dimensioni e l'impianto scenico dell'opera, viene così attualizzata nella studiata corrispondenza con il gusto dell'epoca.
La scena è rappresentata secondo modalità derivate direttamente dal melodramma: nel momento culminante della tragedia, tutti i protagonisti, raffigurati a grandezza naturale, sono sul proscenio, illuminati da una luce diretta, proveniente da sinistra, che si concentra sulla drammatica figura di Otello "affranto dal dolore, roso dalla gelosia, abbattuto, ammalato fisicamente e moralmente", come lo definì Giuseppe Verdi in una lettera ad Arrigo Boito. Il corpo di Desdemona giace esamine nella penombra dell'alcova, mentre Emilia, moglie di Iago, è rappresentata in primo piano, svenuta, dopo aver rivelato la falsità delle accuse rivolte a Desdemona. Gli astanti osservano la scena increduli e sgomenti, in una galleria di "passioni" di suggestiva efficacia. La composizione è ulteriormente arricchita da una ricostruzione d'ambiente fondata su un'accurata attenzione ai dettagli: dalle vesti moresche di Otello al tappeto orientale su cui giace Emilia, fino al raffinato mobile di gusto neogotico sullo sfondo.
Ne risulta un'opera sontuosa, esempio di quel gusto romantico, nutrito di storia e passioni, ed esaltato dal fascino eterno di Venezia, che trova qui una delle sue ultime e più suggestive espressioni.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: G. Pavanello, in *Venezia nell'Ottocento* 1983, pp. 178- 179, n. 215; *La coscienza del vero* 2015, pp. 17-18 (ill.), 65, 67 (ill.), 182-183.

3. L'IMMAGINE DEI PROTAGONISTI TRA CULTURA E POLITICA

29
ANTONIO PUCCINELLI
(CASTELFRANCO DI SOTTO, 1822 - FIRENZE, 1897)

Carlo Alberto a Oporto

1865
olio su tela, 250 x 168 cm
Bologna, Museo Civico del Risorgimento, inv. 2067

L'opera, tra le più apprezzate del periodo bolognese di Puccinelli, si caratterizza per la capacità di introspezione. È commissionata dal marchese Luigi Pizzardi, "primo sindaco di Bologna libera" (abbandonata dagli Austriaci la notte del 12 giugno 1859, a seguito della sconfitta nella battaglia di Magenta contro i Franco-piemontesi), per il salone del Risorgimento nel suo palazzo in via D'Azeglio, che avrebbe voluto dedicare alla celebrazione dei fasti della nuova Italia. Tra il 1861 e il 1871 il marchese ha commissionato a pittori noti a livello nazionale ma di area bolognese (Carlo Arienti, Alessandro Guardassoni, Giulio Cesare Ferrari, Andrea Besteghi, Gaetano Belvederi, Luigi Busi, Antonio Muzzi) i ritratti degli uomini più illustri e degli artefici della recente unificazione, Galileo Galilei, Pier Capponi, Dante, Michelangelo Buonarroti, Cristoforo Colombo, Vittorio Emanuele II, Napoleone III, Carlo Alberto, Cavour e Minghetti. Puccinelli presenta *Carlo Alberto a Oporto* all'Esposizione Nazionale di Torino nel 1884 e poi a Brera nel 1886; nel 1920 il figlio di Luigi Pizzardi, Carlo Alberto, la dona al Comune di Bologna, insieme ad altri quattro dipinti. Il re in esilio a Oporto in Portogallo, città in cui troverà la morte dopo aver abdicato per il figlio Vittorio Emanuele, è per Puccinelli carico "di tutto un lontano e per lui malinconico passato", affaticato e preoccupato dal fallimento delle sue iniziative politiche e militari (Durbé 1997, p. 16). Puccinelli lo coglie in un momento di triste riflessione, nella pausa di lettura degli scritti di Vincenzo Gioberti, a rivolgere lo sguardo sulla fotografia del figlio Vittorio Emanuele II, col quale sembra instaurare un dialogo muto, investendolo delle sue ultime future speranze d'indipendenza italiana. Discostandosi dalla ritrattistica di ambito bolognese dell'epoca, Puccinelli approfondisce il ritratto con un intimismo e una vicinanza umana particolare. L'ambientazione sobria ("un ambiente semplice, anzi semplicissimo"; Borgogelli 1991, p. 11), l'essenzialità della resa formale e lo stile sintetico precorrono le atmosfere macchiaiole. "Già il Panichi aveva sottolineato la capacità dell'artista nel saper afferrare il pensiero intimo e il senso recondito del soggetto rappresentato" (Durbé 1997, p. 182).

Sibilla Panerai

Bibliografia: Bernardini, Dinelli 2010, p. 8; Durbé 1997, p. 183, n. 129; *La collezione dei dipinti* 1993, pp. 73-74, n. 93.

30
ELISEO SALA
(MILANO, 1813 - TRIUGGIO, 1879)

Ritratto di Vittorio Emanuele II

1863
olio su tela, 125 x 99 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "Sala E/1863"
Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, inv. 134

Il dipinto fu realizzato da Eliseo Sala nel 1863 e presentato nell'autunno del medesimo anno all'annuale esposizione dell'Accademia di Belle Arti di Brera. L'anno successivo l'artista eseguì anche una seconda versione, a figura intera e a grandezza naturale, destinata agli uffici della Regia Corte d'Appello di Genova (Genova Nervi, Galleria d'Arte Moderna). La tela in oggetto è stata commissionata dal cavaliere Emilio Vitta (Casale Monferrato, 1825-1898), esponente di spicco della comunità israelita piemontese. Appartenente a una delle famiglie imprenditoriali più note nella Casale Monferrato dell'Ottocento, Emilio, diversamente dagli altri membri della dinastia Vitta, seguì le orme del nonno paterno occupandosi della filanda fondata nel 1806. Fervente sostenitore della politica governativa sabauda, aveva voluto creare, negli anni sessanta dell'Ottocento, in una sala dell'avito palazzo di via Trevigi a Casale Monferrato, una galleria di ritratti dedicati ai fautori della nuova patria.
Le effigi di Camillo Benso conte di Cavour, del generale Alfonso Ferrero di La Marmora, dell'onorevole Urbano Rattazzi nonché di Vittorio Emanuele II vennero allogate al Sala (pubblicate in *Eliseo Sala* 2001, pp. 85-87) mentre quella di Giuseppe Garibaldi al casalese Eleuterio Pagliano. Tutte queste opere furono in seguito donate, nel giugno del 1919, al costituendo Museo della città, dal nipote Joseph Vitta con la specifica richiesta che venissero tutte esposte in una sala consacrata al Risorgimento italiano. Diversamente dal *Ritratto di Camillo Benso, conte di Cavour* del 1860, Sala ha qui adottato un lucente fondale neutro che garantisce una totale attenzione sulla figura dell'effigiato la quale – nonostante sia stata eseguita "a reminiscenza", come attesta una indicazione presente sul catalogo della rassegna braidense – presenta una particolare cura nella definizione dei tratti fisionomici del volto nonché nella resa degli emblemi e delle onorificenze riconducibili al re d'Italia.

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: S. Rebora, in *Eliseo Sala* 2001, p. 86, n. 62, pp.116-117 (con bibliografia precedente).

31
FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Ritratto di Camillo Benso conte di Cavour

1864
olio su tela, 70 x 65 cm
Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 6336

A pochi mesi dalla scomparsa di Camillo Benso conte di Cavour, nel novembre del 1861 il conte Carlo Barbiano di Belgioioso, presidente del Consiglio Accademico di Brera, ne aveva commissionato il ritratto a Francesco Hayez, in modo da attestare "il suo affetto e la riverenza alla memoria del grande uomo di Stato, coll'affidare la riproduzione delle sue sembianze al pittore, che nell'arte è il precipuo vanto dell'Accademia e del Paese" (lettera del 21 settembre 1864, in Mazzocca 1994, p. 343). Il dipinto si inseriva in una galleria ideale di illustri italiani contemporanei avviata con il *Ritratto di Alessandro Manzoni* del 1841, e proseguita con quelli di Antonio Rosmini (1853-1856) e di Massimo d'Azeglio (1864), immagini essenziali e dirette, disarmanti nell'assenza di ogni retorica, al tempo quasi polemiche per la mancanza di ogni intenzionalità aulica. La collocazione dell'opera nella Sala delle Adunanze del Consiglio di Brera, istituzione cui Hayez avrebbe donato anche la replica del celeberrimo ritratto di Manzoni nel 1874 e quello dell'amico Gioacchino Rossini nel 1870 (cat. 9), rappresentava l'atto di consacrazione di un'icona del Risorgimento e di uno dei padri della patria nel giovane Regno d'Italia.
Con lo stesso scopo il dipinto veniva inviato nel 1867 all'Exposition Universelle di Parigi, prima importante rassegna internazionale cui l'Italia da poco riunita partecipava, anche nella prospettiva di individuare tra gli artisti o le diverse tendenze, quelli che potevano considerarsi di respiro nazionale. In quell'occasione la critica espresse delle riserve sul quadro riconoscendo una certa convenzionalità nella figura, i cui lineamenti erano stati ricavati da un modello fotografico (uno scatto di Ch. Marville che si vendeva da Maggi a Torino), oltre che dalla maschera mortuaria in gesso che Hayez conservava nel suo studio.
Il ritratto godette di una rinnovata fortuna soltanto nel Novecento, ammirato nel 1919 da Carlo Carrà (Carrà 1919) e, di nuovo, alla Biennale veneziana del 1922 da Antonio Muñoz, che ne apprezzò in particolare lo scavo psicologico: "il conte sembra colto durante uno dei suoi colloquii politici collo sguardo che pare perduto incerto dietro il vetro degli occhiali, e che invece scruta il suo interlocutore senza lasciarsene avvedere, con una leggera piega d'ironia nella bocca, malgrado che le mani non si vedano, si capisce che egli le tiene nelle

tasche, e sta un po' rovesciato sulla poltrona, pure invisibile, sicuro di sé e della sua superiorità sull'avversario" (Muñoz 1922, p. 2).

Elena Lissoni

Bibliografia: D. Falchetti Pezzoli, in *Hayez* 1983, pp. 256-258, n. 127; Mazzocca 1994, pp. 343-344, n. 359; *Vittorio Emanuele II* 2010.

32

VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE 1933)

Giuseppe Garibaldi

1882
olio su tela, 90 x 65 cm
firmato e datato in basso a destra: "V. Corcos / Parigi 1882"
Livorno, Museo Civico "Giovanni Fattori", inv. 406 / 1991

Il 2 giugno 1882 si spegne a Caprera Giuseppe Garibaldi. Il giorno dopo il Consiglio comunale di Livorno delibera di collocare un suo ritratto nella Sala delle adunanze del Palazzo del Municipio. Appresa la notizia, il 10 giugno Vittorio Matteo Corcos offre in dono al Comune questa effigie dell'Eroe, da lui iniziata poco prima ma non ancora terminata. L'offerta è accettata e prima del 30 settembre il dipinto è collocato nella sala delle adunanze. Nel 1930 le fonti lo ricordano nella vicina Sala Rossa insieme al *Naufragio* di Ugo Manaresi, al *Vittorio Emanuele II* di Enrico Pollastrini e a *Incipit Nova Aetas* di Plinio Nomellini. Nel 1943 si decide il suo trasferimento a Valle Benedetta per meglio salvaguardarlo dai pericoli della guerra. Quattro anni dopo torna a Livorno e nel 1950 è nuovamente esposto nella sua sede originaria. Nel 1994, infine, la Giunta comunale decide di collocarlo a villa Mimbelli, quarta e ultima sede del Museo Civico "Giovanni Fattori".
Il ritratto è eseguito a Parigi, dove Corcos risiede ormai da due anni. Il condottiero vi è raffigurato di tre quarti, con barba grigia, fronte aggrottata e sguardo profondo. In testa reca il tipico copricapo, "berretto da fumo" ricamato con fili dorati. Un fazzoletto annodato al collo lascia intravvedere la rossa camicia. Sul petto il sottile filo nero degli occhiali. "Nella faccia ardita del capitano dei Mille – scrive Guido Menasci nel 1894 – sfavillano di ardore guerresco gli occhi e questa maschia immagine, che ad ogni fantasia italiana è presente, si stacca dalla penombra del quadro con la finezza maestosa dell'uomo d'azione, con l'aureola di un paladino de' tempi epici" (Menasci 1894).
L'immagine riproduce in controparte quella presente in una nota stampa litografica eseguita da Ettore Fontana nel 1880 (*Giuseppe Garibaldi* 2010, n. B 25), su cui Corcos opera delle piccole varianti per potenziarne la dimensione evocativa. La stessa condotta pittorica risponde a questa finalità: tanto nella gamma cromatica, austera e sobria, accesa qua e là da qualche tocco di rosso vivo, quanto nella pennellata, analitica nei tratti somatici, veloce nella veste e sfumata ai lati del corpo. La luce che illumina il volto, risaltata dal fondo scuro – retaggio della ritrattistica di Léon Bonnat, di cui Corcos frequenta in questi anni lo studio – restituisce l'umanità dell'Eroe.

Stefano Bosi

Bibliografia: De Gubernatis 1889, p. 141; Menasci 1894, p.n.n.; *Mostra di Vittorio Corcos* 1965, n. 8; I. Taddei, in *Vittorio Corcos* 1997, p. 71, n. 6; G. Winspeare, in *Museo Civico Giovanni Fattori* 1999, p. 139, n. 40; *Garibaldi il mito* 2007, p. 31, fig. 15; *Giuseppe Garibaldi* 2010, n. B 27; O. Cucciniello, in *Corcos* 2014, pp. 71, 186, n. 18.

33

SILVESTRO LEGA
(MODIGLIANA, 1826 - FIRENZE, 1895)

Studio di testa per "Gli ultimi momenti di Giuseppe Mazzini"

1873 circa
olio su tavola, 40,5 x 50 cm
Modigliana, Pinacoteca Civica di Arte Moderna "S. Lega"

Quest'opera, che si data tra la metà del 1872 e il settembre dell'anno successivo, è lo studio preparatorio per il dipinto del 1873 (al Museum of Art, Rhode Island School of Design di Providence) che ritrae Giuseppe Mazzini sul letto di morte. Animato dagli ideali mazziniani, Silvestro Lega si era arruolato nella I guerra d'Indipendenza e aveva svolto propaganda a Firenze negli anni cinquanta, figurando il 7 luglio 1857, dopo il fallimento delle insurrezioni di Genova, Livorno e Sapri, tra i giovani schedati come "pericolosi". Per quello aveva accolto con delusione l'alleanza sabauda con la Francia (lui che era anche amico di Felice Orsini, attentatore di Napoleone III) e aveva condiviso con molti la disillusione dall'impegno politico, tanto da isolarsi a Piagentina per concentrarsi unicamente sulla pittura (L. Lombardi, in *Silvestro Lega* 2007, p. 288). Il 10 marzo 1872, alla notizia della morte di Mazzini, parte per rendergli omaggio a Pisa, dove questi si era fermato, nella casa di Pellegrino Rosselli, nel tentativo di raggiungere la sorella Antonietta a Genova. L'artista, ricorda Diego Martelli, deve aver preso degli schizzi direttamente nella stanza, per poi rielaborare, con l'ausilio di una fotografia conservata nell'Archivio Alinari della Domus Mazziniana di Pisa (Matteucci 1987, p. 217, fig. 141) e l'aiuto di un modello (che per la capigliatura folta rimanda all'uomo de *Il cuoco* del 1873 circa), lo studio esposto in mostra, in cui Mazzini sembra più vicino al sonno che alla morte. Lega aveva già affrontato questo tipo di raffigurazione di ambito romantico (come il *Mozart morente* di Rinaldo Carnielo o la fotografia di Bernardo Celentano), dipingendo il fratello Scipione sul letto di morte. Non vi è retorica ma un sentire più umano e sensibile, che smorza nella presenza dei particolari della sciarpa e del plaid appartenuto a Carlo Cattaneo la tragicità della scena, che sarà invece enfatizzata nella tela successiva. Martelli vi ravvisa "una delle più viventi pagine e delle più commoventi della pittura italiana" (Martelli 1885). "Lega riesce a tradurre l'aspetto grave e calmo della scena, nuova senza eccentricità, solenne senza pedanteria" (L. Lombardi, in *Silvestro Lega* 2007, p. 288). E se Martelli ne apprezza "la capacità di conferire a quella figura una solennità e una forza che va ben oltre la mera registrazione del dato, grazie anche a un sapiente uso della luce che illumina con calma soave l'uomo morente e non produce nessun cozzo di chiari e di scuri" (Martelli 1873, pp. 124-128), per Pavan "il compratore del quadro converrà che s'avvezzi a tenersi sempre davanti un vero moribondo" (Pavan 1873). Per questo motivo l'opera definitiva non incontra il gusto del pubblico e Lega deve chiedere all'amico poeta Algernon Charles Swinburne di interessarsi alla vendita in Inghilterra, dove Mazzini era molto popolare. Il quadro compare all'asta da Christie's il 5 giugno 1959, dov'è acquistato dal mercante inglese Julius Weitzner, che lo cederà poi al museo della Rhode Island School of Design di Providence, Rhode Island (L. Lombardi, in *Silvestro Lega* 2007, p. 288).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Silvestro Lega* 1988, n. 54; *Romantici e Macchiaioli* 2005, p. 287, n. XII; L. Lombardi, in *Silvestro Lega* 2007, pp. 288-289.

34

TULLO GOLFARELLI (attribuito a)
(CESENA, 1852 - BOLOGNA, 1928)

Busto-ritratto di Aurelio Saffi

ultimo decennio del XIX secolo
gesso patinato, 72 x 46 x 30 cm
Forlì, Musei Civici, Villa Saffi, inv. VS29

Il busto-ritratto, in gesso patinato a imitazione del bronzo, raffigura Aurelio Saffi (Forlì, 1819-1890), figura di spicco del Risorgimento italiano, triumviro della Repubblica Romana del 1849, esponente dell'ala repubblicana radicale incarnata da Giuseppe Mazzini, di cui Saffi viene considerato l'erede politico. Lo statista è rappresentato con grande realismo già anziano, verosimilmente in prossimità della morte, vestito della camicia e della giacca e con fiocco al collo. La scultura viene descritta da Umberto Foschi in un articolo apparso sulla rivista "La Piè" del 1964 fra i cimeli che ornavano lo studio di Saffi nella villa di San Varano, oggi di proprietà del Comune di Forlì. Pur in assenza di una documentazione d'archivio che ne comprovi l'attribuzione e indichi le circostanze dell'allogagione, il ritratto viene assegnato dallo stesso Foschi alla mano di Tullo Golfarelli, scultore di origine cesenate ma bolognese di adozione, sodale di Giosue Carducci e di Giovanni Pascoli. Formatosi presso la Regia Accademia di Belle Arti di Bologna sotto il magistero di Salvino Salvini, Golfarelli fu artista molto attivo fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi anni del Novecento: nel corso della carriera eseguì opere di carattere monumentale-celebrativo e di ambito funerario dando prova delle sue capacità d'artista talentuoso e della sua valentìa tecnica. All'indomani della scomparsa di Saffi, per certo Golfarelli è incaricato dell'esecuzione di un busto-ritratto in bronzo per conto dell'Amministrazione Provinciale di Forlì, di cui lo statista era stato presidente e consigliere, inaugurato nel settembre 1891 e collocato nella sala del Consiglio (oggi sala Calamandrei nella residenza municipale). Di Golfarelli si ricorda anche un altro busto-ritratto di Saffi in gesso donato dall'artista al Museo del Risorgimento di Bologna: negli inventari esso viene descritto come 'modello' del busto in bronzo di Forlì da cui, in verità, si discosta nella resa di alcuni dettagli descrittivi.

Silvia Bartoli

Bibliografia: Foschi 1979, pp. 271-276; Bartoli, Zanfini 2016.

35

GEROLAMO MONETA
(ATTIVO A MILANO, SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO)

Busto di Alessandro Manzoni

1876 circa
marmo, 64 × 42 × 31 cm
firmato e datato: "G. Moneta 187[...]"
Milano, Civiche Raccolte Storiche, in deposito presso il Centro Nazionale Studi Manzoniani, inv. S. 31

Nonostante la sua assoluta avversione a farsi ritrarre ufficialmente, la fama di Alessandro Manzoni, iniziata molto presto, vide moltiplicarsi le sue immagini, spesso realizzate senza il suo consenso, con le tecniche più svariate, dalla pittura alla scultura, dal disegno all'incisione, dalla litografia alla fotografia. Soprattutto negli ultimi anni di vita e in quelli immediatamente successivi alla sua scomparsa, si assistette alla diffusione di ritratti più celebrativi destinati all'ufficialità, in coincidenza con la sua consacrazione quale padre della patria,

riconosciuto dal governo e dall'opinione pubblica come "la maggior gloria letteraria d'Italia […], il primo poeta vivente d'Europa", ma soprattutto l'iniziatore di quel processo di unificazione linguistica fondamentale per la costruzione dell'identità nazionale.
Le sculture, in particolare, ci restituiscono un Manzoni pubblico, spesso raffigurato in età senile tra verità fisiognomica e intenti celebrativi in monumenti, medaglie commemorative e busti, alcuni dei quali apparivano con frequenza alle principali esposizioni come, ad esempio, le diverse versioni del busto realizzato dal vero da Giovanni Strazza nel 1872, o quello di Ercole Rosa attualmente esposto alla Galleria d'Arte Moderna di Roma. A questo repertorio appartiene anche il busto in marmo in mostra, eseguito postumo dallo scultore milanese Gerolamo Moneta, di cui è nota un'altra versione, commissionata dalla Società di Minerva e acquistata dal Curatorio del Museo Revoltella di Trieste nel 1876 (B.C., in *Arte e nazione* 2015). Lo scultore – formatosi a Brera, ma di cui non sono noti gli estremi biografici – presentò un esemplare in marmo all'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877, che però non riscosse l'interesse della critica, quindi alla Grande Esposizione Universale di Londra nel 1904 ad attestare la fama europea dell'effigiato.

Elena Lissoni

Bibliografia: Citati, Milani 1973, p. 230; A. Schiavi, in *Casa del Manzoni* 2016.

36
VINCENZO GEMITO
(NAPOLI, 1852-1929)

Busto di Giuseppe Verdi

1872
cera a effetto bronzo su anima in gesso e armatura in legno, 57 x 61,5 x 30,5 cm
Roma, Giacometti Old Master Paintings

Gemito, capace di indagare nel profondo l'animo umano, dimostra sin dagli esordi una naturale inclinazione per il ritratto. Ne esegue diversi tra il 1872 e il 1874, tra cui quello di Verdi e della moglie, Giuseppina Strepponi, e quelli di Francesco Paolo Michetti e di Domenico Morelli. Gemito conosce Verdi a Napoli in occasione della rappresentazione dell'*Aida*, "per l'affettuosa intromissione del Morelli. Lo scultore, chiamato in quell'anno dalle iscrizioni alla leva, avrebbe presto dovuto lasciar la stecca pel fucile. Bisognava a ogni costo impedirlo. E come di quei tempi v'era ancora l'abito del cambio si pensò subito ad esso e al denaro che occorreva a sostituire Gemito nell'esercito" (Virno 2014, p. 10). Morelli aveva già sollecitato una sottoscrizione fra gli amici napoletani, ma la somma raccolta non era bastata. L'artista e il compositore si incontrano all'Albergo delle Crocelle al Chiatamone di Napoli: "Gemito da anziano raccontava a Francesco Cilea come il suo pollice fosse inerte nel dominare la creta e gli sfuggiva lo spirito dell'anziano musicista; improvvisamente Verdi, infastidito dalle lunghe attese, si alzò dalla sedia e si avvicinò al pianoforte chinandosi sulla tastiera e Gemito gli ordinò bruscamente di non muoversi e modellò la testa con la vibrante caratterizzazione dei suoi ritratti più belli, dopo averne colto la geniale personalità". Il disegno della Collezione Minozzi è lo schizzo preparatorio, fittamente tratteggiato e chiaroscurato. Anche la cera ne coglie in maniera sintetica lo sguardo assorto e la fronte bassa, tratti che ricordavano a Gemito un "burbanzioso generale in pensione" (Rocco 2012, pp. 6-7). Il bronzo fu esposto al Salon di Parigi nel 1877, riscuotendo una menzione d'onore, all'Esposizione Universale di Parigi del 1878, all'Esposizione Universale di Anversa del 1885 e alla Mostra della Promotrice di Belle Arti di Napoli nel 1904. L'originale di terracotta è a Busseto nella Casa di Verdi, mentre il bronzo, eseguito dopo il 1873, è a Milano nella Casa di Riposo dei Musicisti, Fondazione Giuseppe Verdi. Altre versioni sono nella collezione Minozzi, nella Collezione Intesa Sanpaolo e nella Galleria d'Arte Moderna di Roma.

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Vincenzo Gemito* 2014, p. 87, tav. 1; T. Casola, in *Gemito, Mancini e il loro ambiente* 2017, pp. 94-95, tav. 9; *Da De Nittis a Gemito* 2017, pp. 172-173.

37
LUIGI DE SERVI
(LUCCA, 1863-1945)

Ritratto di Giacomo Puccini

1903
olio su tela, 124 x 78 cm
firmato e datato in basso a destra: "De Servi 1903"
Lucca, Collezione Fondazione Giacomo Puccini - Puccini Museum

"Tanti saluti / e auguri / Esponesti poi il ritratto / senza di me? sarà finito / allora e certo ben riuscito / Ciao aff tuo G Puccini". Con una cartolina postale illustrata, rappresentante *Langueur* di Ribera, datata Torre del Lago, 1 gennaio 1903 e indirizzata a Luigi De Servi, Giacomo Puccini, rinnovando gli auguri di buon anno, chiedeva notizie del ritratto in oggetto all'amico che lo stava realizzando. Pare infatti che la tela fosse stata in parte dipinta a Torre del Lago nel dicembre del 1902, mentre il maestro era intento a comporre Madama Butterfly, e poi condotta a termine nello studio a Vico Chiuso Curletto sulla base di alcuni scatti fotografici (L. Bassignana, in *Luigi De Servi* 2001, p. 142, n. 26). L'opera rimase di proprietà di De Servi sino alla sua morte; con lascito testamentario la destinò al Comune di Lucca. Il ritratto del celebre compositore risulta particolarmente incisivo per il sapiente uso della luce laterale e di taglio che rimbalza su alcuni dettagli ed evidenzia il profilo del volto dell'effigiato facendolo emergere da una penombra dove campeggia uno spartito musicale aperto su un pianoforte. La posa e lo sguardo assorto, pur studiati con il mezzo fotografico, una prassi allora assai comune e seguita da De Servi anche in altre occasioni, appaiono straordinariamente naturali conferendo all'immagine una velata interpretazione psicologica fors'anche frutto della decennale frequentazione fra i due artisti. De Servi e Puccini si conoscevano infatti sin dal 1891 ma intensificarono i loro rapporti allo scadere del secolo in occasione della commissione della decorazione, nell'autunno del 1899, di una sala a piano terra della casa di Torre del Lago del compositore. Risale a quest'anno anche il primo ritratto di De Servi dedicato al maestro che presumibilmente si identifica con quello inviato alla Mostra della Società Promotrice di Belle Arti di Genova del 1900 (recentemente ritrovato e pubblicato a p. 145 in *Per sogni e per chimere* 2018) al quale ne seguì un terzo, *post mortem*, del 1934, su medaglione a *trompe-l'oeil* (L. Bassignana, in *Luigi De Servi* 2001, p. 204, n. 71).

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: M. Bompiani, in *Luigi De Servi* 2001, p. 142, n. 26 (con bibliografia precedente).

38
VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)

Pietro Mascagni

1891
olio su tela, 181 x 131 cm
firmato, datato e dedicato in basso a destra:
"Al maestro Pietro Mascagni,
V. Corcos, 91"
collezione privata

Corcos raggiunge il maggior successo nel genere ritrattistico, tanto da essere convocato nel 1904 alla corte imperiale di Berlino per ritrarre Guglielmo II e la moglie Augusta Vittoria. Di questa opera, tra le più apprezzate dai suoi contemporanei, colpiscono subito la spontaneità della posa e la vitalità espressiva del musicista Pietro Mascagni: "Lo sguardo intenso e sensuale, l'espressione che ci trasmette il suo giovanile ardore di musicista, appena reduce dal trionfale successo della *Cavalleria Rusticana* al Costanzi di Roma, Mascagni prorompe dalla tela del ritratto con una vivacità sorprendente. […] Dato il modo di fare spigliato e libero di lui, – spiega Corcos – non potevo raffigurarlo in una posa rigida né tampoco severa, ecco perché l'ho posto a cavalcione d'una *fumeuse* [come poi nei ritratti di Guido Biagi e di Renato Fucini]. E per far sì che su tutto l'individuo ed intorno al medesimo spirasse una certa tal quale aria di misteriosa poesia, ho scelto l'ambiente della penombra assoluta, lasciando solo le mani delicate ma virili in primissima luce […] il fiore all'occhiello, secondo la moda inglese, e le mani, e i piedi, calzati in scarpe di pelle lucida più eseguiti che il resto della figura, credo rendano abbastanza questa mia intenzione. […] L'occhio destro che sembra fatto a miniatura da tanto che è lavorato, mentre il sinistro è ottenuto con due tre pennellate. Da questa studiata diversità di tecnica apparisce l'aria di vero sorpreso su tutto il lavoro […] tutta la figura del maestro ha i contorni più perduti ed in parte perdentesi nel fondo" (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Carteggio Nencioni, lettera di Vittorio Corcos a Enrico Nencioni del 2 dicembre 1891; cfr. *Vittorio Corcos* 1997, p. 92, tav. 27). L'artista riserva allo sguardo il ruolo principale: "In un ritratto, ripete spesso Corcos, quello che conta sono gli occhi; se quelli escono come voglio, con l'espressione giusta, il resto viene da sé" (ivi, p. 46). Il "pittore delle anime e degli sguardi" è capace di cogliere in maniera quasi intuitiva la personalità del soggetto, che assume evidenza narrativa nell'accentuazione dei dettagli descrittivi dell'ambiente e del vestiario. Per queste motivazioni i ritratti "sembrano, – ad Ojetti – pel carattere che rivelano, le sue tele migliori, e pur non amando la pittura di Corcos, che definisce 'attenta, levigata, meticolosa, ottimistica', riconosce tuttavia all'artista una grande abilità tanto da proporre il suo nome a chiunque chieda un ritratto" (ivi, p. 51).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Mostra di Vittorio Corcos* 1965, n. 35; *Vittorio Corcos* 1997, p. 92, tav. 27; *Corcos* 2014, pp. 129, 198, n. 68.

39
FRANCESCO GIOLI
(SAN FREDIANO A SETTIMO, 1846 - FIRENZE, 1922)

Ritratto di Diego Martelli

1887
olio su tela, 81,5 x 61,5 cm
collezione privata, courtesy Francesca Dini

Nel marzo del 1887 Francesco Gioli scrive all'amico Diego Martelli: "Non avendoti più visto martedì per venire da me a posare […] mi rivolgo a te pregandoti di volermi dire quando pressa a poco potresti disporre di qualche giorno. […] Posporrei a tutto questo il tuo ritratto perché sento che in questo momento ne ho proprio voglia" (Bietoletti 2001, p. 165). Pochi mesi dopo la lettera l'artista porta a compimento questo intenso ritratto 'privato', rimasto per lungo tempo presso i suoi eredi. In piedi, a mezzo busto, irrobustito nel fisico, un ormai cinquantenne Martelli distoglie per un attimo gli occhi dai suoi appunti manoscritti per osservarci con sguardo franco, quasi a rimarcare la sua statura di libero intellettuale. Alla posa disinvolta, tipica della ritrattistica di Gioli, fa eco lo straordinario realismo della resa, accentuato dal timbro cromatico della pennellata, che mentre sottolinea con rapidi e talora indefiniti colpi la freschezza – quasi fotografica – dell'immagine, individua con precisione la fisionomia del personaggio, dal cui volto traspare una certa insolenza, del tutto conforme all'indole combattiva e intransigente del protagonista agguerrito di tante battaglie artistiche della Firenze risorgimentale.
Il ritratto è da considerarsi una versione per così dire 'domestica' di quello di più grande formato commissionato a Gioli due anni prima dallo stesso Martelli (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti), dove il critico è raffigurato in piedi fra le sue carte e con in mano un sigaro acceso. Due immagini che propongono un'iconografia nuova di Martelli, alternativa rispetto a quella del giovane seduto a terra con gambe incrociate realizzata da Giovanni Boldini nel 1865 (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti), o dell'intellettuale concentrato sui suoi libri creata cinque anni dopo da Federico Zandomeneghi (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti), o ancora di quella di impronta impressionista dello stesso autore del 1878 (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti), ma anche del disinvolto uomo di mondo – seduto tra riviste e fogli di giornale – dipinto a Parigi con spavalda sommarietà da Edgar Degas nel 1879 (Edimburgo, National Gallery of Scotland).

Stefano Bosi

Bibliografia: *Diego Martelli* 1996, p. 32; Dini 1996, p. 7; Cagianelli 2009, p. 81, fig. 38.

40
VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)

Ritratto di Enrico Panzacchi

1894
olio su tela, 119,5 x 120,5 cm
firmato, datato e dedicato in basso a destra:
"Al mio buon Panzacchi / Firenze 1894 / V. Corcos"
Bologna, Accademia di Belle Arti

Corcos rimanda all'impostazione fotografica per questo ritratto dell'amico e letterato Enrico Panzacchi, ricordato anche nel *Giardino dei Finzi Contini* di Giorgio Bassani. Laureatosi in Filologia nel 1865, Panzacchi intraprende la carriera di insegnante dal 1866, prima come professore di Storia al liceo e poi nel 1872 all'Accademia di Belle Arti di Bologna, nella cattedra di Storia e critica d'arte. Nel 1895 è nominato professore ordinario di Estetica e storia dell'arte moderna all'Università di Bologna e dal 1891 al 1896 è direttore della Pinacoteca. Dal 1868 è eletto più volte consigliere comunale e dal 1868 al 1872 è assessore all'Istruzione. Per la prima volta deputato nelle elezioni del 1882, è presidente dell'Associazione liberale monarchica (1898) e sottosegretario all'Istruzione durante il governo Saracco (1900-1901). Scrittore di novelle e poesie dal gusto musicale, tanto che alcune sue liriche sono state musicate da Francesco Paolo Tosti, è giornalista e critico. Fonda diversi giornali e riviste, come la "Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole" e "Lettere e arti" e collabora con "Il Fanfulla della domenica", la "Cronaca bizantina", la "Nuova Antologia" e la "Rivista d'Italia". Per Corcos, *peintre des jolies femmes*, le relazioni intellettuali diventano il pretesto di una serie di ritratti maschili a figura intera riuscitissimi: "Rispetto alla pittura degli altri grandi ritrattisti del suo tempo, la sua presenta una dimensione narrativa tanto più accentuata, sia nelle scelte stilistiche caratterizzate da un realismo spesso esasperato, sino a competere con la precisione della riproduzione fotografica, sia per il gusto descrittivo nel rendere l'ambiente e i dettagli finalizzati ad accentuare i risvolti emotivi e sentimentali" (Mazzocca 2014a, p. 24). L'istantaneità della posa, colta di tre quarti, e la fedeltà delle incisioni riprodotte alle sue spalle (in cui è possibile riconoscere *Marte e Venere* e *La rose défendue*, incisione di Laurent Julien da un dipinto di Simon Julien; cfr. O. Cucciniello, in *Corcos* 2014, p. 187) descrivono minuziosamente la scena: "Dai bottoni lucidi ai riflessi del legno del bastone fino alla cravatta rossa e al bocciolo di rosa ormai appassito, uniche note di colore nell'intonazione cromatica austera, giocata sui toni spenti. Grazie alla luce di taglio proveniente da sinistra, la figura si accampa solidamente nello spazio con un'evidenza plastica che contrasta con il trattamento bidimensionale dello sfondo" (*ibidem*).

Sibilla Panerai

Bibliografia: Farneti, Riccardi Scassellati 1997, p. 65; E.M. Davoli, in *Accademia delle Belle Arti* 2012, pp. 121-123, n. 53; O. Cucciniello, in *Corcos* 2014, pp. 79, 187, n. 24.

41
VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)

Ritratto di Giosue Carducci

1892
olio su tela, 112 x 99 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "V. Corcos 92"
Bologna, Casa Carducci, inv. Serie B, n. 37430

Corcos esegue due versioni del ritratto di Carducci, uno oggi all'Università di Bologna e questo conservato nella casa del poeta, dove abitò dal 1890 al 1907. Il dipinto è eseguito a Firenze; per iniziare Corcos invita Carducci a colazione insieme a Telemaco Signorini, Enrico Nencioni ed Enrico Panzacchi. Numerose saranno le sedute di posa, alle quali Carducci si dimostra insofferente. "Durante la posa infatti preoccupato, 'perdeva la sua naturalezza', si irrigidiva, bastava comunque 'parlargli di poesia e di letteratura', che subito 'si entusiasmava, gesticolava, si muoveva'. Corcos lo ritrae mentre tiene una conferenza, con lo sguardo acceso da alti pensieri, il pugno sul tavolo, in una posa composta e solenne, quale conviene ad un uomo illustre che sarà ricordato anche dai posteri, 'e pertanto', come scrive Biagi, 'deve avere in sé qualcosa di nobile'" (*Vittorio Corcos* 1997, p. 48). A luglio 1892 l'opera compare già sulla copertina de "L'Illustrazione Italiana", in un'incisione a firma Mancastroppa per un articolo di Guido Biagi (Biagi 1892, p. 39). L'evidenza dei dettagli ripresi con cura, i fogli scritti, la tavola apparecchiata, il riflesso sulla caraffa, il nodo della cravatta, aggiungono vivezza alla narrazione. "C'è la favilla del genio, c'è la forza del pensiero, c'è l'essenza della sua vita", scrive Emma Corcos (Corcos 1907, p. 14), alludendo all'abilità di Corcos "nel creare le relazioni speciali, la capacità di entrare in sintonia con i clienti, anche i più illustri, unite a una tecnica strabiliante e a una rara capacità di penetrare e rendere le psicologie di chi si trovava davanti in posa, [che] gli assicurarono un successo formidabile" (Mazzocca 2014a, p. 24).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Mostra di Vittorio Corcos* 1965, n. 36; *Carducci* 2007, p. 204; *Corcos* 2014, pp. 76, 187, n. 22.

42
VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)

Emilio Treves

1907
olio su tela, 133,5 x 79,5 cm
firmato in basso a sinistra: "V. Corcos"; iscrizione in alto: "EMILIO TREVES, A.D. MCMVII"
Fontanellato, Labirinto della Masone, Collezione Franco Maria Ricci, inv. 292

L'opera, collocata originariamente in un salone di villa Maria a Belgirate sul lago Maggiore, ha l'evidenza rappresentativa dello stato sociale e morale del grande editore di origine israelita Emilio Treves (Trieste, 1834 - Milano, 1916). Appassionato fin da giovanissimo alla letteratura, esordisce a sedici anni con due drammi; studia a Trieste e a Parigi per poi trasferirsi a Milano, dove collabora con la "Gazzetta di Milano" ed è il redattore politico della "Gazzetta d'Italia". Al seguito di Garibaldi partecipa a numerose operazioni militari contro gli Austriaci; una volta tornato a Milano fonda nel 1861 l'omonima casa editrice. A lui si deve la pubblicazione delle opere di Gabriele D'Annunzio, Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Grazia Deledda, Edmondo De Amicis, Guido Gozzano, nonché la divulgazione de "L'Illustrazione Popolare" e "L'Illustrazione italiana".
Corcos sottolinea l'importante statura fisica e intellettuale di Treves isolandola, con l'evidenza fotografica del sottinsù, sullo sfondo scuro, alla maniera del ritratto di Francesco Gioli del 1908 di analoga impostazione. Lo spazio è dilatato e la resa è particolareggiata: "Indugia sui dettagli dell'abito, sui riflessi dorati della catena dell'orologio da tasca, […] in contrasto con il fondo neutro giocato sui toni bruni e verdi, reso con pennellate più libere e vibranti" (O. Cucciniello, in *Corcos* 2014, p. 188). Accostata al ritratto del Monsieur Bertin di Jean-Auguste-Dominique Ingres e al realismo evidente di un manifesto pubblicitario, l'opera è fortemente caratterizzata e deve la sua impostazione all'utilizzo di una fotografia (Ginex 1999, pp. 135-136). Per i suoi ritratti Corcos usa prendere le prime impressioni dal vero, per poi preparare la tela con l'aiuto della fotografia e tornare infine a lavorare col modello per le ultime sedute (*Vittorio Corcos* 1997, p. 43).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Ottocento* 1989, p. 101, n. 18; *Vittorio Corcos* 1997, p. 114, tav. 49; O. Cucciniello, *Corcos* 2014, pp. 84, 188, n. 29.

43
FRANCESCO PAOLO MICHETTI
(TOCCO DA CASAURIA, 1851 - FRANCAVILLA AL MARE, 1929)

Ritratto di Gabriele D'Annunzio

1895
tempera su tela, 57,5 x 43 cm
firmato in basso a destra: "F.P. Michetti"
Chieti, Museo Costantino Barbella

È del 1889 la fotografia che immortala Michetti mentre ritrae D'Annunzio nel suo studio a Francavilla (Di Tizio 2007, p. 367); il dipinto richiama strettamente, per la rispondenza dell'età e della posa, alcune fotografie di Nunes Vais (Andreoli 1987, p. 153). Nel 1880 Michetti aveva riunito intorno a sé una eletta schiera di artisti tra i quali Edoardo Scarfoglio, il musicista Francesco Paolo Tosti, il musicista Paolo De Cecco, Guido Boggiano, Matilde Serao, lo studioso di etnologia Gennaro Finamone, Carmelo Errico, Aristide Sartorio, Guido Boggiano, Alfredo Muzii, Vittorio Pepe, Edoardo Scarfoglio, lo scultore Costantino Barbella e il poeta. L'amicizia tra Michetti e D'Annunzio si intensifica dall'estate del 1881, quando soggiorna a Francavilla insieme a Tosti e a Barbella: "Oh bei giorni ottobrali di Francavilla, quando il culto dell'arte ci univa! Quella povera casa solitaria, in mezzo alla immensità dei litorali, era il nostro tempio: per le stanze un grande alito di salsedine spirava, ci ventava in faccia l'odore degli scogli, ci infiltrava nel sangue un'aspra freschezza di salute […]. Oh i bei giorni i bei giorni di Francavilla! Che sciupìo felice di giovinezza, di forze, di amori, di sangue, di vino! Che felice copia d'ingegno sparsa nelle tele, nella creta, nelle strofe, nelle canzoni!" (D'Annunzio 1883a; cfr. Andreoli 1999, p. 72). Michetti accentua, con la resa fotografica dei toni e del taglio compositivo, la raffinatezza e lo stile innato del poeta, che, voltando leggermente la testa di profilo, rivolge lo sguardo al di fuori del quadro, perso in un pensiero che gli dona una delicata piacevolezza. "I soggiorni al conventino di Michetti emergono continuamente, come un anelito a una vita tranquilla e felice, cui la forza stessa del suo carattere contro voglia, lo distragga: lì egli scrisse i Romanzi della rosa (*Il piacere*, *L'innocente*, *Trionfo della morte*). […] Le lettere scritte dal conventino a Michetti assente hanno la freschezza di una felicità infantile e nostalgica, mentre invariabilmente il ricordo del conventino lontano si tinge di una nostalgia acuminata, come di un bene perduto per sempre, della consapevolezza di una felicità non più attingibile" (Benzi 1999a, p. 92).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Il Museo d'arte Costantino Barbella* 1992, p. 139, III, 17; *Francesco Paolo Michetti* 1999a, p. 82; *Il sentimento della natura* 2012, p. 170, n. 66.

44
PAOLO TROUBETZKOY
(INTRA, 1866 - SUNA, 1938)

Ritratto di Gabriele D'Annunzio

1895-1898
bronzo, 46 x 26 x 19 cm
firmato sulle spalle, a destra: "Paulus Troubetzkoy"; a sinistra: "Gabriel Ariel"
Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", inv. Schifamondo LVIII, 161

Nell'estate del 1892 Paolo Troubetzkoy è a Napoli per partecipare al concorso per il monumento dedicato a Giuseppe Garibaldi, bandito dalla locale amministrazione comunale. Per l'occasione lo scultore presenta un bozzetto analogo a quello inviato a Milano nel 1888, il quale è elogiato da Gabriele D'Annunzio sulle pagine de "Il Mattino" come il migliore fra tutti. "D'Annunzio? Chi è D'Annunzio? Si chiede Troubetzkoy quando gli mostrano il *Mattino*" (Giolli 1913, p. 17). Fino a quel momento lo scultore non ha mai sentito parlare del giovane letterato, giunto a Napoli l'anno prima per sfuggire ai suoi creditori. Ma ora desidera conoscerlo per ringraziarlo delle parole lusinghiere che bene hanno saputo esprimere il senso della sua arte. Tra i due nasce una profonda amicizia, che si consolida nei mesi successivi. In uno dei loro incontri napoletani, avuto luogo su una terrazza di Mergellina, Troubetzkoy esegue un ritratto in gesso del poeta, allora ventinovenne, che espone in autunno alla rassegna annuale della Famiglia Artistica di Milano insieme al ritratto di Francesco Crispi e al bozzetto per il monumento garibaldino di Napoli. Il gesso, oggi conservato presso il Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza, è acquistato in tale occasione dalla contessa Marthine de Béarn per decorare la sala d'oro del suo teatro. Il bronzo, qui esposto, è invece una fusione dello stesso, databile tra il 1895 e il 1898 (Vittoriale, Archivio, Schede oggetti, n. inv. LVIII-009866), che lo scultore dona a D'Annunzio in segno di amicizia. Il modellato compatto – con i lineamenti del viso ben definiti a contrastare il tratto libero e frastagliato dei capelli – è funzionale al carattere aristocratico del personaggio, espresso soprattutto dallo sguardo assorto, quasi contemplativo, e dal capo leggermente reclinato. Sulla spalla sinistra compare l'iscrizione "Gabriel Ariel" ("Ariel", lo spirito aereo della *Tempesta* di Shakespeare), uno degli pseudonimi prediletti in gioventù da D'Annunzio, anche per l'assonanza con il suo nome di battesimo.
Oltre a questo ritratto giovanile, esposto nel 1935 alla mostra personale tenutasi presso la Galleria Casari di Bergamo e oggi conservato nella Stanza Schifamondo, il "Vittoriale degli Italiani" conserva, sempre di Troubetzkoy, una statuetta in gesso eseguita a Parigi tra il 1910 e il 1911, dove il poeta è rappresentato come un *dandy*, a figura intera, seduto in poltrona, con il mento appoggiato sulla mano sinistra, in atteggiamento da pensatore, quasi a prefigurare il D'Annunzio del *Notturno* (S. Frezzotti, in *Paolo Troubetzkoy* 1990, pp. 198-199, n. 154).

Stefano Bosi

Bibliografia: *Paolo Troubetzkoy* 1935, n. 24; *Paolo Troubetzkoy* 1990, pp. 19, 78-80, 91, 199, nn. 16, 154; *Paolo Troubetzkoy* 1998, p. 23, n. 3; P. Pizzamona, in *Gli scultori di d'Annunzio* 2015, pp. 201-203.

4. LA PITTURA IN PRESA DIRETTA. NASCITA DI UNA NAZIONE

45
VINCENZO VELA
(LIGORNETTO, 1820-1891)

La desolazione

1850
gesso, 120,2 x 70,4 x 73,8 cm
Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, inv. Ve 28

Il gesso è il modello originale del monumento fatto erigere dai fratelli Giacomo e Filippo Ciani in memoria dei genitori Carlo e Maria Zaconi Ciani nel parco della loro villa di Lugano. Patrioti milanesi esuli in Ticino, i fratelli commissionarono la scultura a Vincenzo Vela dopo aver ricevuto dalle autorità austriache il rifiuto di un lasciapassare per visitare la madre morente.
La giovane donna afflitta, emblema di un dolore che non trova conforto, acquista in questo senso una precisa valenza politica, accostandosi alle allegorie risorgimentali di Francesco Hayez, amico di Vela e della stessa famiglia Ciani. Per la stretta vicinanza iconografica e stilistica, l'opera rimanda in particolare alla *Meditazione* del maestro del Romanticismo, immagine allo stesso tempo dolente e sensuale, simbolo delle speranze deluse dopo i moti del 1848. Esposto a Brera nel 1850, il dipinto era destinato – nella sua prima versione – al poeta Andrea Maffei, che pochi mesi dopo dedicherà un sonetto alla *Desolazione* di Vela, sottolineando ulteriormente il parallelo tra le due opere, nell'evidente implicazione politica: "Scomposto il crine, la gonna cadente / Scanno i ginocchi delle arcate braccia / E queste appoggio alla protesa faccia, / Le ciglia fisse e in un pensiero intente: // Disperato pensier, che, violente / Tiranno dello spirito, ogni altro scaccia, / E vi domina solo, e tutte allaccia / Le potenze del core e della mente. // Chi sei tu? Qual dolore sublime, immenso / Così dentro t'impetra, o derelitta, / Che più non hai né lagrime, né senso? // Del tuo cordoglio anch'io l'alma ho trafitta: / Ché nel mirarti, alla mia terra io penso: / Miseria! Al par di te bella ed afflitta" (Maffei 1858, p. 80). La scultura, di intensa suggestione, non mancò di suscitare anche in seguito vive emozioni in poeti e letterati dell'epoca. Nel 1901, Antonio Fogazzaro, che la vide passeggiando tra gli alberi di villa Ciani, si sofferma sull'opera, interpretandola come simbolo di un dolore universale, in una chiave estetizzante in cui è ormai sfumata ogni allusione politica: "Una giovine donna, bellissima, dai capelli scomposti, dalle vesti cadenti, siede là sopra un alto seggio, piegato il busto gentile in avanti, puntati i gomiti alle ginocchia, strette le guance fra i pugni chiusi, fissi gli occhi torbidi nel vuoto. Il viso rivela un'intelligenza forte che affonda nella follia. Nessuna cura stringe più costei né del mondo né di sé. Nessun vivente presuma, per esserle stato caro, poterle recar conforto. […] Ella non è una madre, non è un'amante, è il dolore stesso, è l'idea pura, fatta marmo, dell'universale dolore, del dolore che oscura presto o tardi ogni vita umana" (Fogazzaro 1901, p. 12).
La scultura fu presentata all'Esposizione di Belle Arti di Brera nel 1851, accanto al monumentale *Spartaco* (Ligornetto, Museo Vincenzo Vela), emblema di una volontà di riscatto che contribuiva a rafforzare il messaggio politico di Vela. Accanto al contenuto legato alle vicende storiche, i critici più accorti colsero tuttavia anche il valore profondamente innovativo di un linguaggio scultoreo, che, portatore di nuove istanze naturaliste, rinnovava i canoni della scultura funeraria neoclassica. A questo proposito, Carlo Tenca scrisse: "Noi non sapremmo immaginarci nulla di più mesto e di più pietoso del volto di quella donna che sembra smarrirsi coll'anima nell'abisso tremendo del dolore […] L'averci chiamato a palpitare davanti ad una statua viva e commovente, dove la scultura era solita agghiacciar gli animi col nojoso simbolismo di un linguaggio di convenzione, è un ardimento bello e grande, stiamo per dire una rivoluzione nell'arte" (Tenca 1851).
Abbandonate le allegorie dolenti o virtuose che avevano caratterizzato la produzione funeraria nella prima metà del secolo, Vela tratta il soggetto con una rinnovata attenzione per il vero, evidente nell'intensa espressività del volto e nel naturalismo della veste discinta, modellata a larghi piani: in questa sintesi tra verismo e tensioni ideali il Romanticismo storico italiano trova una delle sue espressioni più alte.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: P. Zatti, in *"Oh giornate del nostro riscatto"* 1998, p. 271, n. 653; A. Villari, in *Romantici e Macchiaioli* 2005, p. 257, n. V.7; E. Lissoni, in *Francesco Hayez* 2015, pp. 274-275, n. 87.

46
ANDREA APPIANI JUNIOR
(MILANO, 1817-1865)

Venezia che spera

1861
olio su tela, 165,5 x 180 cm
firmata in basso a sinistra: "A. Appiani"
Milano, Palazzo Moriggia, Museo del Risorgimento, inv. MR 49986

Come indicato da Fernando Mazzocca (in *Garibaldi* 1982, I, p. 114), l'opera è da individuarsi con il dipinto presentato da Andrea Appiani Junior all'Esposizione di Belle Arti di Brera del 1861, e, l'anno successivo, alla Promotrice di Torino.
Allievo di Tommaso Minardi all'Accademia di San Luca a Roma dal 1833 al 1837, Appiani Junior – nipote del celebre capofila della pittura neoclassica – tornò in seguito a Milano, dove si accostò al Romanticismo storico di Francesco Hayez, derivandone l'interesse per l'interpretazione in chiave allegorica di tematiche risorgimentali, particolarmente diffusa dopo i moti del 1848. La rappresentazione di *Venezia che spera* fa parte di una ricca serie di opere che esprimono la delusione per la mancata liberazione della città lagunare dopo l'armistizio di Villafranca del 1859, quando Venezia rimase in mano agli Austriaci, e la speranza nella futura annessione al Regno d'Italia, compiutasi nel 1866.
Un'opera di analogo soggetto fu presentata all'esposizione di Brera nello stesso anno dal veneziano Augusto Cantoni (*Venezia che spera*) mentre, l'anno successivo, Domenico Induno affiancava all'interpretazione allegorica della *Povera Venezia!* (ubicazione sconosciuta) la narrazione "cronachistica" degli eventi nel suo *Bullettino del giorno 14 luglio 1859 che annunziava la pace di Villafranca* (F. Mazzocca, in *Garibaldi* 1982, p. 114) (cfr. cat. 48).
Le immagini romantiche di una Venezia disillusa, ma ancora splendente, traducono in chiave contemporanea, adattandola al contesto storico, la lunga tradizione di rappresentazioni allegoriche della Serenissima che, nella pittura veneta, aveva avuto i suoi più alti interpreti in Veronese e Tiepolo.
Nell'opera qui esposta, particolarmente vicina per scelte stilistiche e tematiche alla lezione di Hayez, Appiani Junior raffigura Venezia in vesti discinte, accanto alle insegne dell'antico potere dei dogi: il leone di San Marco, l'ermellino, il corno deposto a terra, sullo sfondo di un cielo blu cobalto che esalta la fierezza dell'immagine.
Sconsolata e sensuale, memore degli antichi splendori, la *Venezia* di Appiani Junior rappresenta, allo stesso tempo, la delusione per le speranze infrante, cui alludono le vesti e l'acconciatura scomposte, e la speranza per l'avvenire, racchiusa nello sguardo indomito, rivolto verso Occidente, cui fa eco quello del leone, simbolo eterno della gloria della Serenissima.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: F. Mazzocca, in *Garibaldi* 1982, I, pp. 114-115, n. 3.5.4; G. Pavanello, in *Venezia nell'Ottocento* 1983, pp. 15-16, n. 2; F. Lugato, in *Venezia che spera* 2011, pp. 50-53, n. 8.

47
ODOARDO BORRANI
(PISA, 1833 - FIRENZE, 1905)

Le cucitrici di camicie rosse

1863
olio su tela, 66 x 54 cm
firmato e datato in basso a destra: "O. Borrani 1863"
collezione privata, courtesy Francesca Dini

Borrani in quest'opera prosegue idealmente la tematica del *26 aprile 1859* (1861) e ci conduce in un salone inondato di luce, dove quattro donne sono intente a cucire le camicie rosse garibaldine. Presentato alla mostra della Società Promotrice di Torino nel 1863, dove probabilmente venne acquistato, il dipinto non fu più esposto fino al 1928, quando compare alla retrospettiva sull'Ottocento italiano organizzata da Ugo Ojetti con l'aiuto di Emilio Cecchi, Nino Barbantini e Antonio Maraini, alla XVI Biennale di Venezia (col titolo *Camicie rosse*), e poi nel 1975 in occasione della mostra a Monaco di Baviera dei Macchiaioli, recuperando il titolo assegnatogli da Francesco Sapori nel 1923 (Sapori 1923, p. 204). Emilio Cecchi, "pur criticando la disposizione 'aneddotica e dialettale' di quest'opera, ne rilevava l'armonia compositiva, realizzata in quel 'formicolio di particolari', quasi 'per incanto', come in un primitivo che abbia appena aggiunto, per crescere l'intensità delle figure, l'espediente del controluce" (L. Lombardi, in *Romantici e Macchiaioli* 2005, p. 275). Borrani intride i dettagli di storia, dalla citazione del tricolore al ritratto di Garibaldi appeso alla parete, fino al gusto nordico dell'arredamento: "La luce limpida definisce con nitore le fisionomie assorte delle cucitrici e gli arredi del salotto borghese pervaso di un'atmosfera alacre e austera. Le tende bianche, accostate al rosso delle stoffe e degli ornamenti, al verde della tovaglia, a quello più sordo, dello schienale della poltrona, creano un commosso omaggio al tricolore, tanto più patetico se si tien conto che il soggetto, intessuto della struggente poesia delle speranze perdute, evoca, a distanza di pochi mesi dalla deludente conclusione degli eventi, il clima di fervore patriottico che aveva accompagnato l'impresa di Garibaldi avviata nell'estate del 1862 con l'intento di liberare Roma ma poi finita miseramente in Aspromonte" (*ibidem*). La narrazione è affidata alla sensibilità di un sentire la storia tutto al femminile, "infondendo struggenti significati al tema d'interno di gusto Biedermeier, assunto a modello per suggerire una malinconica correlazione fra il clima disilluso della Toscana postunitaria, depauperata della sua tradizione civile e culturale, e la fragilità di un mondo operoso e gentile, ormai inesorabilmente insidiato dalla modernità" (S. Bietoletti, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato* 2008, p. 208). Il tema di intimismo domestico, caro alla Scuola di Piagentina, assume un impianto di tipo purista che attinge alle atmosfere del Rinascimento toscano; Emilio Cecchi vi rinviene una "'disposizione aneddotica e dialettale' tale da scemare 'il pregio dell'arte'; ciò non di meno, egli apprezzava la verosimiglianza 'convincente' della scena, e la sua armonia compositiva ottenuta d'incanto in tale 'assurdo formicolio di particolari'" (Cecchi 1925-1926, pp. 664, 670). In questo interno borghese "la luce si posa sugli oggetti con una qualità vermeeriana […] di cui Borrani evoca la qualità lenticolare della luce, coniugandola anche in questo caso a una dialettica di significati rousseauiani" (*Borrani* 2012, p. 75).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Contributo a Borrani* 1981 p. 103, n. 5, Tav. XV, 40; *Romantici e Macchiaioli* 2005, p. 275, n. IX.5; S. Bietoletti, in *Ottocento* 2008, pp. 209-209, n. 58.

48
DOMENICO INDUNO
(MILANO, 1815-1878)

Il Bullettino del giorno 14 luglio 1859 che annunziava la pace di Villafranca

1862
olio su tela, 184 x 288 cm
firmato e datato in basso a destra: "Domenico Induno / Milano 1862"
Milano, Palazzo Moriggia, Museo del Risorgimento, inv. MR 39300, in deposito dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano

L'11 luglio 1859 veniva siglato a Villafranca, nei pressi di Verona, l'armistizio con cui Napoleone III sospendeva la guerra dell'esercito franco-piemontese contro l'Austria, consegnando la Lombardia ai piemontesi, ma lasciando il Veneto, il Trentino, l'Istria e Mantova sotto il dominio degli austriaci. L'accordo pone di fatto fine alla II guerra d'Indipendenza, ma viva è la delusione per l'"orribile pace", con cui gli alleati francesi avevano tradito le attese dei patrioti italiani.
Fedele ai principi della pittura di genere, di cui è uno dei più importanti esponenti, Domenico Induno sceglie di rappresentare la reazione che la notizia suscita tra la gente comune, riunita davanti a una trattoria fuori porta, decorata con il tricolore.
Il dipinto è la seconda versione "ampliata, corretta e in parte rifusa" (Rovani 1862a) di una tela di analogo soggetto, presentata all'Esposizione di Brera nel 1860, e realizzata, quindi, in un arco di tempo brevissimo dopo lo svolgersi degli eventi, con autentico spirito di "cronaca".
La lunga, laboriosa elaborazione del dipinto presentato nel 1862 è documentata da una ricca serie di bozzetti e studi preparatori, tra cui si contano le versioni conservate nelle collezioni della Fondazione Cariplo e presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.
Il pittore giunge così a un risultato pienamente compiuto, straordinariamente ricco per la varietà di sentimenti e stati d'animo che vi sono rappresentati in un'ampia composizione corale.
Le differenti reazioni della gente all'arrivo dello strillone sono colte da Induno con un'analisi attenta e partecipe: donne, anziani, soldati, resi riconoscibili dalle loro divise, mostrano sdegno, stupore, rabbia, in una galleria di "affetti" descritta con efficacia dal critico Giuseppe Rovani nella sua recensione dell'esposizione di Brera, in occasione della presentazione della prima versione del dipinto nel 1860: "quel veterano colla medaglia di Sant'Elena che, percosso dalla notizia, siede pensoso e dolente […] la severissima e dignitosa tristezza onde è improntata la faccia dell'ufficiale volontario, spettatore muto della lieta loquacità del gregario francese […] la varietà di una tristezza più cupa e selvaggia del semplice soldato italiano che ascolta iracondo le parole del francese; quel cittadino che stringe i pugni e guarda il cielo, quasi imprecando all'inesorabile fatalità sempre nemica all'Italia" (Rovani 1860).
È, come ha scritto Silvia Regonelli, "la più diversa umanità che drammaticamente si confronta con la storia" (S. Regonelli, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato* 2008, p. 204) e alla dignità di quadro di storia, per l'ampio respiro della composizione e per la verosimiglianza dei sentimenti, Induno sa elevare la cronaca contemporanea.
Presentata all'Esposizione annuale di Brera nel 1862, l'opera fu acquistata da Vittorio Emanuele II e valse a Induno la nomina a cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: L. Pini, in *Intorno agli Induno* 2002, pp. 124-125, n. 33; P. Zatti, in *Romantici e Macchiaioli* 2005, p. 274, n. IX.3; S. Regonelli, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato* 2008, pp. 204-205, n. 56.

49
NAPOLEONE NANI
(VENEZIA, 1839 - VERONA, 1899)

Daniele Manin e Nicolò Tommaseo liberati dal carcere e portati in trionfo in piazza San Marco

1876
olio su tela, 252 x 357 cm
firmato e datato in basso a destra: "N. Nani 1876"
Venezia, Fondazione Querini Stampalia

Quando la notizia della recente rivolta di Vienna arriva a Venezia nella "primavera dei popoli", il mese di marzo 1848, la folla in fermento, rinfrancata da questa voce, chiede la liberazione dal carcere di Daniele Manin e di Nicolò Tommaseo alle grida di "Vogliamo e subito!". Vista l'esitazione del governatore, il popolo si reca nelle Prigioni sul rio della Paglia, libera i detenuti politici e porta i patrioti in trionfo a spalla in piazza San Marco. La scarcerazione di Manin e Tommaseo viene considerata come il primo atto della rivoluzione nella città lagunare. Venezia, come Milano e Roma, era insorta nel 1848 contro gli stranieri e, cacciati via gli Austriaci, aveva restaurato l'antica Repubblica di San Marco, sotto la guida del dittatore Daniele Manin, figura centrale del movimento democratico, ultimo dei focolai rivoluzionari a cadere in Europa.
Come la Roma di Mazzini e di Garibaldi, anche la Venezia di Manin diviene un'eccitante officina per i pittori, che creano un nuovo genere storico, dove il presente, sostituendosi al passato, diventa oggetto di una cronaca coinvolgente.
Quasi vent'anni dopo, Napoleone Nani rievoca con spiccato realismo l'episodio della liberazione di Manin e Tommaseo nel monumentale telero della Fondazione Querini Stampalia.
Il pittore veneziano utilizza le sperimentazioni luministiche e cromatiche della pittura del suo tempo per restituirci l'eccitazione di quei momenti irripetibili, quando i carismatici Manin e Tommaseo vengono portati in trionfo dalla folla.
Il 19 marzo del 1848 la "Gazzetta Privilegiata di Venezia" racconta l'episodio con queste parole: "Scriviamo in mezzo al fremito della esultanza, al rumor della gioia cittadina, che mai non ebbe più grande e più santo motivo. I destini del popolo sono mutati; l'entusiasmo, lungamente contenuto e dalle recenti incertezze represso, poté in fine prorompere; e non appena giunsero le nuove felici di Vienna, non appena s'intese che i Viennesi avevano generosamente acquistato a tutta la monarchia la sovrana concession di riforme potentemente richieste dal supremo bisogno del secolo, un solo pensiero corse nella mente di tutti, e si domandò la liberazione del Tommaseo e del Manin, che primi fecero udire la voce delle nostre querele ed ebbero il coraggio di affrontarne le conseguenze. S. E. il sig. Co: Palffy, Governatore delle Venete Provincie, secondando i moti generosi dell'animo suo, andò incontro al pubblico desiderio: le porte della prigione s'apersero, si mutò il carcere in trionfo, ed essi furono portati a spalle d'uomini per la piazza, quindi, in mezzo alle più giulive acclamazioni, accompagnati alle case loro. Fu uno spettacolo grande e commovente; una intera popolazione, che manifestava in modo così solenne il suo affetto e la sua gratitudine".
Ed è lo stesso spirito risorgimentale che aleggia nella grande tela di Nani, un ritratto della festosa esultanza della cittadinanza, dove popolani e borghesi sono definiti con vivacità, colori brillanti e attenzione quasi fotografica: l'eleganza delle dame e dei signori, con capricciosi cappellini dai nastri di seta e dai fiori colorati e alte tube nere, contrasta con la semplicità degli abbigliamenti dei popolani con berretti a tinte vivaci, larghe camicie annodate sul petto, piedi scalzi e pantaloni arrotolati alle ginocchia.
La tecnica usata ricorda le stampe litografiche e le illustrazioni satiriche francesi. Infatti la tela si ispira alla litografia *Manin e Tommaseo tolti dalle carceri e portati in trionfo il giorno 17 marzo 1848* di Giacomo Casa, conservata nell'*Album dell'Indipendenza* del 1848, mentre il modello di riferimento ideale è *La Libertà che guida il popolo. 28 luglio 1830* di Eugène Delacroix, vera icona repubblicana e simbolo di un sentimento collettivo, conosciuta grazie alle molte riproduzioni che circolavano in tutta Europa.
Il quadro, eseguito tra il 1874 e il 1876 per un concorso bandito dalla Fondazione Querini nel 1873 del valore di ben 10.000 lire, è l'opera di maggior impegno del pittore, valido testimone della vivacità artistica veneta del XIX secolo.

Elisabetta Dal Carlo

Bibliografia: Zavagno 2005-2006, pp. 158-164; E. Dal Carlo, in *Garibaldi il mito* 2007, pp. 164-165, n. 34; B. Trevisan, in *1861. I pittori del Risorgimento* 2010, pp. 102-103, n. III. 2; B. Trevisan, in *La bella Italia* 2011, p. 371, n. 10.5.3.

50
TELEMACO SIGNORINI
(FIRENZE, 1835-1901)

L'artiglieria toscana a Montechiaro salutata dai francesi feriti a Solferino

1860
olio su tela, 60 x 117 cm
firmato in basso a sinistra: "T. Signorini"
collezione privata

"Noi fummo allora rivoluzionari e soldati, per esser dopo i liberi cittadini di una grande nazione. E questa ragione abbastanza onorifica, fece rimanere diserto il Caffè Michelangiolo, poiché se non tutti, due terzi almeno furono soldati o nei corpi franchi o nell'esercito" (*Cronologia autobiografica*, in Somaré 1926). Come rievocato dallo stesso Signorini, molti pittori macchiaioli parteciparono in prima persona ai moti del Risorgimento, combattendo durante la II guerra d'Indipendenza. Signorini si arruolò volontario nel maggio 1859, come "artigliere al quinto pezzo della prima batteria dei toscani, al comando del colonello Masel e del capitano Palmieri…" (ivi).
Ottenuto il congedo nei primi mesi del 1860, ritornò sui luoghi delle battaglie, in Lombardia e nel Veneto, ripercorrendo gli eventi e le emozioni che aveva fissato in numerosi disegni e bozzetti eseguiti dal vero. È un periodo di intensa creatività, che consente al pittore di dedicarsi con rinnovato slancio alle sue ricerche artistiche: "Se tutte le grandi illusioni politiche che gli artisti si erano fatte non si effettuarono, fu però anche questo un gran vantaggio, e un nuovo elemento di vitalità per loro onde poter produrre, poiché la vita attiva della campagna, il lasciar lo studio per del tempo, il veder cose nuove, dovea con più forza e coraggio ritemprato il corpo, far sviluppare più le qualità morali dello spirito e far produrre con maggior potenza e ardore le recenti scene della vita in campo" (ivi).
Appartiene a questo periodo *L'artiglieria toscana a Montechiaro salutata dai francesi feriti a Solferino,* tra gli esempi più suggestivi delle opere risorgimentali di Signorini, per la forza evocativa della raffigurazione, pervasa da un'intensa luminosità ottenuta attraverso una compiuta applicazione dei principi della "macchia". Il dipinto è una trasposizione degli eventi di cui Signorini fu direttamente testimone a Solferino: il corteo dell'artiglieria toscana sfila lungo le strade di Montechiaro, salutato, con un gesto che intende rendere omaggio al suo valore militare, dai soldati francesi reduci dalla cruenta vittoria contro gli Austriaci (cfr. Villari 2009a, p. 93).
La narrazione del pittore è commossa e partecipe, secondo quella volontà, tipica dei Macchiaioli, di cogliere gli aspetti più "umani" della vita militare, lontani da ogni enfasi retorica, prediligendoli ai momenti eroici delle battaglie.
Abbandonati i forti contrasti di luce e ombra propri delle prime prove di pittura di "macchia", che permangono nel bozzetto eseguito "dal vero" (Genova, Galleria d'Arte Moderna), gli effetti chiaroscurali appaiono qui decantati in una composizione calibrata su passaggi più graduali, con un effetto di vibrante luminosità, che accentua il dinamismo della scena.
Il corteo, colto in controluce, si snoda lungo le strade del paese sullo sfondo della facciata bianca di una chiesa, di intenso bagliore, mentre, sulla destra, le case fungono da quinte architettoniche, secondo modi derivati dall'apprendistato presso il padre Giovanni, vedutista alla corte del granduca. Contribuisce all'accentuata luminosità della scena il cielo terso, striato da nubi, che costituisce uno degli elementi più caratteristici della pittura di "macchia" di Signorini e delle sue poetiche rievocazioni della campagna toscana.
Come ricordato dall'artista (Somaré 1926), *L'artiglieria toscana* fu presentato all'Esposizione della Società Promotrice a Firenze nel 1860, dove fu acquistato dal principe Eugenio di Savoia Carignano.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: Somaré 1926; S. Bietoletti, in *I macchiaioli* 2003, pp. 146-147, n. 39; *Telemaco Signorini* 2009, p. 223, n. 31.

51
GEROLAMO INDUNO
(MILANO, 1825-1890)

La battaglia di Magenta (4 giugno 1859)

1861
olio su tela, 208 x 363 cm
firmato e datato in basso a destra "Ger.mo Induno / 1861"
Milano, Museo del Risorgimento, in deposito dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano

La monumentale tela, eseguita da Gerolamo Induno su commissione regia del 1861, venne presentata alla prima Esposizione Nazionale di Firenze del medesimo anno dove ottenne l'ambita medaglia d'oro alla quale però l'autore rinunciò per solidarietà con gli artisti non premiati. Celebra uno dei momenti leggendari del Risorgimento italiano: la vittoria franco-piemontese del 4 giugno 1859 a Magenta sull'esercito austriaco il cui risultato spianò la strada alla liberazione della città di Milano. Induno aveva partecipato attivamente agli eventi risorgimentali dimostrando il proprio impegno sul campo sin dai primi moti dell'insurrezione milanese del 1848; nel 1849 era partito volontario nella Legione Medici per la difesa della Repubblica romana e nel 1855 si era distinto in Crimea nonché nel 1859 aveva seguito Garibaldi nella Campagna d'Italia e nella spedizione dei Mille in qualità di pittore ufficiale. L'esperienza diretta della Campagna d'Italia del 1859, come sottoufficiale dell'esercito piemontese fra i volontari lombardi, ha sicuramente contribuito alla creazione di un'immagine della battaglia di Magenta molto innovativa per l'epoca e coinvolgente lo spettatore tra le file dei gruppi di soldati impegnati nel concitato assalto. Il dipinto piacque tantissimo al pubblico; un po' meno alla critica coeva la quale, pur apprezzando pressoché all'unanimità "l'incomparabile esecuzione dei particolari" (Rovani 1862b, p. 1), rimase spiazzata dalla novità del taglio compositivo adottato e dalla scelta di mostrare, in campo ravvicinato, le retrovie con un affastellamento di soldati in azione. In primo piano a sinistra è raffigurato il generale Mac Mahon a cavallo

mentre incita alla battaglia con la sciabola sguainata. È appena giunto sul campo assieme a un battaglione di bersaglieri italiani della Divisione Fanti. Al centro un gruppo di zuavi combatte strenuamente contro i soldati austriaci per la conquista di un cannone le cui ruote sono impantanate nel fango tra i corpi inermi dei caduti. A destra un gruppo di giovani tamburini incoraggia all'azione. Intorno imperversa la battaglia tra il fumo e le macerie delle case della periferia del borgo di Magenta, raffigurato all'orizzonte, immerso in un sereno cielo primaverile.

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: P. Zatti, in *1861 I pittori del Risorgimento*, pp. 86-87, n. II.4 (con bibliografia precedente); S. Regonelli, in *La Galleria delle Battaglie* 2011, pp. 19-23 (con bibliografia precedente).

52
FEDERICO FARUFFINI
(SESTO SAN GIOVANNI, 1831 - PERUGIA, 1869)

La battaglia di Varese

1862
olio su tela, 145 x 270 cm
Pavia, Musei Civici, inv. P863

L'opera rappresenta il sacrificio compiuto dall'amico Ernesto Cairoli in nome della patria a Biumo Superiore, presso Varese, il 26 maggio 1859, quando viene ucciso in uno scontro fra Austriaci e Cacciatori delle Alpi. Si caratterizza per la forte carica realista e l'anelito progressista, nonché per "il predominio d'una certa tinta violacea, avvinazzata, che dal terreno si diffonde su tutti gli oggetti circostanti". Faruffini la presenta non ancora ultimata all'Esposizione di Brera nel 1862 (col titolo *La seconda Compagnia Reggimento Cacciatori delle Alpi presso la barricata a Biumo Superiore. Morte di Ernesto Cairoli. Episodio della battaglia di Varese, 26-5-1859*), alla Mostra della Società della Promotrice di Torino del 1864 e a Parigi nel 1867, dove però non viene accettata per la mancata presentazione alla sottocommissione milanese. L'opera rappresenta un omaggio speciale all'amico Ernesto, che nel proprio testamento aveva legato 1880 lire al pittore affinché dipingesse un quadro di soggetto patriottico da destinare alla Civica Scuola di Pittura di Pavia. Alla vicinanza con Domenico Morelli a Roma, tra il 1856 e il 1858, si attribuisce l'avvicinamento di Faruffini alla tematica di storia, che invitava a superare la visione teatrale e il gusto scenografico del romanticismo storico e rappresentare "figure e cose immaginarie e vere a un tempo", sorretta dalla convinta partecipazione al clima risorgimentale e dalla precoce affermazione realista. L'opera, accostata fin da subito all'uguale soggetto di Carlo Ademollo, viene criticata per la velocità e la trascuratezza; è un "quadro in cui non mancano alcuni pregi di espressione di vita, ma in cui la composizione poco armonica ed il colorito troppo monotono lascia non poco a desiderare" (Finocchi 1985, p. 20). Sono le aspre parole di Camillo Boito che convinceranno Faruffini a trasferirsi a Parigi nel 1865, per trovare il giusto riconoscimento. Nell'opera si individuano Ernesto Cairoli, nell'attimo in cui, colpito, perde l'equilibrio e inizia a cadere all'indietro, il fratello Enrico e l'amico Pietro Magenta, ritratti fotograficamente, "anche se l'immediatezza non è qui sinonimo di verità, dal momento che si tratta di un'elaboratissima ricostruzione in studio con manichini e divise prese a prestito da(l) (fratello) Benedetto" (S. Regonelli, in *Romantici e Macchiaioli* 2005, p. 273). Innovativo il taglio compositivo, con i corpi che si accalcano in primo piano, occultando l'identità del nemico: "Meglio delle altre soddisfa alle esigenze della pittura di battaglie; rappresenta cioè, in verità, e pone in evidenza così il moto ardente ed animoso delle masse, come particolare emozione d'ogni soldato che prende parte alla pugna. Tali due verità, l'una puramente obiettiva, l'altra psicologica, il riguardante le vede, le prova, le sente, in modo da trasportarsi sul luogo del combattimento e da provare tutte quelle sensazioni palpitanti da cui sono animati tutti gli eroi della scena. […] Felice è la posa del giovane ferito, ancora in piedi, nell'atto di caricare e insieme di cadere. Non vi hanno turbini, né globi di polvere, ma pur sembra d'udire frammezzo gli sterpi fischiare le palle e vedere il fremito del terreno alle loro percosse" (*Federico Faruffini* 1985, p. 53). L'opera, della quale si conosce un bozzetto ora nei Musei Civici di Pavia, "ha l'elemento essenziale dei soggetti di battaglie, cioè la verità e la vita, il movimento, il coraggio, l'entusiasmo, e perfino la trepidazione che spesso precede l'eroismo" (S. Regonelli, in *Romantici e Macchiaioli* 2005, p. 273).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Federico Faruffini* 1985, pp. 53-55, n. 29; S. Zatti, in *Federico Faruffini* 1999, p. 63, n. 56; S. Regonelli, in *Romantici e Macchiaioli* 2005, p. 273.

53
GEROLAMO INDUNO
(MILANO, 1825-1890)

La discesa d'Aspromonte

1863
olio su tela, 149,5 x 228 cm
firmato e datato n basso a destra: "Ger.mo Induno 1863"
collezione privata

Il dipinto rappresenta uno dei momenti più noti e controversi del Risorgimento italiano: il ferimento di Garibaldi avvenuto il 29 agosto del 1862 in Aspromonte. I bersaglieri dell'esercito regolare italiano, guidati dal generale Emilio Pallavicini, avevano avuto l'ordine di fermare Garibaldi sbarrando il passo dell'Aspromonte ai garibaldini diretti verso Roma. Cosicché aprirono il fuoco ma Garibaldi – come scriverà nelle *Memorie* – "gettato nell'alternativa di deporre le armi come pecore, o di bruttarmi di sangue fraterno" (*Le memorie di Garibaldi* [1872] 1932, II, p. 497) – diede l'ordine ai suoi volontari di non sparare sui fratelli italiani in uniforme. Tuttavia alcuni dei suoi, giovani e inesperti, gli disobbedirono e accadde l'irreparabile: in quei concitati momenti anche Garibaldi fu ferito, arrestato, nonché trasportato a braccia verso Scilla per essere poi imbarcato per Genova con destinazione il forte di Varignano. A solo un anno di distanza dal doloroso avvenimento, Gerolamo Induno dipinse il momento in cui Garibaldi, circondato da una calorosa partecipazione popolare, sta raggiungendo la costa tra impervi sentieri portato a spalla, su una barella improvvisata, dal corteo dei suoi fedelissimi fra i quali era presente anche lo stesso pittore. Con la consueta minuzia calligrafica, l'artista reporter fotografa, come in un'istantanea, il dolore e l'abbattimento dell'eroe, trasportato su una barella come un santo in processione, e lo sgomento di tutti i presenti per il suo ferimento causato da mano italiana: dalle giubbe rosse che lo circondano con sollecitudine alla gente che, accorsa alla notizia, si precipita per vedere di persona l'accaduto. E così a destra Induno mostra la solidarietà delle persone del posto incarnata da una giovane donna che versa l'acqua ai volontari in marcia. Vicino a essi vi è anche il colonnello Francesco Nullo che cadrà l'anno successivo combattendo in Polonia contro l'esercito russo. Al centro invece si svolge l'incedere faticoso della discesa al mare che durerà due lunghe e sofferte giornate; la costa purtroppo è ancora lontana, s'intravvede destra ed è osservata dal solitario colonnello Enrico Guastalla. In primo piano aprono la silente colonna il figlio primogenito di Garibaldi, Domenico Menotti, in camicia rossa, anch'egli ferito a una gamba e sorretto dal dottor Pietro Ripari, scuro in volto e con la lunga barba fulva, e un giovanissimo Enrico Cairoli, con mantello e cappuccio bianco, il quale cammina stranito, impietrito dal dolore. Davanti a lui un soldato è raffigurato nell'atto di rimuovere i grandi massi d'intralcio al lungo cammino. Il dipinto ebbe riscontri contrastanti da parte della critica del tempo; del resto l'avvenimento era troppo recente e vivo nella memoria popolare. L'unico che l'apprezzò incondizionatamente fu Giuseppe Rovani il quale sulle pagine de la "Gazzetta Ufficiale di Milano" lo definì "il capolavoro di Gerolamo Induno" (Rovani 1863, p. 1).

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: S. Regonelli, in *1861. I pittori del Risorgimento* 2010, pp. 138-141, n. IV.11 (con bibliografia precedente).

54
GEROLAMO INDUNO
(MILANO, 1825-1890)

La morte di Enrico Cairoli a Villa Glori

1868
olio su tela, 179 x 233 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "Ger.mo Induno 1868"
Pavia, Musei Civici, inv. P 555

Pittore e soldato, Gerolamo Induno partecipò a numerose battaglie del Risorgimento, che rievocò in una ricca produzione di dipinti di soggetto militare e patriottico, preziosa testimonianza dell'epopea garibaldina. Affermatosi, anche attraverso un'assidua partecipazione alle Esposizioni di Brera, come interprete "ufficiale" degli eventi dell'epoca, egli ricevette nel 1868 la commissione per un'opera dedicata alla memoria del patriota Enrico Cairoli. Il dipinto fu richiesto dal marchese Filippo Villani per una sala appositamente allestita nella propria villa a Marsala, una sorta di "sacrario" del Risorgimento, dove altre opere celebravano le lotte per l'Indipendenza. La tela fu eseguita poco dopo la morte del patriota (avvenuta il 23 ottobre 1867), quando era ancora viva l'emozione per uno degli episodi più commoventi della storia recente: Cairoli fu infatti il terzo di cinque fratelli, provenienti da un'agiata famiglia della borghesia pavese, a morire per la patria.
Nel 1867, impegnato nell'organizzare un'azione di appoggio alla liberazione di Roma, Cairoli venne assalito dagli Zuavi pontifici mentre, con un piccolo esercito di volontari, occupava il poggio di villa Glori, sui monti Parioli. Colpito ripetutamente, morì tra le braccia del fratello Giovanni.
Nella commossa rappresentazione degli eventi, Induno sembra seguire scrupolosamente i ricordi del fratello, raccolti nel 1868, secondo quei canoni di fedeltà a luoghi, persone e sentimenti tipici della pittura di battaglia, sospesa tra storia e "genere": "Una scarica ci fé cadere; da terra ebbimo il conforto di vedere i mercenarii volgere le terga, il che però ciascuno eseguiva dopo averci scagliato un colpo di baionetta.[…] *Povero Enrico!* Ti toccò almeno, a sollievo delle mortali ferite, il conforto del grande Tebano, vedere in fuga il nemico. Visse pochi minuti ancora; le due palle che lo colpiro-

no al viso ed al polmone destro, produssero tali ferite da bastare ciascuna a trarlo a morte; aggiungasi i colpi di baionetta. A me, che al fianco gli giaceva incapace di prestargli materiale soccorso, parlò le ultime parole; furono da forte e generoso come era vissuto. […] All'ultimo rantolo tentò rizzarsi... fu sulle ànche per un istante, poi subito ricadde supino... morto!... gli mandai un bacio che fu il primo sulla spoglia orbata della grande anima: due altre volte mi fu dato baciarla il dì appresso" (Cairoli 1868, pp. 52-53).
Il patriota morente è raffigurato al centro della scena, sullo sfondo di un ampio paesaggio, dove si scorge in lontananza il profilo della città di Roma, nella luce del tramonto. Il fratello Giovanni gli è accanto, circondato dal dolore dei compagni di battaglia. A questo gruppo fa da contrappunto quello dei volontari che continuano a combattere, in modo da isolare, sulla monumentale tela, l'episodio principale e il mandorlo che, nei giorni successivi, fu meta di pellegrinaggi. Il rimando simbolico al tricolore, tipico della pittura del Risorgimento, è qui assicurato dalle camicie bianche e dai panni intrisi dal rosso del sangue, che si uniscono al verde degli alberi (cfr. S. Regonelli, in *Romantici e Macchiaioli* 2005, p. 275).
Secondo i modi caratteristici di Induno, la rievocazione della morte dell'eroe, di tono epico, scorre parallela a una cronaca minuziosa, dai toni patetici, volta a suscitare una sentita partecipazione emotiva.
Esposta a Brera nel maggio 1868, accompagnata da un breve racconto storico dell'artista, l'opera suscitò qualche critica per il linguaggio oleografico di Induno (evidente nei toni "smaltati" del paesaggio e del tramonto), stemperata, tuttavia, dal riconoscimento della commozione che essa suscitava: "Con la commozione profonda che cagiona la vista di quest'opera, è forse possibile lo scendere a particolari? Proporzionata è certo la causa all'effetto, e sarebbe persin puerile il parlar di disegno e di colore quando il quadro fa piangere; davanti a questi panni borghesi intinti di sangue si inchineranno tutti gli uomini generosi" (Bomben 1868).

Beatrice Avanzi

Bibliografia: L. Pini, in *Intorno agli Induno* 2002, pp. 132-133, n. 37; S. Regonelli, in *Romantici e Macchiaioli* 2005, pp. 275-276, n. IX.6.

55
MICHELE CAMMARANO
(NAPOLI, 1835 - 1920)

La breccia di Porta Pia

1871
olio su tela, 290 x 467 cm
firmato e datato al fronte in basso a destra: "Michele Cammarano / Roma 1871"
Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, inv. PS 27

Michele Cammarano partecipa nel 1860 agli avvenimenti risorgimentali, arruolandosi nella Guardia Nazionale e compiendo l'esperienza della guerra contro il brigantaggio. Nella sua produzione, questa è la prima di una lunga serie di composizioni storiche, celebrative e di contenuto sociale. L'opera è presentata nel 1872 alla seconda Esposizione diBelle Arti di Milano, dove viene acquistata da Vittorio Emanuele per la Galleria di Capodimonte. Nel 1873 partecipa all'Esposizione Universale di Vienna, ricevendo la medaglia di prima classe e nel 1888 viene esposta a Londra, inviatavi da Umberto I, che la ricorda nello studio del pittore fin dal 1870 (Biancale 1936; cfr. K. Fiorentino in *Capolavori dell'800 napoletano* 1997, p. 152). Il dipinto, anche noto con il titolo *Carica dei Bersaglieri* o *Savoia Savoia!*, come Cammarano lo chiama in una lettera a Eleuterio Pagliano (Picone Petrusa 1991, p. 507; cfr. K. Fiorentino, in *Capolavori dell'800 napoletano* 1997, p. 152), non colpisce per il fatto di cronaca in sé ma per "la sua drammaticità; non la storicità letterale 'panoramica' del fatto, ma la sua immediata violenza, la sua imminenza di 'primo piano'" (Maltese 1960, p. 218). Non fa riferimento "al momento della battaglia, ma si concentra sul movimento e sull'incedere impetuoso dei bersaglieri, proiettati in avanti quasi a sfondare la tela" (*Museo di Capodimonte* 1999, p. 61). La partecipazione emotiva e la resa chiaroscurale ne fanno una delle opere più intense del secolo, per la capacità di descrivere, tra la polvere e il fumo, l'esaltazione e l'ardore corale dei bersaglieri, con un grandioso primo piano, già sperimentato in *Terremoto a Torre del Greco*. L'impetuosità della scena è amplificata dalla posizione ribassata, richiesta dall'artista per l'esatta esposizione dell'opera (G. Puccio, in *Ottocento a Capodimonte* 2012, p. 233, n. 172). Alcuni disegni preparatori dei personaggi in primo piano sono conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di Capodimonte (M. Mormone in *Museo di Capodimonte* 2002, p. 392, n. 17).

Sibilla Panerai

Bibliografia: S. Regonelli, in *1861. I pittori del Risorgimento* 2010, p. 92; *Fare gli italiani* 2011, pp. 23-24; G. Puccio, in *Ottocento a Capodimonte* 2012, p. 223, n 172.

56
GIOVANNI FATTORI
(LIVORNO, 1825 - FIRENZE, 1908)

Lo staffato

1880
olio su tela, 90 x 130 cm
firmato in basso a destra: "Giov. Fattori / di Livorno"
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna

Tra i più sensibili pittori della storia del Risorgimento, Giovanni Fattori seppe coglierne gli aspetti più umani, lontani dall'esaltazione eroica della battaglia, narrando sofferenze, pause, momenti quotidiani della vita negli accampamenti. Conclusasi la stagione delle lotte per l'Unità, egli riprende i soggetti di vita militare alla fine degli anni settanta, dando voce alla delusione, fortemente avvertita dai patrioti italiani e dagli stessi Macchiaioli, per un risorgimento "tradito" e per le difficoltà di una nazione che ancora stentava a trovare la propria identità.
Lo staffato, dipinto nel 1880 su suggerimento dell'amico scrittore Renato Fucini (come egli stesso narra in *Acqua passata* nel 1921), è uno degli esempi più alti di questa produzione. In un'immagine di straordinaria intensità emotiva, un soldato è rappresentato mentre viene trascinato dal suo cavallo in fuga verso un cielo plumbeo, dopo essere stato sbalzato a terra, con un piede ancora impigliato nella staffa, mentre il suo corpo inerme lascia sul terreno scie di sangue.
All'inerzia della morte si oppone, per efficace contrasto, il dinamismo della composizione, basata su un punto di vista ribassato e costruita sulla diagonale determinata dalla corsa del cavallo, delimitata ai lati dalla successione dei paracarri. L'inquadratura della scena, scandita da pennellate vibranti, il proiettarsi dell'azione verso un orizzonte lungo, contribuiscono a "determinare nello spettatore un percorso temporale" (Monti 2002, p. 127), con soluzioni che anticipano il linguaggio cinematografico. L'effetto è accentuato dalla stesura quasi monocroma, basata su tinte polverose di terre e di grigi, atte a restituire il senso spettrale della morte, ravvivate soltanto dal rosso acceso delle tracce di sangue sul terreno.
Tutto contribuisce a trasmettere, senza filtri aneddotici, un'immagine di cruda violenza, tanto che l'opera suscitò nei contemporanei reazioni di incomprensione e dissenso. Come narra Pantini, la regina Margherita trovò l'opera "cosi straziante che nessuno potrà soffrirne la vista in un salotto" (Pantini 1903), mentre il critico Carrocci scrisse, nel 1882, "non mi riesce di accettare questo *Staffato*: una scena triste che fa rabbrividire, che ispira un senso di orrore e ripugnanza e questo con buona pace dell'amico Fattori che sembra avere uno speciale affetto per questo quadretto" (Carrocci 1882, pp. 157-158).
Emblema di un Risorgimento senza eroi, *Lo staffato* rimane oggi tra le testimonianze senza tempo degli orrori della guerra.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: *Giovanni Fattori* 2008, pp. 118-119, n. 85; *Les Macchiaioli* 2013, p. 33, n. 11; L. Lombardi, in *Fattori* 2015, p. 215, n. 71.

57
ERNESTO BAZZARO
(MILANO, 1859-1937)

La vedova

1888-1889
marmo, 140 x 100 x 95 cm
firmato sullo sgabello, a sinistra: "E. Bazzaro"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 1384

Allievo dell'Accademia di Belle Arti di Brera, dove frequenta i corsi di scultura di Francesco Barzaghi e Ambrogio Borghi, nel 1881 Ernesto Bazzaro vince il premio Canonica con la statua in gesso grande al vero del personaggio dantesco Sordello da Goito (Milano, Galleria d'Arte Moderna), il cui volto dal modellato vibrante e la sensibilità ai valori luminosi suggeriscono la vicinanza dell'autore agli ambienti della Scapigliatura milanese e di Giuseppe Grandi.
Dopo la vittoria del concorso per il Monumento a Giuseppe Garibaldi a Monza nel 1882, il suo percorso espositivo culmina nel 1888, quando con il gruppo in gesso *La Vedova* (Milano, Galleria d'Arte Moderna) consegue il premio Principe Umberto, conteso a Enrico Butti che concorreva con il gesso del *Minatore* (cat. 76). Alla votazione finale la commissione accademica si divise clamorosamente e l'affermazione di Ernesto Bazzaro fu infine decretata dai voti favorevoli del letterato Ferdinando Fontana e dei pittori Vespasiano Bignami, Luigi Rossi e Leonardo Bazzaro (fratello del premiato) che preferirono "l'elevatezza del sentimento e la naturalezza commovente del gruppo […], in cui la verità oggettiva si accoppiava mirabilmente alle ragioni dell'estetica" ai "pregi di vigorosa modellatura, di fare largo e senza sforzo e preoccupazione di fattura" mostrati dal *Minator*e (in M. Cavenago, in *100 anni* 2017, p. 230).
La lunga e complessa gestazione della scultura, i numerosi ripensamenti e pentimenti, sono documentati da alcune lettere nelle quali Bazzaro spiega la scelta di eliminare dal gruppo la figura del figlio più piccolo per conferire maggiore unità all'insieme: ne deriva un'immagine di grande intensità, interamente risolta nell'abbraccio e nel gioco degli sguardi tra la bambina e la madre, la cui espressione assente e vuota esprime il dolore per la tragedia che l'ha colpita, come pure

l'angoscia per la miseria incombente. In una nota autobiografica l'artista ricordava *La Vedova* come la sua "prima pietra migliare, dando[gli] il lusso di crear[si] attorno degli ammiratori e dei contrari" (in *Ernesto Bazzaro* 1986, pp. 21-22): questa scultura, infatti, segna il suo avvicinamento ai temi sociali, tratti dalla vita quotidiana, soprattutto dal mondo degli umili e dei diseredati, spesso affrontati senza accenti di denuncia ma con un tono intimista e con una tecnica superba, come in *Trovatella*, del 1891, andata distrutta e nota solo da riproduzioni, ed *Esaurimento*, opera di grande successo varie volte replicata.
"Splendida nella trasparenza e nella levigatezza della materia", la versione in marmo della *Vedova* ottenne la medaglia d'argento alla Esposizione Universale di Parigi del 1889, la medaglia d'oro alla mostra internazionale di Monaco di Baviera nel 1892 e, nello stesso anno, la medaglia d'oro alla Mostra Nazionale di Belle Arti di Palermo, quando fu acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione che la destinò alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Elena Lissoni

Bibliografia: *Ernesto Bazzaro* 1986, pp. 21-22; Di Giovanni Mandruzza 1993, p. 40; S. Frezzotti, in *Galleria nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 343.

5. IL LINGUAGGIO DELLA REALTÀ. L'ARTE E LA DENUNCIA SOCIALE

58
GIOVANNI FATTORI
(LIVORNO, 1825 - FIRENZE, 1908)

La marcatura dei puledri in Maremma

1887
olio su tela, 95 x 188 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "Giovanni Fattori 1887"
collezione privata, courtesy Francesca Dini

Dopo la stagione più intensa di sperimentazioni legate alla pittura di "macchia", Giovanni Fattori continua, per tutti gli anni ottanta, a dipingere i temi a lui più cari, ispirati alla campagna della Maremma: i butteri e il lavoro dei campi, la vita rurale, solitaria, di uomini e animali sono al centro delle sue ricerche pittoriche, caratterizzate ora da un più accentuato naturalismo, che traduce sulla tela sentimenti ed emozioni suscitati da una natura incontaminata, spesso selvaggia e ostile.
Appartiene a questo periodo *La marcatura dei puledri,* quadro di grandi dimensioni presentato all'Esposizione Annuale di Venezia nel 1887, insieme con altre due opere ispirate alla vita dei butteri.
Il dipinto fu iniziato nella primavera del 1882, quando Fattori era ospite del principe Tommaso Corsini nella sua tenuta nei pressi di Grosseto, detta la Marsiliana. Il pittore ricorda infatti, in una lettera indirizzata a Diego Martelli il 29 aprile: "Comincio un quadro della marcatura e strinatura dei polledri; mi ci vorrebbe quiete" (Dini, Dini 1997, p. 210).
L'opera ebbe in seguito una lunga elaborazione, documentata da alcuni studi a olio e da numerosi disegni (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori), attraverso i quali Fattori studia i caratteri, le pose, i volti dei butteri impegnati in una pratica antica quanto cruenta.
Il rito della "castratura e bollatura di almeno cento cavalli", di cui fu spettatore durante il soggiorno alla Marsiliana, aveva colpito profondamente l'artista, che lo ricorda in una lettera alla giovane Amalia Nollemberg: "La lotta fra uomini e cavalli è terribile e pare impossibile che non accadano disgrazie; delle volte si vede uomini e cavalli tutti per terra, fra la polvere, e tutto bene che un piacere e ridono… Tutto questo vale un quadro e bello molto" (Dini, Dini 1997, p. 209).
Il quadro fu terminato tra il 1886 e il 1887, quando Fattori poté rivivere quelle emozioni durante un secondo soggiorno alla Marsiliana (cfr. S. Bietoletti, in *Da Courbet a Fattori* 2005, p. 219).
Le suggestioni del rito ancestrale rivivono sulla tela attraverso un naturalismo vigoroso, talora brusco e concitato, fondato su un segno incisivo e su improvvise accelerazioni prospettiche, accentuate dal punto di vista rialzato, volte a trasmettere la violenza delle azioni e il coinvolgimento emotivo dello spettatore.
I butteri sono raffigurati all'interno di un'arena delimitata da una palizzata circolare, che determina il ritmo della composizione, dominata da una stesura quasi monocroma, sui toni delle terre e dei verdi, cui fa da contrappunto l'azzurro limpido dell'orizzonte che si apre verso il mare, dove sembra stemperarsi l'irruenza dell'azione. Abbandonati i sintetici contrasti chiaroscurali tipici della fase della "macchia", l'intensa luminosità della scena viene ora resa attraverso un chiaroscuro vibrante, atto a tradurre un sentimento "epico", e non più idilliaco della natura.
Ne deriva, come scrive Silvestra Bietoletti, una rappresentazione "di straordinaria espressività emozionale, per le stringenti analogie tra il racconto e i mezzi della trasposizione pittorica" (Bietoletti 2007, p. 223).
Opera di monumentale arcasimo, frutto di un rapporto profondamente autentico con la natura e di una concezione dell'arte come "aderente trasposizione analogica del vero", *La marcatura dei puledri in Maremma* costituisce uni degli esiti migliori degli anni della maturità di Fattori.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: S. Bietoletti, in *Da Courbet a Fattori* 2005, pp. 218-219, n. 68; R. Campana, in *I Macchiaioli* 2007 (Roma), pp. 230-231, n. 80; E. Querci, in *Fattori* 2015, p. 218, n. 78.

59
TELEMACO SIGNORINI
(FIRENZE, 1835-1901)

L'alzaia

1864
olio su tela, 54 x 173,2 cm
firmato in basso a destra: "T. Signorini"
Concezione Ltd

Dopo gli anni di ricerche più intense legate alla pittura di "macchia", superato "quel modo troppo reciso del chiaroscuro", Signorini volge un rinnovato sguardo alla realtà, in una serie di dipinti partecipi delle questioni sociali allora diffuse in tutta Europa.
Animato da ideali repubblicani, il pittore condivideva con i compagni del gruppo fiorentino, come Martelli e Abbati, l'interesse per gli scritti del francese Pierre-Joseph Proudhon. *Du principe de l'art et de sa destination social*, in cui il filosofo, analizzando l'opera di Courbet, sosteneva la necessità di "dipingere gli uomini nella sincerità della loro natura e delle loro abitudini nei loro lavori nel compimento delle loro funzioni civili e domestiche", era stato edito postumo nel 1865 ed era ampiamente diffuso nell'ambiente artistico fiorentino, tanto che Signorini stesso ne possedeva una copia (cfr. Lombardi 2009, pp. 112-116).
Di questi ideali, tradotti attraverso la nuova libertà di espressione che gli anni della stagione macchiaiola avevano resa possibile, è testimonianza *L'alzaia,* dipinto di ampio respiro e sentita partecipazione sociale, che coniuga in maniera esemplare l'amore per il paesaggio toscano (è uno degli ultimi dipinti eseguiti da Signorini a Piagentina) e l'attenzione per le condizioni delle classi più umili.
Alcuni braccianti sono rappresentati nell'atto di trasportare un'imbarcazione controcorrente, lungo l'argine dell'Arno, nei pressi del parco delle Cascine, con uno sforzo la cui percezione è accentuata dalla concentrazione dell'immagine, con efficace taglio fotografico, sui corpi e sui volti tesi nella fatica (la barca è nascosta ai nostri occhi), e dall'intensità luminosa del cielo terso, abbagliante, che rende quasi palpabile la calura di una fine di giornata estiva.
In lontananza, due figure borghesi, un padre con la sua bimba, appaiono indifferenti alla scena, in una contrapposizione di grande efficacia, quasi una figura retorica per antitesi (cfr. Dini 2007a, p. 31), con cui Signorini esprime la sua polemica pacata, pervasa dai toni di un "sarcasmo" toscano, allo stesso tempo delicato e pungente, ulteriormente sottolineato dal dettaglio del cagnolino che abbaia verso i lavoratori.
L'alzaia è, in questo senso, un'opera pienamente matura, in cui al raggiunto controllo dei mezzi formali corrisponde l'equilibrio di un contenuto "sociale" privo dei toni aspri della denuncia, decantati nella rappresentazione della natura. L'impressione di una visione dignitosa, misurata, è accentuata dal formato allungato, tipico delle tavolette della "macchia", derivato dalle predelle dei maestri del Quattrocento, e qui tradotto su scala più ampia: ne deriva una composizione di dignità solenne e severa, di intensa suggestione, quasi una trascrizione laica, rinnovata nel tempo presente, di un'antica narrazione sacra.
Secondo le memorie del pittore, pubblicate da Somaré, il dipinto "con molte figure grandi quasi al vero che tiravano una barca contro la corrente dell'Arno" fu presentato all'Accademia di Firenze nel 1864, dove fu acquistato dai soci della Fratellanza Artigiana. Rimasto a lungo nelle sale della Società Promotrice di Belle Arti, fu esposto nel 1873 all'Esposizione Universale di Vienna, dove valse al pittore una medaglia (*Sommario autobiografico*, in Somaré 1926). Disperso per molto tempo, è recentemente ricomparso sul mercato ed è attualmente conservato in collezione privata, testimonianza preziosa di una delle stagioni più felici di Signorini.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: R. Campana, in *I Macchiaioli* 2007 (Roma), pp. 148-149, n. 47; *Telemaco Signorini* 2009, p. 225, n. 45; *Les Macchiaioli* 2013, pp. 96-97, n. 54.

60
TEOFILO PATINI
(CASTEL DI SANGRO, 1840 - NAPOLI, 1906)

Pulsazioni e palpiti

1881 circa
olio su tela, 125 x 153 cm
Castel di Sangro, Pinacoteca Patiniana (proprietà Amministrazione Provinciale dell'Aquila)

L'opera, acquistata nel 1908 dall'Amministrazione Provinciale dell'Aquila per 2000 lire, ha una lunga elaborazione, presumibilmente a partire dal 1881, quando Patini la chiama *Il medico condotto* o *Medico del villaggio*. Se ne conoscono tre versioni, che si differenziano per le diverse età dei ritratti. Dopo il successo ottenuto da *L'erede* all'Esposizione di Milano del 1881, Patini prosegue con quest'opera la sua adesione alle istanze del verismo sociale, "una lucida testimonianza di concreta e sofferta

'presa d'atto' della condizione di quanti, anche o soprattutto per il fallimento ormai diffusamente avvertito dei passati ideali risorgimentali e preunitari, appartenevano ormai, in un Mezzogiorno sempre più depresso economicamente e socialmente, ma umiliato e soffocato nell'identità storica e nelle sue tradizioni culturali, alla massa crescente dei discriminati, degli emarginati e dei diseredati" (Mazzocca 1999b, p. 30). L'artista aggiunge nel dipinto, unitamente al sentimento di partecipazione al dolore della condizione umana e all'impegno nel denunciare le classi sociali oppresse, un'intonazione mistica, che riconduce alle tematiche della loggia aquilana "Cosmogonia", a cui Patini è affiliato (Caputo 2017, p. 112). Piccirilli, invitato da Patini nel suo studio, nel 1892 vede per primo l'opera: "tirò fuori il quadro, alla vista del quale sentii ghiacciarmisi il sangue. La cameretta angusta figurava tutta affumicata. Su la parete si vedeva un santo appiccicato e un ramo d'ulivo, presso una buca, ove era posta una lucerna che si andava spegnendo – sembrava di sentire il puzzo del fumo che dal lucignolo si alzava a spire nerastre –. A manca, scoverto fin quasi all'addome, era il misero lavoratore della terra su un lettuccio sgangherato. Quella testa sofferente, quella cassa toracica, le cui costole contorte erano coverte di pelle giallastra, sudicia e raggrinzita, atterrivano. Il medico, che sentiva i battiti del polso, con l'atteggiamento delle labbra rivelava che quell'uomo non poteva strapparsi alla morte. Un poco al di là, i vecchi genitori guardavano fisso, trattenendo il respiro e aspettavano ansiosi il responso della scienza. Le teste di questi due personaggi del quadro doloroso erano quasi finite: che potenza di espressione" (Piccirilli 1906; cfr. Gallo 1990, p. 325). L'opera dimostra un'evoluzione pittorica rispetto a *L'erede*, nel cromatismo accentuato e nella resa della pennellata, che modella plasticamente le figure.

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Mostra di Teofilo Patini* 1989, tav. XXI; Gallo 1990, pp. 325-326, tav. XLVI, n. 104; *Patini* 1991, n. 23, tav. XXXVI.

61
TEOFILO PATINI
(CASTEL DI SANGRO, 1840 - NAPOLI, 1906)

L'erede

1880
olio su tela, 100 x 140 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "Patini 1880"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 1046

In quest'opera, ammiratissima all'Esposizione di Milano del 1881 e all'Esposizione di Torino del 1884, dove viene acquistata dallo Stato per 3000 lire, la ricerca verista di Patini si carica di forti contenuti sociali attraverso una denuncia inequivocabile, che trova il suo compimento in *Vanga e latte* e *Bestie da soma*. "L'erede di che? – spiega l'artista – Di lavoro, di sofferenze e di miseria, ma che in sé contiene il germe delle grandi riforme sociali. […] Semplice e pura manifestazione d'un vero che mi circonda" (Della Rocca 1883, p. 139). Il tema della tragicità di una vita contadina fatta di stenti spinge alla riflessione tra ribellione sociale e arrendevolezza a uno stato di cose non modificabili: "il contadino morto che campeggia sulla scena non è un ribelle, ma un vinto, una vittima della miseria, della vita" (*Arte e socialità* 1979, p. 173, n. 119). Il dipinto è stato accostato al *Proximus tuus* di Achille d'Orsi, al *Massacro di rue Trasnonain* di Honoré Daumier e a *Pastore e cane che dormono* di Filippo Palizzi. Il plasticismo e l'oscurità della gamma cromatica accentuano il sentimento di denuncia, che "partiva dalle sofferenze proprie per richiamare l'attenzione del pubblico sopra le sofferenze di tutta una classe" (Levi 1883, p. 483). L'opera, la cui tematica era stata anticipata nei dipinti *I notabili del mio paese*, *La catena* e *Il sequestro*, rielabora il linguaggio accademico, la drammaticità della pittura spagnola alla Fortuny (si pensi all'incisione *Arabo morto*; cfr. Gallo 1990, p. 315) e il naturalismo neoseicentesco proposto da Hans von Marées sulle pareti della stazione zoologica di Napoli. L'evidenza della scena, che rimanda alla novella di Verga *Nedda* per "l'ammattonato sconnesso della vasta cucina affumicata, i cenci sovrapposti in forma di vesti, la madre morente sul giaciglio poverissimo, la povera figliola raggomitolata nell'ultimo gradino della scala umana" (Bologna 1990, p. 87), è lo "specchio di una realtà sociale drasticamente preindustriale" (Gallo 1990, p. 315). "Il quadro di Patini […] desta il senso della complicità universale nel delitto di secolare e lento omicidio col quale la società sfrutta la metà del genere umano a beneficio dell'altra metà: desta, coll'evidenza colla quale è esposto il delitto, la speranza che cessi, e ciò spiega perché nessuno passa davanti a questo quadro senza fermarsi a guardarlo e senza andarsene pensando" (*L'erede di Teofilo Patini* 1881 p. 142; cfr. Gallo 1990, p. 316). Patini, insofferente alle leggi del mercato, dipinge consapevolmente questo "lacrimogeno quadro" (Bologna 1990, p. 26) che, fa notare primo Levi, "se non depone in favore della pittura, protesta almeno contro la società. Per una tela, è molto" (Levi 1881, pp. 199-200). Come spiega l'artista in una lettera del 4 aprile 1881 al pittore Eleuterio Pagliano, che faceva parte della commissione milanese insieme a Tabacchi e Induno, "ho coscienza che la impressione da me voluta è spiacevole e fatta proprio per urtare i nervi delicati di chi porta guanti e calze di seta" (cfr. Bologna 1990, p. 27). Probabilmente per questa motivazione l'opera, che sarebbe dovuta andare all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, non viene scelta dalla commissione reale, composta da Jacovacci, Ferrari e Camillo Boito (Mastelloni 1900), ma compare poi nel 1907 alla LXXVIII Mostra di Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma.

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Arte e socialità* 1979, p. 173, n. 119; *Teofilo Patini* 1981, n. 7, fig. 12; Gallo 1990, n. 67, pp. 314-316, tavv. XXIV-XXV, n. 38.

62
TEOFILO PATINI
(CASTEL DI SANGRO, 1840 - NAPOLI, 1906)

Vanga e latte

1884
olio su tela, 213 x 372 cm
firmato al fronte in basso a destra: "Patini, 1884"
Roma, Ministero delle politiche agricole alimentari,
forestali e del turismo

Presentato per la prima volta insieme a *L'erede* all'Esposizione di Torino del 1884 e acquistato da Bernardino Grimaldi per il Ministero della Pubblica Istruzione, poi in deposito al Ministero dell'Agricoltura, questo quadro compone la trilogia sui temi dell'emarginazione della realtà contadina nel Mezzogiorno (insieme a *Bestie da soma* e *L'erede*). Può rinvenirsi, nella luminosità del cielo, un rinnovato senso di speranza: "una fiducia sconosciuta all'*Erede* e ai dipinti di quell'epoca, in cui già la maggiore serenità della luce lattea dell'ampio cielo, la figura stessa vigorosa e quasi sacrale del giovane contadino che vi si stagliava contro, accanto alla vanga lasciata infitta fra le zolle dalla compagna per allattare il bambino, confermano di un racconto rivolto anche a più franche e rinnovate soluzioni di impasto cromatico e di composizione. Ancora una volta erano le vicende di ogni giorno ad imporgli l'idea: attorno a casa sua pure i figli di Margiosso, come tutte le giovani coppie, partivano all'alba portandosi in un canestro l'ultimo nato, e se lo tenevano accanto, spostandolo indietro mano a mano che, vangando, i solchi crescevano. Erano gli anni di una forte carestia causata da una siccità sconosciuta in passato che spaccava la terra tanto che neppure nel fiume scorreva acqua" (Savastano 1989, p. 14). Quest'opera segna l'evoluzione pittorica di Patini e si pone in continuità con *Il voto* di Francesco Paolo Michetti, *L'Angelus* di Jean-François Millet e *Les foins* di Jules Bastien-Lepage. I valori de *L'erede* sono approfonditi, l'artista accompagna "l'eroe della gleba nelle sue sofferenze dal nascere al morire" dando "un respiro da quadro storico a raffigurazioni che sono il ritratto di una umanità storicamente determinata" (Gallo 1990, pp. 298, 319). La donna col bambino posta in primo piano è una moderna Maternità assisa in trono, "la spalliera del quale s'è mutata qua in basto e il baldacchino, calato a terra, ha preso le concrete fogge di un ombrello aperto. […] È lei la sorgente della vita e della speranza; lei la matrice dell'ordine e del lavoro inteso non già come pena ma come funzione dell'uomo. Né sembra inutile rimarcare che la vanga piantata sullo sfondo ad incidere la direttrice dell'orizzonte, è quella che lei ha or ora deposta per nutrire il poppante […] e il lavoro dell'uomo vi trascorre in mezzo senza dar segni di fatica e come avvolto da una fiduciosa quiete (Ciarletta 1990, p. 21). L'opera, che si ispira alla spazialità di Von Marées nel delineare i piani con gli elementi verticali (Gallo 1990, p. 319), è caratterizzata da una pennellata larga e sciolta che assorbe la luce, guadagnando il successo dell'esposizione. Eppure, ricorda Patini, "ho dovuto combattere col freddo e coi modelli, i quali non hanno saputo reggere all'aria aperta pel tempo necessario a modellare le parti" (lettera di Patini a Primo Levi il 7 marzo 1884; cfr. Gallo 1990, p. 319) ma "il clima e la tensione con cui è espresso il dolore umano, nonché la robustezza dell'immagine, fanno senza dubbio di *Vanga e latte* uno dei capolavori del realismo sociale" (*Arte e socialità* 1979, pp. 173-174).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Arte e socialità* 1979, pp. 173-174, n. 120, tav. VI; *Mostra di Teofilo Patini* 1989, n. XVI; Gallo 1990, pp. 319-320, n. 84, tav. XXXIV-XXXV.

63
ANTONIO MANCINI
(ROMA, 1852-1930)

La caldarrostaia

1885-1890
olio su tela, 101 x 61 cm
firmato in basso a destra: "A. Mancini Roma"
collezione privata, courtesy Galleria Bottegantica,
Milano

Per Antonio Mancini tutti i mutamenti si sono prodotti non per esigenze teoriche, bensì solo in forza della sua emotività; senza mai enunciare precetti, anzi, al contrario, avvolgendosi di silenzio. Fin dalla giovinezza è presente in lui una aspirazione all'infinito attraverso consecutive operazioni: incatenamenti impensati e interruzioni inevitabili, i cui effetti si manifestano apertamente nelle opere realizzate dalla metà degli anni ottanta. Il successo è ormai alle porte e chiunque si sarebbe accontentato; ma Mancini non è così, al punto di tentare una nuova avventura. Sino a questo momento egli ha conferito ai personaggi sentimenti soggettivi, la

cui intensità era in perfetta armonia col proprio temperamento passionale e col suo modo di sentire fortemente. Adesso, ciò gli è per così dire indifferente, e sente il bisogno di escludere dalla propria arte qualsiasi elemento di carattere sentimentale al fine di raggiungere una obiettività di rappresentazione. Anche la lotta senza quartiere contro l'aneddoto costituisce una chiara prova della diffidenza di Mancini verso il sentimento.
Questo medesimo motivo lo induce ad abbandonare l'abitudine di trascrivere la natura umana quanto più fedelmente le capacità glielo consentono; e mentre si applica alla espunzione del racconto e del contenimento della propria violenza emotiva, per portarsi nel dominio della plastica, tenta di procurarsi un equivalente della natura, di affermare con maggiore generalizzazione l'essenza della creatura umana.
Tutto questo Mancini lo incanala verso la definizione di una nuova galleria di personaggi liberi dalle loro storie personali, dalle occorrenze, dalle vicende contingenti. Ne consegue un arricchimento plastico: le superfici delle figure si ampliano, si alterano le proporzioni dei corpi, i particolari si attenuano e sono assunti in funzione dell'architettura d'insieme della figura. Anche il colore si allinea a questo generale sforzo semplificativo, mentre l'impasto si fa magma, fino ad affiorare in rilievo dal supporto (Bosi 2016, pp. 16-17).
Pur continuando a impiegare il contrasto, l'artista ne rovescia ora la proporzione: invece di incastonare come agli inizi la luminosità in una ampiezza d'ombra, staglia le ombre in una profusione di luce. Il suo quadro non è più la grotta confusa, il cui fondo si perde nelle tenebre indefinite; è chiuso con nettezza da un muro, brusca superficie riflettente che assorbe, al contrario, uno dei valori più alti. Non vi sono più zone isolate di luce, sommerse nel chiaroscuro, ma condensazioni di ombre intercalate nella luce, che si incastonano. Le figure acquistano una spavalderia e un vigore fisico mai viste prima. Pure gli ambienti cambiano: pane, frutta, fiori, stoviglie e vettovaglie luccicanti di colore come se fossero all'aperto affollano gli spazi abitati da popolani di ogni età. Mancini ama dipingere ogni cosa a media distanza, cosicché gli oggetti perdono la loro identità, la loro forma familiare; e anche quando li avvicina in primo piano, come in questo dipinto, li ritrae con la nostalgia della distanza.

Stefano Bosi

Bibliografia: Virno c.s.

64
EGISTO FERRONI
(LASTRA A SIGNA, 1835 - FIRENZE, 1912)

Il merciaio ambulante

1882
olio su tela, 175 x 164 cm
firmato e datato in basso a destra: "E. Ferroni / 1882"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 1339

Il dipinto è inviato da Egisto Ferroni all'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Roma del 1883 dove è acquistato dal re Umberto I per abbellire le sale della neonata Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Nel catalogo della mostra compare con il titolo *Costumi della campagna toscana* e insieme a *La domenica* – presente nella stessa rassegna – formava una sorta di dittico dedicato a due momenti di vita quotidiana animati dalla improvvisa apparizione di elementi capaci di stemperarne l'arcaica monotonia. Ambientato nella piazza di un paese di collina, la tela racconta l'arrivo di un venditore ambulante con il suo asino carico di stoffe colorate e delle reazioni che questo produce negli abitanti del posto. Risa e curiosità aleggiano, per un attimo, nello spiazzo assolato, dove, profonda, si allunga l'ombra di un tetto vicino. Una giovane madre con in braccio il suo bimbo e due fanciulle si avvicinano all'animale per esaminare le stoffe in vendita. Sullo sfondo alcune donne conversano. Le figure grandi al vero e la nettezza dei loro contorni sono gli aspetti che più di tutti hanno suscitato pareri contrastanti da parte della critica coeva. Se infatti Luigi Chirtani apprezza "la serietà, l'onestà e la solidità" di resa di queste creature (Chirtani 1883, pp. 17-18), Francesco Netti ne deplora invece l'eccessiva caratterizzazione narrativa, liquidando l'opera come un'arida trasposizione in chiave monumentale di un bozzetto fotografico. "Il Ferroni – scrive – non è in progresso quest'anno; ma la sua pittura è ben riconoscibile […]; grazia, semplicità di mezzi, finezza di espressione, ed una esecuzione, fino ad un certo punto ingenua. Ma perché quelle figure grandi al vero, graziose se volete, ma senza profondità né significato? Quando si è detto vedendole – 'come sono naturali!' – si è detto tutto. È un merito, ne convengo, ma non basta. Se almeno la pittura di quelle figure avesse la evidenza del sole (poiché il quadro del Merciaio è in pieno sole, come si vede dalle ombre dure e grigie del terreno), o il colore e il modellato della verità! Ma no. Sono fotografie smisuratamente ingrandite da una carta di visita, contornate poi dal ritoccatore per riparare al languore e alla perdita di precisione, prodotta dall'ingrandimento eccessivo, e poi colorite… la roba del merciaio, i fazzoletti da collo sono pieni di ornati. Tutto ciò è fatto con una pazienza terribile. L'artista non ci fa grazia di una linea; ma, domando, a chi può interessare tutto questo? Sarebbe invece desiderabile maggiore studio nei pezzi più importanti come nelle pieghe delle gonne, nei piedi delle contadine, nelle zampe dell'asino e sopra tutto nella testa di questo, che ha il fare tondo e lanoso di una riproduzione in carta pesta" (Netti 1980b, pp. 215-216).
Restaurato nel 1916, il dipinto – di cui il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi conserva tre disegni preparatori (nn. 106395r, 106592r, 106577r) – è dal 1921 in deposito temporaneo presso la Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo.

Stefano Bosi

Bibliografia: *Esposizione di Belle Arti* 1883, p. 76, n. 17; Somaré 1939, pp. 23, 37, 44, 147, tav. 23; Baboni 1994, p. 96; A. Baldinotti, in *Pittura dei campi* 2002, pp. 122, 191-193, n. 19 (con bibliografia precedente).

65
ALESSANDRO MILESI
(VENEZIA, 1856-1945)

Ciacole

1885-1890
olio su tela, 129,5 x 205 cm
Rovereto, Mart, Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto,
inv. MART 2148, deposito collezione privata D.V.

Negli anni ottanta a Venezia la pittura di genere è nel momento della sua massima fortuna e diffusione: numerosi infatti sono i dipinti raffiguranti il tema del mercato popolare, le scene variopinte ambientate nelle calli e piazze veneziane, come testimonia l'enorme successo riscosso dalla tela di Giacomo Favretto, *Mercato in campo San Polo* (1883), esposta a Roma nella grande mostra nazionale del 1883 e nello stesso anno all'esposizione del Glaspalast di Monaco, due importanti riconoscimenti che decretano la fortuna di quel quadro, più volte riprodotto, e sanciscono il successo di un modello iconografico. Anche la tela di Alessandro Milesi sembra richiamarsi puntualmente all'esempio favrettiano: qui come nel *Mercato in campo San Polo*, la scena, complessa e animata, si apre con tre figure femminili sedute e intente a discorrere, che invitano lo sguardo verso il centro della rappresentazione, che si svolge su vari piani prospettici: il primo è dominato dalla figura del venditore di fiori e dal suo cesto a cui fa da controcanto il gruppo dei tre bambini, uno dei quali ha in mano un dolce che richiama il nostro sguardo sul secondo piano, dove viene raffigurata una bancarella di bignè con un uomo intento a friggere i dolci. Tutta la scena è prodiga di particolari su cui indugia sapientemente il pennello di Milesi dando prova di una raffinata esperienza nel dosare le trasparenze dei rosa e dei gialli, in una composizione variopinta che restituisce tutta la vivacità pittoresca e vernacolare della pittura di genere, appresa dapprima con Napoleone Nani, che Milesi aveva seguito anche a Verona durante il suo incarico di direttore dell'Accademia, fino al 1873.
Quindi, tornato a Venezia all'inizio degli anni ottanta, Milesi raggiunge quell'autonomia che gli consente di esporre con successo a varie mostre nazionali e internazionali, come quelle di Monaco di Baviera, dove si distingue come uno dei maggiori interpreti della pittura di genere veneziana, un ruolo riconosciutogli anche dalla medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Boston (1890), dalla partecipazione alle Triennali di Milano e a tutte le Esposizioni Internazionali d'Arte di Venezia dal 1895 al 1935, con una personale nel 1912, dove erano presentati soprattutto ritratti, genere a cui Milesi si rivolse soprattutto all'inizio del nuovo secolo: fra i personaggi da lui ritratti, Vittorio Emanuele III, Eleonora Duse, Emma Gramatica, il senatore P.G. Molmenti, Antonio Fradeletto.

Alessandra Tiddia

Bibliografia. Tiddia 1991, p. 919 (con bibliografia precedente); E. Casotto, in *Nuovi ospiti* 2008, pp. 66-67; *La coscienza del vero* 2015, p. 139.

66
BARTOLOMEO BEZZI
(FUCINE DI OSSANA, 1851 - CLES, 1923)

Giorno di magro

1895
olio su tela, 136,6 x 200 cm
firmato e datato in basso a destra: "B. Bezzi 95"
Rovereto, Mart, Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto, inv. MN 9627/III

Per la sua partecipazione all'edizione inaugurale dell'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1895) Bartolomeo Bezzi sceglie due tele, *Giorno di magro* e *L'Alto Adige*. Quest'ultima fa parte della produzione più caratteristica del pittore trentino, noto soprattutto per i suoi paesaggi, malinconici e solitari, avvolti in atmosfere soffuse, in cui la figura umana compare solo di rado; *Giorno di magro*, al contrario, è una grande scena di genere che raffigura il mercato del pesce in campo Santa Margherita a Venezia. La scelta del soggetto popolare, reso con un attento realismo che rivela in maniera evidente l'influenza della pittura di Giacomo Favretto, è un omaggio alla città lagunare, dove Bezzi si trasferisce nel 1890 entrando in contatto con quel circolo di artisti e intellettuali che sul finire del secolo gettano le basi del progetto di una grande esposizione Internazionale, concretizzato nella Biennale di Venezia.
Nonostante il soggetto inusuale, Bezzi non rinuncia alla sua personale ricerca luministica che indaga, con una vena lirica e intimista, gli effetti atmosferici generati

dall'incontro della luce e dell'acqua. Raffigura infatti un gruppo di donne veneziane intente nei loro acquisti in una giornata grigia e piovosa: un'atmosfera umida permea tutta la scena, unificando i due piani su cui sono collocate le figure. Il gioco di riflessi della pietra bagnata del selciato accompagna lo sguardo dello spettatore fino allo sfondo costruito da una quinta architettonica avvolta nella foschia. Nel grigiore della scena spiccano le superfici viscide dei pesci nei canestri e i colori squillanti delle vesti delle donne, in particolare degli scialli verde e rosso delle due popolane in primo piano.
La grande tela, che in occasione della Biennale è acquistata dal re Umberto I, viene presentata all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, guadagnandosi la medaglia d'argento. Nel 1928, per decisione della regina Margherita, il dipinto è collocato nel Palazzo Reale di Napoli.

Ilaria Cimonetti

Bibliografia: *Prima esposizione* 1895, p. 72, n. 26; *Bartolomeo Bezzi* 1999, pp. 16, 56, (ripr.); *Il secolo dell'Impero* 2004, pp. 88, 228-229, (ripr.); *La coscienza del vero* 2015, pp. 143, 170, (ripr.).

67
ANGIOLO TOMMASI
(LIVORNO, 1858 - TORRE DEL LAGO, 1923)

Gli emigranti

1896
olio su tela, 262 x 433 cm
firmato e datato in basso a destra: "Angiolo Tommasi / 96"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 213

Fratello maggiore di Ludovico e cugino di Adolfo, Angiolo Tommasi vivrà in prima persona la tematica dell'opera, emigrando in America Latina tra il 1899 e il 1902, prima di stabilirsi a Torre del Lago e formare con gli amici pittori toscani il Club della Bohème. L'opera è esposta alla I Triennale di Belle Arti di Torino del 1896 e, nonostante i giudizi non favorevoli comparsi su "Emporium" e "Natura ed Arte" (*Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 245), viene acquistata dallo Stato. Si tratta di "una pittura di realismo sociale che evidenzia, con l'attenzione al vero, la vita delle classi subalterne nell'Italia post-unitaria" (*ibidem*). Le figure, descritte in maniera particolareggiata nei volti e negli stati d'animo, gravano in primo piano affollandosi sul molo al porto di Livorno in attesa di partire. La narrazione è di stampo epico e la misura monumentale, la costruzione fotografica testimonia la sensibilità e l'impegno di Tommasi nel verismo d'impronta sociale. L'opera è stata più volte accostata a quella di Raffaello Gambogi, che Tommasi deve aver visto alla mostra delle opere ammesse all'esposizione annuale della Società delle Belle Arti in Firenze del 1894-1895: "Per quanto strutturalmente più complessa e articolata, la scena – nella sua coralità, nella sua minuziosa ricerca di effetti luministici e nella resa di ansiosi stati d'animo contingenti – si rivela, ad un'attenta lettura, fin troppo appesantita da notazioni descrittive, qua e là addirittura statica e di maniera, rispetto a quella più immediata, lirica e commossa del Gambogi" (C. Marsan, in *Arte e socialità* 1979, p. 216). L'affollamento di navi e persone ben rende la vastità del fenomeno migratorio, che caratterizza la seconda metà dell'Ottocento postunitario, quando intere famiglie e gruppi di persone decidono di imbarcarsi nel grande viaggio oltreoceano tra paure, speranze e condizioni precarie.

Sibilla Panerai

Bibliografia: C. Marsan, in *Arte e socialità* 1979, p. 216, n. 157; *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 245, n. 8.29; *I Tommasi* 2011, p. 162.

68
GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHAFBERG, 1899)

Dopo il temporale

1883-1885 circa
olio e tempera su tela, 180 x 120 cm
firmato in basso a destra: "G. Segantini"
collezione privata

Nel corso degli anni ottanta la visione artistica di Segantini si rivolge sempre più verso la ricerca di un rapporto diretto e tangibile con la natura, che lo porta a respingere la poetica del vago e dell'inesprimibile, per sostituirla con una disposizione di fervido sensualismo, una sensibilità quanto mai disponibile a ogni sollecitazione partorita dalla natura stessa. "L'arte – per Segantini – è religione e guida lo spirito alle gioie contemplative del bello che è il buono e l'amore" (lettera a Carlo Orsi, ottobre-dicembre 1896). Ciò si palesa nel suo desiderio di attingere a una purezza sempre più a contatto con la natura, la quale si arricchisce col tempo di valenze simboliche nella contemplazione di verità ideali. La poetica di Segantini sta tutta in queste due polarità: da una parte l'amore per la natura, dall'altro l'anelito per le grandi idealità coltivate nell'intimità dello spirito. La ricerca costante di una sintesi fra queste due tendenze lo induce fin dal 1881 a lasciare Milano per intraprendere un itinerario umano e artistico che lo porta prima in Brianza e poi in Svizzera, da Savognino al Maloja, per spingersi fino alle alte vette dello Schafberg, dove trova morte solitaria per un attacco di peritonite.
Durante questo lungo 'percorso' in solitaria l'artista ha modo di riflettere su alcune sue composizioni su cui torna più volte apportandovi modifiche sostanziali o, addirittura, ridipingendovi sopra, annullando di fatto la precedente composizione. Una scelta, quest'ultima, determinata in certi casi da motivi semantici – come *Tisi galoppante* del 1883 che diventa nel 1884-1890 *Petalo di rosa* –, in altri da ragioni puramente formali. È il caso di *Dopo il temporale* sotto cui si cela *Temporale in montagna*, dipinto eseguito prima del 1883 e noto attraverso una fotografia d'epoca. Le indagini diagnostiche condotte sulla tela da Gianluca Poldi nel 2014 hanno confermato infatti la presenza sottostante della prima versione, che ritraeva – in un contesto simile a quello della redazione finale – il gregge colpito da un violento acquazzone, con la pastorella di profilo nell'atto di ripararsi sotto l'ombrello: spinta dal vento, la pioggia proveniva da destra, come anche la luce, mentre le pecore non avevano una direzione precisa. Nella versione definitiva, invece, il pittore elimina la pioggia e sposta la fonte luminosa a sinistra; chiude l'ombrello e cambia verso al vento, che ora spinge la gonna contro le gambe della fanciulla; allunga il gregge in profondità, conferendogli movimento e una maggiore direzionalità; inserisce sul fondo la figura di un pastore; maschera a destra la linea d'orizzonte facendola coincidere con le nubi; riduce le dimensioni delle pozze d'acqua in primo piano; addolcisce, a sinistra, il profilo del monte. Ne risulta una visione più equilibrata rispetto alla precedente, capace di conferire alla raffigurazione maggiore profondità e respiro cosmico. Da notare inoltre come il rapporto di reciproca penetrazione, di osmosi tra l'autore e l'ambiente, tra stato d'animo e paesaggio trovi una soluzione poetica validissima nella 'personificazione' del crepuscolo sopravveniente, nella riduzione, cioè, di un momento della giornata a dimensione umana.

Stefano Bosi

Bibliografia: Quinsac 1982, pp. 245-249 (con bibliografia precedente); *Segantini. Ritorno a Milano* 2014, pp. 165, 168, 291, n. 42; Poldi 2014, pp. 277-280.

69
GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHLAFBERG, 1899)

L'ora mesta

1892
olio su tela, 27,5 x 46 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "G. Segantini 1892"
Collezione Sacerdoti Ferrario

Attraverso lo studio della luce fondata sulla tecnica divisionista, Giovanni Segantini esprime, in un percorso originale e coerente, una personale concezione panteista della natura. La sua vicenda artistica testimonia di un continuo sforzo di avvicinamento e comprensione del creato, che lo porta a ricercare la luce pura e cristallina dell'alta quota, trasferendosi da Milano in Brianza – dove nascono, sotto l'impulso di Vittore Grubicy, le sue prime tele divisioniste – e successivamente a Savognino e sul Maloja.
Tra gli esempi più significativi di questa poetica vi è *L'ora mesta,* dipinto nel 1892, durante l'ultimo periodo trascorso a Savognino. Colte al calare della sera, un'anziana donna e una mucca, raccolte in un muto dialogo, esprimono quel senso di profonda tristezza, tipico della fine del giorno, più volte evocato da Segantini nelle sue lettere e già rappresentato in alcune opere realizzate in Brianza (cfr. A.-P. Quinsac, in *Giovanni Segantini* 2000, p. 64).
Superata ogni istanza naturalista, la scena acquista un valore "universale" grazie alla vastità del paesaggio, privo di ogni connotazione topografica, e alla luce tersa del cielo, dopo il tramonto del sole, che avvolge ogni cosa in un istante immobile. Come scrisse Previati, alla vista di uno dei due studi preparatori che precedono l'opera, "l'occhio di Segantini ha il dono di percepire la vita silenziosa delle cose e di penetrarne il contenuto simbolico". Nella preghiera silente della sera si esprime così il sentimento di comunione profonda tra uomo e natura, uniti da un medesimo destino, che è tema centrale dell'opera di Segantini, tradotto sulla tela da un uso ormai pienamente maturo della tecnica divisionista, attraverso una fitta trama materica di tocchi di colore puro.
La luce-colore è, in questo senso, il mezzo magistralmente utilizzato dall'artista per superare il naturalismo ottocentesco, in direzione di una trascrizione simbolista della visione, nella presa di coscienza che "se l'arte moderna avrà un carattere, sarà quello della ricerca della luce nel colore" (lettera di G. Segantini a V. Grubicy, 30 dicembre 1887, in Fiori 1968, I, p. 318.).
Preceduto da due studi a olio di dimensioni ridotte (Quinsac 1982, II, nn. 521 e 522), il dipinto fu esposto alla mostra personale *Omaggio a Segantini*, tenutasi al Castello Sforzesco di Milano nel 1894, e rimase di proprietà di Alberto Grubicy fino al 1896. Fu in seguito venduto ad August Zeiss, che ne fece dono agli Staatliche Museen di Berlino. Rimasto nel museo fino al 1926, fu acquistato dalla Galerie Neupert di Zurigo e venduto alla marchesa Matilde Negrotto Cambiaso Giustiniani in occasione dell'esposizione personale di Segantini alla XV Biennale di Venezia, nello stesso anno.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: Quinsac 1982, II, pp. 426-427, n. 520; *Giovanni Segantini* 2000, pp. 64-65, n. VII; *Segantini. Ritorno a Milano* 2014, pp. 226-227, n. 95.

70
ANGELO MORBELLI
(ALESSANDRIA, 1853 - MILANO, 1919)

La sedia vuota

1903
olio su tela, 61 x 87 cm
firmato e datato in basso a destra:
"Morbelli 1903"
collezione privata, courtesy Studio d'Arte Nicoletta Colombo, Milano

La sedia vuota è uno dei sei dipinti che compongono *Il poema della vecchiaia* (*Il Natale dei rimasti*, *Vecchie calzette*, *Siesta invernale*, *I due inverni* e una versione di *Mi ricordo di quand'ero fanciulla*), ciclo eseguito per la Biennale di Venezia del 1903, e rientra nella lunga serie di opere dedicate da Angelo Morbelli al Pio Albergo Trivulzio, il ricovero dei vecchi di via della Signora, nel centro di Milano, vicino al Verziere e alla Ca' Granda. Una serie che attraversa gran parte della vicenda artistica del pittore alessandrino, dagli esordi alla affermazione internazionale, dalla pittura a impasto all'applicazione della tecnica divisionista, dal realismo sociale a una interpretazione intimista dai chiari connotati simbolici. Tema centrale in tutti questi dipinti è la vecchiaia e la solitudine che tristemente accompagna coloro che la vivono: povere creature con le spalle al muro, in silenziosa attesa della loro fine imminente. Un argomento che nel corso del primo decennio del Novecento l'artista affianca e subordina alla morte, a cui è legato il destino di ciascun essere umano, visto in antitesi a quello rigenerativo e ciclico della natura. È la dimensione evocativa e mnemonica a dominare nelle opere di questo periodo, che il pittore amplifica attraverso l'impiego di un divisionismo rigoroso, sostanziato da una tessitura compatta di pennellate ritmiche di colore puro. Le pareti del Pio Albergo Trivulzio perdono progressivamente la loro natura di spazi prospettici per assumere quella di spazi emotivi, dove i pensieri tolgono il posto alle parole.
In origine ne *La sedia vuota* si sarebbe dovuto scorgere dalla finestra il baldacchino che accompagnava il prete con il viatico per la compagna scomparsa. Questo particolare è messo in evidenza nel disegno preparatorio (*Angelo Morbelli* 1982, p. 118, n. 30), poi non impiegato nella versione a olio a seguito della protesta dell'amico Gerolamo Cairati che temeva che quell'immagine di morte potesse pregiudicare la vendita dell'opera. Numerose sono inoltre le annotazioni stese da Morbelli nel corso dell'esecuzione del dipinto – iniziato certamente nei primi mesi del 1901, visto che una sua porzione è riflessa in controparte nello specchio che compare alle spalle dell'artista nel coevo *Autoritratto* – e che precisano la cura nella ricerca dei rapporti cromatici (G. Ginex, in *Angelo Morbelli* 2018, pp. 70-72).
L'opera fu acquistata direttamente da Morbelli in data imprecisata – ma circoscrivibile quasi certamente al secondo decennio del Novecento – dal floricoltore e immobiliarista milanese Paolo Ingegnoli a decoro del suo palazzo, edificato nel 1900 all'angolo tra via Ponchielli e corso Buenos Aires (Bosi 2017a, pp. 15-17). Il tramite fu quasi certamente il fratello di quest'ultimo, Vittorio, pittore dilettante, noto nell'ambiente culturale meneghino e assiduo frequentatore della Famiglia Artistica.

Stefano Bosi

Bibliografia: M. Vinardi, in *Angelo Morbelli* 2001, p. 144, n. 80; Bosi 2017a, pp. 17-18; G. Ginex, in *Angelo Morbelli* 2018, pp. 66-73 (con bibliografia precedente); Bosi 2019, p. 9.

71
PLINIO NOMELLINI
(LIVORNO, 1866 - FIRENZE, 1943)

La diana del lavoro

1893
olio su tela, 60 x 118 cm
firmato e datato in basso a sinistra:
"P. Nomellini 93"
collezione privata, courtesy Società di Belle Arti, Viareggio

"Genova mi ha fatto una buona impressione, il movimento continuo delle sue rive e del suo porto ne fanno un ambiente dove credo se ne possa fare buon partito per tentare cose nuove, io ci proverò". Con queste parole Plinio Nomellini commenta la sua scelta di trasferirsi a Genova nel 1890. Nel capoluogo ligure l'artista livornese – reduce da una formazione fiorentina alla scuola di Giovanni Fattori e di Telemaco Signorini – trova terreno fertile per lo sviluppo della sua ricerca pittorica. Osservatore attento della realtà urbana, è subito attratto dall'attività frenetica della vita portuale, che cattura con tratto agile nei suoi taccuini, colmi di rapidi studi di scaricatori e marinai, per poi servirsene per elaborare i capolavori dell'ultimo decennio. Tale fascinazione per il mondo operaio è alimentata dal crescente interesse di Nomellini nei confronti del movimento socialista e delle istanze filoproletarie fortemente radicate negli ambienti culturali della città – si ricordi a riguardo la sua proficua conoscenza con il poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, autore del pamphlet *Dei paesi dell'anarchia* –, che gli costano nel 1894 una accusa di anarchia, da cui è prosciolto, dopo una reclusione di cinque mesi nelle carceri di Sant'Andrea e un processo. Sul piano pittorico l'artista ha modo di approfondire l'opera di Costantin Meunier, pittore e scultore belga, noto nel capoluogo ligure per i quadri di matrice neoimpressionista e simbolista che descrivono le dure condizioni dei lavoratori nel "Pays Noir".
A ideale conclusione di una trilogia iniziata nel 1889 con *Lo sciopero* (collezione privata) e proseguita nel 1891 con *Piazza Caricamento a Genova* (Tortona, "Il Divisionismo". Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona), nel 1893 Nomellini esegue *La diana del lavoro*, "testo chiave del realismo sociale" di fine Novecento (*Plinio Nomellini* 1985, p. 200). Il motivo è tratto dalla cronaca sociale: una folla di operai – il titolo allude alla 'chiamata' quotidiana dei lavoratori del porto – è radunata per protesta davanti ai cantieri navali di Sampierdarena, presso Genova. Il grigiore della fabbrica si spande su di loro e incupisce l'uomo in primo piano, che vaga come smarrito, seguito da un ragazzo, parimenti alienato. Ancor più dei dipinti che l'hanno preceduta, la tela si distingue per il taglio 'alla giapponese', fortemente ravvicinato, dell'immagine – quasi un fotogramma cinematografico degno del miglior Bertolucci – e per la complessità cromatica che alterna impasto e pennellata franta in una composizione capace di accogliere nel contempo i criteri di aderenza al dato reale di stampo verista e le opposte ragioni di matrice simbolista, preponderanti nella produzione lirica e ideista del livornese del primo Novecento. Come osserva Gianfranco Bruno: "anarchismo e decadentismo rappresentano le due dimensioni fondamentali dell'opera di Nomellini, all'interno delle quali l'esperienza divisionista si pone come un elemento rinnovatore sul piano linguistico" (Bruno 1990, p. 294). L'approccio emozionale ed espressivo di Nomellini al tema travalica il pur fondamentale significato politico grazie a una tecnica eterodossa di divisione del colore a scaglie e filettature lontana da rigidi precetti e lunghe meditazioni.

Stefano Bosi

Bibliografia: G. Bruno, in *Divisionismo italiano* 1990, pp. 219-220, n. 69 (con bibliografia precedente); Monti, Matteucci 1991, pp. 53-54, 56; Sborgi 1991, p. 39; P. Paccagnini, P.M. Winspeare, in *I Postmacchiaioli* 1993, pp. 50-51, n. 20; Bruno 1994, pp. 207-208, n. 28; Bietoletti, Dantini 2002, p. 337; Villari 2009b, p. 209; *Il Divisionismo* 2012, pp. 146-147.

72
FELICE CARENA
(CUMIANA, 1879 - VENEZIA, 1966)

I viandanti

1907
olio su tela, 159 x 300 cm
firmato e datato in basso a sinistra:
"Felice Carena 907 Roma"
Udine, Casa Cavazzini Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 93

"In quell'epoca eseguii *I viandanti* del Museo di Udine, un tema che mi è sempre stato molto caro: una teoria di persone che camminano, con dei sacchi sulle spalle… Questo quadro fu visto da Gorkij […] allora ero intriso di letteratura russa, Tolstoi, Dostoevskij, Turghenev, e Gorkij era l'ultimo di questi grandi […] 'mi piace questo vostro quadro' mi disse, 'però questi poveri non sono abbastanza poveri'. E io capii, perché anche se erano stracciati erano sempre di un grande stile, non erano certo dei mujik russi. In qualche modo questo quadro si poteva avvicinare ai contadini di Millet, che sembrano un po' dei santi, degli eroi, con un certo misticismo" (in *Felice Carena* 2010, p. 268).
Con queste parole nel 1964 Felice Carena ricordava il grande quadro dei *Viandanti* che aveva presentato alla VIII Esposizione Internazionale della città di Venezia del 1909, insieme con uno studio di nudo di ascendenza simbolista intitolato *Vittoria*, riscuotendo l'interesse di Antonio Fradeletto, potente segretario della Biennale, il quale ne appoggiò la vendita per 6000 lire alla Fondazione Artistica Marangoni di Udine che, infine, la destinò alla Galleria d'Arte Moderna cittadina. L'esposizione seguiva il successo riscosso nel 1904 con *La rivolta* (Roma, Accademia di Belle Arti), che valse al pittore la vittoria del Pensionato Artistico Nazionale (ex-aequo con il napoletano Giacomo Ricchizzi), permettendone il trasferimento da Torino a Roma nel 1906, dove ebbe modo di proseguire la frequentazione del poeta Giovanni Cena e di avvicinarsi al circolo di intellettuali riuniti attorno a lui, impegnati nel grande progetto di alfabetizzazione dell'Agro Romano, tra i quali Sibilla Aleramo, Giacomo Balla, Duilio Cambellotti. Entrambi i quadri testimoniano un accostamento all'arte impegnata, in chiave umanitaria più che socialista, come sembra suggerire la critica dell'epoca che riconobbe nei *Viandanti* non un manipolo di facinorosi, ma una lunga fila di individui "piegati e sospinti da una qualche tragica necessità ineluttabile" (Lago 1910, p. 248). Ad accrescere la tensione ideale e l'emozione estetica sprigionate dal quadro è l'evanescenza delle forme che emergono dalle ombre scure, grazie alla luce morbida che fa vibrare gli incarnati delle figure e all'improvvisa accensione cromatica delle note rosse e dei rari tocchi di verde. Una ricerca pittorica che deriva dal continuo confronto di Carena con le istanze più innovative del simbolismo francese, da August Rodin a Eugène Carrière, le cui atmosfere inquiete e indefinite costituiscono un fondamentale riferimento per il pittore italiano dal 1907 al 1910.

Elena Lissoni

Bibliografia: *Maestri* 1996, pp. 78-79, n. 11 (con bibliografia precedente); I. Reale, in *Felice Carena* 2010, pp. 92-93, n. 6; *La Grande Guerra* 2015, p. 41, n. 12; p. 315.

73
ONOFRIO TOMASELLI
(BAGHERIA, 1886 - PALERMO, 1956)

I carusi

1905 circa
olio su tela, 184 x 333,5 cm
firmato in basso a destra: "O. Tomaselli"
Palermo, Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo", inv. 339

Questo dipinto, esposto con successo alla Mostra Nazionale di Belle Arti di Milano nel 1906 (insieme a *Ritratto femminile*) e poi nel 1913 all'Esposizione palermitana del Teatro Massimo, è concepito durante un temporaneo soggiorno di Onofrio Tomaselli presso il barone La Lumia, proprietario di miniere di zolfo, estimatore e amico del pittore. Tomaselli "racconta con accenti di viva partecipazione il dramma che si svolgeva nelle viscere di una terra arida e desolata, descrive i corpi deformati sotto il peso dei sacchi di zolfo dei ragazzini di otto, nove, dieci anni costretti ad un lavoro che toglie loro insieme la salute anche l'infanzia, il gioco, la spensieratezza. Sono immagini deformate, abbagliate dalla luce giallastra dello zolfo mescolata alla calura, schiacciate contro la roccia quasi a divenire tutta un'unica massa" (Purpura 1996, pp. 26-27). La vasta opera è realizzata a partire da una serie di disegni preparatori, fra cui *Testa di caruso*, *Sacco di zolfo* e altri, segnando l'evoluzione della pittura di Tomaselli dal verismo al realismo dei piccoli zolfatari. "È il paesaggio montuoso pieno di luce di una zolfara siciliana, il teatro di quello sconcio sociale di cui si sono tanto vanamente occupati gli umanisti del giorno; dove giovanissime creature si logorano in un lavoro consumatore della mente e della fibra […]. Rilevo soltanto che il monito sociale non è mai emerso con tanta ripercussione di pena […] così come avviene da questo quadro suggestivo, palpitante di vita" (*Gioacchino Guttuso* 1965, pp. 51-52; cfr. Viscuso 1987, p. 32), avrebbe scritto Gioacchino Fasulo Guttuso, padre di Renato e agrimensore socialista, "cogliendone per primo la connotazione di sentita denunzia sociale. Lo stesso Renato del resto, alludendo all'impegno ideologico della sua produzione artistica, osservando il dipinto di Tomaselli aveva esclamato: 'Io sono partito da qui', riferendosi magari alla sua tela de *La zolfara* del 1949" (F. Leone, in *Galleria d'Arte Moderna di Palermo* 2007, p. 227). Esposta nel 1935 al Circolo della Stampa di Palermo (con *Ritratto del poeta Achille Leto* e il *Ritratto del pianista*), l'opera viene subito dopo acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di Palermo per le sue qualità narrative: "Lo zolfo affiora dalla terra, dai massi, è come se si sentisse il suo odore nell'aria; sembra dare sensazioni più di vita che di morte. Il colore giallo, nella più ampia gamma di toni, è il *leitmotiv* degli accordi cromatici, ed è anche l'elemento costruttivo della profondità del dipinto. I carusi si trascinano in una stanca teoria, con rassegnazione, senza disperazione, e la loro stanchezza si ritempra alla luce ed all'azzurro del cielo, azzurro come le ombre che i loro corpi proiettano" (Viscuso 1987, p. 34).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Onofrio Tomaselli* 1987, n. 12; *Civica Galleria d'Arte Moderna* 1996, p. 76, tav. 18; F. Leone, in *Galleria d'Arte Moderna di Palermo* 2007, p. 227, n. VIII.13.

74
ACHILLE D'ORSI
(NAPOLI, 1845-1922)

I parassiti

1877 (gesso); 1908 (fusione)
bronzo, 115 x 185 x 110 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna

Nel 1908 il re Vittorio Emanuele III ordina che sia eseguita per la Galleria d'Arte Moderna di Firenze questa fusione in bronzo de *I parassiti*, il celebre capolavoro in gesso patinato esposto nel 1877 da Achille d'Orsi alla terza Mostra Nazionale di Napoli (Napoli, Museo di Capodimonte). La genesi dell'opera risale al 1872 e prende spunto dal coevo ritrovamento dei resti di un letto tricliniare durante una campagna di scavo a Pompei. Lo scultore realizza in principio un bozzetto in terracotta (Ro Ferrarese, Fondazione Cavallini Sgarbi) dove fissa l'idea della composizione: due antichi romani annebbiati dall'alcool stesi su un triclinio, in pose scomposte, nell'atto di smaltire il pasto e la sbornia (Romano d'Orsi 2015, p. 151; I. Valente, in *Tesori nascosti* 2017, pp. 308-310). L'idea è mantenuta nella definitiva versione in gesso, sebbene l'artista operi delle varianti significative nelle pose – più lascive e sgraziate – dei personaggi per meglio evidenziare la loro decadenza fisica e morale. *Corruptio optimi viri pessima* (La corruzione dell'uomo illustre è la peggiore) è infatti la massima gregoriana con cui l'opera è presentata nel catalogo della mostra del 1877. L'aspetto moralistico del gruppo è però ignorato dal pubblico e dalla critica per via del forte realismo – davvero 'brutale' – con cui la scena è resa, tanto da essere interpretata più come monito contro la decadenza della vita contemporanea e dell'umanità in generale. "Uno [dei personaggi] – scrive Francesco Netti – è seduto quasi addormentato. È un tipo volgare, ebete, ignobile: un corpaccio senza insieme; gambe corte, braccia grosse, mani enormi, grasse, carnose, dalle dita massicce e senz'ossa. La testa pesante gli cade sul petto; ha le labbra pendenti, la faccia butterata e la barba rada, tramezzata di pustole; è una macchina da mangiare. L'altro, più giovane, ha un miglior tipo e una migliore costruzione, le gambe più fini, i piedi piccoli e belli, la testa ben incassata. È mezzo sdraiato sul letto e pare che parli al compagno. Discorsi da ubriachi" (Netti 1980a, p. 144). Nessun cenno è rivolto al contesto romano antico, poco apprezzato anche da Camillo Boito, Diego Martelli e Adriano Cecioni, che elogiano invece la crudezza dell'opera. Boito ritiene inoltre che l'artista sia l'artefice in scultura di un "bello nuovo" che si esprime "nella bruttezza reale" (Boito 1877, p. 412).
Un realismo, quello di D'Orsi – che fonda le sue origini sulle posizioni teoriche di Francesco De Sanctis e su quelle plastiche di Stanislao Lista – disprezzato dai critici italiani più conservatori e intransigenti, come Giuseppe Giacosa e Tullo Massarani ("chi vorrebbe concedere l'immortalità del metallo di Corinto a lerci Parassiti?"), incapaci di comprendere come "l'amore del vero" possa sconfinare in scultura nell'orrido (Giacosa 1878, p. 299; Massarani 1879, pp. 190-191). Disprezzo condiviso pure dai francesi Amédée Roux e Clovis Lamarre che, in occasione della presentazione de *I parassiti* alla Esposizione Universale di Parigi del 1878, paragonano l'opera a una caricatura: "mais comme font presque toujours les réalistes, l'artiste est allé je le crois, jusqu'à la caricature et j'ai peine à croire que les grands débouchés de la ville éternelle aient jamais admis à leur table deux êtres aussi franchement ignobles dont le type rappelle celui des Magots de la Chine" (Lamarre, Roux 1878, p. 179).
Del gruppo scultoreo è nota una *Testa di parassita* in gesso patinato conservata nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Una versione in bronzo della stessa è presente all'Esposizione Nazionale di Napoli del 1915, mentre un secondo gesso è pubblicato nell'agosto del 1925 sulle pagine de "Il Mattino Illustrato".

Stefano Bosi

Bibliografia: De Marinis 1984, pp. 89, 96, 102, 190-191 (con bibliografia precedente); B. Matucci, in *La Galleria* 2005, p. 141; R. Romano d'Orsi, in *Il Bello o il Vero* 2014, pp. 242-244; I. Valente, in *Tesori nascosti* 2017, pp. 308-310.

75
LEONARDO BISTOLFI
(CASALE MONFERRATO, 1859 - LA LOGGIA, 1933)

Il Boaro

1885
bronzo, 142 x 71,5 x 58 cm
Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, inv. 84

Trasferitosi da Milano a Torino nel 1879 per studiare sotto la guida dello scultore Odoardo Tabacchi, all'inizio degli anni ottanta Leonardo Bistolfi si dedicò inizialmente a una produzione di forte impronta naturalista, privilegiando soggetti campestri, accuratamente studiati dal vero in una serie di schizzi e disegni. A questa produzione giovanile appartiene anche il *Boaro* (bovaro), riferibile al 1885, la cui lunga gestazione è testimoniata dai taccuini dell'artista, oltre che dal bozzetto in terracotta e dal modello in gesso (entrambi Casale Monferrato, Museo Bistolfi).
Soltanto tre anni prima, nel 1882, il bozzetto in terracotta delle *Lavandaie* di "una vivacità e verità parlante" era stato rifiutato "per offesa alla decenza" dalla Società Promotrice di Torino, scatenando la protesta dell'autore che, infine, lo espose nella vetrina dell'antiquario Janetti sotto i portici di via Po e poi a Milano, alla rassegna di Brera. A questo repertorio, ispirato a un mondo agreste semplice e quotidiano, appartengono anche *Il Tramonto* (1883, marmo) e *Pei Campi (La Pastorella)* che, insieme alla versione in bronzo delle *Lavandaie*, apparvero alla Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino del 1884, dove Bistolfi rimase profondamente colpito dall'intenso verismo delle opere presentate dagli artisti meridionali, tra i quali figuravano Filippo Giulianotti, Emilio Franceschi, Giuseppe Gasbarra. La stessa ricerca di adesione al dato di realtà si ritrova nel *Boaro*, sia nella materia vibrante dei panni ruvidi, in contrasto con la pelle liscia del corpo del bambino, sia nella posa che ferma, come in un'istantanea, la figura in equilibrio instabile, con il piede sollevato mentre fissa il punto sul terreno dove sta per appoggiarlo. Presentata con successo alla Promotrice di Torino del 1885, la scultura fu tradotta in acquaforte per l' Album" ricordo dell'Esposizione da Oreste Silvestri, pittore e amico dell'autore, che ne diede un'interpretazione in senso pittorico, collocando il giovane bovaro "in cima ad una rupe, contro un immenso cielo nuvoloso con la campagna monferrina distesa in basso" (S. Berresford, in *Bistolfi* 1984, p. 56).

Elena Lissoni

Bibliografia: S. Berresford, in *Bistolfi* 1984, pp. 56, 217 (con bibliografia precedente); *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi* 2013, p. 64, n. 3c.

76
ENRICO BUTTI
(VIGGIÙ, 1847-1932)

Il minatore

1888-1897
bronzo, 183 x 166 x 150 cm
firmato sulla base: "E. BUTTI"
collezione privata

Il gesso dell'opera fu presentato nel 1888 all'Esposizione di Brera come "Figura […] per monumento, di commissione del signor Azzarini Giovanni di Montevideo",

facoltoso imprenditore che intendeva commemorare il padre, il quale affrancatosi dal lavoro in miniera aveva fatto fortuna in Uruguay (marmo, Montevideo, Cementerio Central). In quell'occasione Enrico Butti aveva concorso al prestigioso premio Principe Umberto – infine assegnato al gesso della *Vedova* di Ernesto Bazzaro (cat. 57) –, suscitando l'interesse della critica pressoché unanime nel riconoscere la "serietà sposata al rispetto del vero" in un'opera "mirabile per potenza e maestria" che "ha un impronta di realismo calmo e forte". Il successo della scultura derivava dalla modernità del suo linguaggio espressivo, che esprimeva con verità gli effetti della fatica sui "muscoli esercitati e tenaci", "sulle membra che più direttamente si affaticano […] le mani che durante il giorno stringono la picozza e ne ricevono i contraccolpi, sono gonfie e squamose, sformate con le dita anchilosate; i polsi sono ingrossati" (le recensioni sono tutte pubblicate in Casero 2013, pp. 88-89).
Il recupero di una scultura in grande, solida nella forma e impegnata nei contenuti, nasceva da spunti e motivi di riflessione diversi, tra i quali Flavio Fergonzi segnala il *Galata morente* (di cui l'Accademia di Brera conservava un calco) e lo *Spartaco* di Vincenzo Vela, cui si aggiunge il *Puddleur* del belga Constantin Meunier esposto a Parigi nel 1887, che forse Butti conobbe attraverso le riproduzioni sulla stampa. Apprezzato dai contemporanei soprattutto per il suo valore artistico, soltanto a partire dall'ultimo decennio del secolo *Il minatore* fu letto in chiave di denuncia sociale, su quella linea tracciata in Italia dal napoletano Achille d'Orsi con *Proximus tuus*, ma che incontrava larghi consensi pure a livello internazionale: la versione in bronzo dell'opera – della quale sono note altre due repliche oltre a quella in mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna; collezione privata) – vinse il Grand Prix a Parigi nel 1889, ottenne un riconoscimento a Budapest nel 1890, quindi apparve di nuovo a Vienna nel 1894, dopo essere stato esposto all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1892, dove anche Ernesto Bazzaro aveva partecipato con il marmo della *Vedova*, anche in quell'occasione premiato con la medaglia d'oro.

Elena Lissoni

Bibliografia: inedito.

6. L'INTATTA BELLEZZA DEL PAESAGGIO ITALIANO

77
NINO COSTA
(ROMA, 1826 - MARINA DI PISA, 1903)

Donne che imbarcano legna nel porto di Anzio

1852
olio su tela, 73 x 147 cm
firmato in basso a sinistra: "G. COSTA 1852"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 1232

Il dipinto, un paesaggio classico e mitologico, riflette la serie di studi dal vero compiuti da Costa nei dintorni di Roma, durante i quali l'artista matura una personale concezione della pittura di paesaggio, derivata dalla frequentazione di artisti tedeschi e inglesi. Nel 1849 è a Tivoli con Noble e altri pittori: "Eravamo, lassù a Tivoli, una assai lieta compagnia di giovani pittori. C'erano: un certo Marchesi di Parma, Colombo Rossi, Bianchi di Milano, [Enrico] Gamba, [Raffale] Casnedi, Alessandro Castellani. […] Dopo Tivoli andai, nel tardo autunno, a Castel Fusano. Poi andai a Porto d'Anzio, dove feci il bozzetto del quadro che tuttora conservo della 'manaide', che sta nel centro di questo quadro. Dopo una nottata piovosa, alla mattina, mentre si apriva il cielo, vidi delle donne che avevano sulla testa strani fardelli, che poi conobbi essere radiche di alberi, delle quali caricavano una barca. Ne ebbi una grande impressione; e principiai il quadro che fu compiuto nel 1852. Fin da allora io stabilii la norma fondamentale per fare un quadro. E cioè: far prima, sul vero, un bozzetto di impressione il più rapidamente possibile; e, poi, fare dal vero studi dei particolari. Finalmente abbozzare il quadro, stando attaccato al concetto del bozzetto non togliendo mai le pupille dall'eterno bozzetto, lo chiamo 'eterno' perché ispirato dall'eterno vero" (Costa 1927, pp. 94-95). È stato esposto all'Esposizione Promotrice della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma nel 1856, nella prima Esposizione Italiana con il titolo *Spiaggia romana*, al Salon di Parigi del 1863 (riscuotendo i pareri positivi di Décamps, Troyon, Gleyre, Ricard, Hébert e Corot), alla Fine Art Society di Londra nel 1882, alla V Biennale di Venezia nel 1903 (dove viene acquistato dallo Stato), alla LXXIV Esposizione Internazionale della Società Amatori e Cultori di Roma nel 1904 e alla XVI Biennale di Venezia nel 1928. "Attraverso il primo piano sabbioso sul quale giace biancheggiando, il teschio di un bufalo, avanza un gruppo di donne cariche di fascine che stanno per caricare sulle imbarcazioni che sono all'ancora davanti ad esse. Il loro passo è elastico, il peso portato sulla testa, poiché salgono la piccola collina che le separa dal mare. Un giovane uomo che le accompagna guarda con occhi innamorati una di queste belle donne silenti, una delle quali si è seduta un momento per togliere un sasso dalla scarpa. In questo dipinto Costa si rivela artista nel senso più completo del termine, dotato di sentimento poetico e intuizione che lo rende capace di misurare il vero carattere del paesaggio e della gente che dipinge, e dotato delle conoscenze tecniche e della sicurezza del disegnatore, necessarie per la resa della sua visione intellettuale" (Rossetti Agresti 1904, p. 94). Il bozzetto (collezione Marra) rivela la forte impronta realista e il sentimento della natura, studiata nei dettagli vegetali. Paul Nicholls avanza anche l'ipotesi di una "ridipintura" del quadro occorsa, secondo la testimonianza di Diego Martelli, nel 1867, quando Costa spedì il quadro da Firenze a Londra, forse in previsione di una vendita (*Antonio Fontanesi* 1999, p. 97). L'opera, dalla quale Costa non volle mai separarsi, cita l'antico nei temi delle canefore e della donna che si toglie la spina, nonché nel teschio di bufalo in primo piano, mentre il controluce staglia le figure e spinge lo sguardo verso il fondo del paesaggio.

Sibilla Panerai

Bibliografia: A. Villari, in *Maestà di Roma* 2003, I, p. 271, n. XII.6; *Da Courbet a Fattori* 2005, pp. 86-87; *Da Corot ai Macchiaioli* 2009, pp. 118, 119, n.12.

78
GIUSEPPE CAMINO
(TORINO, 1818 - CALUSO, 1890)

Il diradarsi di un temporale

1856
olio su tela, 221,5 x 332 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "G. Camino / 1856"
Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. P/328

Riconosciuto fra i maestri del paesismo piemontese nonché particolarmente apprezzato dal collega Marco Calderini il quale nel 1883 definì la sua arte "così personale, e fantastica, e scenografica" (Calderini 1883, p. 3), Giuseppe Camino fu un artista molto prolifico e presente alle principali rassegne espositive dell'epoca: da quelle delle Società Promotrici di Belle Arti di Torino, Genova, Firenze e Verona, a quelle di Brera, Bologna e Berlino. Negli anni quaranta viaggiò moltissimo: nel 1845 e 1846 raggiunse Roma e Napoli, nel 1850 si recò a Parigi con tappa a Ginevra – laddove ebbe l'occasione di incontrare il paesista e incisore svizzero Alexandre Calame nonché presumibilmente approfondire la conoscenza delle opere di Johann Gottfried Steffan e fors'anche di Eduard Schleich – e nel 1851 visitò l'Esposizione Universale di Londra, ospite dell'ambasciatore piemontese Emanuele d'Azeglio. In quegli anni alternò l'esecuzione di paesaggi con vedute prospettiche e scene storico romanzesche. Ma è nel decennio successivo che perfezionò la sua cifra stilistica confezionando panorami scenografici, di impianto romantico e di magniloquente ampiezza, pervasi da una rievocazione della morfologia del paesaggio, rielaborata attraverso un'interpretazione lirica e talvolta fantastica. Pietro Giuria, descrivendo le opere di Camino nell'"Album" del 1853, commentò: "sebbene studii anch'esso dal vero […] non vede la natura che traverso il prisma della sua fantasia, non paziente imitatore, ma creatore" (Dragone 2001, p. 193). E anche l'opera in oggetto, esposta alla Società Promotrice di Belle Arti di Torino del 1856 e donata dall'artista al Museo, presenta anch'essa una composizione d'invenzione di ampio respiro e di suggestiva luminosità causata dall'evento meteorologico del diradarsi del temporale. La grande tela, pur presentando infatti un impianto compositivo classico, formato dalle quinte rocciose laterali e dallo sfondamento prospettico del crepaccio in primo piano che culmina visivamente in un lontano bacino lacustre, è giocata sull'alternanza di luci e ombre nonché su specchiature di colori opalescenti e grigio argentei che evocano l'intensità della pioggia appena passata nonché la bellezza del fugace spettacolo naturale.

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: Galleria Civica 1993, p. 141(con bibliografia precedente); Sisi 2003, p. 122 (con bibliografia precedente).

79
VINCENZO CABIANCA
(VERONA, 1827 - ROMA, 1902)

Sul mare

1864
olio su tela, 51 x 100,5 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "V. Cabianca 1864"
collezione privata, courtesy Francesca Dini

"Nel 1860 [Vincenzo Cabianca] andò con [Cristiano] Banti e [Telemaco] Signorini alla Spezia, e là questi tre artisti si sfogarono a trattare degli effetti di sole, dipingendo delle donne portanti delle brocche d'acqua sul capo, quando di tono sul mare, quando sotto l'ombra di un arco col sole in fondo e sul davanti del quadro; e a forza di studi, lavori e tentativi arditissimi fecero, in tutto il tempo passato alla Spezia, un vero progresso" (Cecioni 1905b, pp. 335-336). Così Adriano Cecioni ricorda l'esperienza condivisa dai tre artisti durante l'estate trascorsa nella città ligure a sperimentare con successo la pittura di "macchia". In particolare, la ricerca di Cabianca è rivolta allo studio dei contrasti luministici e cromatici offerti dall'intensa luce del Mediterraneo, che lo porta a elaborare opere dall'impianto compositivo semplice e austero, di reminescenza quat-

trocentesca, nelle quali macchie di colore si alternano a pennellate rapide e minute. Una visione pittorica che, secondo Dario Durbé, risente dei modelli di Signorini, ma che in Cabianca è sempre venata di note 'romantiche', in cui le acque e le terre della Spezia perdono mano a mano la loro connotazione geografica; la costa ligure è come mitizzata nell'evocazione, assume toni e colori di paradiso perduto. È il caso di *Sul mare* del 1864, da identificarsi forse con *Donne nei contorni della Spezia*, esposto alla Promotrice fiorentina dello stesso anno: opera eseguita in atelier – probabilmente dopo il trasferimento dell'artista a Parma (1864-1869) – sulla scorta degli studi realizzati nel luglio del 1860.
Nella luce calda di una mattina di scirocco, due donne siedono su un muricciolo a contemplare la vastità del mare. Una fanciulla avanza verso di loro reggendo un catino sul capo. Il riflesso del sole che si allunga lento sul sentiero accentua la profondità dello specchio d'acqua e quella – senza confini – del cielo. La scena ci trasporta, come d'incanto, verso uno dei momenti più alti della poetica di Cabianca: con una elaborata metrica compositiva, si segue qui l'immersione dell'"io" nella sensazione dell'"infinito", creata dal rapporto tra un luogo preciso e definito e una attenta misura del tempo e dello spazio. Il paesaggio naturale diventa una sorta di limite esterno, da cui nella mente del pittore prende avvio l'immaginazione di spazi e profondità incommensurabili, al punto che l'occhio di chi osserva pare affondare nell'immensità, stimolato anche dall'uso sapiente di una intonazione – per così dire – 'alta' del colore: il rosso vermiglio del copricapo mosso dal vento della donna in primo piano, il bianco delle camicie riscaldate dal giallo del sole, l'azzurro intenso del cielo che richiama – appunto – l'infinito (Del Bravo 2003, p. 51).
Del dipinto è noto uno studio a matita su carta grigia dell'acquaiola (*Vincenzo Cabianca* 1976, n. 169), gentilmente segnalato da Francesca Dini. Immagine presente pure nel dipinto *Donne in riva al mare* del 1863 (Borgiotti 1964, p. 418, tav. 211), che condivide con la tela in esame anche l'ambientazione, mentre il brano delle due donne sedute torna nel grande acquerello *Figure di donne e pescatori presso La Spezia* del 1869, conservato al Brooklyn Museum of Art di New York (*The Macchiaioli* 1984, p. 50, n. 12).

Stefano Bosi

Bibliografia: Banti 1945, p. 163; Dini c.s.

80
GUGLIELMO CIARDI
(VENEZIA, 1842-1917)

Il Sile a Quinto (Mulino sul Sile)

1875 circa
olio su tela, 50 x 98 cm
firmato in basso a destra: "CIARDI"
Milano, Studio d'arte Nicoletta Colombo

A partire dal 1865 l'artista, a seguito dell'acquisto da parte della famiglia di una modesta tenuta a Ospedaletto di Istrana, poco lontano da Treviso, scopre la natura incontaminata di quel lembo di entroterra veneto percorso dal fiume Sile. La calma solitudine dei luoghi, gli arcaici cicli vitali di contadini e pescatori ispirano una ricca serie di opere di intensa poesia. Il ciclo pittorico dedicato ai mulini sul Sile è affrontato da Ciardi sulla scorta di un'attenta e approfondita documentazione su storia, costumi e tradizioni locali.
Nel 1882 l'artista si sarebbe trasferito con la famiglia da Ospedaletto a Quinto, intensificando la personale interpretazione edenica dei luoghi.
Già dagli anni settanta Ciardi elabora un fortunato filone pittorico contraddistinto da smaglianti tagli vedutistici saturati nel colore e mossi in scansioni diagonali desunte dal medium fotografico.
L'opera qui in esame, che insonorizzata una tavolozza armonizzata sul nitore e sugli smalti delle luci mattutine, rappresenta uno dei momenti più felici dell'iter pittorico dell'autore. La fissità delle forme, sospese nella calma arcaica della campagna, inquadra una strutturazione architettonica spigliata e moderna, che innesta nella dimensione orizzontale della pianura la fenditura diagonale dello specchio fluviale.
L'eccezionalità del risultato artistico offre a Ciardi lo stimolo a replicare, secondo adeguate modificazioni morfologiche e tagli e formati diversi, il tema del barcaiolo e del mulino sul Sile.
Del dipinto qui esposto, sicuramente il più lirico della serie, si conoscono almeno otto varianti a olio e numerosi disegni preparatori.

Nicoletta Colombo

Bibliografia: Menegazzi 1991, pp. 28 (ill. copertina); Stringa 2007, n. 384, pp. 83, 296; *Viaggio in Italia,* 2018, tav. s.n.

81
TAMMAR LUXORO
(GENOVA, 1825-1899)

La via ferrata

1870
olio su tela, 51,4 x 131 cm
siglato in basso a destra con il monogramma intrecciato dell'artista
Genova, Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 651

"In una cattiva situazione ci è dato vedere un paese buonissimo, il cielo è grave di pioggia, l'intensità delle nubi grigie ottenebra la scena e comprime colla sua fluida massa il giustissimo verde del piano che, piegandosi su se stesso, si stende all'orizzonte illuminato da un ultimo sprazzo di luce. In mezzo a questo fitto di tenebra la locomotiva passa cacciando il suo grido e lanciando il suo fumo, che si rompe sul terreno sottoposto in fiocchi multiformi strappati e rotti dal vento" (Signorini 1870, pp. 191-192, in R. Vitiello, in *Antonio Fontanesi* 1999, p. 153). Con queste parole Telemaco Signorini descriveva *La via ferrata* di Tammar Luxoro, alla sua prima apparizione all'Esposizione Nazionale di Parma, dove fu premiata con la medaglia d'argento, rimanendo però invenduta. Nuovamente esposta alla mostra della Società Promotrice di Genova nel novembre dello stesso anno, fu tradotta in incisione da Ernesto Rayper e pubblicata su "L'Arte in Italia" (gennaio 1872, tav. 3) accompagnata dal commento del poeta Giovanni Camerana (p. 16). L'opera si inseriva nel vivo del dibattito sul "principio di verità" in pittura che si svolse a Parma durante il I Congresso degli artisti italiani, in coincidenza con l'Esposizione Nazionale; in quell'occasione la critica riconobbe prontamente la modernità del soggetto, con la locomotiva che irrompe con la sua potenza nella quotidianità del paesaggio, efficace testimonianza visiva del processo di industrializzazione in atto nell'Italia postunitaria.
Dipinto in occasione del completamento delle ferrovie liguri – e persino in anticipo sul tema rispetto a *Le Convoi de chemin de fer* (1872, collezione privata) e *Train dans la campagne* (1870-1871, Parigi, Musée d'Orsay) di Claude Monet – *La via ferrata* pur conservando un certo descrittivismo nella resa dei particolari segna una nuova ricerca del pittore, che prosegue con *Il palo del telegrafo*, presentato alla Promotrice fiorentina del 1873, alla rassegna di Brera del 1876 e, infine, alla Nazionale di Napoli del 1877. Muovendo dai modelli di Ippolito Caffi – a Genova tra il 1849 e il 1854 – Luxoro si era liberato progressivamente da canoni e convenzioni accademiche per dedicarsi allo studio dal vero, a contatto con le istanze più innovative del panorama artistico italiano, dai Macchiaioli toscani, presenti nelle sale della Promotrice di Genova, alla vicina scuola di Rivara, fino al solitario Antonio Fontanesi, che soggiornò in Liguria nel 1856 e nel 1857, quando già maturava il suo interesse per paesisti francesi, soprattutto Camille Corot e Charles-François Daubigny.
Dal 1874 al 1888 diresse la prima Scuola speciale di paesaggio all'Accademia Ligustica ed esercitò un ruolo di guida per la scuola locale dei pittori "grigi" (così chiamati per la predilezione per le tonalità chiare e argentee), contribuendo in modo decisivo a definire la fisionomia del "paesista contemporaneo, questo convinto pellegrino del vero" (Luxoro 1892, p. 32).

Elena Lissoni

Bibliografia: *La pittura di paesaggio* 1990, pp. 133-134 (con bibliografia precedente); R. Vitiello, in *Antonio Fontanesi* 1999, pp. 152-153; *Viaggio in Italia* 2018.

82
ADOLFO TOMMASI
(LIVORNO, 1851 - FIRENZE, 1933)

Il fischio del vapore

1884
olio su tela, 123 x 208 cm
firmato in basso a sinistra: "Adolfo Tommasi"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 1020

Adolfo è colui che rende noto il nome dei Tommasi (Franchi 1902, p. 166), suscitando scalpore all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880 con l'opera *Dopo la brina*, un campo di cavoli che scatena il dibattito intorno al naturalismo. *Il fischio del vapore*, giudicato "una delle cose più delicate e forti", è presentato nel 1883 a Firenze nell'Esposizione della Promotrice fiorentina e all'Esposizione di Roma, viene acquistato dallo Stato all'Esposizione di Torino del 1884 e partecipa all'Esposizione Universale di Anversa del 1885 e alla Mostra Internazionale di Londra nel 1888. Esiste uno studio preparatorio eseguito su cartone ed esposto alla Galleria dell'Accademia di Firenze nel 1934 (Parronchi 1988, p. 34). "Il dipinto, che raffigura una contadina circondata da tacchini, con un bambino attaccato alle gonne per la paura suscitata in lui dal fischio del treno suscitò l'ammirazione della critica – e anche quella di Camillo Boito a Torino nel 1884 (*Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 269) – proprio per l'ingegno con cui Tommasi aveva saputo 'riprodurre la stretta semplicità del soggetto, senza la pretesa d'abbellirlo con checchessia'" (Bietoletti 2011, p. 35). Tommasi cela, nella costruzione prospetticamente studiata e nell'apparente semplicità della descrizione, una sotterranea tensione sociale e umanitaria; una sorta di "insofferenza del pittore – come degli altri naturalisti toscani, del resto – nei confronti della società contemporanea e delle sue incongruenze, che lo portò a prediligere i temi di vita campestre, sottolineando con un linguaggio aderente alla realtà delle cose, e senza retorica, lo stridore fra il passo della vita moderna, scandito dal progresso, e le abitudini segnate dai ritmi della natura del mondo rurale" (*ibidem*).

Sibilla Panerai

Bibliografia: Pelegatti, Tassi 1962, p. 77; *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 252; *I Tommasi* 2011, pp. 74-75, n. 12.

83

TELEMACO SIGNORINI
(FIRENZE, 1835-1901)

Pascolo a Pietramala

1889
olio su tela, 120 x 175 cm
firmato in basso a destra: "T. Signorini"
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna

L'interesse per il paesaggio è al centro della pittura di Telemaco Signorini per tutta la seconda metà degli anni ottanta. Guidato da una volontà costante di sperimentazione e di studio delle variazioni della luce e della vibrazione dell'atmosfera, sempre più in sintonia con la natura, il pittore compie lunghi soggiorni in Toscana, a Piancastagnaio, nel Mugello, a Pietramala, all'Isola d'Elba, e in Liguria, tra La Spezia e le Cinque Terre.
Appartiene a questa stagione *Pascolo a Pietramala*, eseguito durante il soggiorno nella località appenninica in provincia di Arezzo, che Signorini cominciò a frequentare intorno al 1880.
Due dipinti con questo titolo vengono esposti alla Promotrice fiorentina nel 1891: si tratta verosimilmente della versione di dimensioni maggiori, qui presentata, e di un'opera di dimensioni più piccole, ora in collezione privata, già presentata alla stessa rassegna nel 1889 (cfr. *Telemaco Signorini* 2009, n. 105, p. 194).
Esposto con il titolo *Pascolo a Pietramala. Siccità estiva,* il dipinto rappresenta un'ampia veduta di campagna, ai piedi dell'Appennino, dominata da un prato dove un bimbo dai capelli biondi siede sereno, in muto dialogo con le mucche al pascolo.
Le pennellate vibranti, materiche, atte a restituire la luce tersa di una mattina d'estate e i colori mutevoli della natura, testimoniano una ricerca naturalista che si accosta agli esiti del Postimpressionismo europeo, vicina, in particolare, ad alcune soluzioni coeve del Divisionismo di Giovanni Segantini.
Tali ricerche non trovarono tuttavia il consenso di Diego Martelli, critico sempre vicino all'amico fiorentino, che, in una recensione alla Promotrice del 1891 rimproverò a Signorini un'esecuzione trascurata del primo piano, "che da vicino non si capisce, e da lontano la si perde" (Martelli 1891). La stesura spezzata, corsiva, tesa a rendere "la vibratilità di arbusti, erbe e fiori del prato" (Spalletti, 1997, p. 106), caratterizza in realtà tutte le numerose opere eseguite a Pietramala, e, in particolare, il dipinto di dimensioni più piccole dallo stesso titolo, verosimilmente eseguito *en plein air* e rielaborato in seguito per giungere alla versione più ampia, compiuta, qui presentata. Essa è emblematica delle incessanti sperimentazioni nella rappresentazione della natura, che continuano a guidare la fase matura della ricerca del pittore.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: E. Spalletti, in *Telemaco Signorini* 1997, p. 106, n. 32; *Telemaco Signorini* 2009, p. 231, n. 106.

84

TELEMACO SIGNORINI
(FIRENZE, 1835-1901)

Mattino a Pietramala

1889-1890
olio su tela, 58,5 x 84,5 cm
firmato in basso a sinistra: "T. Signorini"
collezione privata, courtesy Enrico Gallerie d'Arte, Milano

Nei paesaggi dipinti da Signorini a Pietramala, sull'Appennino pistoiese, i cenni autobiografici si ampliano e si distendono in motivi più vasti e solenni: il suo linguaggio espressivo, denso, vergine, suscita suggestioni, accordi che ci toccano e persuadono. In tutte queste immagini di natura non c'è – è vero – grande varietà e ricchezza: un'atmosfera quasi sempre assolata, i toni o foschi o di luce meridiana, un selvaggio piacere di risentire l'antica vita e dimenticare il presente, la grande estate, canto o silenzio alto. L'Appennino, legato intimamente al suo animo, muta in mille forme, ma sempre appare in una grandezza solitaria, in una luce deserta, in una selvaggia solitudine. In questo mondo primitivo, rimasto per lungo tempo fuori della storia e regolato da una 'fatale necessità', il pittore vede una sorta di valore originario; nell'adesione dei suoi abitanti a una natura immobile, e a tradizioni arcaiche, egli scorge una più profonda autenticità, la capacità di accettare fino in fondo la durezza della vita.
Su queste premesse, a partire dal 1879 (Dini 1997), Signorini si dedica a dipingere le alture di Pietramala nella sua quotidianità. Non vi è nulla di trascendentale o di metafisico in questo suo spontaneo dialogo con la natura, ma solo l'inesorabilità di uno sguardo pronto a cogliere il dato fenomenico nella sua fisicità. Per rappresentare questo mondo popolare l'artista si basa su una rigorosa analisi del vero. Ma la sua pittura non è documentaria: essa vuole offrire una immagine intensa e calarsi all'interno dei suoi valori arcaici. La partecipazione al destino dei personaggi esclude tuttavia un coinvolgimento diretto dell'artista. La voce del pittore è quella di chi, pur immerso nel paesaggio, ne interroga i segni, segue il groviglio delle forme minerali e vegetali, i guizzi improvvisi degli animali, il muoversi scomposto degli oggetti, il vibrare dei rumori e dei suoni, il distendersi del vento nello spazio, lo svolgersi del ritmo del tempo. In questi paesaggi Signorini si affida a molteplici combinazioni di scene semplici, ma ardite nel taglio, che si intersecano ogni volta in modo diverso e inconsueto, dando vita a sintesi visive di estrema limpidezza. In particolare si ferma a indagare piccole porzioni di realtà rurale viste da distanza ravvicinata, che dipinge con pennellate dense e intonazioni ridotte, anche se intrise di una luce solare, quasi meridiana. Le immagini più intense di questo mondo nascono soprattutto a partire dal 1890, come ricorda lo stesso Signorini in una lettera del 1892 indirizzata al presidente della Accademia di Belle Arti: "Nel 1890 ho passato dipingendo in montagna a Pietramala, il genere pastorizio di capre, pecore e buoi" (*Lettere dei macchiaioli* 1953, p. 116). Seguendo un itinerario che si snoda tra campi arati, rocce selvagge, acque limpide, il pittore dà vita a paesaggi intimi, nei quali trova tra il vero e sé stesso una concordanza profonda. Il senso 'mistico' scaturisce poi in certi quadri, in cui i più consueti gesti della vita quotidiana acquistano un'espressione quasi religiosa e paiono atti di rito. È il caso di *Mattino a Pietramala*, tela nella quale una giovane fanciulla osserva dall'alto di un piccolo colle. L'adesione emotiva del pittore alla realtà è qui totale e le qualità sensitive di cui essa si compone sono restituite sulla tela attraverso un condensato di luci e di colori tradotte in pennellate filamentose che modellano le forme con impasti simili a smalti. La tessitura cromatica così ottenuta emana una luminosità tale da ricreare, potenziandola, l'atmosfera dell'Appennino.

Stefano Bosi

Bibliografia: Borgiotti 1958, tav. LXXXIV; Bacci 1969, tav. IX; Masini 1983, p. 213; *Telemaco Signorini* 2009, pp. 193, 230, n. 104.

85

FRANCESCO LOJACONO
(PALERMO, 1838-1915)

Dall'ospizio marino

1891
olio su tela, 120 x 240 cm
firmato: "F. Lojacono"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 188

L'opera, un paesaggio marino che prende il titolo dal nosocomio per bambini di Palermo fondato dal chirurgo Enrico Albanese, è presentata, con *L'estate* e *L'autunno*, all'Esposizione di Palermo del 1891, vincendo il premio per la pittura e venendo acquistata dallo Stato. Il successo del soggetto porta Lojacono a replicarlo più volte, con alcune varianti, per accontentare la committenza palermitana. Domenico Gnoli ne apprezza la fattura, senza nascondere però un po' di insoddisfazione: "V'è brio, anzi bagliore di tavolozza; molta cura, molto effetto e non poca sapienza; ma insieme c'è monotonia, qualcosa di liscio, di mantecato. […] Il Lojacono sa infondere come pochi altri la luce nelle sue tele; ma ottiene quest'intento con mezzi che ormai egli stesso ci ha fatto venire alquanto a noja" (U.F. 1892, p. 63; cfr. Lacagnina 2005, p. 26). L'artista, dalla spiccata qualità paesistica, unisce il taglio vedutistico del golfo al tema dei pescatorelli, intenti alla pesca dei granchi. "La natura è la vera protagonista dell'opera di Lojacono, una natura che si esprime nelle infinite distese di verdi scintillanti, nella magia del mare spumeggiante, in una luce solare che illumina e rischiara gli antri più segreti delle tane, si insinua tra le nuvole e sorride benigna nei volti dei pescatori". Nelle sue opere la natura, ritratta con una precisione fotografica, diviene il riflesso del sentimento e dello stato d'animo, in linea con le coeve ricerche dei XXV pittori della campagna romana e in particolare di Onorato Carlandi (Imbellone 2007, p. 133). Il modo di descrivere il rapporto primigenio tra uomo e natura, in specie in una terra lussureggiante come la Sicilia, lo fanno accostare alla sensibilità di Giovanni Verga che, in scrittura, fissa per sempre l'immagine di una Sicilia pastorale e arcaica, destinata di lì a poco a scomparire. "Ladro di sole, ecco come mi chiamano. Cerco di rubargli i suoi segreti e lui si vendica duramente. Non mi posso difendere, gli ombrelli non mi proteggono e non sopporto i guanti. Dal momento che mi lascia gli occhi, gli perdono […] nessuna natura mi piace quanto questa. […] La Sicilia non viene compresa. Se si sapesse vederla! Ha delle rocce incomparabili, montagne in cui i viola esauriscono le sfumature, un mare stupendo, delle fiumare, certe curve di spiaggia! Ha perfino degli effetti di nebbia" (Purpura 1996, p. 17).

Sibilla Panerai

Bibliografia: Castelnuovo 1991, II, pp. 529, 764; Purpura 1995, p. 8; *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 252, n. 9.9.

86

POMPEO MARIANI
(MONZA, 1857 - BORDIGHERA, 1927)

La sposa del mare (L'innamorata del mare)

1897
olio su tela, 170 x 109 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "P. Mariani 1897"
Genova, Museo Nervi, Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 970

L'opera fa parte della prima committenza decorativa avuta da Mariani nel 1897 per il palazzo di famiglia

del medico Francesco Grossi a Genova. Si tratta di otto dipinti, metà dei quali ideati per decorare le pareti (*Lo Stagno* o *La guardiana delle oche*, *L'addio del marinaio*, *La pittrice* e *La sposa del mare*) e l'altra metà di formato minore, usati come sovrapporte (*Ritorno alla pesca*, *Burrasca*, *Caccia alle anatre*, *Nevicata*) (Lunardi Versienti 2017, p. 35). Nel 1939 le opere passarono con un legato testamentario alla GAM. Presentata all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Milano nel 1881, *La sposa* è da considerarsi la prima di una lunga serie di marine e vedute portuali, si pensi a *Misteri dell'anima* o *Visione notturna*, che rendono noto Mariani non solo per la rispondenza tra elemento acquatico e stato d'animo, ma per la capacità di trattarlo con una sensibilità e varietà di effetti atmosferici sempre inedita. Mariani è colto da una vera e propria rivelazione pittorica del mare. Si tratta "di una trascrizione del dato visivo in eco sentimentale, volta a rendere incorporea quella realtà, ad alleggerirla e a tradurla in accenti di una sinfonia musicale squisita e rarefatta. […] Una giovane donna di bianco vestita – così tenera, tanto da essere deliquescente nella sua sostanza musicale acquista la parvenza di un mito, 'una sorta di struggente Anfitrite moderna, sensualmente avvolta in Posidone, cui pare alludere il vaporoso abito intessuto di spuma marina' (M.F. Giubilei)" (Bosi 2014, pp. 51, 54). Le opere dedicate al soggetto riscuotono un enorme successo, tanto da essere replicate varie volte e con tecniche diverse; compaiono alle mostre di Roma del 1893, a Torino nel 1894, a Como nel 1896 e a Bordighera nel 1898.

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Pompeo Mariani* 2002, p. 116, n. 46; Bosi 2014, pp. 51, 54; Lunardi Versienti 2017, p. 163, n. 2.

87

GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO
(VOLPEDO, 1868-1907)

Tramonto (Il roveto)

1902
olio su tela, 73 x 92 cm
firmato in basso a destra: "P. di Volpedo"
Piacenza, Collezione della Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, inv. 54

"Lo studio dell'uomo mi condusse alla natura". Con queste parole Giuseppe Pellizza da Volpedo sintetizza il suo percorso poetico che, nei primi anni del Novecento, è rivolto ad approfondire in più opere il tema del paesaggio osservato nelle ore estreme del giorno – all'alba e al tramonto – e a soggettivare i fenomeni atmosferici a esse collegati. Si tratta di vedute in cui l'artista supera la dimensione naturalistica in favore di un accostamento fulmineo capace di schiudere la dimensione del sovrasensibile, non più la qualità fisica del colore e del suono ma l'insieme di associazioni inconsce che evocano. I dipinti sono concepiti entro asciutti impianti geometrici, dove l'astrazione della forma e della tecnica pittorica mette in sintonia il rapporto con il vero e l'intervento mentale su di esso operato. La natura ha qui la meglio sull'arte e il pittore si dimostra umile nel ridare il delicato chiarore luminoso dei cieli, la densità e la penombra delle fronde, la materia corposa di tronchi, prati e terreno. Le opere si contraddistinguono anche per una diversa problematizzazione del reale, espresso attraverso sospensioni o cesure compositive e con una accentuata tendenza all'allegoria, che si palesa nell'uso di un divisionismo che, "pur restando una tecnica sistematica, assimilabile a una grafia, a un tratteggio, non tende a liberare l'autonomia delle particelle di colore dando a esso valore autonomo, come in esiti del neoimpressionismo francese e belga, ma la piega a tradurre le diverse realtà e qualità di luce del brano di natura" (Damigella 1999, p. 45).
Analogo discorso si può applicare anche per la tela *Tramonto* – nota anche con il titolo *Il roveto* – dove Pellizza rappresenta la natura non in chiave puramente sensoriale, bensì trascrive il dato visivo in eco sentimentale, rende incorporea la realtà al fine di coglierne l'essenza con estremo rigore scientifico e filosofico. A dominare è qui la curva che segna la separazione tra la quinta d'erba in primo piano e le masse lievitanti in penombra, continua nelle fronde frastagliate dei cespugli in controluce, come un velario traforato, e si conclude nella centinatura posta sul lato superiore. Il divisionismo a pennellate di forma e dimensioni diverse conferisce spessore e materia agli elementi presenti in questo brano di natura, senza per questo compromettere la leggerezza e la continuità del tessuto pittorico: una tramatura ad andamento curvilineo di rosso, arancione e verde di diversa gradazione per il manto erboso in primo piano; pennellate sovrapposte più corte e diversamente disposte per le quinte arboree in penombra; una stesura a piccoli tocchi liberi negli alberi contro il cielo tratteggiato, dal colore rossastro del tramonto all'azzurro tenue.
Esposta alla Quadriennale di Torino del 1902, la tela è apprezzata da Dante Belfiore per "la delicata vaporosità della macchia, lo studio rapido delle trasparenze e dei raggi che passano e si disperdono dolcemente fra le fronde" (Belfiore 1902, p. 14). In tale occasione è acquistata dalla Società Promotrice della città per essere destinata – dietro sorteggio – a uno dei soci, l'avvocato Alberto Gonnella. Nel 1914, su mediazione del pittore Carlo Pollonera, entra nella prestigiosa collezione dell'imprenditore, di nobili origini, Giuseppe Ricci Oddi di Piacenza, per poi confluire nel 1931 nella omonima Galleria d'Arte Moderna della città emiliana.

Stefano Bosi

Bibliografia: Scotti 1986, pp. 415-416, n. 1098 (con bibliografia precedente); Damigella 1999, p. 44; L. Giachero, in *Giuseppe Pellizza da Volpedo* 1999, pp. 156-157; *Del Divisionismo al Futurismo* 2016, pp. 130-131; *I pittori della luce* 2016, p. 115; *Rubaldo Merello* 2017, pp. 94-95; *Stati d'animo* 2018, p. 196.

88

GIULIO ARISTIDE SARTORIO
(ROMA, 1860-1932)

Veduta di Ninfa

1890
olio su tela, 29 x 71 cm
firmato in basso a destra: "G.A. Sartorio 1890"
Roma, Galleria d'Arte Moderna, inv. AM733

L'opera compare nell'Esposizione degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma nel 1890, dove viene acquistata per la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Roma. Il paesaggio è per Sartorio un elemento essenziale della sua ispirazione artistica; la sua prima opera ufficiale è proprio una veduta (*Dum Romae consulitur morbus imperat*, presentato all'esposizione romana del 1883) e "a volte, quando era tormentato da qualche contrarietà fanciullesca, prendeva le sue matite e i suoi colori e andava a sfogare il suo malumore nella grande solitudine dei campi" (De Rosa 2006, p. 113). Ninfa inoltre è un luogo suggestivo, molto amato dagli artisti della fine dell'Ottocento: "È una palude ingombra d'un enorme rigoglio di male erbe, fra cui spuntano alcune rovine. L'effetto d'insieme è plumbeo; sto per dire così plumbeo nel colore come nella pesantezza dell'aria e dell'acqua stagnante" (Fleres 1890, p. 243). Sartorio vi coglie la desolazione della campagna e la grandezza del passato, "accentuando i valori emozionali del paesaggio – il cielo nuvoloso al crepuscolo che grava basso sui ruderi e si specchia nelle acque ferme dell'acquitrino" (*Giulio Aristide Sartorio* 1987, p. 67, fig. 2). L'inquadratura fotografica dell'opera, con le architetture che si stagliano forti occupando la superficie in orizzontale, e il "fondere con la natura le luminescenze atmosferiche che gravano intorno ai soggetti" rimandano a due immagini fotografiche di Robert MacPherson e Alinari, "che a distanza di circa vent'anni l'uno dall'altro – rispettivamente intorno al 1860 e al 1880 – avevano reso con lo stesso formato rettangolare e dal medesimo punto di vista le rovine della città silente" (Bonasegale 2001, p. 26). Lo stesso anno dell'esecuzione del dipinto Sartorio aderisce a In Arte Libertas, condividendo con Nino Costa il riferimento all'osservazione diretta della natura, in base alla rispondenza tra paesaggio e stati d'animo. Sartorio trarrà dal soggetto dell'opera diversi pastelli e incisioni, alcuni con particolari ravvicinati.

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Giulio Aristide Sartorio* 1987, p. 67, fig. 2; *GCAMC* 2004, II, p. 469, n. 908; G. Piantoni, in *La poesia del vero* 2001, pp. 65, 66, n. 46.

89

GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHAFBERG, 1899)

Il naviglio sotto la neve

1879-1881 circa
olio su tela, 46 x 70,5 cm
firmato in basso a destra: "G. Segantini"
collezione privata, courtesy Galleria Bottegantica, Milano

Tra il 1881 e il 1882 Segantini invia alcune lettere a Vittore Grubicy nelle quali domanda al gallerista di recuperargli diversi capi di vestiario invernale in vista di un grande quadro di neve ambientato nei pressi del Naviglio milanese di San Marco. L'opera, pensata per il Salon parigino del 1882, avrebbe dovuto raffigurare un gruppo di popolane e di giovani dame vestite alla moda, forse accompagnate da un servitore, passeggiare allegramente lungo il naviglio imbiancato. Questo dipinto, mai realizzato, può essere ricostruito, almeno in parte, incrociando le notizie ricavabili dall'epistolario dell'artista con le invenzioni compositive presenti in alcune tele degli stessi anni – *Giovane donna in via San Marco*, *Nevicata sul Naviglio* e *Il naviglio sotto la neve* (Quinsac 1982, nn. 119, 125) – e da alcuni bozzetti dove i volti sorridenti delle signorine sono esaltati da eleganti abiti invernali. Opere che costituiscono il coronamento delle esperienze fin qui compiute dall'artista trentino, non solo in quanto spingono al limite il discorso di una pittura fatta di trasparenze, e tessiture cromatiche, ma anche perché mescolano cielo, terra e acqua in una nuova, superiore sintesi: anzi aria, terra e acqua si fondono nel trascolorare della luce giornaliera in un anelito quasi cosmico. Segantini giunge a spostare i confini della sua poetica, trasferendola da un mondo oggettivo a un mondo soggettivo, da una esperienza condivisa con la società a un'esperienza assaporata nella solitudine silente del manto nevoso. E sempre più, nel respiro disteso delle sue composizioni, una sottile inclinazione malinconica, una continua ansia di infinito e un rapporto lirico con l'emozione

suscitata dalla natura si esprimono in finissime ricerche luministiche di trasparenze, di velature, di rifrazioni colorate. Nelle opere più riuscite di questa serie, la pittura pare estenuarsi nell'atto stesso di offrirsi, e la sensualità del pittore ha i suoi esiti più felici quando si fa invadere dalle forme della natura e sembra perdersi in esse; nascono allora quadri perfetti come quello in esame – da identificarsi forse con l'omonimo dipinto acquistato dalla Permanente di Milano nel 1885 e poi dato in sorteggio (*Segantini* 1987, p. 78) –, giocato su una complessa "manipolazione di superficie di colore abraso e aggiunte di bianchi spessi" (*Segantini. Ritorno a Milano* 2014, p. 116), che tendono a suggerire il silenzio e il senso del torpore. Si osservi inoltre l'elegante soluzione delle due imbarcazioni ormeggiate lungo il canale a fare da *medium* prospettico tra l'osservatore e le minuscole figure di popolane che passeggiano svelte davanti ai panni stesi, alcune delle quali 'tagliate' in diagonale dal remo ormeggiato. Aspetti, questi, scaturiti da una profonda meditazione di Segantini su uno dei temi più cari al vedutismo lombardo ottocentesco – da Giovanni Migliara a Giuseppe Canella, da Angelo Inganni a Filippo Carcano –, ma anche dalla sua capacità di rielaborarlo – per mezzo di tagli e messe a fuoco fotografici –, conferendo così nuova linfa vitale.

Stefano Bosi

Bibliografia: N. Marchioni, in *Gli Impressionisti e la neve* 2004, pp. 234, 367, n. 96; *Segantini* 2011, pp. 44-45, 166; *Segantini. Ritorno a Milano* 2014, pp. 48, 116-117, 119, 288, n. 2; *Anima bianca* 2016, pp. 52-53, 94-95, n. 7 (con bibliografia precedente).

90
GIULIO BERGONZOLI
(MILANO, 1822 -1868)

Gli Amori degli Angeli

1864
gesso, 290 x 210 x 110 cm
Ravenna, Accademia di Belle Arti, inv. 290

Nell'aprile del 1867 *Gli Amori degli Angeli* fu segnalato con ammirazione da Francesco Hayez all'amico e poeta Andrea Maffei, in procinto di visitare l'Esposizione Universale di Parigi: "se ritardassi di qualche giorno la tua gita, troveresti colà al posto già destinatogli il gruppo in marmo del pittore e scultore Bergonzoli, lavoro che a mio credere contribuirà molto alla gloria della scultura italiana".
Formatosi tra Torino e Milano, dopo aver preso parte alle guerre d'Indipendenza, Giulio Bergonzoli è documentato dal 1854 inizialmente come pittore, autore di dipinti di ispirazione letteraria, tratti liberamente da testi Byron e Milton, quindi come scultore, impegnato nell'esecuzione di diversi monumenti, tra i quali quello dedicato a Francesco Simonetta a Intra. *Gli Amori degli Angeli* si ispirava all'omonimo poema di Thomas Moore (1779-1852), contenuto nei *Canti orientali*, tradotti in italiano da Andrea Maffei e pubblicati nel 1836 presso i fratelli Ubicini con una dedica a Francesco Hayez, il quale eseguì un disegno sul tema attorno al 1844 (in Panzetta 1999, p. 19, fig. 1). Libro di culto durante il Romanticismo, liberamente ispirato ad alcuni versetti della Genesi (IV, vv. 1-2.), il testo narra degli angeli discesi sulla terra affascinati dalla bellezza delle donne mortali, trattando della purezza dell'anima tra spiritualità ed erotismo. Il gruppo marmoreo di *Amore e Psiche* di Antonio Canova costituiva un fondamentale precedente per l'opera di Bergonzoli (Dall'Ongaro 1873, p. 117), il quale reinterpretava il suo modello con una ben diversa intensità sentimentale, allineandosi alle nuove conquiste della pittura romantica, rappresentata in modo esemplare alla mostra parigina dal *Bacio* di Hayez (1867, collezione privata). Mentre la pittura italiana però stentava ad affermarsi in ambito internazionale, a Parigi in quell'occasione la scultura stabilì il proprio primato grazie alla presenza di capolavori assoluti – come il *Napoleone morente* di Vincenzo Vela e la *Pietà* di Giovanni Duprè – cui la critica accostò il gruppo di Bergonzoli, che fu particolarmente ammirato per lo straordinario virtuosismo nella resa delle figure in volo, ma soprattutto per "quel lungo bacio pudico onde le sostanze del creato si confondono in una nuova vita". Dopo il successo riscosso a Parigi la scultura ebbe una strabiliante fortuna espositiva partecipando alle principali rassegne nazionali e internazionali, tra le quali l'Esposizione di Milano del 1872, quella di Filadelfia del 1878 e, infine, di Napoli nel 1877. Dal gesso originale dell'opera, eseguito nel 1864 e restaurato tra il 2006 e il 2007 dall'Accademia di Belle Arti di Ravenna (attuale ente proprietario), furono tratte almeno tre repliche in marmo, un terzo più piccole del modello (Bologna, collezione privata; Londra, Ranger's House - Wernher Collection; già Varese, collezione Tamagno). Una versione – o più plausibilmente – una riproduzione dell'opera è apparsa, inoltre, in una scena del film *Eyes wide shut* di Stanley Kubrick (1999).

Elena Lissoni

Bibliografia: Panzetta 1994, tav. 100; Panzetta 1999 (con bibliografia precedente).

7. NUOVI SENTIMENTI, NUOVE VISIONI. LA SOCIETÀ RITRATTA

91
GIUSEPPE DE NITTIS
(BARLETTA, 1846 - SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, 1884)

Il foro di Pompei

1875
olio su tavola, 80,5 x 57,3 cm
firmato e datato in basso a destra: "De Nittis 75"
collezione privata, courtesy Società di Belle Arti, Viareggio

L'opera, valutata mille franchi da Goupil prima di riconsegnarla a De Nittis, entra nella collezione dello scrittore e amico Jules Claretie nel luglio 1875: "Vado nel saloncino, proprio accanto al mio studio, e faccio un bagno di luce guardando il suo *Pompei* appeso al muro. […] Davanti a queste colonne che si stagliano sul cielo, penso al mio viaggio in Italia nel 1866 e vorrei già trovarmi nel mio viaggio del 1876" (Dini, Marini 1990, pp. 306-307). L'opera può ricondursi idealmente alla serie di studi sul Vesuvio in eruzione del 1872, una serie di paesaggi privi di figure che non avevano incontrato il gusto del mercante francese. In questo caso De Nittis aggiunge un gruppo di figure in escursione, così che "il dipinto sembrava mescolare la maniera italiana e quella francese del pittore, giocando sul contrasto tra le eleganti signore vestite secondo la moda parigina e le rovine di Pompei, immerse nell'abbacinante luce mediterranea" (O. Cucciniello, in *De Nittis* 2013, p. 214). L'artista strizza l'occhio al gusto di Goupil pur restando fedele alla ricerca sul paesaggio condotto dalla Scuola di Resina, alla quale aveva partecipato con una serie di studi dal vero. "L'artista ha molti progetti di esplorazione all'aperto, con Marco de Gregorio e Federico Rossano che viveva a Portici" (Netti 1938, p. 70) per studiare le evoluzioni della luce e dell'aria, attraversando un procedimento di semplificazione formale e cromatica visibile già nei paesaggi del Tavoliere delle Puglie. Seppure il gusto dell'opera riconduca alle soluzioni francesi più alla moda, De Nittis dimostra, "nella ricerca paesaggistica dal vero e nei tagli inconsueti, palesemente fotografici delle composizioni, la sua indipendenza artistica" (Farese Sperken 1990, p. 22).

Sibilla Panerai

Bibliografia: Dini, Marini 1990, pp. 306-307, n. 504; Farese Sperken 1990, p. 20, n. 6; O. Cucciniello, in *De Nittis* 2013, pp. 111, 214, n. 47.

92
MICHELE TEDESCO
(MOLITERNO, 1834 - NAPOLI, 1917)

Dopo una visita

1873-1875
olio su tela, 61 x 30 cm
siglato in basso a sinistra: "MT"
collezione privata

Dopo aver aderito negli anni sessanta alle istanze del vero e sperimentato con successo la pittura di "macchia" a Piagentina, nel decennio successivo Michele Tedesco rinnova la sua arte grazie al confronto con la coeva pittura mitteleuropea che conosce e studia nel corso dei viaggi compiuti in Germania e in Austria tra il 1870 e il 1875. A incuriosirlo è soprattutto quella pittura "personale" (Tedesco 1873) ammirata all'Esposizione Universale di Vienna del 1873 nelle sale allestite dai pittori belgi (Stevens, Jonghe, Lagge), tedeschi (Arndt, Diez, Max, Sohn, Oeder) e austriaci (Gysis, Russ, Schihson, Kurzbauer, Münkacsy). Una pittura "forte" e "seria", connotata da un complesso equilibrio tra figura e paesaggio, sfondo e primi piani, immagini ritratte e stesura del colore, che Tedesco fa presto sua e che esprime al meglio nelle tele dove giovani fanciulle sono ritratte in momenti di intimo raccoglimento, all'aria aperta o in interni di dimore borghesi.
In queste tele – che annoverano capolavori come *Una madre*, *Due sorelle*, *Il ricamo*, *Cari colombi* e *Dopo una visita* – l'artista lucano testimonia una maturità artistica mai raggiunta prima, specie per l'audace impaginazione e per l'intensa concentrazione psicologica conferita alla vitalità dell'immagine femminile: Tedesco è qui ispirato e la sua mano si muove con una spiccata e fantastica levità. In *Dopo una visita* spira poi una nobiltà semplice e naturale di ordine e di atteggiamento. Allo scopo di evocare la semplicità e la purezza, l'artista sceglie l'immagine 'classica' – quattrocentesca, verrebbe da dire – di una giovane donna sospesa in una gioia di vivere, in un sentimento profondo che illumina e impregna le cose: appoggiata alla balaustra di un rigoglioso giardino, ella ha da poco abbandonato la lettura di un libro, pronta ad aprire il parasole per una passeggiata. Il pensiero corre subito alle raffinate immagini femminili dipinte negli stessi anni da Anselm Feuerbach, e in particolare alla *Ifigenia* del 1871 (Stoccarda, Staatgalerie), con cui il nostro dipinto condivide la resa serica delle vesti, la linea d'ombra che asseconda il profilo del viso, l'aggetto in avanti del corpo in torsione.
La fanciulla non ci guarda, il suo atteggiamento suggerisce un distacco dal mondo esterno, al punto da risultare impossibile qualsiasi contatto con lei, con il suo sguardo, i suoi pensieri, la sua storia. I capelli, così brillanti, così mirabilmente scuri, morbidi, raccolti in una elegante acconciatura, ma scomposti quel tanto da risultare leggermente disordinati, contribuiscono anch'essi al fascino del quadro tanto quanto la sinfonia dei bianchi cangianti dell'abito, che stacca nettamente dal fondo. Un'arte, quella di Tedesco, che vuole piacere

e vuole emozionare attraverso gli occhi; un'arte nella quale il pittore riconosce le ragioni della sua poetica più autentica e genuina, e dove la gioia della creazione è visibile, imponente, animatrice di colori e di forme.

Stefano Bosi

Bibliografia: Di Giacomo [1915], tav. f.t.; *Catalogo Bolaffi* 1979, p. 212; *Il nuovo dopo la macchia* 2009, p. 62; I. Valente, in *Michele Tedesco* 2012, pp. 88-89.

93
FRANCESCO "LORD" MANCINI
(NAPOLI, 1829-1905)

Route de Torre Annunziata à Pompéi

1874 circa
olio su tela, 71 x 127 cm
firmato in basso a destra: "F. Mancini"
collezione privata, courtesy Galleria Bottegantica, Milano

Formatosi presso il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli, Francesco Mancini sceglie presto la strada dell'avventura. Segue una vocazione che nessuna scuola può soddisfare. Vagabondare per le strade, osservare la natura in modo obiettivo, fissare appunti visivi del paesaggio che lo circonda gli sembrano l'unica formazione possibile. Questo itinerario del sublime lo porta a frequentare dapprima Filippo Palizzi e in seguito gli artisti della cosiddetta scuola di Resina, promotori di una pittura rigorosamente dal vero, in cui la veduta è ricondotta ai suoi valori essenziali. La pittura chiara e luminosa di Mancini, prossima ai modi di Alceste Campriani, è subito ammirata da molti collezionisti, fra cui il mercante parigino Adolphe Goupil che nel 1875 acquista a Londra – dove l'artista è da tempo affermato, tanto da meritarsi l'appellativo di "Lord" – *Le Corricolo*, *Course au trot* e *Route de Torre Annunziata à Pompéi* (Registri Goupil, libro 9, nn. 10133-10134, 10142, Los Angeles, Getty Research Institute): tre incantevoli brani di paesaggio fatti di silenzio nel magico trascolorare di un cielo che si accende nel meriggio di un giorno d'estate. Soprattutto in *Route de Torre Annunziata à Pompéi* – dove carrozze e calessi avanzano spediti lungo i margini di una strada polverosa, abbacinata dal sole caldo e segnata dai solchi delle ruote della vettura che li ha da poco oltrepassati in direzione opposta – l'artista trascura volutamente ogni implicazione narrativa per concentrarsi principalmente su problemi formali. La composizione è risolta attraverso una scansione accurata dei colori e da un uso sapiente della luce – che si posa con violenza sulla strada e su chi la attraversa, per poi lambire il promontorio erboso e quindi sfaldarsi nelle acque chiare del golfo di Napoli –, capace di infondere a tutti gli elementi naturali ritratti il senso profondamente umano di una realtà quotidiana e trascorrente. Ma non si tratta di un accostamento in chiave puramente sensoriale – la mera visibilità, il fascino dei colori e delle luci, la dilatazione del senso della vista – bensì della trascrizione del dato visivo in eco sentimentale, volta ad alleggerire questa realtà, a tradurla in accenti di una musicalità squisita e rarefatta.
Il 3 giugno 1879 Goupil decide di vendere il dipinto al collega americano Michael Knoedler per la somma di 375 franchi (Registri Goupil, libro 10, p. 15), favorendone così la dispersione fino al suo fortunato ritrovamento nel 2016. La fortuna iconografica dell'opera è confermata da due riproduzioni in bianco e nero apparse sull'"Illustrazione Italiana" del 1881 e sull'"Illustrazione Popolare" del 1886, entrambe recanti in didascalia il titolo errato di *Strada di Pozzuoli*.

Stefano Bosi

Bibliografia: *Volti & Luoghi* 2016, n. 17; Bosi 2017b, p. 30; Caputo 2017, p. 216; *Da De Nittis a Gemito* 2017, p. 135.

94
FRANCESCO LOJACONO
(PALERMO, 1838-1915)

L'Estate. Palermo, via Romagnolo

1891-1899 circa
olio su tela, 46 x 88 cm
firmato in basso a sinistra: "F. Lojacono"
Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 1018

Il dipinto è una versione con varianti e di più piccole dimensioni dell'omonima tela – oggi in collezione privata – inviata da Lojacono alla Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892 e acquistata in tale circostanza dal re Umberto I a decoro della Villa Reale di Monza (Lacagnina 2009, pp. 70-75). La sua esecuzione è da collocarsi prima del 1899, anno in cui la regina Margherita lo dona al Circolo Impiegati Civili di Faenza per una lotteria di beneficenza. A causa della mancata estrazione il dipinto è dapprima depositato e in seguito acquistato (il 27 febbraio 1900) dalla locale Pinacoteca per la somma di trecento lire.
Un certo numero di repliche testimonia il successo riscosso presso il grande pubblico da questo incantevole paesaggio ispirato al tema della strada assolata e debitore, specie nell'impianto solido e semplificato, ai dipinti di Giuseppe De Nittis. Un paesaggio di straniante, quasi surreale semplicità, che propone una realtà minore, quotidiana, la quale ben esprime l'arcaica sobrietà della costa di Romagnolo, con il promontorio dell'Aspra ben visibile sullo sfondo: una striscia di terra piatta, scandita in profondità dai piloni del telegrafo, tagliata in diagonale da una larga strada sterrata che mostra i solchi della carrozza e del calesse. La rorida luminosità del meriggio che si specchia nel cobalto del mare, il lento procedere delle carrozze, la polvere che si alza al loro passaggio, sono gli spettacoli cantati in questa opera da Lojacono, poeta visivo. "Lo stradone di Romagnolo – scrive il poeta Alessio Di Giovanni – si allunga monotono, polveroso, limitato in fondo dai monti, con a sinistra il mare di un azzurro carico, com'è d'estate, corso da qualche vela, a destra una striscia di giardini che si vedono di scorcio e che finiscono in un rialzo di terreno, tutto in ombra […]. Tragitta lo stradone, nel mezzo, un carro carico di verdura, tirato da un povero ciuco che stenta a camminare in quell'arsura, con le lunghe orecchie abbassate, con la stanchezza e l'oppressura del caldo dipinta in tutte le pose delle gambe, guidato da un omaccione il quale se ne sta seduto sul davanti con le gambe penzoloni e la tesa del cappello cacciata sugli occhi: una macchietta locale riuscitissima. Più sotto, dal lato dei giardini, una carrozza da nolo, vuota, si avanza sollevando una fittissima polvere […]. E nel cielo di un azzurro carico come il mare, con qualche nuvola leggermente rosata, sfumata all'orizzonte, sul mare, sui giardini, sullo stradone, sui pali del telegrafo che lo costeggiano, il sole estivo: un sole che non si vede, ma che illumina tutto il paesaggio d'una luce calda, abbagliante" (Di Giovanni 1872, p. 42).

Stefano Bosi

Bibliografia: *Pittura dell'Ottocento e Novecento* 1993, pp. 31, 66; *Da Zandomeneghi a Morandi* 2006.

95
GIUSEPPE DE NITTIS
(BARLETTA, 1846 - SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, 1884)

Pranzo a Posillipo

1879
olio su tela, 111 x 173,3 cm
Milano, Galleria d'Arte Moderna, Collezione Grassi, inv. Grassi 039

L'opera, indicata con il titolo *Dejeuner sul lago di Napoli*, compare nell'inventario delle opere nello studio a Parigi (Mascolo 1990, p. 243), portatavi da De Nittis ed esposta alla retrospettiva della Galleria Bernheim Jeune di Parigi nel 1886. Nel suo testamento del 1912 Léontine De Nittis lo aveva destinato a Jeanne Loiseau Lapauze, scrittrice e moglie del conservatore del Petit Palais Henri Lapauze (lettera di V. Pica a Daria Guarnati, 26 settembre 1914, ACRA, Raccolta Grassi, armadio 35, faldone 2; cfr. O. Cucciniello, in *Galleria d'Arte Moderna, Milano* 2017, p. 327). La figlia Daria Guarnati lo riporterà in Italia, proponendone l'acquisto alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, ma l'opera entrerà nella collezione nel 1958, con il dono della raccolta di Carlo Grassi, che l'aveva comprata nel 1941 (lettera di G. Cosma a Carlo Grassi, 4 marzo 1941, Milano, ACRA Raccolta Grassi, armadio 35, faldone 2; cfr. *ibidem*). Tra le opere più grandi realizzate dall'artista, risulta però incompleto nel primo piano, determinandone la bassa stima (solo 100 franchi) nella lista dei beni alla morte alla sua morte, dove compare col titolo *Colazione a Napoli* (Belloli, Lamacchia 2007, pp. 38, 76). Il soggetto riporta alla memoria il suo ritorno a Napoli nel 1878 e la villa presa in affitto sul mare, dove "nelle belle serate di luna piena ci si riuniva in terrazza. Alcuni artisti venuti da Napoli cantavano antiche arie accompagnandosi con la chitarra" (De Nittis 1964, pp. 72, 115-116). Al centro si riconosce Léontine, moglie e musa dell'artista, e sono state avanzate diverse ipotesi per gli altri personaggi: a destra potremmo identificare Edoardo Dalbono e la moglie Adele o il pittore stesso, insieme ad altri, tra i quali Raffaello Belliazzi, Federico Rossano, Alceste Campriani, Quintilio Michetti o Camillo Amati (Matteucci 1990, pp. 150-151; C. Farese Sperken, in *Civiltà dell'Ottocento* 1997, pp. 550-552). Si riconosce sullo sfondo il paesaggio partenopeo, Posillipo e Palazzo Donn'Anna, mentre un'indole manettiana per il trattamento dello spazio e della luce trasporta "sotto il cielo napoletano i biscanti e le tavole dei *Cafés chantants* della cinta esterna di Parigi" (Boschetto 1952, p. 129).

Sibilla Panerai

Bibliografia: Dini, Marini 1990, p. 406, n. 729, ill. XLI; O. Cucciniello, in *De Nittis* 2013, pp. 160-161, ill. pp. 222-223, n. 85; *Da De Nittis a Gemito* 2017, pp. 103, 115.

96
FEDERICO ZANDOMENEGHI
(VENEZIA, 1841 - PARIGI, 1917)

Au Théatre

1895 circa
olio su tela, 71 x 88 cm
firmato in basso a sinistra: "F. Zandomeneghi"
Viareggio, Istituto Matteucci

Presentato nell'ambito della mostra personale dedicata a Zandomeneghi alla Biennale di Venezia del 1914 (con il titolo *Il palchetto*) e successivamente alla stessa rassegna nel 1952, il dipinto è databile alla metà degli anni novanta dell'Ottocento (Dini 1989, p. 430), quando il pittore veneziano era legato da contratto a Paul Durand-Ruel, celebre mercante degli impressionisti.

Stabilitosi a Parigi nel 1874, Zandomeneghi sviluppa una personale interpretazione delle ricerche impressioniste, declinate attraverso un cromatismo ricco e vibrante, che deriva dall'esempio della grande tradizione veneta. La sua pittura, come quella dei giovani artisti francesi, si concentra su luoghi e momenti della vita moderna, attraverso la rappresentazione di donne intente alla *toilette*, o ritratte nei salotti, nei *café* e a teatro, con una sensibile attenzione per stati d'animo e sentimenti, che fa di Zandomeneghi un "pacato narratore del mondo borghese" (Enrico Piceni).
Au Théatre è tra gli esempi più tipici di questa produzione volta a rappresentare la società contemporanea.
Il tema del palco, in particolare, si accosta ai soggetti dipinti da artisti quali Renoir (*La Loge*, 1874, Londra, Courtauld Gallery) e Mary Cassatt (*À l'Opéra*, 1878, Boston, Museum of Fine Arts), cui Zandomeneghi fu legato da amicizia e con cui partecipò a numerose mostre del gruppo impressionista.
Luogo prediletto dai giovani pittori, che troverà il suo interprete più alto nelle cronache lucide e disincantate di Toulouse-Lautrec, il teatro consente non soltanto una rappresentazione obiettiva di brani di vita mondana, ma anche un'attenta osservazione dei molteplici effetti di luce provocati dal riverbero della scena.
In questa direzione, allontanandosi da una semplice trascrizione degli eventi, la narrazione di Zandomeneghi diviene occasione per una resa naturalistica delle pose e delle espressioni delle protagoniste e per uno studio degli effetti luministici, condotto dal pittore con straordinaria maestria.
In una composizione scandita da "gesti misurati ed eleganti" (N. Colombo, in *Federico Zandomeneghi* 1988, pp. 205-206) quattro donne sono raffigurate nella penombra di un palco, illuminate soltanto dalla luce che proviene dal proscenio, che si concentra nel bagliore candido dell'abito e dell'acconciatura della spettatrice in primo piano. *Toilettes*, emozioni, stati d'animo sono colti con sapienza e sensibilità, dallo sguardo attento e vivo della figura sul fondo al delicatissimo stupore della donna affacciata alla balaustra. Tutto è amalgamato dal degradare della luce verso il fondo, scandito attraverso una ricca variazione dei toni del rosso, dal viola all'arancione, resi con tratti divisi saturi di colore. Attentamente orchestrata, la luce evidenzia il taglio innovativo della composizione, vicina all'esempio di Degas, per cui la figura sulla sinistra appare parzialmente tagliata dalla scena, che segue l'andamento curvilineo del palco, con un'efficace visione prospettica dal basso.
Prova del virtuosismo coloristico che costituisce la cifra stilistica più caratteristica di Zandomeneghi, il dipinto costituisce uno degli esiti più alti del pittore veneziano nella Parigi degli impressionisti.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: Dini 1989, p. 430, n. 133; N. Colombo, in *Federico Zandomeneghi* 1988, pp. 205-206, n. 23; *L'Ottocento aperto al mondo* 2016, pp. 134-136, n. 30.

97
FEDERICO ZANDOMENEGHI
(VENEZIA, 1841 - PARIGI, 1917)

Al caffè Nouvelle Athènes

1885
olio su tela, 90 x 70 cm
firmato e datato in basso a destra: "Zandomeneghi 85"
collezione privata, courtesy Francesca Dini

Nel 1882, all'interno del gruppo degli impressionisti, è in corso una vivace polemica tra Degas e i suoi seguaci da un lato e Caillebotte, Gauguin e Sisley dall'altro, contrari – questi ultimi – ad ammettere alla loro prossima mostra tutti quegli artisti che ritengono indegni. Di fronte alla scelta di abbandonare i propri amici o rinunciare a esporre, Degas sceglie la seconda, determinando così una profonda spaccatura all'interno del gruppo. La coerenza del grande artista spinge Zandomeneghi a defilarsi in extremis dall'iniziativa e a prendere momentaneamente le distanze dai compagni. Per tre anni decide di non esporre alle loro mostre e di isolarsi, nella ricerca di un cromatismo vivace e dissonante, in contrasto con quello prevalentemente tonale di Degas e Renoir. Ricerca che per "lo slacciamento del tono da ogni impeto chiaroscurale" (Giolli 1938) e per il "costruire a piani violentemente marginati", prefigura il linguaggio dei Fauves in anticipo di vent'anni.
Da queste circostanze scaturisce una serie di dipinti raffinati che potremmo definire 'notturni', poiché ambientati di sera, nei caffè-concerto, e rischiarati dalla luce artificiale. È il caso dell'incantevole *Al caffè Nouvelle Athènes*, eseguito nel 1885, dove il pittore si ritrae in compagnia della modella Suzanne Valadon – madre di Maurice Utrillo, e pittrice a sua volta –, proprio come aveva fatto Degas anni prima con gli amici Marcellin Desboutin ed Ellen Andrée ne *L'assenzio* (1875-1876; Parigi, Musée d'Orsay). L'eco della celebre tela si coglie nel tema dello specchio su cui palpitano le luci delle lampade a gas del celebre locale di Montmartre – ritrovo degli esponenti delle correnti artistiche più innovative, situato in place Pigalle, all'angolo di rue de la Rochefoucauld –, e su cui si riflette l'effigie del protagonista maschile. L'inquadratura perentoria rende più vivace e spigliato il tono della narrazione, dando particolare risalto alla fisionomia della donna, stretta nello spazio serrato fra la tavola imbandita e la parete di fondo. La scena è giocata su scorci, tagli e contrappunti, accensioni di colore, larghezza di ritmi nel segno e sfregamenti quasi di pastello; e, sotto a questa onda di puri valori, quel caldo affiorare di umanità che esclude l'aneddoto. "Anche nella più meditata distillazione di forme, [l'artista] non rinuncia mai ai suoi personaggi, e soprattutto a quelle sue donne borghesi, brave signore per bene […], mai dame conturbanti che corrono l'avventura". Anche la donna qui ritratta appartiene allo stesso *milieu*: "una buona sorella di *Violettes d'Hiver* e delle borghesi che corrono curiose al *Moulin de la Galette* al braccio dei mariti. Solo l'incalzare delle esigenze stilistiche ce la fa apparire un tantino più distaccata dal quotidiano, avvolta nella pittura come in una corazza" (Cinotti 1950, p. n.n.), che la preserva dallo scorrere del tempo.
Al caffè Nouvelle Athènes è uno dei dodici dipinti – forse con il titolo *Tablée de restaurant de nuit* – presentati da Zandomeneghi all'ottava e ultima mostra degli impressionisti – inaugurata il 15 maggio del 1886 in rue Lafitte –, e ritenuti dal critico Félix Fénéon "di un'eleganza senza sorprese e dall'aspetto a volte saponoso, ma resi interessanti dalla tecnica lineare" (Fénéon 1886, pp. 261-275).

Stefano Bosi

Bibliografia: *Federico Zandomeneghi* 2006, p. 223, n. 110 (con bibliografia precedente); S. Bietoletti, in *Boldini e gli italiani* 2009, pp. 144-145, n. 38; Bosi 2015, p. 145; R. Campana, in *Boldini e lo spettacolo* 2015, pp. 368, n, 235; O. Cucciniello, in *L'impressionismo* 2016, pp. 134, 236-237, n. 46.

98
EUGENIO SCOMPARINI
(TRIESTE, 1945-1913)

Margherita Gauthier

1890
olio su tela, 233 x 148,5 cm
firmato in basso a sinistra: "Eug. Scomparini"
Trieste, Museo Revoltella - Galleria d'Arte Moderna, inv. 109

La grande tela è sicuramente il dipinto più noto di Eugenio Scomparini. Presentata nel 1890 alla prima mostra del Circolo Artistico di Trieste e subito acquistata dal Curatorio del Civico Museo Revoltella, l'opera, accolta con qualche riserva dalla critica dell'epoca, ricevette grandi apprezzamenti da parte del pubblico per la ricchezza cromatica del linguaggio figurativo adottato dall'artista triestino. Con un ritmo pittorico disinvolto e una profusione di cangiantismi di matrice fortuniana, Scomparini propone la sua interpretazione della protagonista de *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas figlio nonché della *Traviata* di Giuseppe Verdi. La donna, afflitta dal mal sottile, è raffigurata accasciata su un sofà del salottino dell'appartamento di Boulevard de la Madeleine. Accanto a lei un unico dettaglio che evoca il passato: un mazzo di camelie bianche e rosa. L'oculata scelta cromatica (il sofà ceruleo, il cuscino aranciato, l'opalescente veste da camera) abbinata a una composizione studiatissima ma apparentemente dissonante, contribuisce a rendere ancora più esile l'emaciata figura di Margherita, il cui penetrante sguardo costituisce il punto di forza di tutto il dipinto. Non è dato sapere – e forse è anche azzardato ipotizzare – se Scomparini possa aver visto il *Ritratto di Sarah Bernhardt* di Georges Clarin del 1876 (Parigi, Musée du Petit Palais) col quale condivide l'atmosfera e l'ambientazione decadente. Certo è che questa imponente tela appartiene al quel filone tardo romantico, non estraneo a inflessioni sentimentaleggianti, che ha attratto anche altri artisti dell'epoca fra cui Tranquillo Cremona, autore di *Giovinetta malata* del 1877 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea), Emilio Longoni e Giovanni Segantini, esecutori di *Tisi galoppante* del 1884 (ubicazione sconosciuta), e Adolfo Ferragutti Visconti, artefice di *Cadono le foglie* del 1885 (collezione privata).

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: De Grassi 2007, p. 48, p. 124, n. 73, p. 197 (con bibliografia precedente).

99
LUIGI DE SERVI
(LUCCA, 1863-1945)

L'incontro

1906
olio su tela, 228 x 128 cm
firmato in basso a destra: "De Servi"
Lucca, Polo Museale della Toscana, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, inv. 523 - su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali

Pittore lucchese cosmopolita nonché raffinato collezionista, De Servi svolse la sua attività tra la natia Lucca, Buenos Aires, Parigi, Londra e Genova. Nella capitale argentina, dove risiedette tra il 1883 e il 1887, si affermò come ritrattista ottenendo importanti commissioni da parte dell'élite politico economica locale. Si dedicò al contempo anche all'affresco con grande successo: "Casa Rosada", la decorazione della Rotonda d'Ingresso del Museo de La Plata e del vestibolo della Camera dei Senatori di Buenos Aires. Rientrato in Italia nel 1890 ma mai stabilmente sino al secondo decennio del Novecento, partecipò costantemente a prestigiose esposizioni nonché alternò sempre la realizzazione di affreschi e di ritratti dove mise a frutto le sue innegabili qualità esecutive. Cosa che si riscontra anche in questo dipinto che, per volontà dello stesso artista, venne donato dalla famiglia alla "Galleria d'Arte Moderna" di Lucca, oggi Museo e Pinacoteca di Palazzo Mansi.

L'opera venne inviata all'Esposizione del Sempione di Milano del 1906 assieme al *Ritratto di Niccolò Paganini* e *Vittorio Emanuele III a cavallo*. Pare che l'accettazione del dipinto alla prestigiosa manifestazione fosse andata a buon fine grazie all'interessamento di Leonardo Bistolfi che allora faceva parte della Giuria della Sezione della Scultura.
La tela s'impone per la calibrata struttura compositiva che rende straordinariamente naturale l'incedere svelto di questa giovane donna, di cui per altro non si conosce il nome, verso il luogo deputato all'appuntamento. A questo riguardo sono noti un bozzetto e un dipinto, *Donna in azzurro*, entrambi in collezione privata, che sarebbero stati propedeutici allo studio di quest'opera (pubblicati in *Luigi De Servi* 2001, p. 156). Grazie all'abile *escamotage* del cadenzato avanzare del boxer tedesco trattenuto da un teso e corto guinzaglio, De Servi è riuscito a rendere perfettamente il procedere spedito della giovane in compagnia dell'amato cane. La misteriosa fanciulla è abbigliata con ricercata eleganza: indossa un cappello ornato con un motivo floreale del medesimo colore di quello presente sul manico dell'ombrello, un pendente all'ultima moda e tiene con *nonchalance,* con la sinistra, un mantello cinereo profilato di bianco. Alto è anche il livello qualitativo della struttura pittorica che strizza l'occhio a Vittorio Corcos ma anche a Joaquin Sorolla y Bastida per il luminoso cromatismo sostenuto da una pennellata vibrante che cesella il partito chiaroscurale del volto e suggerisce, con lucenti filamenti di colore, l'atmosfera estiva e il portamento sicuro dell'effigiata.

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: M. Bompiani, in *Luigi De Servi* 2001, p. 156, n. 34 (con bibliografia precedente).

100
EUGENIO PRATI
(CALDONAZZO, 1842-1907)

Favretto al Liston

1894
olio su tela, 100 x 208 cm
Rovereto, Mart, Museo di arte moderna
e contemporanea di Trento e Rovereto, inv. MART
1600, deposito collezione Antichità Gasperetti

La tela è un esplicito omaggio all'amico pittore Giacomo Favretto, prematuramente scomparso nel 1887, all'indomani dell'apertura della prima Esposizione Nazionale d'Arte di Venezia. In questa mostra era esposto il celebre dipinto di Favretto, *Al Liston*, che raffigurava una briosa scena veneziana in abiti settecenteschi, un tema replicato in una seconda versione non ultimata a causa della prematura scomprsa di Favretto, ovvero *Il Liston moderno*, nel quale è rappresentata una scena affine alla prima ma ambientata in tempi moderni e nella quale figurano anche alcuni congiunti dell'autore. Il tema del passeggio in piazza San Marco era frequente nella tradizione accademica veneziana ma vive di una nuova fortuna con Favretto che vi ricorre per sperimentare la sua nuova pittura di genere, basata su tagli prospettici più arditi e figure di dimensioni maggiori.
Anche Eugenio Prati, già allievo di Michelangelo Grigoletti e Pompeo Marino Molmenti all'Accademia di Venezia, dove si era iscritto nel 1854, riprende l'idea dell'ambientazione veneziana e della società in costumi moderni che vi passeggia, inserendo personaggi veri e cari all'autore: cosicché al centro dell'opera del trentino troviamo la moglie Ersilia che tiene per mano il terzogenito Guido e che risponde al saluto di un distinto signore che ha le sembianze del pittore Giulio Cesare Prati, fratello di Eugenio; ma soprattutto si può scorgere, tra la folla variopinta, un uomo con soprabito e bombetta nel quale si riconosce inequivocabilmente Giacomo Favretto. Il dipinto è costruito secondo una sequenza di piani prospettici variamente illuminati che procedono dal chiaroscuro in primo piano sino allo sfondo illuminato da una luce radente, che si sofferma di volta in volta sulle varie figure che animano la raffigurazione.
Prati coniuga un'abilità appresa nel corso dell'apprendistato storicista dapprima a Venezia e poi Firenze, dove era stato allievo di Antonio Ciseri, che lo porta a comporre raffigurazioni complesse e multiple, con un gusto aneddotico molto più contemporaneo e una modalità pittorica mossa e vibrante che richiama le coeve esperienze della Scapigliatura milanese.

Alessandra Tiddia

Bibliografia: E. Staudacher, in *Il secolo dell'Impero* 2004, pp. 230-231; E. Casotto, in *Nuovi ospiti* 2008, pp. 114-115; A. Pattini, in *Eugenio Prati* 2009, p. 177 (1894, con bibliografia precedente); Tiddia 2015, pp. 30, 141.

101
ETTORE TITO
(CASTELLAMARE DI STABIA, 1859 - VENEZIA, 1941)

Luglio

1894
olio su tela, 97 x 155 cm
firmato e datato in basso a destra: "E. Tito 94"
Trissino, Fondazione Progetto Marzotto

"La Triennale del 94 segna un punto luminoso nella carriera di Ettore Tito, che ci tornò, dopo studi e ricerche, così trasformato da non riconoscerlo più […] È tornato alla gara con quattro quadri in cui spiega varie attitudini: di figura, di marina e di paesaggio. La sua *Bolla di sapone* […] è una pagina preziosa. Una monella di quindici o sedici anni dai lineamenti signorili, dal gesto elegante di patrizia, come se ne trovano fra il popolo di Venezia, guarda una bolla di sapone che si libra nell'aria […] La stessa figurina ritorna più piccola e più mossa nel quadro vicino dello stesso Tito, *Luglio*, che rappresenta il Lido di Venezia con una nidiata di bambini bellissimi condotti dalle loro custodi a pigliare il bagno marino. È una mattina rosea d'estate. Una rosea luce è diffusa tranquilla per il cielo, per le onde, ed avvolge e imbeve tutto. Appena appena le spume del mare, che si avanzano rotolanti, biancheggiano in una linea; appena l'acqua dell'Adriatico, venendo a morire sulla spiaggia, ha limpidi riflessi di azzurro cobalto. Sul primo piano una popolana aitante e matura, dalle carni alquanto adipose e flosce, tiene in braccio due bambini, uno de' quali tutto nudo è bello come un Amorino dell'Albani; essa lo guarda ascoltando, a quanto pare, i desideri e le osservazioni ch'egli va mormorandole. Altri bambini in camiciola corrono per le onde e formano gruppetti deliziosi: tutto il quadro è un idillio: l'idillio del mare" (Barbiera 1894, pp. 3 e 26). Così il critico e giornalista Raffaello Barbiera commentava il ritorno di Ettore Tito alla Triennale di Brera del 1894. Il soggetto – una scena balneare – ricorre frequentemente a cavallo fra Otto e Novecento: molti pittori, aderenti allo stile tardo impressionista internazionale, lo prediligevano. E fra essi lo spagnolo Sorolla e, in particolar modo, gli artisti nordici Liebermann, Zorn e Kroyer, i cui quadri raffiguranti spiagge di bagnanti non mancavano di sorprendere alle principali rassegne *fin de siècle*.
La tela, aggiornata alle tendenze del panorama internazionale dell'epoca e costruita con pennellate sintetiche, è pervasa da un luminismo lattiginoso dalle prevalenti tonalità giallo turchino rosate che evocano l'intensità della calura estiva. È stata ritenuta dalla critica coeva un'opera classica e di transizione soprattutto in rapporto a *Estate*, un altro dipinto di analogo soggetto, licenziato dall'artista quattro anni più tardi, prontamente acquistato alla II Biennale di Venezia del 1897, da uno dei principali estimatori dell'arte di Tito, il barone Giorgio Franchetti.

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: *Ettore Tito* 1998, p. 206, n. 23 (con bibliografia precedente); *Ottocento veneto* 2004, pp. 350-352, n. 108 (con bibliografia precedente).

102
VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)

In lettura sul mare

1910 circa
olio su tela, 130 x 228 cm
collezione privata

In questa ultima fase della sua pittura Corcos è attratto dagli effetti di luce e dalle sperimentazioni fotografiche. L'opera si ambienta sullo sfondo della costa livornese verso Rosignano, come nel panorama visibile dalla dimora di Corcos a Castiglioncello, meta di villeggiatura di uomini di cultura, letterati e pittori che, tra Ottocento e Novecento, vi fanno costruire le loro dimore estive, suggestionati dalla bellezza ancora selvaggia del luogo. Nella vasta scena di ispirazione simbolista, "finanche nella scelta della tavolozza, dai toni perlacei dei bianchi su bianchi" (I. Taddei, in *Da Fattori a Corcos* 2008, p. 158), può riconoscersi nella figura centrale il volto di Ada, figlia della moglie dell'artista Emma Ciabatti, intenta con i suoi amici a leggere i libri della parigina Flammarion in riva al mare. L'insolita composizione condivide con *La famiglia Moschini* "l'intonazione chiara e luminosissima e l'ambientazione estiva in riva al mare, sullo sfondo del medesimo paesaggio, lo stesso riprodotto anche in *Marina a Castiglioncello* e in *Ada in controluce*" (O. Cucciniello, in *Corcos* 2014, pp. 173, 207, n. 102). I tre protagonisti, ripresi con la naturalezza di un'istantanea fotografica, indossano l'elegante abbigliamento tipico della villeggiatura estiva dei primi del Novecento, "reso con un'impressionante gamma di bianchi, ora cremosi ora più freddi, oscillanti dalle sfumature liliacee al candore abbacinante, che restituiscono la consistenza, il fruscio, e il profumo delle stoffe inamidate, contrappuntate dai toni degli azzurri limpidi, dal cielo terso appena solcato di nuvole alla distesa del mare calmo fino alla grande seggiola dipinta di turchese su cui siede la figura centrale" (*ibidem*). Le figure dai "gesti intensi, bloccati con una sommessa teatralità" (Mazzocca 2014a, p. 27), sembrano isolarsi "nel mondo evocato da quelle letture" (I. Taddei, in *Da Fattori a Corcos* 2008, p. 158) e richiamare alla memoria l'atmosfera sospesa di *Sogni*. Eppure "l'inafferrabile presentimento della fine di un'epoca e dell'imminente crisi serpeggiano nel dipinto, incrinandone l'apparente nitore e sostituendo all'indagine psicologica dei romanzi di Prévost un'atmosfera decadente da *Morte a Venezia*" (O. Cucciniello, in *Corcos* 2014, p. 173, 207, n. 102).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Vittorio Corcos* 1997, p. 122, n. 58; I. Taddei, in *Da Fattori a Corcos* 2008, pp. 158-159, n. 40; O. Cucciniello, in *Corcos* 2014, pp. 173, 207, n. 102.

103
ANGELO MORBELLI
(ALESSANDRIA, 1853 - MILANO, 1919)

Battello sul lago Maggiore

1915
olio su tela, 58,5 x 103 cm
firmato e datato in basso a sinistra verso il centro:
"Morbelli 1915"
Milano, Collezione Fondazione Cariplo, inv. FC 0006

A partire dal secondo decennio del Novecento, la pittura di paesaggio ha caratterizzato quasi esclusivamente la produzione artistica di Angelo Morbelli. Si susseguono in questi anni vedute di Venezia, marine liguri, paesaggi della Valtellina e della valle di Viù nonché immagini dei luoghi nei dintorni di Colma di Rosignano Monferrato. Al di là delle pur rilevanti differenziazioni nelle angolazioni, nella dislocazione delle luci e delle ombre e dei valori cromatici, questi paesaggi hanno in comune il rigore dell'impianto compositivo che si sostanzia in una progressiva eliminazione delle presenze umane nonché nell'esaltazione della gamma dei rapporti cromoluminosi. Caratteristiche che si ritrovano anche in questo dipinto *Battello sul lago Maggiore* il quale, eseguito nel 1915, venne inviato dall'artista nel 1917 alla mostra annuale della Società Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma dove, in quell'occasione, il critico d'arte Guido Marangoni, manifestando il proprio gradimento nell'averlo potuto rivedere, lo ritenne "superbo d'atmosfera e di acute osservazioni" (Marangoni 1917, p. 107, ill. p. 108). **È** in effetti un'opera altamente suggestiva nonché un *unicum* all'interno della produzione pittorica di Morbelli; inoltre non sembra avere riscontri iconografici se non una lontana eco in una piccola tempera su cartone del 1898 di Pompeo Mariani *Sul tram Milano-Monza* (pubblicata in *Pompeo Mariani* 2002, p. 129). La tela propone un panorama dei luoghi topici della pittura lombarda del secondo Ottocento, il golfo Borromeo con l'Isola Madre sul lago Maggiore, ripreso però all'interno di un battello sul quale si affaccia, nascondendo il volto e i propri pensieri, un'elegante signora. L'immagine è compositivamente molto studiata: l'inquadratura in diagonale, contrapponendosi al reticolato della struttura del battello, evoca l'istantaneità della visione la quale viene potenziata anche dalla presenza dalla svolazzante bandiera italiana; il prevalente controluce in primo piano, dove si staglia la *silhouette* femminile – della quale esiste uno studio, una fotografia quadrettata e in controparte (pubblicata da Ginex 1990, a p. 290) – è contrastato dalla vibrazione rarefatta del paesaggio in lontananza, costituito da impalpabili particelle pulviscolari bianco rosa e azzurre che ricreano l'abbagliante riverbero del sole sulle acque del lago. In primo piano e solo in alcune parti, ritorna l'uso di un divisionismo meno rigoroso e la riproposizione di alcune ombre bluastre che Morbelli aveva iniziato a esibire sin dalla celebre tela *Alla Stazione Centrale di Milano* del 1887, anch'essa connotata da un ferreo reticolato geometrico e da superbi riflessi in controluce.

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: S. Rebora, in *Le collezioni d'arte. L'Ottocento* 1999, pp. 285-286, n. 187, ill. pp. 284-285 (con bibliografia precedente); P. Segramora Rivolta, in *Da Canova a Boccioni* 2011, p. 167, n. XII.185, p. 247 (con bibliografia precedente); L. Casone, in *Sentieri di luce* 2017, pp. 108-109, n. 42.

104
ADRIANO CECIONI
(FIRENZE, 1836-1886)

La madre

1884-1886
marmo, 180 x 50 x 78 cm
firmato sulla base in basso a destra: "A. Cecioni"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 1390

Cecioni esegue la versione in gesso (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti) tra il 1878 e il 1879, esprimendo la sua concezione di un'arte morale, incentrata sui valori civici di semplicità e onestà, che ha per soggetto il 'vero', e per scopo il 'giusto', come scrive lui stesso nel 1873 sul "Giornale Artistico" in un articolo su Meissonier (Cecioni 1905a; cfr. *Cecioni scultore* 1970, n. 14). Presentata all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880, insieme a *Una sorpresa per le scale*, l'opera viene ignorata o severamente criticata, non solo per i 'piedacci mostruosi da servente in ciabatte' (Zuccaro 1880, cfr. Lamberti 1982a, p. 54) ma per la figura "che ha qualcosa insieme di volgare e di teatrale nella posa, il suo ghigno faunino ha troppo poco del materno e la sua testa tersitica sarà stata modellata dal vero, ma sfida in modo sgradevole la verosimiglianza" (cfr. S. Grandesso, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato* 2008, p. 292). Cecioni, deluso della mancata commissione in marmo da parte dello Stato, con lo pseudonimo di Ippolito Castiglioni ne prende le difese: "Gruppo non accattivante né descrittivo ma dal carattere appropriato all'episodio rappresentato, secondo un'equivalenza tra soggetto 'vero' e fine 'giusto' che fu un altro suo obiettivo. […]. Il Cecioni non ha voluto fare la bella madre, ma la Madre" (Cecioni 1905a, pp. 226-227). L'opera non ottiene la commissione in marmo fino al 1884, quando l'artista si rivolge allo scrittore Giosue Carducci affinché intervenga presso il Ministero dell'Istruzione pubblica per sottolineare il valore patriottico dell'opera e convincere al suo acquisto, che avverrà nel 1887. La scultura ispira i versi dello scrittore: "Or forte, madre palleggia il pargolo / forte; da i nudi seni già sazio / palleggialo alto, e ciancia dolce / con lui che 'a lucidi occhi materni // intende gli occhi fissi ed il piccolo / corpo tremante di inquietudine / e le cercanti dita: ride / la madre e slanciasi tutta amore" (Carducci 1880). L'ideale della maternità è espresso con realismo ed essenzialità nei dettagli descrittivi, si veda la gonna tirata sul fianco e il petto scoperto, che permettono però di "connotare socialmente la donna prosperosa e vitale, matrice di un ceto umile ma sempre più partecipe dell'evoluzione sociale essendo tra l'altro ammesso come protagonista nelle pagine dei romanzi e sulla scena teatrale" (Sisi 2008, p. 65).

Sibilla Panerai

Bibliografia: V. Gensini, in *La Galleria* 2005, p. 251; *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* 2006, p. 261; *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato* 2008, p. 293, n. 100.

105
SILVESTRO LEGA
(MODIGLIANA, 1836 - FIRENZE, 1895)

La madre (Una madre)

1884
olio su tela, 191 x 124 cm
firmato in basso a sinistra: "S. Lega"
Forlì, Collezione Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì, inv. 2007021

Eseguita tra la primavera e l'estate del 1884, durante il cosiddetto 'periodo di Bellariva', *La madre* è tra le opere più significative di Silvestro Lega. Alle soglie dei cinquant'anni, l'artista ritrova l'antica ispirazione e stimoli nuovi di cui si serve per cercare in pittura una verità autentica. La sua volontà di andare oltre quel mondo poetico, venato di idillio, che ha finora mirabilmente rappresentato nelle sue tele, lo porta a creare brani di vita familiare dove un solo gesto basta a esprimere una intera gamma di sentimenti. Ne *La madre* l'austerità e la dolcezza, la semplicità e l'eleganza racchiuse nel volgersi silenzioso della giovane donna verso il proprio piccolo rispondono perfettamente a questo criterio espressivo. A posare è la cognata Adele Mazzarelli, moglie del fratello Ettore, con il figlio Antonio, di soli tre anni. Lega li aveva già raffigurati nella *Maternità*, ne *Il sonno dell'innocenza* e nella *Madre e figlio in giardino*, databili tra il 1881 e il 1883: tele che, per 'genere' e sentimento, presentano affinità con il dipinto in esame e che, "nella loro latente simbologia di amorevolezza materna", rivelano l'adesione del pittore a un mondo di affetti verso il quale ha rinunciato da tempo (Matteucci 1987, II, nn. 172-174). Ne *La madre*, tuttavia, questa adesione è più contenuta e si esprime nel gesto della donna che osserva con tenera indulgenza il figlio mentre le calpesta l'abito e nello stesso tempo scarabocchia dei fogli su una sedia usata a mo' di banco. Una luce opalina le illumina il volto, per poi scivolare sul raso azzurro della veste e infine depositarsi sull'arcolaio e sulla massa morbida di lana rosa che sta dipanando. Rimane in penombra l'angolo della stanza, dove i motivi della carta da parati si fondono con il vaso di fiori freschi posto sopra il camino.
Nonostante la raffinatezza della scena, l'opera non ha un successo immediato. Lega la espone alla mostra della Reale Accademia di Milano nel settembre del 1884, dove rimane invenduta, forse anche per l'alto prezzo richiesto (3000 lire). Inascoltata è la proposta di acquisto lanciata poco dopo da Diego Martelli a Ferdinando Martini, incaricato dal ministro della Pubblica Istruzione, Michele Coppino, di segnalare opere per la neonata Galleria d'Arte Moderna di Roma. La petizione è ripetuta senza successo nel novembre dello stesso anno in occasione della presentazione del quadro all'Esposizione della Società Promotrice di Firenze. Non ottiene alcun esito neppure la bella recensione di Telemaco Signorini pubblicata su "Il Fieramosca" del 27 dicembre, nella quale il pittore ammira la capacità di Lega di "modellare con pasta di colore ottenendo contorni e rilievi, profondità di sfuggite, e giustezza di rapporti, larghezza di piani e distinta sobrietà di colorito" (Signorini 1884). Solo nel luglio del 1886 il dipinto – con il nuovo titolo *Una madre* – è venduto all'Esposizione di Belle Arti di Livorno. La tela entra così nel circuito del collezionismo privato, passando dalla raccolta del violoncellista Ottavio De Piccolellis a quella dei conti Della Gherardesca, fino al suo recente ingresso nelle collezioni d'arte della Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì.
Racconta Signorini che "finita l'Esposizione a Livorno, vennero a Firenze tutti quei giovani che Silvestro Lega aveva conosciuto e infiammato di nuovi ideali" per brindare con lui al successo della mostra (Signorini 1896).

Stefano Bosi

Bibliografia: Matteucci 1987, II, pp. 180-181, n. 200 (con bibliografia precedente); I. Ciseri, in *Silvestro Lega* 1995, pp. 91-92, n. 28; R. Campana, in *Silvestro Lega* 2003, p. 90, n. 19; S. Bietoletti, in *Silvestro Lega* 2007, pp. 236-237, n. 59; Dini 2007b, p. 38.

106
GIULIO MONTEVERDE
(BISTAGNO, 1837 - ROMA, 1917)

Edoardo Jenner prova sul figlio l'inoculazione del vaccino del vaiolo

1878

marmo, 127 x 113 x 97 cm
firmato e datato sulla base: "G. MONTEVERDE / ROMA 1878"
Genova, Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 2733

Originario di Bistagno (Alessandria) e allievo di Santo Varni all'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova, Giulio Monteverde si stabilì a Roma nel 1865, dopo aver vinto il pensionato di perfezionamento all'Accademia di San Luca. Nella capitale il suo stile evolve verso modi di moderato realismo, che si collocano nel solco del rinnovamento della scultura operato in quegli anni da Vincenzo Vela. Tradotte in soggetti di genere, allora particolarmente apprezzati dal pubblico e dalla committenza (*Bambini che giocano con un gatto*, 1867; *Bimbo che scherza con un gallo*, 1875), e in una vasta produzione ritrattistica, le istanze realiste dell'opera di Monteverde assumono una declinazione del tutto personale nella rappresentazione di soggetti ispirati ai moderni miti laici del progresso e della scienza, espressione di una fede positivistica che caratterizza tutta la ricerca dell'artista (*Colombo giovinetto*, 1870; *Il genio di Franklin*, 1871).
Edoardo Jenner prova sul figlio l'inoculazione del vaccino del vaiolo costituisce l'esempio più noto di questa produzione. Ispirata al medico inglese che sperimentò per primo, nel 1796, la tecnica del vaccino per combattere il vaiolo, l'opera fu realizzata in gesso nel 1873 (Bistagno, Gipsoteca Giulio Monteverde). Nello stesso anno, nonostante l'opposizione di Pietro Tenerani, fu presentata all'Esposizione Universale di Vienna, dove valse allo scultore la medaglia d'oro, e, successivamente, all'Esposizione Universale di Parigi (1878), dove fu premiata con una medaglia d'onore.
La versione in marmo, qui presentata, fu commissionata a Monteverde dal duca di Galliera, Raffaele De Ferrari, che proprio a Parigi aveva potuto ammirare il gruppo scultoreo (cfr. M.F. Giubilei, in *Il presente passato* 1991, p. 124).
Il successo dell'opera, che decretò la fama internazionale di Monteverde, si deve alla capacità dell'artista di cogliere lo spirito e le aspirazioni del proprio tempo. Esaltazione del progresso, fede positivista, celebrazione delle capacità dell'individuo sono valori che egli seppe sapientemente rappresentare, coniugando "modernità tematica e linguistica" (Sborgi 1987), ma conservando, allo stesso tempo, reminiscenze di un gusto romantico che enfatizza l'espressione di affetti e sentimenti. La vicenda di Edward Jenner è infatti narrata dallo scultore con una licenza di interpretazione che contribuisce alla "drammatizzazione" del soggetto: il medico inglese, come attestano le fonti, non inoculò in realtà il vaccino al proprio figlio, ma a un bimbo di otto anni. Nell'interpretazione dell'artista, l'evento diviene espressione del dramma individuale di un padre tormento da una scelta che oppone scienza e coscienza, amore paterno e progresso, magistralmente tradotto da un linguaggio scultoreo di efficace naturalismo, percorso da improvvise torsioni e contrappunti.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: *La Gipsoteca Giulio Monteverde* 1987, *passim*; M.F. Giubilei, in *Il passato presente* 1991, p. 124, n. 3 (versione in gesso); *Galleria d'Arte Moderna di Genova* 2004, II, p. 579.

107
LEONARDO BISTOLFI
(CASALE MONFERRATO, 1859 - LA LOGGIA, 1933)

Gli Amanti

1883-1884
gesso, 120 x 144 x 210 cm
Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, inv. 335

"Ma mi t'hoo minga insegnaa a modellà a sta manera chi" (Ma io non ti ho insegnato a modellare in questo modo), avrebbe esclamato Giosuè Argenti quando vide il gesso degli *Amanti*, riconoscendo nel modellato mosso e vibrante della scultura l'allontanamento di Leonardi Bistolfi dagli insegnamenti ricevuti all'Accademia di Brera sotto la sua guida.
Realizzata nel 1883 e presentata l'anno seguente all'Esposizione Nazionale di Torino, dove riscosse l'ammirazione di Francesco Paolo Michetti, l'opera risente della vicinanza agli ambienti della Scapigliatura, cui lo scultore si era accostato durante il suo soggiorno a Milano, quando frequentava l'osteria del Coppa in fondo a Ponte Vetero con Tranquillo Cremona, Gaetano Previati, Giuseppe Mentessi e Leonardo Bazzaro.
In particolare, Bistolfi guarda alla scultura di Giuseppe Grandi – che fu l'ispiratore anche del contemporaneo *Ultimo Bacio* di Medardo Rosso – e alla pittura di Tranquillo Cremona, soprattutto, in questo caso *L'Edera* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), per restituire plasticamente nell'abbraccio disperato dei due corpi uno stato d'animo quale "il turbamento, il languore, l'ebrezza, l'ardore […] un sentimento più che un'attitudine […] una forma di voluttà e di passione" (Lombroso 1899, p. 10).
Sandra Berresford ha riscostruito la genesi del gesso attraverso gli schizzi tratti dal vero conservati nei taccuini giovanili dell'artista che ritraggono scene teatrali con figure di attori che si baciano, suggerendo una possibile derivazione del soggetto dalla *Signora delle Camelie* di Alexandre Dumas figlio, rappresentato a Torino tra il 1880 e il 1885, con Eleonora Duse come protagonista.
Proprio la Duse, straordinaria interprete che incarnava la vita nell'arte nelle più diverse sembianze, sarebbe ritratta nel personaggio femminile: la sua recitazione intensa, passionale e innovativa era congeniale alla ricerca dello scultore, improntata all'indagine e alla rappresentazione degli stati d'animo in una concezione di matrice scapigliata di un'unità organica di pittura, scultura, poesia e musica, che doveva far prevalere la percezione soggettiva sul canone dell'accademia.
A distanza di molti anni, in una lettera del 1934 a Gida Rossi, insegnante vicina ai circoli intellettuali bolognesi, Bistolfi diede una nuova interpretazione in chiave ideista di quest'opera degli esordi – ancora permeata di tratti veristici, sebbene intrisi d'atmosfera – riconoscendone soprattutto il valore di trasposizione simbolica di affetti sottintesi e pregnanti: "volevo dire come l'amore fosse una così alta e sublime forza della vita, da trasfigurare anche gli esseri comuni avvolti nei nostri stessi panni e confusi quasi tutti coi fiori della terra" (in Rossi 1934).
Insieme a due dipinti di Segantini (*Zampognari in Brianza* e *La tosatura delle pecore*) e ad altre sette sculture, la traduzione in bronzo degli *Amanti* (Tokio, National Museum of Western Art) fu acquistata nel 1918 dal barone giapponese Kojiro Matsukata.
L'ingresso in quella prestigiosa collezione confermava il successo internazionale dello scultore, che si era affermato in Francia all'inizio del Novecento – probabilmente con il supporto di Léonce Bénédite, allora direttore del Musée du Luxembourg –, quando la riproduzione a tutta pagina de *Il Dolore confortato dalle memorie* apparve nella relazione della giuria internazionale dell'Esposizione universale di Parigi del 1900 (Pingeot 2013, pp. 39-40).

Elena Lissoni

Bibliografia: S. Berresford, in *Bistolfi* 1984, pp. 53-54; 216 (con bibliografia precedente); *La Gipsoteca* 2013, p. 63, n. 2.

8. LA DONNA PROTAGONISTA MODERNA

108
GIUSEPPE BERTINI
(MILANO, 1825-1898)

Ritratto della regina Margherita in costume di Gressoney

1890
olio su tela, 205 x 115 cm
firmato e datato a sinistra: "G Bertini 1890"
Gressoney Saint Jean, Castel Savoia - Regione Autonoma Valle d'Aosta, Collezioni Regionali, inv. 061 CSG

"Eterno femminino regale", come la definì Giosue Carducci, Margherita di Savoia fu la prima regina d'Italia, contribuendo in modo determinante alla creazione dell'immagine della dinastia sabauda quale elemento unificante e identitario della nuova nazione. Il mito della giovane, bella, bionda regina, simbolo e garanzia dell'Unità nazionale, come pure di solidarietà tra le classi sociali, fece breccia nel cuore degli italiani, oltre che per la sua avvenenza ed eleganza – puntualmente sottolineata dalla stampa dell'epoca –, per la sua capacità di accattivarsi le simpatie del popolo.
Esperta alpinista – caso raro per una donna dell'epoca –, la regina scalò diverse e impegnative vette, tra le quali la punta Gnifetti, dove nel 1893 fu inaugurata la capanna Margherita, il rifugio più alto d'Europa, a lei dedicato. Fin dal 1889 la sovrana soggiornava a Gressoney, ai piedi del Monte Rosa, inizialmente ospite del barone Luigi Beck Peccoz di Cosola, cui destinò in dono il dipinto in mostra realizzato nel 1890 da Giuseppe Bertini, allora direttore di Brera e del Museo Poldi Pezzoli, che l'aveva già ritratta in qualità di principessa nel 1870 (Castello di Racconigi, Polo Museale del Piemonte).
La regina è raffigurata "all'aria aperta, in un paesaggio alpestre: indossa il costume tradizionale di Gressoney e tiene nella destra un bastone da montagna. Raggiunta una cima, la sovrana contempla lo spettacolo solenne che le si offre allo sguardo, e noi leggiamo nel suo nobile volto il dolce rapimento dell'animo" (Locatelli Milesi 1926, p. 10). Come osserva Sandra Barbieri, in realtà l'immagine è ricavata da una fotografia (un'altra della stessa serie è pubblicata in Roux 1901, p. 322), con l'intenzione di restituire un momento della "sfera privata, evocando ricordi e momenti intimamente felici della vita della sovrana", trascorsi nella libertà totale delle montagne, lontano dal rigido protocollo di corte. Nonostante la destinazione privata, tuttavia, il ritratto conserva una grandiosità regale nell'impostazione accademica e nella studiata eleganza con la quale il pittoresco costume tradizionale walser è abbinato a fili di perle e pizzi, rivelando l'accorta strategia nella gestione dell'immagine e del ruolo della regina in tutti gli aspetti della sua vita.

Elena Lissoni

Bibliografia: Vicario 1997, p. 85; S. Barbieri, in *Dalle Regge* 2017, pp. 263-265, n. 80 (con bibliografia precedente).

109
PIETRO CANONICA
(MONCALIERI, 1869 - ROMA, 1959)

Lyda Borelli

1920
marmo, 48 x 29 x 19 cm
Roma, Sovraintendenza capitolina ai Beni Culturali - Museo Pietro Canonica a Villa Borghese, inv. C 397

È il ritratto di Lyda Borelli (1897-1959), una delle attrici più famose dei primi decenni del secolo scorso, diva del cinema muto. La Borelli, originaria di Rivarolo (Genova), era sorella di Alda. Nel 1901 entra nella compagnia drammatica diretta da Francesco Pasta. Fece poi parte delle celebre compagnia di Tolli - Grammatica e in seguito della compagnia Ruggero Ruggeri. L'attrice, bionda, raffinata, fulgida per giovinezza e per grazia d'abbigliamento ancor più che per classica regolarità di tratti, creò un tipo d'eleganza che in un certo senso corrispose allo stile del tempo, floreale o liberty. Ciò le procurò gran voga, e la fece ricercare anche dai direttori cinematografici. Si sposò nel 1917 col conte Vittorio Cini di Ferrara e nel 1918 abbandonò le scene per dedicarsi alla famiglia. Le sue principali interpretazioni furono, oltre la *Salomè* di Wilde e alcuni drammi di Bracco, quelle del più elegante repertorio parigino
Nel raffigurare la levigata bellezza di Lyda Borelli, Canonica coglie nello sguardo assorto e malinconico dell'attrice una vena di malinconia. Del busto esiste una copia autorizzata da Pietro Canonica, realizzata dall'allievo Renato Frediani, per la Casa Lyda Borelli per artisti ed operatori dello spettacolo a Bologna. La replica dell'opera fu eseguita il 19 marzo del 1961, come risulta da un'iscrizione.
Nel 2017 il busto è stato esposto in una mostra dedicata all'attrice, dal titolo *Lyda Borelli primadonna del Novecento*, tenutasi alla Casa-Museo di Palazzo Cini a San Vio a Venezia.

Fabiola Polsinelli

Bibliografia: Durbé, Caraci, Cardano 1991, p. 14; *Museo Pietro Canonica* 2017, fig. p. 52, p. 66.

110
EDUARD KAULBACH
(ATTIVO NELLA SECONDA METÀ DEL XIX SECOLO)

Ritratto di Eleonora Duse

1885 circa
olio su tela, 45,5 x 30,5 cm
siglato in basso a sinistra: "E. K."
Milano, Museo Teatrale alla Scala

Il dipinto è un ritratto dell'attrice Eleonora Duse (1858-1924), protagonista della scena teatrale tra Otto e Novecento. Nell'opera firmata da Eduard Kaulbach, la Duse è raffigurata in uno dei suoi abiti di scena, nel ruolo di Gilberta, protagonista di *Frou-Frou*, commedia di Henri Meilhac e Ludovic Halévy (*Divina Eleonora* 2001, p. 115). La posa, con lo sguardo rivolto verso il basso e le mani giunte a sfiorare le labbra, conferisce una particolare espressività al profilo dell'attrice, riprodotto anche come locandina teatrale (Molinari 1985).
L'atteggiamento concentrato e riflessivo sembra contrastare con la vaporosa leggerezza dell'abito di Gilberta, giudicata dalla società troppo frivola. L'immagine di questa donna, nella quale aspetto esteriore e vita interiore non coincidono, esemplifica la rivoluzione condotta dalla Duse, che riesce a imporsi nel panorama teatrale italiano non solo come interprete brillante, ma anche come artista capace di esprimere le contraddizioni del sentimento facendo emergere le zone oscure della coscienza. Anche in questo caso, attraverso la scelta meditata dei gesti e dei costumi, l'attrice infonde un'inedita profondità psicologica al suo personaggio, superando sia le convenzioni sceniche, sia il moralismo della sua epoca.
Definita dal poeta Gabriele D'Annunzio "divina Eleonora", la Duse riesce a incarnare un mito sempre attuale, continuando a offrire spunti e suggestioni anche agli artisti del Novecento. La posa riflessiva, e allo stesso tempo carica di sentimento, esibita nel ritratto di Kaulbach viene ripresa letteralmente da Maria Callas in una scena della *Traviata*, rappresentata al Teatro alla Scala di Milano nel 1955, come segnalato in occasione della mostra milanese *Maria Callas in scena. Gli anni alla Scala* del 2017-2018. La cantante, divenuta a sua volta un'icona della lirica, trae spunto da un bozzetto della scenografa Lila De Nobili, che raffigura Violetta nella posa già messa in scena dalla Duse (*Lila De Nobili* 2002, p. 39).

Ilaria Chia

Bibliografia: Molinari 1985, tav. n.n.; *Divina Eleonora* 2001, p. 115; *Lila De Nobili* 2002, p. 39

111
LINO SELVATICO
(PADOVA, 1872 - TREVISO, 1924)

Ritratto della contessa Anna Rombo Morosini

1908
olio su tela, 228 x 119 cm
Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. 3871

Ritrattista alla moda della società veneziana della Belle Époque, Lino Selvatico fu un artista molto amato dalla committenza locale nonché apprezzato dalla critica del tempo in particolar modo per le sue effigi muliebri. Sin dagli esordi alle Biennali di Venezia, Selvatico riscosse un grande interesse per l'innata capacità di saper rendere l'intensità espressiva dei propri effigiati la quale raggiunse risultati incisivi nel primo decennio del Novecento con le rappresentazioni dell'attrice *Irma Gramatica* del 1902 (Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi), della *Signora in Giallo* del 1908 (collezione privata) e della *contessa Anna Rombo Morosini*, lo straordinario dipinto in oggetto il quale, grazie alla notorietà e all'innegabile avvenenza dell'effigiata, fece molto parlare di sé allorché venne esposto alla Biennale di Venezia del 1909. Pubblico e critica rimasero intrigati dal manufatto di Selvatico: il formato era inusuale, alto e stretto e di misura maggiore al vero e la flessuosa figura della nobildonna emergeva da un fondo scuro e bituminoso indossando un abito anch'esso scuro. C'è chi ha ritenuto il dipinto poco somigliante (cfr. *Lino Selvatico* 2016, pp. 14 e 107), chi invece ha ammirato "il fascino misterioso" del "mirabile modello": "La bellissima dama veneziana alta e flessibile, stretta nell'abito nero che la fascia come una guaina, accarezza con una mano il bel levriere bianco che protende verso di lei il muso sottile e affilato, mentre con l'altra tiene fermo un enorme manicotto nero. Di sotto all'ampio cappello piumato splendono gli occhi azzurri, ed i capelli dai mille riflessi di rame e d'oro splendono come un'aureola dal fondo oscuro della tela. Lino Selvatico, che è una cara conoscenza dell'ILLUSTRAZIONE, non a torto predilige questa a tutte le sue opere e nessuno può dagli torto" (*Il ritratto della contessa* 1909, p. 526). È in effetti, diversamente dagli altri ritratti noti della contessa (per esempio quelli di Cherubino Kirchmayr del 1887 e di Vittorio Corcos del 1903), un'immagine idealizzata che travalica le barriere temporali immortalandola nel suo più algido splendore.
Anna Sara Nicoletta Maria Rombo era nata a Palermo da un banchiere genovese e da una nobildonna sarda. La sua famiglia si era presto trasferita a Venezia dove il padre era stato nominato direttore della locale sede della Banca d'Italia. Anna era la terzogenita. Le sue sorelle, anch'esse bellissime, erano purtroppo decedute, entrambe giovanissime, a causa di un male incurabile. Alta e magra – per gli standard dell'epoca – Anna possedeva lineamenti perfetti, una carnagione stupenda, capelli lunghi castano scuro e due straordinari occhi color smeraldo. Il suo apparire aveva il potere di catturare l'attenzione di tutti i presenti e il suo fascino era così intenso da divenire rapidamente proverbiale. Aveva sposato, in giovane età, il conte Cino Morosini, discendente della blasonata famiglia che contò quattro dogi. I primi anni di matrimonio li trascorse in uno dei più bei palazzi di Venezia, la Ca' d'Oro, e in seguito – dopo la nascita della figlia Morosina e la fine dell'unione coniugale – si trasferì a palazzo Da Mula. E in quei salotti, dove sostarono sovrani, principi d'Europa e d'Oriente, l'aristocrazia internazionale e il mondo artistico ed intellettuale – fra cui Rainer Maria Rilke, Rabindranath Tagore, Gabriele D'Annunzio, James Gordon Bennet, John Pierpoint Morgan, Herbert Hoover e il principe Bernhard von Bulow – la contessa Morosini dava fastosi ricevimenti soprattutto a capodanno e a settembre nelle notti di Sant'Anna. L'"ultima dogaressa", come venne soprannominata, fors'anche per il suo abbigliamento a volte stravagante (nei quotidiani degli anni cinquanta e sessanta del Novecento viene ricordata passeggiare in piazza San Marco e nelle calli veneziane con indosso enormi cappelli piumati e avvolta da boa di struzzo ricadenti sino a terra), fu corteggiata dagli uomini più famosi del suo tempo fra cui il Kaiser, il quale, ogniqualvolta giungeva a Venezia per imbarcarsi sul proprio panfilo diretto nella residenza di Corfù, si fermava a farle visita.

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: *Lino Selvatico* 2016, pp. 14, 107-113 (con bibliografia precedente).

112
PIETRO CANONICA
(MONCALIERI, 1869 - ROMA, 1959)

Donna Franca Florio

1904-1907
marmo bianco patinato, 105 x 80 x 46 cm
Roma, Sovraintendenza capitolina ai Beni Culturali - Museo Pietro Canonica a Villa Borghese, inv. C 403

Francesca Paola Jacona Florio di San Giuliano (1873-1950), sposata nel 1893 con il conte Ignazio Jr. Florio, celebre negli ambienti dell'alta società italiana per la sua bellezza ed eleganza, ispirò pittori e letterati come Boldini e D'Annunzio. Nota come la "Regina di Palermo", fu una delle protagoniste di primo piano della Belle Époque siciliana. Personaggio sicuramente rappresentativo di un'epoca, Franca Florio collaborò insieme al marito, il conte Ignazio, alla sprovincializzazione di Palermo e al suo inserimento tra le più vive città europee sino al 1915.
Nel busto eseguito da Canonica è colto il carattere volitivo ed altero dell'affascinante baronessa siciliana. La figura di tre quarti emerge dal basamento in una posa teatrale. La raffinata lavorazione del marmo è estremamente curata nel rendere le morbide velature dell'abito che avvolgono le forme sinuose della nobildonna, sapientemente costruite dall'artista. La composizione è tutta giocata sulle linee di torsione del busto alle quali fanno da contrappunto il piano orizzontale della spallina del vestito scivolata sul braccio e quello verticale del mantello.

Fabiola Polsinelli

Bibliografia: Ojetti 1912, p. 41; Rubino 1960, p. 20, tav. III; Durbé, Caraci, Cardano 1985, pp. 156-157, tavv. XXVIII-XXIX; Santese, Scicchitano 2017; *Museo Pietro Canonica* 2017, fig. p. 18, p. 58.

113

SARTORIA VENTURA, MILANO

Manto di corte

1925-1930

velluto, fodera in crêpe, nappe in seta, lacci in tessuto laminato, lunghezza 286 cm, larghezza 97,5 cm

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Museo della moda e del costume, inv. Tessuti Antichi 2192

Il manto, in velluto color blu Savoia, è guarnito lungo l'intero bordo da un ricamo ad applicazione di cordoncino dorato con motivo di nodi Savoia alternati a un fiore a cinque petali. Alle spalle si unisce a un cordone dorato che si annoda sul petto e ricade davanti, per terminare con nappe in seta azzurra e dorata; veniva fissato anche in vita da due lacci in tessuto laminato. Fodera in crêpe giallo.

Reca l'etichetta "Ventura Milano", una delle sartorie più prestigiose del tempo. Fondata già nel 1815 a Milano da Domenico Ventura, nel 1869 aveva aperto una succursale a Ginevra, e, mentre quest'ultima annoverava fra i suoi clienti la casa reale austriaca, l'atelier milanese era frequentato da altri reali, fra cui la regina Margherita e il suo seguito, tanto che la sartoria fu nominata "Fornitore della Casa Reale". La tendenza dell'atelier Ventura era quella di orientarsi verso un distacco dalla moda parigina per affermare uno stile più sobrio; nel 1920 partecipò alla Fiera Campionaria di Milano dove si avvertì un clima di competizione fra la manifattura italiana e quelle francesi.

I manti di corte venivano pertanto confezionati dalla Sartoria Ventura, come dimostra anche questo esemplare appartenuto a donna Franca Florio. Di nobile famiglia siciliana, Francesca Paola Jacona di San Giuliano si avvalse di un'ingente fortuna che aveva acquisito grazie al matrimonio con il conte Ignazio Florio, erede di un ricchissimo patrimonio di famiglia, che comprendeva una società di navigazione, una flotta, industrie, miniere, e che, tuttavia, con lo stesso Ignazio andò lentamente dissolvendosi.

Bella ed elegante, consapevole del suo fascino, donna Franca fu partecipe della vita culturale e mondana di Palermo e delle grandi capitali europee a cavallo dei due secoli e fu cliente delle migliori sartorie parigine e palermitane, oltre a quelle di Roma, Napoli, Torino e Milano. Ne è una preziosa testimonianza parte del suo guardaroba conservato nel Museo della moda e del costume di Firenze (pervenuto in dono al museo dalla Cassa di Risparmio di Firenze nel 1986), che include anche due manti di corte: il primo, più antico, di manifattura francese, è attribuito alla Maison Worth e risale al 1902, anno in cui donna Florio fu nominata damigella di corte della regina Elena, ma che lei indossò anche a Vienna alla corte dell'imperatore Francesco Giuseppe e a Berlino alla corte di Guglielmo II di Germania. Ancora legato alla foggia a mantello, in raso avorio ricamato a piccoli mazzi di fiori alternati a nodi d'amore, costituisce uno splendido esemplare della Belle Époque, mentre il secondo, qui esposto, può collocarsi in piena Art déco. In questo secondo esemplare il linguaggio formale si è come irrigidito, o meglio, elegantemente stilizzato: non più mazzetti di fiori e nastri, ma un fiore unico, piatto e stilizzato; non più nastri di gusto quasi rocaille, ma nitidi nodi Savoia. Il manto blu fu fatto eseguire fra 1925 e il 1930, in occasione del matrimonio dei principi Umberto II e Maria José del Belgio; esiste una foto (Savoia, Papi 2005, p. 116) che ritrae donna Florio mentre lo indossa.

Il manto, questo nobile capo d'abbigliamento, è strettamente connesso con la vita condotta a corte. Nel Regno dei Savoia, fu soprattutto con la regina Margherita che vennero stabilite precise regole del cerimoniale. Il ruolo della dama di corte era quello di tenere compagnia alla regina, mettendosi al suo servizio per due mesi, dalle 11 del mattino a mezzanotte. Far parte della sua corte, che era composta da una dama e un cavalier d'onore, quattro gentiluomini e otto dame di corte, era un privilegio esclusivo della nobiltà, i cui membri venivano convocati da tutte le regioni d'Italia. Era ormai una tradizione codificata da Napoleone il giorno della sua incoronazione, che i regnanti scegliessero l'abbigliamento dei membri della loro corte, che dovevano rappresentarli soprattutto nelle cerimonie o ricevimenti ufficiali. Così dopo Margherita fu la volta della regina Elena, la quale, pur semplificando le norme dell'etichetta, tuttavia stabilì anch'essa come dovevano presentarsi le dame in occasioni importanti che si presume fossero frequenti nei palazzi reali. Fu così che la regina Elena coniò una nuova tipologia di manto di corte, corrispondente al nostro esemplare, di cui si fornirono persino le misure (circa 90 cm di larghezza, e circa 150 cm di strascico a terra) e i decori e i materiali già riscontrati sul nostro manto. Al colore dei decori, oro o argento, era affidata la distinzione fra le dame della regina (oro) e le dame delle principesse (argento). All'altezza della spalla sinistra recavano una coccarda con le iniziali in brillanti della regina o di una principessa di cui le dame erano la rappresentanza e, in circostanze particolari e su disposizione della regina, le dame indossavano insieme al manto le 'barbe', ovvero due strisce in merletto fissate ai capelli che pendevano, stondate, sulle spalle.

Caterina Chiarelli

Bibliografia: Chesne Dauphiné Griffo 1986; *Cerimonia a Palazzo* 1990, pp. 28, 29, 31; Savoia, Papi 2005, p. 116.

114

VITTORIO MATTEO CORCOS
(LIVORNO, 1859 - FIRENZE, 1933)

Ritratto della contessa Carolina Maraini Sommaruga

1901

olio su tela, 224 x 130 cm

firmato e datato in basso a sinistra: "V. Corcos / 901"

Roma, Fondazione per l'Istituto Svizzero di Roma

Quest'immagine, datata 1901, fa parte della fortunata serie di ritratti mondani eseguiti da Vittorio Corcos nell'arco del primo decennio del Novecento: appartengono a questi anni, infatti, le effigi di alcune delle donne più celebrate d'Italia per *allure*, bellezza e fascino, come per esempio Yole Moschini Biaggini, la musa privilegiata di Antonio Fogazzaro, la contessa Anna Rombo Morosini, l'attrice Lina Cavalieri nonché Nerina Pisani, moglie dell'imprenditore e mecenate Giuseppe Volpi conte di Misurata. Corcos ha immortalato la contessa Carolina Maraini Sommaruga in piedi davanti a un sontuoso fondale composto da un enorme drappo in taffetà rosa, una porta neorococò e l'immancabile tappeto Aubusson. Indossa un abito, anch'esso rosa, arricchito da inserti neri in pizzo e jais, presumibilmente del celebre *couturier* Charles Frederick Worth, vero e proprio *status symbol* della signora *à la page* dell'epoca. È abbinato a una maestosa mantella cerulea, foderata di volpe bianca, trattenuta con *nonchalance* da entrambe le mani nascoste da candidi guanti di velluto. Il collo è celato da cinque giri di perle e impreziosisce il volto, dallo sguardo altero ma al contempo sognante, un paio di orecchini in turchese, montati in oro bianco. Carolina Sommaruga venne alla luce a Lugano il 15 giugno 1869 da Giacomo e Maria Fumagalli. Rinomata per la sua bellezza e per la sua spontaneità – il sindaco di Rieti la definì in un suo discorso "modesta e buona, affabile ed intelligentissima" –, sposò nell'ottobre del 1889 il pioniere dell'industria zuccheriera in Italia, Emilio Maraini (Lugano, 1853 - Roma, 1916) di sedici anni più vecchio di lei. Eletto nel 1900 alla Camera dei Deputati, Emilio si trasferì con la moglie a Roma dove diede incarico al fratello, l'architetto Otto Maraini (Lugano, 1863 - Roma, 1944), di progettare una maestosa casa, villa Maraini, nel quartiere Ludovisi, che Carolina nel 1946 donò alla Confederazione Svizzera. Di stile protobarocco, presentava interni caratterizzati da una ridondante suntuosità di arredi e numerose opere d'arte. Sia Carolina che il marito furono importanti benefattori; oltre alla nota villa romana, oggi sede della Fondazione dell'Istituto Svizzero di Roma, fecero numerose elargizioni: a Lugano contribuirono alla erezione dell'Ospedale civico; donarono alla Croce Rossa Italiana un preventorio antitubercolare; a Fara Sabina, una colonia permanente per bambini poveri e gracili; a Rieti, l'asilo; ad Artimino, un ambulatorio e una scuola del ricamo. Carolina infatti si prodigò costantemente nel far riscoprire il punto ombra, scrivendo libri e sostenendo il Comitato di Rieti delle Industrie Femminili Italiane. A lei infine si deve inoltre un cospicuo legato, risalente al 1917, di ben cinquecentomila franchi "a favore di diverse istituzioni di beneficenza e di pubblica utilità" della sua città natale fra cui l'asilo comunale e il museo civico storico. Si spense a Savosa nel Canton Ticino il 22 gennaio 1959 alla veneranda età di novant'anni.

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: P. Segramora Rivolta, in *Corcos* 2014, pp. 148-149, p. 202, n. 83; S. Rebora, in *Divina creatura* 2017, pp. 200-201, n. 58.

115

CESARE TALLONE
(SAVONA, 1853 - MILANO, 1919)

Ritratto della signora Ester De Amorim

1906

olio su tela, 258,5 x 142 cm

firmato in basso a destra: "C. Tallone"

Genova, Raccolte Frugone, inv. GPB 829

"In questi ultimi anni l'arte del ritratto prese uno sviluppo che nessuno forse immaginava con il moltiplicarsi delle fotografie. Appunto, perché il ritratto fotografico, anche il più artistico e il più ampio, è diventato comune; appunto, perché la propria effige si può averla oggi con la massima facilità; il ritratto a olio o a pastello, di varie dimensioni, è ricercato, è voluto da chi può spendere, da chi desidera adornare le proprie pareti, o meglio quelle dei suoi cari" (Barbiera 1906, p. 303). Così si esprimeva Raffaello Barbiera nella rubrica *Rivista delle Belle Arti* commentando l'alta percentuale di ritratti presentati all'Esposizione Internazionale milanese dedicata all'inaugurazione del traforo del Sempione del 1906. E fra questi c'era anche quello in oggetto che, tra l'altro, spicca in una fotografia dell'epoca – riprodotta nel catalogo ufficiale della mostra (*Milano* 1906, p. 189) – ritraente Cesare Tallone seduto nel proprio studio e circondato dai quadri che, a breve, sarebbero stati inviati alla prestigiosa manifestazione. Purtroppo non si conoscono notizie biografiche della "bella signora dal cappello piumato, elegantissima nell'abito nero dalla scollatura capricciosa e dalle mani sensuali" (Grosso 1938, p. 8). L'unico indizio viene fornito dal giornalista Lucio Lucillo sulla rivista "Natura e Arte" del 1906: la signora sarebbe americana (Lucilio1905-1906, p. 372) o fors'anche brasiliana come è stato recentemente suggerito a causa del cognome Amorim, assai diffuso in Brasile (R. Vitiello,

in *Raccolte* 2004, pp. 278-280). Il suo ritratto, nonostante i commenti entusiasti da parte della critica del tempo, rimase inspiegabilmente invenduto all'Esposizione del Sempione. Tallone allora lo ripropose alla Biennale di Venezia nel 1909 dove venne acquistato dal noto gallerista Ferruccio Stefani il quale, nove anni più tardi, lo cedette a uno dei suoi migliori clienti, l'imprenditore genovese G.B. Lazzaro Frugone che, a sua volta, con lascito testamentario del 1934, lo destinò al Comune di Genova insieme al resto della raccolta d'arte e degli arredi della propria dimora (per approfondimento si veda R. Vitiello, in *Raccolte* 2004, pp. 278-280).
La figura di Ester De Amorim è in piedi e in posa davanti a un fondale dai prevalenti toni ambrati. Un'impaginazione che ricorre frequentemente nei dipinti realizzati da Tallone negli stessi anni come mostrano quelli di Lina Cavalieri del 1905 (Gorla Maggiore, collezione Etta Candiani), della contessa Edvige Piccinelli Albini (collezione privata) e di Amalia Pirovano del 1911-1912 (Milano, Pinacoteca di Brera). Anche in questa circostanza l'artista esibisce la sua proverbiale abilità di colorista armonizzando il volto e il *décolleté*, dalla carnagione eburnea, con la ricorrente sinfonia di colori bruni, stemperati da vaporose e fluide pennellate che evocano la lucentezza del vestito all'ultimissima moda nonché l'impalpabile morbidezza del boa di struzzo e del cappello piumato.

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: R. Vitiello, in *Raccolte Frugone* 2004, pp. 278-280 (con bibliografia precedente); Tallone 2005, pp. 64, 116; M.F. Giubilei, in *Da Canova a Modigliani* 2010, p. 275, n. 98 (con bibliografia precedente).

116
GIOVANNI BOLDINI
(FERRARA, 1842 - PARIGI, 1931)

Ritratto di Madame Arnold Seligmann

1900
olio su tela, 146,9 x 97,2 cm
firmato e datato in basso a sinistra: "Boldini 1900"
collezione privata

Il dipinto ritrae la consorte dell'antiquario di origine tedesca Arnold Seligmann, esponente di una delle più note dinastie di mercanti d'arte del tempo. Il matrimonio tra Georgette Sussmann e Arnold Seligmann avviene nella cornice di una Parigi spumeggiante che si appresta ad accogliere ancora una Esposizione Universale, la prima del nuovo secolo. L'idea del ritratto che Boldini aveva imposto sulla scena artistica internazionale all'epoca dell'Esposizione Universale del 1889 subì agli inizi del nuovo secolo un'ulteriore evoluzione, nel senso suggerito dal grande esteta, il conte Robert de Montesquiou, che scriveva in proposito: "Parigini smo, Modernità sono le due parole scritte dal maestro ferrarese su ogni foglia del suo albero di scienza e di grazia". L'input colto da Boldini è quello di una raffinatezza estrema, di un'eleganza dei modi pittorici che tende ad astrarre il personaggio in una dimensione a parte, che non è fuori dal tempo contemporaneo, bensì così profondamente addentro da divenirne segno significante ed emblema. L'elegante modella posa per il maestro italiano nell'atelier di Boulevard Berthier, uno dei luoghi *cult* della Parigi della Belle Époque. Per lei Boldini sceglie una posa composta, confacente al ruolo sociale della giovane signora che condivide con la famiglia d'origine un'intensa attività benefica e di impegno sociale. Dunque la modella siede sulla coppia di poltrone bergère dorate, appositamente appaiate (è questa la sola variante scenica che lo "gnomo malefico" si concede di volta in volta nelle sue prestigiazioni); questa posizione – precaria quanto basta – genera il fremito vitale che pervade la figura di Georgette fasciata nell'abito di raso dai toni madreperlacei ricamato con delicati *ramage* di peonie, alla maniera di Doucet; ed ella solleva il braccio destro come per trattenere la stola di volpe argentata che sembra scivolarle dalle spalle. La materia pittorica si assottiglia, la tavolozza verte su toni sobri e lucidi, la linea serpeggia, dinamica, assecondando il movimento e la tensione del corpo.

Francesca Dini

Bibliografia: *Exposition de la Femme* 1948, n. 2.

117
GIOVANNI BATTISTA CARPANETTO
(TORINO, 1863-1928)

Sovrana (L'abito di seta)

1895-1896
olio su tela, 193 x 127 cm
firmato e datato in basso a destra: "G. Carpanetto / 1895-96"
Torino, collezione privata

Quando il torinese Giovanni Battista Carpanetto si accingeva a presenziare alla prima storica Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, inaugurata il 30 aprile 1895, era un trentaduenne che poteva vantare non pochi consensi regionali e nazionali, con qualche lusinghiero riscontro a livello europeo. Insofferente alle logiche di un ambiente scolastico percepito come poco aggiornato, Carpanetto aveva abbandonato anzitempo le aule dell'Accademia Albertina, dove gli erano stati maestri Enrico Gamba per il disegno e, nel corso di un anno soltanto, Andrea Gastaldi per la pittura. Ovviamente l'artista si presentò a Venezia con un'opera di massimo impegno, ossia quella magnetica figura a grandezza naturale intitolata *Sovrana*, poi conosciuta con la denominazione alternativa *L'abito di seta*, non così distante per intonazione concettuale da *La Femme* del conterraneo Giacomo Grosso, esposta nella stessa rassegna; una certa affinità tra i due quadri è stata notata *in primis* da Marziano Bernardi sulle pagine de "La Stampa" del 20 aprile 1955, in occasione di una retrospettiva postuma dedicata a Carpanetto, tenutasi al Circolo degli Artisti di Torino, istituzione che ebbe il lui uno dei soci più stimati e attivi. Bernardi osserva con puntualità che Carpanetto "si apprestava […] ad affrontare un mito dell'epoca, quello che Grosso avrebbe zolianamente (o bourgetianamente) chiamato *La Femme*, ed egli, per la prima biennale veneziana del '95, più riverentemente intitolato *Sovrana*: una dama splendidamente vestita di seta che guarda affascinata il gorgo della vita, dei sensi, ma insieme, altera, lo padroneggia". Considerato oggi uno dei capolavori del pittore, quando apparve nella sua stesura originaria il quadro venne criticato per la scarsa piacevolezza del volto femminile, ritenuto troppo "crudo" e realistico, sicché Carpanetto vi rimise mano nel 1896, ridipingendo il viso della protagonista e intervenendo sullo sfondo. Dopo la morte dell'autore, *Sovrana* fu esposta all'Accademia Albertina nel 1930, insieme a una settantina di altri lavori, e sopravvisse poi miracolosamente alle fiamme provocate dalle bombe della Seconda guerra mondiale, a causa delle quali la tela subì una riduzione perimetrale di circa una spanna.

Armando Audoli

Bibliografia: *Prima Esposizione* 1895, p. 78; *Mostra di Giovanni Carpanetto* 1955, pp. 8, 13; Marini 1981, pp. 41, 50, 91, 138, 139, 169, tav. XIV.

118
GIOVANNI COSTETTI
(REGGIO EMILIA, 1874 - SETTIGNANO, 1949)

Ritratto della contessa Carolina Micotti Hermann

1909
olio su tela, 200 x 120 cm
firmato e datato in basso a destra:
"G. COSTETTI 1909"
Collezione Giuseppe Paccagnini

Giovanni Costetti giunge a Firenze nel 1897 dalla natia Reggio Emilia. Ha con sé un bagaglio culturale ancora scarso, appreso perlopiù durante i corsi di pittura presso la locale Accademia di Belle Arti, ma un grande desiderio di approfondire i propri interessi artistici. Nei primi del Novecento, Firenze è una città vivace, animata da personalità illustri con cui Costetti stringe rapporti duraturi di amicizia e professionali. Frequenta la Scuola di Nudo di Giovanni Fattori insieme a Giuseppe Graziosi, Armando Spadini e Ardengo Soffici. Con quest'ultimo, Umberto Brunelleschi e Gino Melis si reca nel 1900 per la prima volta a Parigi dove ammira l'opera di Cézanne. Rientrato a Firenze si unisce al gruppo faentino capitanato da Domenico Baccarini e Domenico Rambelli con cui condivide l'orientamento simbolista e secessionista. Negli stessi anni si dedica alle arti applicate ed esegue dei disegni per la fabbrica Cantagalli di Firenze. Nel 1903 inizia a collaborare con lo pseudonimo "Perseo" alla rivista "Leonardo" fondata da Giovanni Papini e Prezzolini in qualità di illustratore: incide una serie di xilografie e di acqueforti nelle quali forte è l'influenza delle opere di Adolfo De Carolis e di Domenico Trentacoste. In seguito, concentra la propria ricerca verso la rappresentazione della figura umana e i sentimenti che la animano, trovando nel ritratto un genere a lui congeniale. Genere che affronta in modo originale, ponendo attenzione all'indagine psicologica del personaggio. Di particolare interesse è la ritrattistica prodotta tra il 1906 e il 1909, contraddistinta da una forte intensità espressiva, resa attraverso l'allungamento quasi manieristico delle figure. Nelle opere di questo periodo Costetti è solito fondere linea e colore. Quest'ultimo è steso sul supporto con pennellate lunghe e liquide in modo da creare campiture prive di chiaroscuro. Lo spazio risulta di conseguenza appiattito, mentre le forme sono definite da spesse linee di contorno. Tra i principali ammiratori di questa produzione, Gabriele D'Annunzio che commissiona all'artista reggiano alcuni suoi ritratti – andati purtroppo perduti – e lo invita a fargli visita nella sua villa – "La Capponcina" – di Settignano. Qui il pittore incontra la contessa Egle Carolina Micotti (1868-1950) di Carporgiano, moglie dell'industriale tedesco Hans Hermann, la quale gli affida nel 1909 l'esecuzione di questo incantevole ritratto. Costetti la ritrae in piedi, un abito lungo e cappello piumato, in compagnia dell'amato levriero. Su invito forse della stessa Micotti, amante degli animali – tanto da donare alla sua morte, il 20 luglio 1950, parte del proprio patrimonio all'Ente nazionale preposto alla loro tutela ("Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana", n. 237, 11 ottobre 1952, p. 3873) –, nel concepire l'immagine il pittore si è ispirato al celebre *Ritratto della marchesa Casati con levriero* eseguito l'anno prima da Giovanni Boldini (collezione privata). Ma rispetto al quadro dell'artista ferrarese, contraddistinto da una negazione di linee in virtù di una pennellata sciolta e dinamica, Costetti antepone un linguaggio più sperimentale, dal sapore secessionista, simile a quello adottato da Lorenzo Viani nelle sue opere coeve.

Stefano Bosi

Bibliografia: Paccagnini 2002, p. 11; Paccagnini 2004, p. 79; *La Belle Époque* 2008, p. 85.

119
EMILIO RIZZI
(CREMONA, 1881 - BRESCIA, 1952)

La tazza dorata

1911 circa
olio su tela, 160 x 128 cm
Brescia, SpazioAref

L'11 febbraio 1909 Emilio Rizzi giunge a Parigi su consiglio dell'amico e maestro Antonio Mancini. L'artista è reduce da un *tour* formativo che lo ha portato a perfezionarsi nella pittura di figura, soprattutto femminile, prima a Milano e poi a Roma. Nella capitale francese non abbandona questo genere, che però aggiorna grazie al confronto con le più moderne espressioni artistiche. Dal suo pennello prende vita una straordinaria galleria di immagini femminili moderne e indipendenti, venate di quella volitiva fermezza, propria della donna del Novecento. Rizzi le ritrae all'aperto, immerse in paesaggi rigogliosi – in un rapporto che si potrebbe quasi dire paritetico – o nell'intimità delle mura domestiche colte in attività quali la conversazione, la lettura, il ricamo. Immagini che ci rivelano un artista cantore sincero della donna nelle sue molteplici essenze; e in essa si oblia nella contemplazione dei suoi vari aspetti, nell'ascolto delle sue tante voci, testimonianza del perenne fluire delle cose. A figurare in queste composizioni è quasi sempre la moglie Barbara Anselmi, detta Rina, conosciuta a Roma nel 1905 e sposata a Parigi il 13 luglio del 1911. È lei a posare con tanta eleganza e compostezza ne *La tazza dorata*, incantevole brano fatto di trasparenze, eseguito nell'atelier di Boulevard Berthier, a pochi passi da quello di Giovanni Boldini. La donna ci osserva seduta nell'atto di reggere con grazia una tazzina – diapason emozionale, oltre che pittorico della composizione – la cui lucentezza esalta la doratura. "L'atteggiamento composto ma rilassato, il sorriso insieme timido e ammiccante, lo sguardo discreto eppure diretto traducono la disinvoltura misurata e nello stesso tempo tradiscono la sensualità della donna, vista attraverso gli occhi [amorevoli] del marito, che non manca di sottolineare la sinuosità delle forme femminili, appena fasciate dal tessuto leggero del vestito" (M. Penocchio, in *Picasso De Chirico Morandi* 2018, p. 152).
Un modo di costruire l'immagine che, unito alla sintetica semplificazione delle forme risolte tramite il colore, presenta una forte assonanza con certe incisive interpretazioni art nouveau. Del resto, è assai plausibile che la curiosità intellettuale di Rizzi gli sia di sprone per tentare le sperimentazioni figurative intraprese da quei giovani artisti che da alcuni anni osservano con interesse gli sviluppi della corrente modernista, senza per questo rinunciare al proprio stile personale. Dalle riflessioni dei Fauves, e in particolare del primo Matisse, sembra dipendere invece l'impaginazione del dipinto – di cui sono noti due bozzetti (Ferrari 2002, pp. 176-177, nn. 139-140) –, perentoria nella sua essenzialità, resa ancora più efficace dall'inquadratura ravvicinata. Ciò non di meno è la ricchezza della pennellata imbevuta di colore, tipica dell'artista e frutto di una sapienza tecnica consolidata, a rendere più intensamente viva l'immagine della donna e a suggerirne la fiorente sensualità. La varietà dei registri, d'altra parte, appartiene da sempre al pittore, ma a partire dal secondo decennio tende a radicalizzarsi, fino a esiti di disinvolta forza espressiva, dove il segno acquista vigore, sintomo di un rinnovato sentire che mette in discussione l'immagine univoca di un Rizzi brillante ma delicato interprete di fragilità mondane.

Stefano Bosi

Bibliografia: Ferrari 2002, pp. 114, 177, n. 141 (con bibliografia precedente); *La Belle Époque* 2008, p. 147; A. Cottini, in *Il cioccolato* 2008, pp. 254-255; M. Penocchio, in *Picasso De Chirico Morandi* 2018, pp. 152-153, n. 70 (con bibliografia precedente).

9. 1911: LA MOSTRA DEL RITRATTO E LE NUOVE SPERIMENTAZIONI

120
BARTOLOMEO CESI
(BOLOGNA, 1556-1629)

Il cardinale Nicolò Caetani con il suo segretario

1580-1585
olio su tela, 123 x 95,5 cm
Roma, Galleria Spada

Nonostante l'attività ritrattistica di Bartolomeo Cesi non sia consistente, la critica ha elogiato "il suo stile fondato sulla fede minuta e analitica al vero accademico" (Graziani 1939, p. 91). In merito al ritratto del cardinale Nicolò Caetani, presumibilmente eseguito prima del 1585, ritroviamo una tipologia "evidenziata da Castelnuovo, – del 'ritratto con il segretario' avviato nel primo Cinquecento da Sebastiano Piombo e da Tiziano, divulgato in Emilia da Girolamo da Carpi. Impaginato secondo una rigorosa struttura sintattica, il doppio ritratto approda a un 'sostenuto decoro'. Vi si avverte un'eco del linguaggio solenne del tardo manierismo romano (Muziano, Giovan Battista Pozzo…) ibridato su un sottofondo di esperienze bolognesi (Prospero, Fontana, Passerotti). Nel ritratto del prelato, definito una 'fra le più acute caratterizzazioni della pittura della controriforma', si notano analogie fisionomiche con il *Frate* (Bologna, Museo Davia Bargellini) ritratto da Cesi nel 1592. Somiglianza di barbe e capelli, di rughe sul volto, di sguardi allenati alla circospezione" (Ghirardi 1997, pp. 176-178). Molto si è discusso anche sul rapporto tra Cesi "pittore dei certosini, assiduo al tema sacro, attrezzato di un linguaggio artistico severo e rigoroso, cristallino" (ivi, p. 174) e l'ideale proposto dal Paleotti di un genere ritrattistico edificante. I ritratti del Cesi non lo contraddicono "ma lo interpretano con una sottolineatura particolare. Al concetto di ritratto come biografia virtuosa ed esemplare, Cesi non concede respiro narrativo, fa sostare i suoi effigiati nel silenzio, in un assorto raccoglimento che è ascolto della vita interiore" (ivi, p. 186). A proposito è nota la serie di ritratti di prelati realizzati al seguito di Clemente VIII nel 1598.

Sibilla Panerai

Bibliografia: Cannatà 1995, pp. 81-82; *Galleria Spada* 1997, pp. 24-25; Ghirardi 1997, pp. 176-178.

121
FEDERICO BAROCCI
(URBINO, 1535-1612)

ALESSANDRO VITALI
(URBINO, 1580-1640)

Il principe Federico Ubaldo della Rovere

1607
olio su tela, 97 x 77 cm
Lucca, Polo Museale della Toscana, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, inv. 100 - su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali

L'opera, esposta alla *Mostra del Ritratto* italiano del 1911 nella sala di Cosimo il Vecchio (*Mostra del Ritratto* 1911, n. 1, p. 217), giunge a Firenze negli anni trenta del Seicento con l'eredità di Vittoria della Rovere, figlia di Francesco Maria II, che aveva sposato il duca Ferdinando de' Medici (*Palazzo Mansi* 2002, p. 56). Il dipinto ritrae il principe Federico, figlio tanto atteso di Francesco Maria II per assicurare la continuità della dinastia e scongiurare il passaggio del Ducato di Urbino alla Santa Sede. Il 29 giugno la duchessa Livia, "secondo quanto narra un contemporaneo, bibliotecario del duca, si era recata in pellegrinaggio [da Loreto] 'portando in dono un piatto d'oro col ritratto del duchino' a olio di un allievo del Barocci. […] [Il bambino] è uno dei più belli che abbia mai visto, grasso, carnagione dorata, con gli occhi grandi e neri come quelli del Duca e la bocca della madre" (Valentiner 1945, p. 31; cfr. Montevecchi 2002, p. 223). La sua nascita (16 maggio 1605) è festeggiata in ogni centro del Ducato con feste e fuochi artificiali, la costruzione di chiese e altari; inoltre il principe è protagonista di una serie di ritratti ufficiali, realizzati da collaboratori del Barocci, probabilmente sotto la sua diretta supervisione (Montevecchi 2002, p. 223). La serie inizia con l'immagine del neonato (Firenze, Galleria Palatina), prosegue con uno a diciotto mesi, due a due anni e poi quattro nel 1609. Si data al 1606 il ritratto all'Institute of Arts di Detroit, a cui si ricollega direttamente il quello in mostra, eseguito l'anno seguente. Il "sontuoso abitino di broccato sottolinea l'alta dignità del piccolo personaggio che tuttavia appare un po' intimidito in questa prima apparizione ufficiale e sgrana gli occhi scuri senza rinunciare a stringere tra le mani i suoi giochi, un sonaglio e uno svolazzante uccellino. Nel ritratto dell'anno successivo (Lucca, Palazzo Mansi) il duchino affronta il pittore con maggiore disinvoltura, accennando addirittura un lieve sorriso. La foggia dell'importante abito ricamato d'oro è simile a quella della veste dell'anno precedente e anche questa volta l'austerità del ritratto ufficiale è mitigata dal fatto che il principino impugna racchetta e pallina, pronto per tornare ai suoi più naturali svaghi di bambino" (Montevecchi 2002, p. 226). L'opera in mostra, attribuibile ad Alessandro Vitali, conterrebbe secondo Olsen alcuni ritocchi del Barocci (Olsen 1962, p. 228): "Se ne percepisce l'influsso non solo nella raffinata tecnica pittorica, dove il sontuoso cromatismo di gusto veneto si addolcisce di delicate sfumature perlate di derivazione correggesca, ma anche nell'inconfondibile tenerezza con cui l'artista si accosta al piccolo personaggio, non rigidamente bloccato secondo un austero cerimoniale di corte, ma colto in un momento di pausa nel corso dei suoi giochi" (Montevecchi 2002, pp. 226-227). Alessandro Vitali assume così, secondo la volontà del duca Francesco Maria, il ruolo di ritrattista.

Sibilla Panerai

Bibliografia: Montevecchi 2002, p. 227, fig. 3; Marchi 2005, p. 136, n. 4.

122
GUIDO RENI
(BOLOGNA, 1575-1642)

Ritratto della madre

1610-1612
olio su tela, 65 x 55 cm
Bologna, Polo Museale dell'Emilia Romagna, Pinacoteca Nazionale, inv. 338

Elencato tra i seicento dipinti registrati l'11 ottobre 1694 nel palazzo di Carlo Cesare Malvasia, alla sua

morte passa a Cornelio Gaetano Malvasia e nella collezione Malvezzi, dove viene acquistato dalla Pinacoteca nel 1902. Il ritratto, che compare nella *Mostra del Ritratto italiano* del 1911 a Firenze (sala XV, n. 26), fa parte di una serie di figure legate all'ambito famigliare ed eseguite da Reni nella prima fase della sua attività artistica, alla maniera carraccesca. Nel corso degli anni sono state fatte ipotesi diverse sull'identità della donna, solitamente identificata con Ginevra Pucci, madre dell'artista, ritratta alla mezza età in abiti eleganti di colore nero, in linea con "la moda spagnola dell'epoca, con un raffinato velo d'organza – vanto della manifattura bolognese – che le incornicia il volto e i capelli e un colletto inamidato di seta" (R. Morselli, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2008, p. 50). A causa dell'abito scuro, per un periodo è stata anche avanzata l'ipotesi che si trattasse dell'immagine di una vedova. Seppur meno nota, la produzione ritrattistica di Reni, si pensi al cardinale Ubaldini, al cardinale Spada, a Gregorio XV e a Giacomo Sannesi, annovera episodi molto elevati, come il *Ritratto della madre*, che "può a buon diritto considerarsi come uno dei più autorevoli di tutto il Seicento italiano, e reggere il confronto con il pennello di Van Dyck, che, d'altro canto, non toccò mai le corde di una simile austera intimità psicologica. […] Si osservi come il colore usato in 'tono', alla veneziana, scenda lungo quel rivolo d'ombra che definisce il volto fra il velo e la chioma, e s'incorpori nel tenero argento della capigliatura, e la riscaldi alle tempie, con la stessa trascrizione poetica con cui aveva toccato le teste dei due giovani filistei morenti nel Sansone" (Cavalli 1955, p. 64, n. 28, tav. 59). L'opera può essere messa in relazione con il ritratto del cardinale Giacomo Sannesi, "con cui condivide la fermezza dell'impostazione, la fissità dello sguardo, la pennellata pastosa, il disegno solido e costruttivo" (R. Morselli, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2008, p. 50).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Guido Reni* 1955, p. 64, n. 28, tav. 59; A. Mazza, in *Guido Reni* 1988, p. 61, n. 20; R. Morselli, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna* 2008, p. 49, n. 30.

123

CARLO DOLCI
(FIRENZE, 1616-1687)

Ritratto di fra' Ainolfo de' Bardi

1632
olio su tela, 149,5 x 119 cm
firmato e datato sul *verso*: "Carlo Dolci fece di sua età anni 16 - 1632"
Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 9298
(opera non in mostra)

Esposta alla *Mostra del Ritratto italiano* del 1911 a Firenze (*Mostra del Ritratto* 1911, sala XXXI, n. 2, p. 205), l'opera ritrae il cavaliere gerosolimitano in abito ungherese da caccia, con una gusto preziosissimo per i dettagli. Ainolfo de' Bardi (1572-1638) è figlio del soldato e umanista Giovanni Maria, celebre per la Camerata de' Bardi, un sodalizio di nobili che si incontravano nel XVI secolo per discutere di musica, letteratura, scienze e arte. Nel 1583 è ammesso all'ordine di San Giovanni di Gerusalemme; il papa gli concede l'incarico di capitano della guardia dei Cavalleggeri e nel 1601 la commenda gerosolimitana di Modena. Nel 1608 Ainolfo entra al servizio di Ferdinando I de' Medici, con incarichi diplomatici, per poi divenire capo di caccia nel 1632 e nel 1637 maestro delle cerimonie di corte. Raffaello potrebbe aver fatto da tramite per la commissione di questo ritratto, quando frequentava la bottega di Vignali negli anni dell'apprendistato del Dolci, tanto più che il nipote di Ainolfo, Giovanni de' Bardi, avrebbe poi sposato la sorella di Raffaello stesso. Il dipinto rimane in possesso degli eredi fino al 1954, quando il conte Alberto Bardi Serzelli, con testamento rogato nel 1951, fa un lascito alla Galleria Palatina, per poi passare agli Uffizi nel 1972. Per il realismo dei dettagli e la partecipazione emotiva, l'opera può essere accostata al *Ritratto di giovane uomo*, mentre per la posa richiama il *Ritratto di Giovan Battista Bambetti* di Jacopo da Empoli, alla Galleria Palatina. L'impostazione della figura, ritratta "contro il cielo aperto, in 'campo d'aria', deriva senza dubbio da un'altra tela dipinta da Vignali per la Cappella Bonsi, *L'apparizione della croce a Costantino*, dove il santo è presentato con il cielo come fondo e piccole figure a cavallo non dissimili ai cacciatori nel ritratto di Ainolfo" (L. Goldenberg Stoppato, in *Carlo Dolci* 2015, pp. 176, 179). L'atmosfera luminosa e l'eleganza delle vesti, i colori lucidi e l'attenzione per i tessuti distinguono fin da subito l'arte del Dolci, che esegue questo dipinto a soli sedici anni, quale prima prova di ritratto ufficiale. "Dolci ha deciso di mettere in primo piano una manica 'da pendere' in uso in Europa nel tardo Cinquecento e ancora di moda fino alla metà del XVII secolo. Le 'maniche pendenti', spesso punto focale delle variazioni delle mode, erano applicate per mezzo di lacci, e lasciate penzolare mentre il braccio era coperto dalle maniche del giuppone. […] L'abito è un coletto di derivazione militare che, stretto alla vita si apre in una falda svasata resa rigida dal tessuto consistente ed è rifinito da una splendida sottomanica di tessuto operato con motivi a greca. Il manto appoggiato alla spalla è chiuso da una fitta fila di alamari, talvolta noti con il termine *brandemburgs* dal loro luogo di provenienza" (Carmignani 2015, p. 116). Attrae l'attenzione la posa della mano destra che, alludendo alla scena con la caccia al cinghiale in secondo piano, descrive l'impegno assunto da Ainolfo come capo di caccia alla corte di Ferdinando II de' Medici nell'anno di esecuzione del dipinto. Per queste caratteristiche l'opera "appare una delle prove più schiettamente naturalistiche del Dolci […] se si considera l'analoga tecnica pittorica minuziosa e smaltata ha il suo precedente più illustre nella ritrattistica del Bronzino; il Dolci punta tuttavia su una restituzione più intima e privata" (Baldassari 1995, p. 37, n. 5).

Sibilla Panerai

Bibliografia: L. Goldenberg Stoppato, in *Carlo Dolci* 2015, pp. 176-179, n. 9; Baldassari 2015, p. 78, n. 3; *The Medici's Painter* 2017, p. 87.

124

GIUSEPPE BONITO
(CASTELLAMMARE DI STABIA, 1707 - NAPOLI, 1789)

Ritratto di dama

1750-1760 circa
olio su tela, 58 x 47 cm
Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica,
Palazzo Barberini, inv. 1487

L'opera è esposta alla *Mostra del Ritratto italiano* di Firenze del 1911 nella sala della Damigella (n. 6) e testimonia le grandi qualità del Bonito ritrattista anche al di fuori delle committenze ufficiali. Si conosce anche un *Ritratto di donna* (olio su tela, 42,5 x 33 cm, Bergamo, collezione privata; N. Spinosa, in *Civiltà del '700 a Napoli* 1979, p. 210, nn. 100-101), con la quale l'opera è in relazione, essendo il primo "il raffinatissimo abbozzo non finito del ritratto finale che è di una brillantezza esecutiva piuttosto rara per il Bonito, quasi una immagine in porcellana policroma, più che una 'maschera maiolicata', come suggeriva Roberto Longhi. Le qualità dell'abbozzo sono, tuttavia, per resa cromatica e finezza di modellato, forse anche più alte che nella redazione definitiva […] comunque si tratta nell'uno e nell'altro caso, di un esempio singolarmente rilevante […] delle capacità del Bonito colto ma non 'ufficiale' e di parata, che, anche se non giunge mai – né queste erano le sue intenzioni – ai risultati colti di un Traversi, si pone certo, con questi dipinti, tra i ritrattisti più brillanti del Settecento italiano" (N. Spinosa, in Spinosa 1993, p. 149, tav. 70, n. 298). Le due opere, ascrivibili più precisamente agli anni cinquanta del Settecento, hanno interessato la critica, che si è interrogata a lungo sulla paternità del *Ritratto di donna*, attribuendolo al Traversi (Longhi 1927, p. 156) al Giaquinto (*Mostra del ritratto storico* 1954, p. 53, n. 72) e a Giovan Battista Rossi (*La fondazione Roberto Longhi* 1980, pp. 66-67), prima della conferma di Chiarini, che lo riconduce al Bonito (in *Le portrait in Italie* 1982, p. 156, n. 86).

Sibilla Panerai

Bibliografia: N. Spinosa, in *Civiltà del '700 a Napoli* 1979, p. 210, nn. 100-101; Spinosa 1986, p. 170; Spinosa 1987, p. 101; Mochi Onori 2007, p. 66.

125

VITTORE GHISLANDI,
DETTO FRA' GALGARIO
(BERGAMO, 1655-1743)

Ritratto di Francesco Maria Bruntino

1737
olio su tela, 93 x 81 cm
firmato nell'iscrizione al centro a destra, sul blocco di pietra: "Franciscus Maria / Bruntinus Bergomensis / in egestate natus / picture ac librorum / amator / a studente / Ghislandi /minimorum F."
Bergamo, Accademia Carrara, inv. 81LC00079

Con oltre venti opere esposte, riunite nella XX sala, Fra' Galgario si imponeva come uno dei protagonisti della *Mostra del ritratto italiano* del 1911, con la quale ebbe avvio la fortuna critica dell'artista bergamasco, molti anni prima che Roberto Longhi gli riconoscesse un ruolo primario nell'arte italiana del Settecento, in occasione della memorabile rassegna milanese dei *Pittori della realtà* nel 1953.
In coincidenza con la celebrazione dei cinquant'anni dell'Unità d'Italia, la manifestazione fiorentina si prefiggeva di valorizzare la ritrattistica nazionale dal Seicento all'Ottocento – che il gusto corrente relegava in un'epoca di decadenza – all'interno di un più vasto progetto culturale teso a celebrare due secoli e mezzo di vita italiana attraverso i volti di personaggi illustri e anonimi.
In questo contesto si spiega il cospicuo numero di opere di Fra' Galgario, che si susseguivano in una galleria di immagini di aristocratici, borghesi, prelati, fanciulli e artisti, un campionario umano di rara pluralità e di sconvolgente sincerità, nel quale il *Ritratto di Francesco Maria Bruntino* si distingueva per il realismo spietato e lo scavo psicologico, come pure per una stesura del colore condotta con le dita, che risaliva all'amatissimo Tiziano, finalizzata a spezzare i contorni e mischiare le superfici cromatiche.
"Francesco Bruntino … fu un uomo da nulla; ma oltremodo maraviglioso" – ricordava il conte Giacomo Carrara nel 1764, a otto anni dalla sua scomparsa –, "egli era nato villano e perciò ignorante, talchè sapea poco altro che leggere e a mala pena; tuttavia innamorato de' buoni libri e de' bei quadri come un dotto e ricco letterato e un gran signore […]. Impiegò la sua lun-

ga età in andare in traccia di pitture eccellenti e delle stampe più belle e de' buoni libri e in ciò spendeva tutto il suo denaro: onde sempre visse meschinamente tanto di vitto che di vestito e in un alloggio tapino". A questa singolare figura di antiquario, collezionista, amico di artisti e – soprattutto – autodidatta, che seppe coltivare i propri interessi culturali con grande piacere personale, Fra' Galgario dedica uno dei suoi più affascinanti ritratti della tarda maturità, che traduce "l'inquietudine interna dell'uomo" e la sua "introversione disperata" (F. Rossi, in *Fra' Galgario* 2008, p. 54) nello sguardo concentrato, nel contrasto tra l'abito estremamente sobrio e gli oggetti che amava, oltre che in una materia cromatica di straordinaria forza espressiva.

Elena Lissoni

Bibliografia: *Mostra del Ritratto* 1911, p. 172, n. 24; Caversazzi 1927, p. 153; G. Testori, in *I pittori della realtà* 1953, p. 55; F. Rossi, in *Fra' Galgario* 2008, pp. 54-55 (con bibliografia precedente)

126
LUIGI CRESPI
(BOLOGNA, 1708-1779)

Ritratto di Ferdinando Gini

1759
olio su tela, 96,7 x 77,6 cm
firmato e datato sulla lama dello spadino: "Luigi Crespi dipinse 1759"; iscrizione sul pilastro: "CO.FERDINANDUS / GINI BONON. / ACADEMIAE / PRINCEPS / SECUNDI / SEMESTRIS / MDCCLIX"
Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, inv. P676

Dedicatosi alla pittura "per divertimento", come ricordato nella sua autobiografia, Luigi Crespi, figlio e allievo del più celebre Giuseppe Maria, fu collezionista, mercante d'arte, teorico del restauro e soprattutto storiografo, autore del terzo volume di *Felsina pittrice* (1769), a continuazione dei due tomi scritti da Malvasia (1678). Ricordato per le particolari doti di ritrattista, "in un certo stile oltremontano", si accostò allo studio della pittura fiamminga, ben documentata nella collezione granducale di Firenze, aggiornandosi poi sui modelli di Louis de Silvestre, Balthasar Denner e Martin van Meytens, che ebbe modo di apprezzare durante il soggiorno di sette mesi a Dresda, tra il 1752 e il 1753, dopo aver sostato a Venezia, Trieste, Vienna.
Al rientro da quel viaggio, importante occasione di riflessione sulla ritrattistica internazionale, si colloca il *Ritratto di Ferdinando Gini* che figurava, con quello di Lanfredino Cellesi (1732, Pistoia, Museo Civico), alla *Mostra del ritratto italiano* di Firenze nel 1911: immagini autocelebrative della nobiltà del Settecento tra la Toscana e Bologna, desiderosa di presentarsi esibendo i modi disinvolti ed eleganti di una società cosmopolita, che riuniva intellettuali e aristocratici nei salotti di tutta Europa.
Riprendendo il modello in voga del *portrait d'apparat* di matrice francese, Crespi raffigura Ferdinando Gini, rampollo di un casato bolognese di recente fortuna, come "principe" dell'Accademia degli Argonauti per il secondo semestre del 1759 – ovvero studente tra i più meritevoli dell'istituzione. Il flauto traverso, lo spadino, la bandiera rimandano alle sue discipline di studio predilette, assumendo il valore di moderne insegne cavalleresche del damerino à la mode, sulle quali il pittore indugia descrivendo con precisione lenticolare ogni dettaglio. Il virtuosismo nella resa quasi tattile dei riflessi lucenti della bandiera di seta, della camicia inamidata, del gilet di broccato sul quale spicca una medaglia, appaga il piacere esibizionistico della committenza, ma corrisponde anche a una nuova sperimentazione, tesa a indagare la realtà per restituirla con lucidità ed esattezza, in coincidenza con la divulgazione degli studi di ottica promossi da Francesco Algarotti, legato a Luigi Crespi da un breve scambio epistolare nel 1756.

Elena Lissoni

Bibliografia: Roli 1977, pp. 172, 251; Cont 2016; *Luigi Crespi* 2017.

127
GIAMBATTISTA TIEPOLO
(VENEZIA, 1696 - MADRID, 1770)

Ritratto di Antonio Riccobono

1745
olio su tela, 102 x 89 cm
Rovigo, Pinacoteca della Accademia dei Concordi, inv. 185

"Fu certamente saggio consiglio il non far mancare alla Mostra fiorentina la nota potente dell'arte sua accogliendovi alcune tele che possono in certo modo rientrare nella categoria dei ritratti". Con queste parole Aldo Rava introduceva le *teste di carattere* di Giambattista Tiepolo esposte a Firenze nel 1911, insieme al ritratto di Antonio Riccobono, eminente letterato, membro dell'Accademia dei Concordi di Rovigo e titolare della cattedra di eloquenza all'Università di Padova dal 1571 (Rava 1927, p. 203).
Il ritratto – uno dei rari eseguiti da Tiepolo – fa parte di una serie di effigi postume dei membri più importanti dell'Accademia, commissionata nel 1740 ai migliori pittori veneziani del momento, tra i quali Piazzetta, Pittoni, Nogari e Nazzari. A causa delle numerose e importanti commissioni che impegnarono l'artista in quegli anni – dagli affreschi di palazzo Pisani a Venezia (1743-1745) a quelli di villa Cordellina a Montecchio Maggiore (1743-1744), fino alla decorazione della volta della chiesa degli Scalzi (1743-1745) – il dipinto non era stato ancora consegnato nel 1743 e, come documentano studi recenti, fu compiuto soltanto nel 1745 (Favilla, Rugolo 2013, pp. 242-243). Per quest'opera che raggiunge esiti di straordinaria potenza visiva nella rievocazione del personaggio tra il reale e il fantastico, Tiepolo impiega come punto di partenza un antico ritratto inciso, dal quale ricava gli abiti sontuosi bordati di pelliccia, la fisionomia e persino l'espressione appena accigliata (pubblicato in *Giambattista Tiepolo* 1996, p. 246). A quel modello unisce con decisione precisi richiami al repertorio di Rembrandt, in particolare attingendo ai ritratti incisi di Johannes Uytenbogaert e di Lieven Willemsz van Coppenol, per le posizioni, le espressioni del viso, come pure per i dettagli – lo sguardo diretto, i libri, la penna d'oca – ma infondendo alla figura una vitalità del tutto moderna attraverso una pennellata franta e luminosa, che ha le sue origini nella grande tradizione pittorica veneziana, tra Tiziano e Paolo Veronese (Kowalczyk 2002, p. 359). Pur riprendendone tutti gli attributi, l'immagine supera i canoni tradizionali della rappresentazione del letterato al lavoro nel suo studio, che emerge vivo e palpitante dall'oscurità dello sfondo, colto nell'istante in cui – interrotta la lettura – distoglie l'attenzione dal codice che stava consultando, si volta di scatto e fissa lo sguardo sullo spettatore, oltrepassando il limite della tela, tra realtà e finzione.

Elena Lissoni

Bibliografia: Gemin, Pedrocco 1993, n. 254, p. 343 (con bibliografia precedente); Favilla, Rugolo 2013, pp. 242-243; *Le trame* 2017.

128
POMPEO BATONI
(LUCCA, 1708 - ROMA, 1787)

Ritratto di Francesco Benaglio

1757
olio su tela, 99 x 74,3 cm
sulla pagina tenuta dall'effigiato: "Vita di Pompeo Batoni pittore lucchese scritta da Francesco Benaglio"
Treviso, Museo Diocesano di arte Sacra, inv. F690127A

Batoni si dedica al ritratto a partire dagli anni cinquanta del Settecento, dimostrando subito un talento speciale "che lascia trasparire la concezione del vero in un interesse che va ben oltre l'aria del naturale giungendo all'introspezione psicologica, agli stati d'animo […]. Non v'è dubbio che l'atteggiamento di Batoni nei confronti della ritrattistica fosse nel segno di realtà pura, come si riscontra nella maggior parte dei dipinti a mezza figura degli inglesi del Grand Tour, e insieme di realtà idealizzata, specie in quelli a figura intera, dove questa tendenza è ricercata attraverso il comporre, nel riecheggiare l'antico e nella forza di simboli evocativi che circondano il personaggio" (Quieto 2007, p. 62). 'L'artista dei forestieri' del Grand Tour ritrae Francesco Benaglio a mezza figura, nella posa di tre quarti, approfondendone l'introspezione psicologica. L'effigiato compie gli studi di giurisprudenza a Padova. Per compiacere la famiglia prova invano a entrare nel Collegio dei giudici di Treviso prima di trasferirsi a Venezia, alle dipendenze di Gabriele Boldù, provveditore straordinario agli Ordini nuovi. Conosce Batoni presumibilmente nel 1737, grazie all'amico e ambasciatore Marco Foscarini che lo vuole con sé a Roma e che commissiona a Batoni la *Grande Allegoria* di Venezia. Nel 1745 raggiunge Francesco Venier a Costantinopoli, dove era andato in qualità di balio. Qui prepara la traduzione delle *Bucoliche* di Virgilio e degli *Amori di Dafne e Cloe* di Longo Sofista. Al rientro a Roma diviene bibliotecario del cardinale Prospero Colonna. Frequenta assiduamente Batoni tra il 1750 e il 1753, fino a tracciare un *Abbozzo della vita di Pompeo Batoni* (*Vita e prose* 1894) e a commissionargli il suo ritratto per 40 scudi (Marchesan 1894; cfr. Clark 1985, p. 270). Nell'opera, lasciata in eredità al canonico Rambaldo degli Azzoni Avogaro, la figura di Benaglio si staglia sullo sfondo scuro restituendone, attraverso la sontuosità dei dettagli e la scelta calibrata di pochi colori, l'intelligenza e la ricercatezza: "La ricca veste bordata di pelliccia, il foulard avvolto con noncuranza e il colletto sbottonato, il prezioso anello con cammeo, la parrucca azzimata e le belle mani esprimono la raffinatezza del soggetto" (A. Malinverni, in *Pompeo Batoni* 2008, p. 196).

Sibilla Panerai

Bibliografia: Clark 1985, pp. 269-270, n. 186, n. 201; Quieto 2007, p. 60, fig. 21; A. Malinverni, in *Pompeo Batoni* 2008, pp. 196-197, n. 2.

129
ANTON RAPHAEL MENGS
(AUSSIG, 1728 - ROMA, 1779)

George Clavering Nassau, Lord Fordwich, in seguito III Earl of Cowper

1770-1773
olio su tavola, 76 x 60 cm
iscrizione al *verso*: "Hanc. Cowperi. Imaginem / Inter. Magnae. Britanniae. Procerep. / Quam. Divinus Raphael. Mengs. / Florentiae. Anno. MDCCLXIX. Pinx: / Cowperus. Idem. Nunc. S.R.I. Princeps. /

Carlo. Rinnuncinio. Baselicae. Torparchae. / Amico. Suavissimo. Donabat"
Firenze, Collezione CR Firenze, inv. 930

Celebrato come il "pittore filosofo" per aver elaborato insieme con Johann Joachim Winckelmann le fondamenta teoriche del Neoclassicismo, Anton Raphael Mengs era destinato sin dal nome, che faceva riferimento a Correggio e Raffaello, a essere interprete del prestigio e del primato della tradizione italiana che si riconosceva nei valori universali dell'antico e del classico. Alla *Mostra del Ritratto italiano* allestita a Firenze nel 1911 figuravano ben nove opere dell'artista, tra le quali il ritratto postumo dell'amico Winckelmann (New York, Metropolitan Museum of Art), quello del tenore Domenico Annibali (1751, Milano, Pinacoteca di Brera) e quello di Lord Cowper, qui esposto.
La sua fama di ritrattista era iniziata nel 1745 quando, appena diciassettenne, realizzò una serie di effigi a pastello dei membri della corte e della Casa Reale di Sassonia; una fama proseguita a Roma con l'esecuzione del ritratto di papa Clemente XIII, immediatamente dopo la sua ascesa al soglio pontificio (1758, Venezia, Ca' Rezzonico) e, infine, a Madrid, al servizio di re Carlo III di Spagna.
A partire dal 1760, quando commissionò al pittore una *Sacra Famiglia* divenendo uno dei suoi più grandi ammiratori e committenti, Lord Cowper fu ritratto da Mengs in almeno altri tre dipinti, oltre a quello in mostra, due dei quali attualmente conservati a Firle Place (Gran Bretagna, Sussex) e un terzo passato in asta nel 1953, dove appariva "in a blue coat, red vest and breeches, standing on a terrace holding a stick" (London, Christie, Manson & Woods, 16 ottobre, 1953, lot. 93). Il gentiluomo inglese aveva lasciato l'Inghilterra nel 1757, avventurandosi nel Grand Tour, l'indispensabile viaggio di formazione e iniziazione artistico-spirituale dei giovani aristocratici di tutta Europa che giungevano in Italia per godere della mitezza del clima, dello splendore del paesaggio, ma soprattutto per ammirare i capolavori e le rovine del mondo antico. Stabilitosi a Firenze nel 1759, Lord George fu uno dei protagonisti della vita artistica e culturale cittadina, membro dell'Accademia del Disegno, dell'Accademia della Crusca, dell'Accademia Etrusca, collezionista di strumenti scientifici e di opere d'arte e, dal 1777, principe del Sacro Romano Impero. La sua straordinaria raccolta comprendeva *La Sacra Famiglia* di Fra' Bartolomeo (Los Angeles, Getty Museum), opere di Pontormo, Salvator Rosa, Francesco Zuccarelli, Jakob Philipp Hackert e, soprattutto, due *Madonne* di Raffaello (entrambe Washington, National Gallery of Art), ancora oggi identificate con il nome del loro antico proprietario (Ellis 2005, pp. 40-72).
Il ritratto in mostra ci restituisce un'immagine del gentiluomo di grande naturalezza ed eleganza con la figura che si staglia contro il fondo scuro e risalta nella sua veste rosso carminio, in un'inquadratura ravvicinata derivata da modelli cinquecenteschi. La luce proveniente da sinistra rivela l'espressione benevola del viso, attraversato da un sorriso appena accennato, forse per "un riferimento intenzionale alla sua natura di scienziato dilettante, aperta al progresso, che corrisponde in tutto allo spirito dell'Illuminismo" (S. Roettgen, in *Mengs* 2001, p. 180). Questo ritratto "così parlante" – secondo i contemporanei (*Elogio* 1793, p. 220) – ci restituisce la riservatezza e la nobile semplicità dell'effigiato, che volle destinarlo in segno di amicizia al principe Carlo Rinuccini, come si evince dalla dedica al "soavissimo amico" (*Alcuni quadri* 1852, p. 90, n. 370). Un'impostazione ben diversa rispetto a quella dei ritratti più appariscenti di Giuseppe Antonio Fabbrini e, soprattutto, di Johan Zoffany (che rappresentò Lord George anche nella celebre *Veduta della Tribuna degli Uffizi*), dai quali emerge l'immagine pubblica di un personaggio ambizioso, dallo stile di vita dispendioso e dai molteplici interessi. Nonostante la dedica al *verso* riporti anche la data 1769, Steffi Roettgen ha proposto di spostare l'esecuzione dell'opera agli anni tra 1770, all'inizio del soggiorno fiorentino di Mengs, e il 1773, anno cui risale la commissione della cornice.

Elena Lissoni

Bibliografia: *Anton Raphael Mengs* 1993, p. 60, n. 7; Roettgen 1999, n. 128 (con bibliografia precedente); S. Roettgen, in *Mengs* 2001, pp. 180-181, n. 44; Ellis 2005, pp. 60-61, nota 54.

130
FRANÇOIS-XAVIER FABRE
(MONTPELLIER, 1766-1837)

Ritratto di Vittorio Alfieri e di Luisa Stolberg, contessa d'Albany

1796
olio su tela, 129 x 166 cm
firmato e datato sul foglietto sotto i libri in basso a sinistra: "F.X. Fabre. Florentiae 1796"
Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, su concessione della Fondazione Torino Musei, inv. 535/D

"Una casa graziosissima benché piccola, posta al Lung'Arno di mezzogiorno, casa dei Gianfigliazzi […] L'aria, la vista e il comodo di questa casa mi restituì gran parte delle mie facoltà intellettuali e creative" (V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, IV, 23). Con queste parole Vittorio Alfieri descriveva la dimora fiorentina dove si era stabilito nel novembre del 1792, dopo la fuga da Parigi incalzato dagli eventi rivoluzionari, insieme con la contessa d'Albany, moglie separata dal pretendente al trono inglese Charles Edward, ultimo erede degli Stuart.
Nel 1793 a Firenze, divenuta dimora d'elezione e patria letteraria del poeta, si era rifugiato anche François-Xavier Fabre, già allievo di David, allontanatosi da Roma in seguito alla presa e all'incendio di palazzo Mancini, sede dell'Accademia di Francia, scegliendo di non fare ritorno in patria, in disaccordo con la scelta rivoluzionaria. Fin dal suo arrivo l'artista dipinse una serie di immagini del poeta e di Madame d'Albany, raffigurati sia nella versione solenne e ideale da tramandare ai posteri, sia in quella affabile e domestica, come nel caso di questo straordinario doppio ritratto, dipinto nella primavera del 1796 per l'abate Tommaso Valperga di Caluso, segretario perpetuo dell'Accademia reale delle scienze di Torino dal 1783 al 1801, e intimo amico del poeta. L'abate è anche il destinatario del sonetto con il quale Alfieri gli dedica il dipinto e che compare sul foglio nelle mani della contessa ("Al Nobil Uomo il sig. Abate Tommaso di Caluso, Segretario della Reale Accademia delle Scienze Torino"; sulla parte superiore del foglio: "Poiché il destino ci vuole pur divisi / De' duo di cui stai sculto perenne in petto / Abbiti almen, Tommaso egregio, i visi. / Firenze 21 d.bre 1796. Vittorio Alfieri"), nonché l'autore del poema la *Raggione Felice, Canto terzo*, aperto sul tavolo dove, tra il libri in equilibrio instabile, si riconosce anche *Les Essais* di Montaigne, guida spirituale della coppia.
Come osservato dai contemporanei (si veda Laurent Pêcheux, citato in Baudi di Vesme 1927, p. 53), con questo dipinto – dove per la prima volta compare un paesaggio, una splendida veduta di Firenze all'imbrunire – Fabre riprende il genere del ritratto del Grand tour, aggiornandolo sui modelli dell'amico Louis Gauffier e segnando così un'evoluzione nella sua carriera di ritrattista. Tuttavia, l'aspetto più affascinante dell'opera risiede nella sua dimensione intima e familiare, vicina al concetto di *conversation pièce* all'inglese: ogni dettaglio sembra ricondurre alla comunione sentimentale e intellettuale della coppia, cui non solo Caluso, ma anche lo stesso Fabre, partecipano in una relazione di totale confidenza, di amicizia reciproca che proseguì fino alla morte di ciascuno di loro, quando il pittore si dedicò all'erezione del monumento funebre di Alfieri in Santa Croce a opera di Canova e, infine, divenuto compagno della contessa, ne raccolse l'eredità (1824).

Elena Lissoni

Bibliografia: A. Imbellone, in *Il Neoclassicismo* 2002, pp. 467-468; A. Imbellone, in *Vittorio Alfieri* 2003, pp. 220-221; L. Pellicer, in *François-Xavier Fabre* 2008, pp. 184-185.

131
ANDREA APPIANI
(MILANO, 1754-1817)

Ritratto di Mariana Waldstein marchesa di Santa Cruz

1804
olio su tela, 66 × 46,5 cm
in altro a destra: "Marianna Waldstein di S. Cruz minia[tri]ce"
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 0391

Mariana di Waldstein (o Wallenstein) (Vienna, 1763 - Fano, 1808), figlia del conte Emanuele Filiberto e di Maria Teresa, principessa di Liechtenstein, diventa la IX marchesa di Santa Cruz nel 1781 grazie alle nozze con José Joaquin de Silva Bazán y Sarmiento, consigliere intimo del re di Spagna Carlo IV. Il difficile rapporto col marito la porta ben presto a cercare l'affetto in altri uomini, come il *dandy* Lord William Beckford e l'ambasciatore del Direttorio Félix Guillemardet. Nota è pure la sua amicizia intima con Luciano Bonaparte, fratello di Napoleone, durante il periodo da lui trascorso a Madrid in qualità di ambasciatore del Primo Console.
Fin da piccola Mariana è educata all'arte del disegno. In seguito si specializza nella tecnica del pastello frequentando a Parigi l'atelier di Nicolas Dubois (1746-1826) e a Madrid quello di Juan Teófilo Helt (o Held) de Jaanasch. Nel 1782 è nominata direttrice onoraria della Reale Accademia di San Fernando: istituzione dove espone regolarmente tra il 1790 e il 1805. A Madrid è amica di pittori, tra i quali Francisco Goya che nel 1797-1798 le esegue uno splendido ritratto a figura intera, rappresentandola come una "Maja", con mantiglia e ventaglio (Parigi, Musée du Louvre). Nel 1801 si reca a Parigi dove frequenta gli studi degli artisti più in voga: cerca inutilmente di convincere Jacques-Louis David a darle delle lezioni private di pittura, mentre segue con successo quelle del miniaturista Jean-Baptiste Isabey. Proprio in virtù delle qualità raggiunte nella tecnica miniata, Mariana è ammessa fra i soci onorari dell'Accademia di San Luca di Roma il 29 settembre 1803. In segno di riconoscenza, il 28 luglio 1804, la nobildonna invia alla prestigiosa istituzione romana questo ritratto eseguito da Andrea Appiani – di cui pare sia stata allieva (Azcue Brea 2017, p. 153) –, frutto di una promessa fattale dall'artista milanese l'anno prima a Parigi. La scelta di farsi ritrarre dal futuro "Primo pittore di Napoleone, re d'Italia" non è del resto casuale, in particolare se consideriamo la fama da lui raggiunta in questo genere pittorico; unico capace di conferire ai suoi personaggi una

acuta verità sociale e psicologica, tanto da farne i modelli di un'epoca e di un'etica (Mazzocca 2002, pp. 158-189). Se non la "vera carne" del Canova, Appiani ha saputo infondere ai suoi ritratti – soprattutto femminili – un sottile calore umano che già prelude al romanticismo. Nel ritratto della marchesa di Santa Cruz spira poi un'eco di ricordi cinquecenteschi nella pacata compostezza e dignità della posa, tanto naturale quanto racchiusa nel più eletto modulo formale. La sua bellezza nasce dall'intimo: i cappelli corvini, raccolti con eleganza sotto il velo trasparente, il lieve reclinare del capo, i grandi occhi pensosi, le sopracciglia ben disegnate, formano un insieme di rara armonia, pervasa di eleganza e di squisito sentimento. Caratteri che evidenziano bene quel processo di elezione formale, finalizzato alla ricerca del Bello ideale, sempre presente nelle sue opere e descritto da Francesco Reina con calzante efficacia analitica: "L'Appiani è singolarissimo nei suoi ritratti, perché hanno un'ideale somiglianza scevra dagl'individui difetti. Infatti, se esamini i tratti della persona da lui dipinta, non ne trovi veruno uguale; ma trovi bensì fedelmente tutti que' tratti, che la natura avrebbe fatti, qualora avesse di sua mano modellati e perfezionati gl'individui medesimi. L'Appiani ingrandiva ritraendo certe forme a mo' del Correggio, specialmente gli occhi" (Mellini 1986, p. 115).

Stefano Bosi

Bibliografia: Incisa della Rocchetta 1979, p. 58; M. Simonetta, in *1775-1840. Lucien Bonaparte* 2010, pp. 106-107, n. 36; Leone 2015, pp. 92, 94, 249.

132

GASPARE LANDI
(PIACENZA, 1756-1830)

Ritratto del conte Giacomo Rota con il suo cane

1798
olio su tela, 100 x 73 cm
Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese, inv. 01

Citato tra le "glorie della pittura italiana" da Canova, durante il suo celebre dialogo con Napoleone a Fontainbleu nel 1810, Gaspare Landi si era trasferito dalla nativa Piacenza a Roma nel 1781, dove fu inizialmente allievo di Pompeo Batoni e poi di Domenico Corvi, proseguendo gli studi da autodidatta sui modelli canonici del classicismo in parallelo alla riflessione sui testi teorici di Anton Raphael Mengs. Nonostante il notevole successo riscosso dalla sua produzione ritrattistica, in più occasioni l'artista confessò di subordinare questo genere, ritenuto inferiore nella gerarchia accademica, ai più impegnativi quadri di storia che, spesso intrapresi senza commissione, a scopo promozionale, richiedevano un notevole impegno economico: "Ma poi non amo particolarmente fare tanti ritratti. Alcuni che bilancino il poco utile e le perdite che si fanno sui quadri di storia sta bene. In ogni modo c'è un rimedio all'occasione ed è accrescerne il prezzo" (lettera del 26 luglio 1804, in Arisi 2004, p. 247; si veda anche Grandesso 2008, pp. 15-16).
Esposto alla *Mostra del Ritratto italiano* di Firenze del 1911, insieme ad altri otto dell'autore, il *Ritratto del conte Giacomo Rota con il suo cane* fu dipinto nel 1798, durante un soggiorno di Landi a Piacenza, in seguito all'allontanamento da Roma all'epoca occupata dalle truppe francesi. In questo periodo, il pittore si dedicò all'esecuzione di diversi ritratti dei notabili piacentini, tra i quali la contessa Caterina Anguissola da Travo, Giuseppina Andrei Maggi, Giuseppe Fioruzzi, Girolamo Piovani, cui si aggiunge la grande scena, straordinaria nella delicata rappresentazione degli affetti, che raffigura la famiglia del suo mecenate il marchese Giambattista Landi delle Caselle (tutti in collezioni private). La stessa atmosfera intima e colloquiale, che deriva dall'aggiornamento dei modelli batoniani sulla ritrattistica di Angelica Kauffmann, massima specialista del genere, si rintraccia anche nell'effige del conte Giacomo Rota, qui raffigurato in un abito semplice, appena impreziosito dalle lunghe file di bottoni dorati, in una posa di grande naturalezza, con il braccio appoggiato con noncuranza sulla spalliera della sedia inclinata. Attraverso una tecnica pittorica che alterna raffinate stesure smaltate ad altre più morbide, il pittore ci restituisce un'immagine aderente al dato naturale nell'espressione e nella resa sentimentale, dalla quale emergono anche le qualità morali del personaggio, suggerite dalla presenza del cane – simbolo di un amore fedele – che reca le iniziali del proprietario incise sullo scintillante collare dorato.
Tra le figure più in vista di Piacenza, impegnato nella costruzione del teatro cittadino, Giacomo Rota era stato ritratto da Landi anche nella *Vestizione del Beato Paolo Burali* per la chiesa di santa Maria in Torricella (1790 circa), e spesso ricordato nelle sue lettere per i continui ritardi nel pagamento che fu saldato soltanto nel 1805 (Arisi 2004, pp. 199; 214; 272).

Elena Lissoni

Bibliografia: S. Pronti, in *Il Palazzo Farnese* 1997, pp. 215-216, n. 75 (con bibliografia precedente); *Gaspare Landi* 2004, p. 151, n. 75.

133

GIOVANNI CARNOVALI, DETTO IL PICCIO
(MONTEGRINO, 1804 - CREMONA, 1873)

Ritratto di Giovanni Beltrami

1840-1841
olio su tela, 73,5 x 57 cm
Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, inv. 360

Giovanni Beltrami, intagliatore di gemme e ceroplasta attivo a Cremona dall'ultimo decennio del Settecento fino alla scomparsa avvenuta nel 1854, fu, nella sua specialità, uno dei più raffinati interpreti del gusto neoclassico. Nel giro di una clientela altoborghese e aristocratica, distribuita dentro e fuori i confini lombardi, intrattenne un rapporto privilegiato con il milanese Giovanni Battista Sommariva, potente uomo politico e grande collezionista. Servì pure personaggi di rango reale, come il viceré Eugenio Beauharnais e l'imperatrice Giuseppina Bonaparte.
Nel ritrarre l'amico che gli era stato presentato da Giuseppe Diotti, suo docente presso l'Accademia Carrara, Giovanni Carnovali non esitò a spendersi nella piena adesione empatica e nella qualità esecutiva del "capodopera". A prescindere dal trasporto confidenziale, il pittore riconosceva, da competente, l'eccellenza del professionista sedutogli di fronte: era egli stesso un amatore di glittica, sia di scavo sia ispirata all'antico. A riprova, il referto necrologico sottoscritto dal sindaco di Sissa Parmense, quando il Piccio fu restituito senza nome dalla corrente del Po, segnala che questi aveva alle dita due cammei in pietra dura rossiccia. Dopodiché, anche un pensiero sulla provenienza di tali gioielli dall'officina cremonese non suona troppo azzardato.
L'impegno realistico della restituzione fisionomica e psicologica pareggia la generosità inventiva nella strutturazione e nella ricerca dei valori formali, in parte radicati nella Maniera cinquecentesca. La medesima sottesa alla pur differente intonazione linguistica del più anziano Francesco Hayez, primo attore sulla comune piazza di Milano. Della celerità di stesura che ha improntato l'opera si ha oggi una riconferma attraverso la riflettografia al filtro infrarosso, in grado di penetrare la stratificazione pittorica fino al disegno sommario d'impostazione.
Di età piuttosto avanzata, ma ancora energico, il maestro è ripreso fino alla vita, in abito confacente al suo acquisito ruolo sociale, nel gesto di esibire un rilievo in cera su tondo turchino, completo di cornicetta in stile Restaurazione "ebanizzata". Si tratta del profilo della moglie da giovane, modellato almeno vent'anni prima. Questo quadro nel quadro, illusionisticamente evidenziato dal riflesso di una finestra sulla bombatura del vetro protettivo, funge pertanto da attributo affettivo oltre che da saggio di un particolare aspetto della creatività beltramiana. L'oggetto, per di più, si fa fondamentale nella risoluzione compositiva: posto in asse con le mani che lo porgono e con il bracciolo appena intuibile del divanetto, forma una breve diagonale in primo piano a sinistra e si relaziona, nel contempo, con la testa del protagonista; avviando in modo sapiente il meccanismo spaziale, destinato a sfiatare nel trattamento tonale del fondo muto. Il quale, mentre introduce il necessario respiro, asseconda la sobrietà cromatica dell'intarsio figurale, i cui estremi coincidono con il bianco graduato al giro della cravatta e con il nero assoluto dentro le pieghe della redingote. Il volto segaligno, amplificato dal pelo rado e scarmigliato, scarica sull'osservatore il flusso di una sensibilità saturnina, di una mente abituata a tradurre il mondo in "classico stile", per quanto intimamente tentata dal disordine *bohémien*.
Va ricordato che Carnovali, oltre alla "citazione" anacronistica dentro il dipinto in esame, provvide, nella stessa stagione, alla raffigurazione autonoma e aggiornata della signora Beltrami, nel frattempo molto appesantita (*Ritratto di Teresa Toscani Beltrami*, tela pervenuta anch'essa al Museo Ala Ponzone), ma senza l'intenzione di un accostamento in *pendant*. Mentre l'effigie maschile è a evidenza celebrativa, pronta all'eventuale traduzione calcografica per l'antiporta di una biografia, il mezzobusto femminile osserva il formato minore e la presentazione basica dell'iconografia domestica corrente. In chiave ancora più oggettiva e percettivamente ingannevole, al limite dell'irriverenza.

Renzo Mangili

Bibliografia: Tarchiani 1911, n. 92; Rossi 1974, pp. 34-35, n. 7; M. Piatto, in *Piccio* 2007, pp. 114-115, n. 26; Mangili 2014, pp. 230-232, 234, n. I/85.

134

FRANCESCO HAYEZ
(VENEZIA, 1791 - MILANO, 1882)

Ritratto di Sarah Louise Strachan Ruffo di Motta e Bagnara, principessa di Sant'Antimo

1840-1844
olio su tela, 116 x 93 cm
Napoli, Polo Museale della Campania,
Museo di San Martino, inv. 13199

Undici anni prima che il recupero critico di Francesco Hayez nel Novecento avesse avvio con la sala dedicata alla sua produzione di ritrattista allestita presso la Biennale di Venezia del 1922, il quadro raffigurante la principessa di Sant'Antimo apparve, insieme ad altre sette opere, alla *Mostra del Ritratto italiano* allestita da Ugo Ojetti a Firenze nel 1911, in occasione della celebrazione dei cinquant'anni dell'Unità d'Italia. In quel percorso espositivo che riuniva in una efficace sintesi iconografica le immagini di uomini illustri insieme ai ritratti di personaggi comuni con l'intento di restituire il volto della nazione,

la critica dell'epoca riconobbe nella "serica principessa di Santantimo […] la gran dolcezza del costume e della femminilità romantica" (Caprin 1911, p. 267). Una chiave di lettura che certo accrebbe la popolarità del dipinto, nel 1910 donato al Museo di San Martino e, in seguito, presentato quale icona del Romanticismo ad alcune delle principali rassegne nazionali e internazionali, tra le quali la Biennale di Venezia del 1928, la *Exhibition of Italian Art* allestita a Burlington House nel 1930 e la fondamentale mostra londinese sul Neoclassicismo del 1972.
Figlia dell'ammiraglio scozzese Sir Richard e di Luisa Dillon, Lady Sarah Louise Strachan, all'epoca del ritratto ventiduenne, era la moglie di Vincenzo Ruffo, principe di Sant'Antimo, Motta e Bagnara, cavaliere dell'Ordine di Malta, gentiluomo di Camera alla Real Corte e senatore del Regno d'Italia dal 1896. Noto amatore d'arte e mecenate, aveva riunito nel suo palazzo a Napoli "una ricca collezione di opere de' più valorosi artisti della nostra età", tra le quali sculture di Bartolini, Tenerani, Finelli, quadri neoclassici di Camuccini e Patania e quelli romantici di storia di Vincenzo Morani e Giuseppe Mancinelli, cui si aggiunse nel 1844 la seconda versione – destinata a diventare celeberrima – dei *Vespri siciliani* di Francesco Hayez (1844-1846, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea). "Dipinto con molto verità" in due riprese – nel 1840 e nel 1844 – in coincidenza con i soggiorni napoletani del pittore presso il suo illustre committente, il ritratto dimostra insieme alla strepitosa qualità tecnica, una profonda indagine psicologica del personaggio, la cui figura emerge dallo sfondo con "uno scarto nervoso", accentuato dal sapiente contrasto tra il candore lucente dell'abito, lo scialle scuro e l'improvvisa accensione cromatica della sontuosa poltrona di velluto rosso che avvolge la figura. L'ammaliante virtuosismo nella resa dei pizzi impalpabili, delle sete marezzate – paragonato da Fernando Mazzocca alle eleganze di Giuseppe Molteni, come pure ai preziosismi dei pittori biedermeier, da Amerling a Winterhalter – sembra quasi in contrasto con l'"espressione assorta della principessa, il suo sguardo rivolto in un punto indefinito al di fuori del quadro, che rivela la distanza emotiva fra lei e quell'involucro di lussuoso agio" (A. Schiavi, in *Francesco Hayez* 2015, p. 248).

Elena Lissoni

Bibliografia: *Mostra del Ritratto* 1911, p. 36, n. 23; Mazzocca 1994, pp. 287-288, n. 273; R. Muzii, in *Hayez* 2011, p. 94, n. V.2; A. Schiavi, in *Francesco Hayez* 2015, p. 248, n. 75.

135
GIOVANNI CARNOVALI, DETTO IL PICCIO
(MONTEGRINO, 1804 - CREMONA, 1873)

Ritratto di Anastasia Spini

1842 circa
olio su tela, 136 x 89 cm
Bergamo, Accademia Carrara, inv. 06 AC 00925

Da annoverare tra i sette figli dei conti Giovanni e Angela Spini di Bergamo, Anastasia, qui ritratta in tarda età, era nata nel 1770 e sarebbe deceduta, nubile, nel 1855. Ebbe parte nella scoperta e protezione del talento di Giovanni Carnovali bambino. Il quale si vide affibbiare il soprannome "Piccio" proprio nella casa dei possidenti agrari frequentata al seguito del padre, che vi prestava lavoro stagionale da fontaniere. Ciò avvenne molti anni prima che la nobildonna, per iniziativa del fratello minore, Pietro Andrea, erede del titolo comitale, subisse l'interdizione a causa di "prodigalità e minorato giudizio" (Caversazzi 1946, p. 51). Che la stessa fosse folle resta da dimostrare; che potesse mettere a rischio l'eredità familiare è quantomeno accertato dalle sue stravaganti iniziative edilizie, specialmente rivolte all'amato casino di caccia, sul Colle Gallo in Valseriana (da lei dotato di un terrapieno a uso di giardino, nonché di un tunnel a collegamento delle stanze di abitazione con la chiesa della piccola comunità locale).
Comunque sia, quando posa davanti al "suo" Piccio, Anastasia, per nulla bella e per di più ingoffita dalla cuffia di pizzo, non rivela evidenti sintomi patologici. L'innegabile *tot* di ironia, da parte dell'artista ormai affermato, è tamponato da un moto affettivo quasi filiale e, presumibilmente, da un senso di sudditanza sociale. Egli restituisce il tipo a figura intera, in poltrona di stile Restaurazione come il tavolino accanto, sul quale sono sistemati un servizio da scrittura settecentesco in argento lustro, un plico di fogli bianchi e un libro intestato "Racolta / di / sermoni". A costituire la magistrale natura morta sono oggetti non certo casuali, bensì indicativi di un ordinario disbrigo di corrispondenza e di una quotidiana meditazione sui temi della fede. Semiavvolta in un pregiato scialle rosso maltrattato, l'anziana fissa con gli occhi sporgenti il pittore, certo non prevedendo l'entità della schiera transgenerazionale curiosa della sua individualità e del decoro domestico accompagnatorio (uno spazio intimo per non dire claustrofobico, misurabile attraverso il pavimento a mattonelle quadre e le pareti ripartite da ricercate *boiséries* e *tapisseries*). Tiene la tabacchiera d'oro in una mano e una presa della polvere da fiuto nell'altra. Ai suoi piedi, osserva l'immobilità prescritta dalla messinscena anche un uccello ammaestrato, per la precisione ornitologica un passero solitario. Attributo che potrebbe segnalare, oltre alla mascolina passione venatoria, la vita trascorsa senza stretto appoggio sentimentale. E qui viene in mente che il confacente canto di Giacomo Leopardi, ricorrente all'icona del pennuto, ebbe edizione poco prima, nel 1835.
Circa la dibattuta questione cronologica, occorre rivalutare l'ipotesi iniziale di Ciro Caversazzi (p. 51), favorevole all'accostamento di questo quadro al più grande *Ritratto di Pietro Andrea Spini*, datato 1842. Tenuto conto dell'età dimostrata dalla signora, adesso che se ne conosce la data di nascita, una conclusione ragionevole porta di per sé all'avvio del quinto decennio. Una stagione, del resto, in cui all'artista capita di perseguire l'elevazione del reale, con esperimenti ora di raffaellismo (*Ritratto di Giulia Colleoni Porto Suardi*, collezione privata), ora di neocinquecentismo (*Ritratto di Giovanni Beltrami*, Cremona, Museo Ala Ponzone). Sta di fatto che nella circostanza, come ha già colto la critica novecentesca, Carnovali fu influenzato dalle figure del mitico Giambattista Moroni presenti *ab origine* nella stessa dimora bergamasca: i ritratti a grandezza naturale che l'artista più antico fece a Bernardo e Pace Spini (oggi anch'essi alla Carrara). La contaminazione è palesata in specifico, oltre che dalla finezza di analisi psicologica e dal realismo di scena, dalla cromia: rossi, verdi, neri e bianchi penetrati da costante ombra terrosa.

Renzo Mangili

Bibliografia: *Mostra del ritratto* 1911, n. 35; Caversazzi 1946, p. 51, tav. 27; M. Piatto, in *Piccio* 2007, pp. 138-139, n. 45; Mangili 2014, pp. 248, 250-251, n. I/100.

136
POMPEO MARINO MOLMENTI
(VILLANOVA DI MOTTA DI LIVENZA, 1819 - VENEZIA, 1894)

Ritratto di Vespasiano Muzzarelli

1846
olio su tela, 64,5 x 56,5 cm
Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, inv. 434

Docente di pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1851 fino alla morte, avvenuta nel 1894, Pompeo Marino Molmenti svolse un ruolo fondamentale nella formazione dei più importanti pittori dell'Ottocento veneto, quali Giacomo Favretto, Luigi Nono, Cesare Laurenti ed Ettore Tito, indirizzandoli verso il superamento delle istanze romantiche per un nuovo linguaggio pittorico fondato sul "vero". Accostò all'insegnamento un'intensa attività artistica, affermandosi come pittore di storia e raffinato ritrattista della borghesia.
Muovendo da un Romanticismo innervato di accenti puristi, che aveva assimilato durante gli anni di formazione a Firenze, Roma, Parigi e Monaco, sviluppò uno stile personale basato su una "lucida acutezza disegnativa" e una minuziosa resa dei dettagli d'ambiente e di costume, raggiungendo esiti di suggestiva modernità, come ha osservato Giuseppe Maria Pilo: "Il Molmenti […] mette il formidabile, nobilissimo mestiere al servizio di una presa del vero che ha, talvolta, ancor del sorprendente, fino a riuscire ad effetti degni di uno Sciltian veneto del XIX secolo" (G.M. Pilo, in *Pittura dell'Ottocento a Bassano* 1961, pp. 61-62).
Il ritratto di *Vespasiano Muzzarelli*, da identificarsi con il quello "a figura intiera con accessorii" esposto nel 1846 all'Esposizione di Belle Arti della Regia Accademia di Venezia, è tra gli esempi migliori di questa produzione.
Il giovane Muzzarelli è ripreso nel salotto della sua abitazione, verosimilmente in una pausa del dopo pranzo, seduto su una poltrona Biedermeier, colto nell'atto di fumare un sigaro, a sottolineare una disinvoltura nell'abbigliamento e nei modi ulteriormente ribadita dalla posa, dal papillon e dai pantaloni a tubo di tela rigata, da poco introdotti da Lord Brummel a sostituire le tradizionali brache al ginocchio (cfr. Pastega 2014, pp. 16-18).
All'acuta resa psicologica fa da contrappunto la meticolosa descrizione d'ambiente: Molmenti si sofferma su un'attenta analisi della dimora borghese: dal tappeto a volute, dove è abbandonato il cilindro rovesciato del giovane, alla tappezzeria in seta del divano, fino al quadro sulla parete, identificabile con *Burrasca di mare* di Carlo Grubacs, anch'esso nelle raccolte dei musei bassanesi. Come suggeriscono il taglio fotografico e la stessa lucida resa del vero, Molmenti si servì con ogni probabilità di un dagherrotipo nella realizzazione del ritratto, secondo una pratica ormai diffusa anche in Italia.
In questo carattere di verità, ricercata quasi come una sfida al nuovo mezzo di rappresentazione, Gino Fogolari, colse, in occasione della *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento* tenutasi nel 1923, i limiti e i pregi di un ritratto di indubbia suggestione: "Raro un dipinto, come il ritratto di proprietà del Museo di Bassano, del signore che fuma in poltrona, accanto al divano, di una schiacciante mediocrità borghese, di una verità meticolosa e pettegola, ma dove tutto è ricercato e riprodotto con tanto amore, con tanto equilibrio, con tanta giustezza di toni che è bello e dà veramente piacere" (Fogolari 1923, pp. 215-232).

Beatrice Avanzi

Bibliografia: G.M. Pilo, in *Pittura dell'Ottocento a Bassano* 1961, pp. 61-62; B. Cinelli, in *Il Veneto e l'Austria* 1989, pp. 249-250, n. 184; Guderzo 2000, pp. 114-115, n. 106.

137
GIACOMO BALLA
(TORINO, 1871 - ROMA, 1958)

Ritratto di Nunzio Nasi

1902
olio su tela, 105 x 135 cm
firmato in basso a destra: "Balla"
Trapani, Polo Regionale di Trapani e Marsala, Museo Regionale "Agostino Pepoli", inv. 7397

L'opera entra a far parte della collezione del museo trapanese nel 1976 come dono di Leonarda Aula Piacentino, su volontà della figlia del ministro Emma Nasi (lettera di Emma Nasi a F. Aula, 30 maggio 1964, cfr. Bongiovanni 1992, p. 23), che lo dà in custodia al cugino Giuseppe Aula negli anni trenta. Nunzio Nasi è stato ministro delle Poste (1898-1899), presidente della Loggia Roma (1901-1902) e ministro della Pubblica istruzione (1901-1903), prima di venir interdetto dal 1904 per un lungo scandalo politico-giudiziario, per la denuncia di malversazioni nella gestione di diversi capitoli di spesa pubblica. I suoi elettori, ritenendolo innocente, continuano a eleggerlo alla Camera, dove torna nel 1913. Nasi ha un grande seguito popolare, grazie anche alla gestione della sua immagine pubblica e privata, che usa far divulgare attraverso riproduzioni di opere che lui stesso commissiona ad artisti quali Ettore Ximenes, al quale richiede un busto, e Giacomo Balla. Ricorda a proposito Adelaide Cotteaù, influente nel mondo politico romano, che "riuscì ben presto a far eseguire a Balla alcuni ritratti di ministri che lui ritrasse mirabilmente nei loro ambienti: questi lavori contribuiscono a dargli fama e qualche guadagno nel principio della sua carriera artistica" (Balla 1984, p. 117). Balla ritrae Nasi in un interno, intento alla lettura delle carte ministeriali, secondo una disposizione orizzontale che richiama i ritratti del Signor Pisani (1901) e del professor Valenzano (1902), concepiti con lo stesso taglio compositivo e l'attenzione al temperamento psicologico del soggetto. La pennellata filamentosa della tecnica divisionista "tenta di carpire nella materia una luce mossa, capace di far vibrare ogni zona del dipinto. Il piano leggermente rialzato dello scrittorio, lo scatto del personaggio quasi sorpreso al tavolo di lavoro, con le carte svolazzanti tra le mani e altri fogli, libri e incartamenti disordinatamente disposti sul tavolo, trasportano nello spazio pittorico moduli tipici della fotografia che rende 'l'istantanea del gesto in atto'" (Bongiovanni 1992, p. 23).

Sibilla Panerai

Bibliografia: Lista 1982, p. 108, n. 27; Bongiovanni 1992, p. 23.

138

GIACOMO BALLA
(TORINO, 1871 - ROMA, 1958)

Ritratto all'aperto

1902
olio su tela, 154 x 113 cm
firmato in basso a destra: "Balla"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, inv. 2035

L'opera, esposta nel 1903 alla LXXIV Esposizione degli Amatori e Cultori a Roma (col nome *Ritratto*) e acquistata alla LXXXIII Esposizione del 1914, è il ritratto di Leonilde Imperatori vestita di bianco, commissionato a Balla dal padre. Se in un primo momento l'artista la ritrae in un interno (*Ritratto della Signorina Imperatori seduta in salotto*), preferisce poi inquadrare Leonilde dall'alto, sul terrazzo di casa Imperatori alla salita di San Sebastianello, affacciato su piazza di Spagna. Al 1911 si data anche un altro ritratto di Leonilde sullo sfondo di Villa Borghese, eseguito presumibilmente nel 1914 in sostituzione di questo (*Balla pre-futurista* 1968, n. 111). L'opera si caratterizza per la particolare tecnica divisionista a filamenti e gli intensi effetti di luce, che esaltano il chiaroscuro e rimandano alla sperimentazione dell'istantanea fotografica. Balla coniuga così il tema della città di matrice futurista e l'intimità del ritratto, reso con immediatezza espressiva. L'immagine all'aperto "è senza dubbio la più bella pittura di tutta l'esposizione, – scriveva Tridenti nel 1914 –, sarebbe degno di figurare vicino alle tele di qualche glorioso impressionista francese, è la via che serve di sfondo alla figura della donna sulla terrazza che veramente 'balla nel solleone' quello che in Toscana chiamano il ballo della strega, tanto acuta è la vibrazione che il pittore è riuscito ad esprimere, tanto sapiente è la gradazione tonale di tutti quei bianchi adunati con meravigliosa immediatezza a rendere il concentrato splendore dell'estiva ora meridiana" (Tridenti 1914, p. 1009). "Il sentimento del quadro sta nella specie delle linee, delle cose e della luce", scrive Balla nel 1900 da Parigi a Elisa Marcucci: "In Balla avviene proprio in questo senso un'enfatizzazione del valore della luce, che diverrà il nucleo primario della sua indagine estetica, e parallelamente della struttura (o inquadratura, di matrice sempre fotografica) della composizione, come elementi esclusivi della ricerca artistica" (Benzi 2007, p. 18).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Giacomo Balla* 1972, n. 10; *Balla pre-futurista* 1968, p. 40, n. 25; A.M. Damigella, in *Pittura e Scultura del XX secolo* 1969, p. 150.

139

UMBERTO BOCCIONI
(REGGIO CALABRIA, 1882 - VERONA, 1916)

Tre donne

1909-1910
olio su tela, 170 x 124 cm
firmato e datato in basso a destra: "U. Boccioni 1909-1910"
Collezione Intesa Sanpaolo, Gallerie d'Italia
- Piazza Scala, Milano, inv. A.D-00098A-L/IS

Il dipinto fu esposto nell'estate del 1910 alla Permanente di Milano in occasione del Premio Fumagalli dove venne notato dal critico del "Corriere della Sera" il quale, recensendo la rassegna, rilevava "nell'espressione dei volti" delle *Tre donne* "qualità di osservazione notevolissime" (*Esposizioni di pittura* 1910, p. 3). L'anno successivo, nella primavera del 1911, apparve alla Mostra d'Arte Libera nell'ex Padiglione Ricordi di Milano che lo stesso artista organizzò, con la collaborazione di Sandrina Ravizza e Margherita Sarfatti, sull'esempio dei *Salons des Indépendants*. In quell'occasione la monumentale tela venne ammirata da Margherita Sarfatti la quale apprezzò principalmente la componente classica e la prevalente armonia cromatica lontana da forzature espressioniste del colore. L'opera, originale reinvenzione del ritratto di gruppo, mostra la madre, Cecilia Forlani Boccioni – soggetto prediletto dal figlio la cui figura appare sia nelle prove più realiste, divisioniste o postimpressioniste nonché in quelle più sperimentali e futuriste – la sorella Amelia e, al centro, Ines, la modella con la quale Boccioni ebbe un lungo e tormentato rapporto e che, come è stato evidenziato da Aurora Scotti, "incarnava allora per lui un ben preciso modello femminile, sintesi 'del pensier di madre e di sorella', capace di abnegazione e impegno ma al tempo stesso 'amante troppo chiusa e troppo caparbia' per poter rinunciare alla sua personalità" (Scotti 1995, p. 129). Questa donna ha avuto una rilevanza non solo nella vita ma anche nella produzione pittorica di Boccioni ispirando alcuni dipinti fra cui il celebre *Romanzo di una cucitrice* del 1908 (Parma, Collezione Barilla d'Arte Moderna), il suo ritratto a tre quarti di figura del 1908-1909 (Cagliari, Galleria Comunale d'Arte, collezione Ingrao) nonché il suggestivo disegno *Controluce* del 1910 (matita e penna su carta, 360 x 490 mm, collezione privata), già collezione Margherita Sarfatti, il quale, cronologicamente e stilisticamente vicino alla redazione di *Tre donne,* mostra anch'esso la compenetrazione spaziale tra volumi e luce. *Tre donne*, che appartiene a un momento di transizione tra la raffigurazione della realtà della periferia milanese e la visione ideale che prenderà corpo con *La città che sale* del 1910 (New York, Museum of Modern Art), presenta una composizione spaziale altamente calibrata nella quale le figure della madre (leggermente in primo piano) e della sorella vengono entrambe unificate da iridescenti fasci perpendicolari di luce che creano un legame dinamico, lasciando inevitabilmente, in una posizione più arretrata, Ines, la quale, sembra ritrarsi mostrando una postura più nervosa e articolata. A questa si contrappongono quella statica e vigorosa della madre, che fa presagire la gravità di *Materia* del 1912 (collezione privata), e quella più gioiosa della sorella la quale, sorridente, tiene nella mano sinistra un libro. La superficie è occupata interamente dalle tre donne le quali, mediante i panneggi dei vestiti e le ombre che proiettano nello spazio, creano una dinamica lineare basata su un incredibile intreccio di linee diagonali e verticali. I loro volumi, a causa della luce, assoluta protagonista del quadro, sono creati da una infinità di linee e segmenti iridescenti di colori che intaccano l'essenza stessa dei loro corpi convertendoli in energia come ben evidenzia il prolungamento luminoso della mano destra della sorella (che proietta riflessi color indaco) e il pulviscolo luminoso a sinistra del volto in penombra di Ines, avvolto da un sottile velo di malinconia. La luce risulta essere l'elemento unificante, pur nella sottile distinzione della complessa realtà affettiva, collegando i corpi mediante una sofisticata tessitura cromatica che si frantuma nei colori dello spettro solare o si raggruma in un pulviscolo di pennellate di matrice divisionista, rivelando una dimensione tridimensionale di derivazione classica.

Paola Segramora Rivolta

Bibliografia: Calvesi, Coen 1983, pp. 302-303, n. 455 (con bibliografia precedente); P. Segramora Rivolta, in *Da Canova a Boccioni*, p. 174, pp. 251-252, n. XIII.194 (con bibliografia precedente); Calvesi, Dambruoso 2016, p. 68, pp. 329-330, n. 386 (con bibliografia precedente)

140

AMEDEO BOCCHI
(PARMA, 1883 - ROMA, 1976)

Ritratto di Renato Brozzi

1913
olio su tela, 130 x 70 cm
firmato e datato in alto a destra: "Amedeo Bocchi / Roma, 1913"
Traversetolo, Museo Renato Brozzi, inv. OAD 2

Nel 1902 Amedeo Bocchi si trasferisce a Roma dalla nativa Parma per seguire i corsi triennali della Scuola di Nudo e per aggiornare il proprio linguaggio pittorico a contatto con le personalità del nascente movimento secessionista, fra cui Arturo Noci e Camillo Innocenti. Dopo aver condiviso le istanze propugnate dal gruppo dei "XXV della campagna romana", si reca nel 1910 a Padova per lavorare nello studio di Achille Casanova, da cui apprende la tecnica dell'affresco. Nello stesso anno espone alla Biennale di Venezia (*La violista* e *Villa Borghese*), dove ammira per la prima volta l'opera del viennese Gustav Klimt da cui rimane profondamente colpito, tanto che la sua futura attività artistica ne rimarrà influenzata. Le manifestazioni organizzate nel capoluogo veneto nel 1911 per il cin-

quantenario dell'Unità d'Italia gli offrono la possibilità di entrare in contatto con le diverse personalità dell'arte internazionale, dall'inglese John Lavery, agli spagnoli Hermenegildo Anglada Camarasa, Ignacio Zuloaga e Joaquín Sorolla y Bastida, senza dimenticare la lezione di Antonio Mancini, di cui l'artista parmigiano è tra i più entusiasti ammiratori. Il 1911 è anche l'anno in cui Bocchi si ricongiunge professionalmente allo scultore e medaglista Renato Brozzi (1885-1963), nel ricreare – in collaborazione con l'architetto Lamberto Cusani e il pittore Daniele de Strobel – la decorazione della sala d'oro del castello di Torrechiara in occasione della mostra etnografica indetta dalla Regione Emilia.
Allo scultore di Traversetolo, Bocchi è legato da una fraterna amicizia nata sui banchi dell'Accademia di Belle Arti di Parma e continuata a Roma dopo il trasferimento di Brozzi nel 1907 per specializzarsi alla scuola dell'arte della medaglia. Negli anni romani i due artisti stringono un forte sodalizio giungendo persino a condividere gli *ateliers* – il primo in via del Macao, vicino alla stazione Termini, il secondo in via Flaminia. Il *Ritratto di Renato Brozzi*, eseguito nel 1913, è una testimonianza di questo legame. Bocchi ce lo rappresenta – per così dire – 'senza tessuto', per via del forte psicologismo. Magro, vestito di una elegante marsina, cravatta un po' troppo sciolta, cilindro calcato in testa, nobile nel portamento come nella pensosità del viso, Brozzi volge lo sguardo alla sua destra come catturato da qualcosa – o da qualcuno – che è negato ai nostri occhi. A caratterizzarlo è una armonia di contrasti di colore di ascendenza *fauve*, e una capacità di dominare la luce: aspetti, questi, destinati a diventare cifra peculiare dell'artista negli anni maturi.

Stefano Bosi

Bibliografia: *Museo Renato Brozzi* 1975, fig. p. 3; *Renato Brozzi* 1981, fig. p. 3; A. Mavilla, in *Liberty in Italia* 2016, p. 261, n. 37.

10. TRA IDEALE E REALE: LO SPIRITO DELLA NUOVA ITALIA

141
GIULIO ARISTIDE SARTORIO
(ROMA, 1860-1932)

Madonna degli Angeli (Magnificat)

1895
olio su tela, diametro 124 cm
firmato: "G.A. Sartorio. Roma"
collezione privata

L'opera, di chiara ispirazione preraffaellita, è presentata nel 1895 alla I Esposizione Internazionale di Venezia, riscuotendo molto successo. "Il caso, la donna, l'amore, una spiccata tendenza letteraria, l'influenza esercitata dai compagni letterati, contribuirono a inebriare il pittore di quell'arte inglese che era seguita alla predicazione ruskiniana e, intorno al '90 interamente sconosciuta in Italia. L'ubriacatura sentimentale per una bella inglese che posava per il suo quadro delle Vergini savie e delle Vergini folli, portò con sé anche l'ubriacatura per i preraffaelliti e per un conseguente viaggio a Londra […] caratteristica di questo periodo è la *Madonna degli Angeli* […] abile, letteratissima conciliazione tra l'arte di Botticelli e quella di Dante Gabriele Rossetti" (Tridenti 1932, p. 3; cfr. *Giulio Aristide Sartorio* 2005, p. 299). Nel 1893 e nell'estate del 1894 Sartorio si reca a Londra, dove conosce Edward Burne-Jones, John Murray, Holman Hunt, Arthur Hughes, John Everett Millais, recependone una "fattura esageratamente botticelliana" (De Benedetti 1907; cfr. *Giulio Aristide Sartorio* 2005, p. 251) e raffaellesca. Nel tondo, dove è possibile riconoscere la moglie di Gabriele D'Annunzio Maria Hardouin (che posa da modella anche per una delle figure de *Le Vergini Savie e le Vergini Stolte*) e il loro bambino, "pare che l'armonia dei cieli danteschi sia scesa in terra a contemplare l'infante divino. Quest'opera è grave di verità mirabile, dolce di soavità infantile; il disegno è incomparabilmente fine, la composizione è semplice e pura, scevra di esagerazioni e di sforzo. Il sorriso del pargolo è invero divino" (Angeletti, Natali 1904; cfr. S. Panei, in *Giulio Aristide Sartorio* 2006, p. 174). L'opera incanta per le doti di eleganza e di quiete, tali "da richiamare alla mente le figure angelicate de' Quattrocentisti, Sandro Botticelli e Giovanni Bellini' (Dini 1894-1895; cfr. *Giulio Aristide Sartorio* 2005, p. 239). Luigi Pirandello, in visita alla Galleria Saporetti di Roma nel 1932, menziona "un disegno del tondo della *Madonna degli Angeli*, scarsissimi per me di sentimento, ma pieno di grazie però forse più artificiose che ingenuamente artistiche" (S. Panei, in *Giulio Aristide* 2006, p. 174). Nel 1938 Augusto Jandolo si fa mediatore della vendita dell'opera; da una sua lettera veniamo a sapere che l'artista era solito chiamare l'opera *Il Magnificat* (*ibidem*).

Sibilla Panerai

Bibliografia: S. Fugazza, in *Gabriele D'Annunzio* 1988, p. 105, n. 21; S. Panei, in *Giulio Aristide Sartorio* 2006, p. 174.

142
GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHAFBERG, 1899)

Alla stanga

1886
olio su tela, 170 x 390 cm
firmato e datato al centro sulla stanga: "Segantini 1886"
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 1140

Lasciata Milano nel 1880, Giovanni Segantini giunse in Brianza con la sua compagna di vita Bice (Luigia) Bugatti, soggiornando prima a Pusiano, in prossimità del lago omonimo, poi nelle vicinanze a Carella e Cornero, infine, in solitudine, a Caglio dove nell'autunno del 1885 iniziò a dipingere *Alla Stanga*, opera che conclude il periodo lombardo dell'artista, prima del suo trasferimento a Savognino nei Grigioni svizzeri nella primavera dell'anno seguente.
Non ancora ultimata, la tela apparve alla grande mostra d'arte contemporanea allestita per l'inaugurazione del Palazzo della Permanente a Milano il 25 aprile 1886, dove fu immediatamente notata da Luigi Chirtani: "tutto ciò insomma che fa parte di questo dipinto, conferisce alla semplicità la più assoluta della realtà agreste e alpina della scena, una robusta e fiera impronta di grandezza, che spiega le dimensioni eccezionali del quadro e forse le fa desiderare anche maggiori. Il quadro di Segantini, benché non terminato e malgrado alcune mende, è la più potente espressione poetica del paesaggio a questa mostra" (Chirtani 1886, p. 356). Il critico aveva colto immediatamente la scelta dell'autore di adottare una scala monumentale, prerogativa dei generi maggiori, per rappresentare un frammento di vita agreste che corrispondeva a una concezione estetica fondata sul rapporto spirituale tra artista e natura, quale sarà poi esposta in forma compiuta nel primo scritto teorico di Segantini *Così penso e sento la pittura* apparso nel 1891 su "Cronaca d'arte" (1 e 8 febbraio).
Sebbene in occasione della prima esposizione del quadro avesse sollevato alcune riserve sulle tonalità plumbee del cielo – la cui ampiezza fu poi ridotta dal pittore (si veda Carnazza, Profiri 2013, pp. 84-85) –, l'autorevole critico Primo Levi ne tracciava un commento favorevole quando fu presentato alla Esposizione Nazionale di Venezia del 1887, dopo aver vinto la medaglia d'oro ad Amsterdam l'anno precedente: "egli ne sente l'anima [del paesaggio], facendo astrazione dalla influenza dell'uomo, forse perché nei paesi dove egli dipinge, ch'egli dipinge, l'uomo si confonde con la Natura, la quale vi parla più forte più solenne di lui, lo domina, non ne è dominata, ed ei non vi campeggia che nella forma della vita animale […] Egli ci riconduce così, senza protesta, con un senso di fatalità antica, alla biblica condanna del faticare e del soffrire, e quando trova del tutto la pace, è quando gli animali innocenti gli si offrono allo sguardo, servito dall'uomo – *alla stanga*" (Levi 1887).
Risultato di un paziente lavoro condotto dal vero, impiegando le contadine del luogo come modelle, il quadro registra il momento in cui al termine della giornata le vacche sono allineate alla stanga in attesa della mungitura, trasformandolo in una scena emblematica di aggregazione umana attorno alla cura degli animali, "una sorta di incarnazione senza eguali dell'epopea della vita contadina, della sua bellezza e della sua miseria" (Quinsac 1982, p. 282). L'effetto di controluce, generato dai raggi del sole al tramonto, fa brillare la groppa delle vacche e proietta lunghe ombre sul terreno, nell'atmosfera silenziosa dell'immenso scenario dei campi, chiusi in lontananza dalla catena delle Prealpi, trasmettendo un senso di infinito. Forse derivata dall'interesse del pittore per le stampe giapponesi, questa concezione dello spazio e della composizione – costruita sulla diagonale della stanga, dalla quale l'opera trae il suo titolo – si traduce in un'immagine essenziale, composta e rigorosa, in cui la natura si rivela nel suo eterno e immutabile divenire. Il colore steso a ricchi impasti si alterna a tocchi di spatola brevi e nervosi in primo piano, costruendo la forma, ma preparando la successiva sperimentazione del colore diviso tramite accostamenti inediti di grande effetto luminoso, che anticipano gli esiti formali del periodo grigionese.
L'appoggio di Levi, sollecitato da Vittore Grubicy, incise sulla proposta di acquistare la grande tela da parte del Governo, quando apparve di nuovo all'Esposizione Nazionale di Bologna del 1888, e dal momento che si prestava a una interpretazione ancora in chiave naturalista, sulla linea tracciata da Jean-François Millet, incontrò anche il favore dei membri della Giunta Superiore di Belle Arti incaricata dal Ministero. Unico dipinto di Segantini acquistato dallo Stato italiano mentre il pittore era ancora in vita, *Alla stanga* fu oggetto di una strenua trattativa economica – risoltasi con il pagamento di 18.000 lire invece delle 25.000 richieste – che spinse l'autore a indirizzare ad Alfonso Tartarini, segretario dell'Esposizione di Bologna, una lettera orgogliosamente polemica: "Costretto a entrare nel penoso argomento del denaro io sarei felice se potessi corrispondere con un completo disinteresse all'alto onore che mi si fa coll'ammettermi alla Galleria Nazionale. Ma sgraziatamente il mio temperamento e le mie povere attitudini mi privano di quell'elasticità di risorse che altri possiedono […]. Senza contare l'enorme differenza di spesa che passa nell'eseguire una tela di queste dimensioni quando si può cominciarla e finirla sul cavalletto nello studio e quando si è costretti a doverla portare e riportare giornalmente all'aperto con l'assistenza di tre uomini, pagare per le bestie, discendenderla pei sentieri della montagna, il vento, i modelli, colori… oh Dio! Quante miserie!" (Quinsac 1985, p. 737, n. 884).

Elena Lissoni

Bibliografia: Quinsac 1982, pp. 282-283, n. 366 (con bibliografia precedente); Lamberti 2005, pp. 190-194; D'Agostino 2013; Frezzotti 2013.

143
GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHAFBERG, 1899)

Le due madri

1889
olio su tela, 162,5 x 301 cm
firmato e datato in basso a sinistra:
"1889 G. Segantini"
Milano, Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 3804

Alla Triennale di Brera del 1891 – l'esposizione che segnò una svolta decisiva nell'estetica e nella tecnica pittoriche in Italia con l'apparizione delle prime opere dipinte a colori divisi – *Le due madri* fronteggiava la grande e discussa *Maternità* di Gaetano Previati (Novara, Collezione Banca Popolare di Novara) in un allestimento pubblicitariamente geniale, voluto da Vittore Grubicy.
Meno sconcertante rispetto a quest'ultima, di intento pienamente simbolista, la tela di Segantini aveva intensamente colpito la critica e il pubblico riportando un consenso pressoché unanime per l'interpretazione rassicurante del tema, una maternità elementare che accostava una vacca con il vitellino e una contadina con il suo bimbo in un interno di una stalla immersa in sobri colori di terra, che pure l'autore aveva tradotto in un linguaggio già pienamente moderno: l'anonimo recensore della "Cronaca dell'Esposizione" la giudicava tra le migliori della mostra, a tal punto da candidarla al prestigioso premio Principe Umberto (*Attraverso le sale* 1891, p. 50), mentre Luigi Chirtani – tra i primi estimatori di Segantini – pur ammirandola, sollevava alcune critiche riguardo alla tecnica adottata (Chirtani 1891, p. 318), una pennellata minuta e nervosa di "toni ocra, gialli pieni, grigi, biancastri e rossi scuri […] mescolati e giustapposti a formare una superficie tattile sensuale di un divisionismo più grafico che ottico" (A.P. Quinsac, in *Giovanni Segantini* 2000, p. 56).
Sicuro del proprio linguaggio pittorico recentemente acquisito – la cui sperimentazione risaliva all'estate del 1886, quando a Savognino nei Grigioni aveva realizzato la seconda versione di *Ave Maria a trasbordo* (Sankt Moritz, Museo Segantini) –, il pittore affronta qui il problema della resa della luce artificiale in un interno, mettendo alla prova le infinite possibilità espressive dei rapporti chiaroscurali; una ricerca che culmina con due capolavori come *All'Arcolaio* (Quinsac 1982, n. 420) e *Nell'Ovile* (ivi, n. 424). Pur non conoscendo la pittura di Caravaggio e dei caravaggeschi, sembra ripercorrerne le ricerche studiando dal vero la particolare intensità della luce, che ne *Le due madri* è filtrata da un casuale foglio di carta sul vetro della lanterna, unica fonte di illuminazione della scena (Quinsac 1985, nn. 97-98). Una luce dorata accarezza il piccolo addormentato – nel quale si riconosce Gottardo, il figlio dell'artista –, il bianco delle fasce e il volto assonato della madre, come pure i fianchi e la mammella della vacca, generando ombre scure e profonde. Segantini riesce così a infondere un misterioso senso di intimità e calore a una scena di poderoso realismo, trascendendo la trascrizione del dato reale di un momento di vita contadina, per restituire un significato spirituale, di rappresentazione simbolica del sentimento materno. Stabilendo un parallelismo tra l'amore materno umano e quello animale, la maternità sembra quasi un realizzarsi passivo delle leggi della natura, attraverso il quale, donna e mucca compiono il proprio ruolo nel perenne ciclo vitale, assumendo un valore universale, quasi sacrale, che ha le sue lontane origini nell'iconografia della Vergine con il Bambino (Sormani 1891, pp. 275-276; Rosenblum 2000, p. 43).
Nel 1896 l'opera fu premiata a Vienna con la massima onorificenza, sancendo il successo internazionale dell'artista, che due anni dopo partecipò come invitato d'onore alla prima mostra ufficiale della Secessione accanto a Khnopff, Puvis de Chavannes, Rodin e von Stuck: "[Vienna] rimase scioccata alla vista della sua grande opera *Le due madri.* – avrebbe ricordato il critico militante Ludwig Hevesi alcuni anni dopo – La vacca nella stalla a grandezza naturale, del cui manto si vedeva ogni singolo pelo, così come si vedeva ogni singolo filo di paglia sotto di lei [...]. L'Accademia si fece il segno della croce, i professori della giuria si indignarono, ma proprio in quei giorni al Künstlerhaus furono i giovani ad avere la parola e Segantini ottenne la medaglia d'oro. Quando poi i giovani fecero la Secessione, l'uomo di Maloja entrò con entusiasmo nelle loro primissime fila" (Hevesi 1906, p. 184).

Elena Lissoni

Bibliografia: Quinsac 1982, pp. 458-459, n. 577A (con bibliografia precedente); A.P. Quinsac, in *Giovanni Segantini* 2000, pp. 56-57, n. III; Greene 2016, pp. 62-63.

144
GIOVANNI SEGANTINI
(ARCO, 1858 - SCHAFBERG, 1899)

Pascoli di primavera

1896
olio su tela, 97,5 x 155,5 cm
siglato e datato in basso a destra: "G.S. 1896"
Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 2336

In gravi difficoltà economiche, nell'agosto del 1894 Segantini era stato costretto a lasciare Savognino per trasferirsi con la famiglia in Engadina, nel paesino di Maloja a 1800 metri di altitudine – dove prese in affitto una grande casa in pietra e larice, nota come "Chalet Kuomi" – riconoscendo immediatamente in quei luoghi "una vera miniera per la [sua] arte" (Quinsac 1985, p. 325, n. 393). "Da queste parti – scriveva il pittore all'amico Pellizza da Volpedo – non passa ancora il fischio livellatore della macchina, né mai si ode il tocco di campana; silenzio sempre, solo interrotto dai fischi dei venti e dall'abbaiare dei cani" (*Carteggio* 2018, p. 34).
Dipinta con un frammento della catena dei monti della val Marozzo e con il monte Lagrev coperto di neve sullo sfondo, *Pascoli di primavera* è tra le opere ricordate dall'autore all'inizio dell'ultima e intensa stagione della sua attività a Maloja, insieme a *Il ritorno al paese natio*, premiato alla Biennale di Venezia del 1895, e i successivi *Il dolore confortato dalla fede*, *L'amore alla fonte della vita*, *La primavera sulle Alpi*. Subito dopo averlo ultimato, nel 1896 il quadro fu inviato a Monaco insieme a un cospicuo nucleo di dipinti e disegni. Un lungo articolo, corredato da una riproduzione a piena pagina, apparso sulla rivista "Die Kunst für Alle", ne celebrava la straordinaria qualità pittorica, in particolare la resa vivida della luce e del sole sfavillante, come pure l'intensità del colore, quasi smaltato, esito altissimo della sperimentazione dell'autore della tecnica a colori divisi (Haack 1896, pp. 371-372).
Nuovamente esposta alla mostra del Salon Volsberg a Zurigo, l'opera fu acquistata dal collezionista Henneberg, insieme con *Vacche aggiogate* (Basilea, Kunstmuseum). Dopo aver rifiutato di concederla in prestito per l'Esposizione della Festa dell'arte e dei Fiori di Firenze (1897), il proprietario, infine, acconsentì a inviarla alla II edizione della Biennale di Venezia del 1897, dove Segantini avrebbe presentato pure il *Ritratto del benefattore Carlo Rotta* (Milano, Fondazione dell'Ospedale Maggiore).
Anche a Venezia – sebbene con qualche isolata riserva – il dipinto fu accolto positivamente, suscitando l'ammirazione di Ugo Ojetti, che vi riconobbe uno dei migliori paesaggi dell'esposizione: "Ora io non conosco un paesaggio del Segantini cha sia altrettanto suggestivo. In pieno sole un declivio verde tra le Alpi e un breve pianoro scoglioso; una casetta, a sinistra; in mezzo al pianoro, una vacca; poi monti, monti, monti. È poco? No, è un mondo. Già il cielo, il sole, la luce sono quelli di lassù; cinquanta metri più giù sono altri. E l'erba folta e corta è di un verde lapideo, chiaro e duro. E sotto l'erba, sotto il piccolo strato di terra, la rupe si sente tutta con le sue gibbosità, le muscolature, i nervi di un corpo vivo studiato da un notomista. Il Segantini, per dipingere quella superficie prativa, deve aver saputo tutta la costruzione geologica del sottosuolo, deve aver guardato miracolosamente fin nei profondi. E così deve aver fatto anche per i monti turchini del fondo, che pajono creati da lui anche in natura, divinamente, tanto egli mostra di averli indagati, palpati, snodati, sviscerati" (Ojetti 1897, p. 161).
Il critico aveva colto prontamente il forte naturalismo del dipinto, realizzato adottando una tecnica di lunghi filamenti di colori puri accostati a formare un tessuto materico ricco e fitto che ci restituisce alcune complessità geologiche delle alpi svizzere, come pure le nuvole vaporose e le vibrazioni luminose dell'atmosfera rarefatta del pascolo d'alta quota. Di notevole importanza per l'artista, per il suo "valore sintetico", emblematico delle serrate ricerche condotte sul "paesaggio-montagna" (Quinsac 1985, p. 412, n. 519), *Pascoli di primavera* è un'opera rivelatrice del "simbolismo naturalista" perseguito da Segantini. Appena abitato da due figure di contadini negli ultimi piani e da una vacca bianca con il suo vitellino – allusione all'antico tema della maternità –, il paesaggio silenzioso dei pascoli di Maloja diventa così rappresentazione simbolica di un mondo incontaminato che rinasce a nuova vita dopo il letargo dell'inverno nello splendore abbagliante della natura che si rinnova.
"Vai avanti ai *Pascoli alpini* del Segantini – concludeva Ojetti – quell'ambiente lo conosci, quel quadro è il ritratto d'un paese che tu conosci; nel quadro lo intenderai così profondamente come non lo hai inteso mai, perché nel quadro troverai un paese noto, più l'anima dell'artista che te lo ha approfondito e intensificato facendolo indimenticabile. E infine ho ragione io idealista, e hai torto tu verista" (Ojetti 1897, p. 148).

Elena Lissoni

Bibliografia: Quinsac 1982, p. 204, n. 255 (con bibliografia precedente); A.P. Quinsac, in *Giovanni Segantini* 2000, pp. 70-71, n. X; *I pittori della luce* 2016, p. 121, n. 4.

145
FRANCESCO PAOLO MICHETTI
(TOCCO DA CASAURIA, 1851 - FRANCAVILLA AL MARE, 1929)

Il morticello

1884
olio su tela applicata su tavola, 72,5 x 253,5 cm
firmato e datato in basso a destra: "F.P. Michetti 1884"
Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi, inv. 1884

L'opera è una variante dei *Morticelli* (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo) presentata all'Esposizione di Belle Arti di Torino nel 1880, "un corteo funebre lungo la marina, giocato sui toni freddi dell'azzurro (usato anche nelle ombre, come avevano fatto in Francia gli impressionisti)" (Lamberti 1982b, p. 41). Caratterizzato dall'incedere orizzontale, che ne enfatizza il senso

di movimento e l'istantaneità fotografica, il dipinto di Piacenza narra con dovizia di particolari e un tono più spento un evento al quale l'artista potrebbe aver realmente assistito: "le rifrazioni luminose, il predominio dell'indaco, e delle ombre azzurre, la singolarità dei soggetti, connotavano uno stile eccentrico, sostenuto dall'uso originalissimo della fotografia e già avviato su posizioni simboliste" (Sisi 2008, p. 65). L'opera, che richiama il *Funerale a Ornans* di Gustave Courbet e che avvia lo studio verista de *Il voto*, è pervasa da un'atmosfera di sereno equilibrio, dato che "la morte non è vista come un avvenimento funesto, ma come l'anello di congiunzione di un intero ciclo vitale che rimanda alla natura" (M. Gatta, in *Il sentimento della natura* 2012, p. 155). Gabriele D'Annunzio fa riferimento all'opera originaria per la descrizione di un funerale sulla spiaggia in *Canto Novo* e nella recensione de *Il voto* sul "Fanfulla della Domenica" del 14 gennaio 1883: "Già nei *Morticelli* questo profondo senso umano della vita animava il quadro di una tristezza indefinibile; una nota insistente di colore vibrava in quella gran pace pomeridiana della spiaggia per ove l'accompagnamento funebre si stendeva salmodiando. Era come un fascino crudele dell'azzurro, era un azzurro intenso di cielo e di mare che dava ombre azzurre ai corpi, che involgeva nella sua parità quella bara bianca. […] Il padre innanzi, curvo singhiozzava: una bella frotta di giovinezze seguiva con i ceri, tutta nel sole, con l'indifferenza semplice di chi non sa. Pareva come un pellegrinaggio senza fine, per l'azzurro, sotto l'azzurro. Ma dinanzi a quella tela un'angoscia improvvisa ti stringeva l'anima, uno sgomento invincibile ti atterriva. Che pace! Come sui nostri affanni l'universo si tace! Com'è limpido il cielo!" (D'Annunzio 1883b; cfr. Benzi 1999b, p. 114).

Sibilla Panerai

Bibliografia: *Francesco Paolo Michetti* 1999b, pp. 77, 199, n. 28; *Michetti* 2016, p. 28, fig. 1.

146

GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO
(VOLPEDO, 1868-1907)

Lo specchio della vita (E ciò che l'una fa, e le altre fanno)

1895-1898
olio su tela, 132 x 291 cm
firmato in basso al centro: "G. Pellizza da Volpedo / 1895-1898"
Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. P/1017

Esponente tra i più importanti della pittura di impegno sociale, Giuseppe Pellizza Da Volpedo è allo stesso tempo partecipe delle tendenze simboliste, cui si accostarono, al volgere del secolo, molti pittori divisionisti. La tecnica divisionista si presta infatti, da un lato, a una resa analitica, oggettiva, della realtà, che trova nelle condizioni di vita delle classi più povere uno dei suoi soggetti principali. Dall'altro lato, essa è funzionale a una trascrizione della visione sul piano di una pittura "di idee", in sintonia con il Simbolismo diffuso in tutta Europa. Proprio in virtù della scomposizione del colore, che tende a trasfigurare il dato oggettivo grazie alla sua accentuata resa luminosa, questa duplice declinazione giunge talora a fondersi in una figurazione sospesa tra realtà e simbolo, che costituisce uno dei caratteri più peculiari dell'arte italiana di fine Ottocento. *Lo specchio della vita*, presentato da Pellizza alla Promotrice di Torino nel 1898, ne è uno degli esempi più suggestivi.
La prima idea del dipinto nasce, nel 1894, da un'attenta osservazione della natura, come documentano un disegno e, successivamente, un bozzetto in cui Pellizza rappresenta un gregge di pecore condotto lungo l'argine del fiume Curione da un giovane pastore (cfr. Scotti 1986, nn. 872 e 873).
Nella versione finale, ogni presenza umana viene abbandonata, per tradurre la scena in una visione limpida, di profonda valenza simbolica, grazie all'impiego di una fitta trama di pennellate di colore puro fondate sullo studio della sintesi della luce e "nettamente separate a rendere a un tempo luminosità e moto dell'immagine" (A. Scotti, in *Divisionismo italiano* 1990, p. 136). La costruzione pura, essenziale, e la cadenza ritmica della composizione trovano un'eco nella cornice decorata a finte venature ondulate, percepita in stretta unità con il dipinto: in un raggiunto equilibrio tra natura, forma e percezione, tutto concorre a rendere il senso dell'ineluttabile scorrere della vita. Il significato allegorico dell'opera è ulteriormente sottolineato dal riferimento, nel titolo, ai versi di Dante tratti dal canto III del Purgatorio: "Come le pecorelle escon del chiuso / a una, a due, a tre, e l'altre stanno / timidette atterrando l'occhio e 'l muso / e ciò che fa la prima, e l'altre fanno / addossandosi a lei, s'ella s'arresta / semplici e quete, e lo 'mperché non sanno", secondo un'idea, verosimilmente maturata durante il soggiorno fiorentino del 1893-1894, che Pellizza impiega nella convinzione che il pittore dovesse offrire, con le sue opere, spunti di riflessione sulle vicende umane (cfr. A. Scotti Tosini, in *Giuseppe Pellizza da Volpedo* 1999, p. 148).
"[L'arte moderna] dev'essere oltreché armonia di colore ed equilibrio di forme, dev'essere dico elevata nel concetto e umana. Queste sono parole, ma io non trovo altre adatte ad esprimere il mio pensiero: sento che ora non è più il tempo di fare dell'Arte per l'Arte, ma dell'Arte per l'Umanità", scriveva infatti all'amico Morbelli nel maggio 1895, durante le prime fasi di elaborazione dell'opera, e mentre si accingeva a dipingere il capolavoro *Fiumana*. Sulla via di una rinnovata concezione dell'arte, il paesaggio, trasfigurato nella luce, diviene così un "soggetto eterno" (lettera di G. Pellizza a P.L. Occhini, aprile 1903, in Scotti 1974, pp. 38-39), portatore di valori universali.

Beatrice Avanzi

Bibliografia: Scotti 1986, pp. 384-386, n. 1002; A. Scotti, in *Divisionismo italiano* 1990, pp. 136-137, n. 36; A. Scotti Tosini, in *Giuseppe Pellizza da Volpedo* 1999, p. 148, n. 43.

BIBLIOGRAFIA

1793
Elogio 1793
Elogio, in "Almanacco pittorico", a. II, 1793, pp. 206-235.

1838
Muratori [1744-1749] 1838
L.A. Muratori, *Annali d'Italia ed altre opere varie di Lodovico Antonio Muratori. Dall'anno 476 all'anno 997*, [1744-1749], Milano 1838.

1846
Scarabelli 1846
L. Scarabelli, *Istoria civile dei Ducati di Parma Piacenza e Guastalla*, I, s. l. 1846.

1847
Ambrosoli 1847
F. Ambrosoli, *Tamar, quadro di Hayez, commissione del sig. Gaetano Taccioli*, in "Album. Esposizione di Belle Arti in Milano", a. XI, 1847, pp. 83-87.

Gallia 1847
G. Gallia, *Rebecca, quadro di Francesco Hayez*, in "Album. Esposizione di Belle Arti in Milano", a. XI, 1847, p. 30.

Voigt 1847
J. Voigt, *Storia di papa Gregorio VII e dei suoi contemporanei,* Napoli 1847.

1851
Tenca 1851
C. Tenca, *Esposizioni di Belle Arti nel Palazzo di Brera*, in "Il Crepuscolo", a. II, n. 37, 1851.

1852
Alcuni quadri 1852
Alcuni quadri della Galleria Rinuccini descritti e illustrati, Firenze 1852.

1855
N.A.C. 1855
N.A.C., *I Maccabei. Bozzetto da eseguirsi dal prof. A. Ciseri*, in "Le Arti del Disegno", n. 13, 28 marzo 1855, pp. 50-51.

Scartabelli 1855
C. Scartabelli, *Sopra vari ritratti a olio e un bozzetto dipinti dal Professor Ciseri*, in "L'Arte", n. 21, 14 marzo 1855, pp. 81-82.

1857
Zoncada 1857
A. Zoncada, *Prete Orlando da Parma inviato di Arrigo IV di Germania e difeso da Gregorio VII contro il giusto sdegno del sinodo romano. Quadro ad olio del Prof. Cav. Francesco Hayez,* in "Album. Esposizione di Belle arti in Milano ed altre città d'Italia", a. XIX, 1857, pp. 27-34.

1858
Maffei 1858
A. Maffei, *Versi editi ed inediti*, Firenze 1858.

1860
Gatta 1860
M. Gatta, in "Gemme d'arte italiane. Album", a. XIII, 1860, pp. 63-68.

Rovani 1860
G. Rovani, *Esposizione di Belle Arti nel Palazzo Nazionale di Brera*, in "Gazzetta di Milano", 18 settembre 1860.

1862
Rovani 1862a
G. Rovani, *Esposizione di Belle Arti nelle Sale di Brera I*, in "Gazzetta Ufficiale di Milano", 28 agosto 1862.

Rovani 1862b
G. Rovani, *Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera II*, in "Gazzetta Ufficiale di Milano", 12 settembre 1862, p. 1.

1863
Marco 1863
Marco, *Il martirio dei sette fratelli Maccabei. Quadro del professore Antonio Ciseri*, in "La Nuova Europa", 25 luglio 1863, pp. 1-2.

Rovani 1863
G. Rovani, in *Appendice, Esposizione di Belle Arti nel palazzo di Brera*, in "Gazzetta Ufficiale di Milano", 12 settembre 1863, p. 1.

1867
Ranzi 1867
M. Ranzi, *Les Beaux-arts italiens à l'exposition universelle de Paris*, Paris 1867.

1868
Bomben 1868
G. Bomben, *Esposizione delle Opere di Belle Arti*, in "La Lombardia", 14 settembre 1868.

Cairoli 1868
G. Cairoli, *Spedizione dei Monti Parioli*, Torino 1868.

1869
Selvatico 1869
P.E. Selvatico, *Guida di Padova*, Padova 1869.

1870
Signorini 1870
T. Signorini, *Rivista artistica. Del Congresso e della Esposizione di Parma*, in "La Rivista Europea", a. II, v. I, fasc. I, dicembre 1870.

1871
Piceni 1971
E. Piceni, *Tra libri e quadri*, Milano 1871.

1872
"Atti" 1872
"Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Milano", 1872.

Di Giovanni 1872
A. Di Giovanni, *L'Estate. Quadro di Francesco Lojacono di Palermo*, in *L'Esposizione Nazionale illustrata di Palermo*, Milano 1892, p. 42.

Pateras 1872
T. Pateras, *Esposizione Nazionale di Belle Arti in Milano. Rivista*, in "L'Arte in Italia", a. IV, n. 11, 1872, pp. 170-174.

1873
Dall'Ongaro 1873
F. Dall'Ongaro, *Scritti d'arte di Francesco Dall'Ongaro. Edizione postuma con cenni biografici, illustrazioni e ritratto dell'autore*, Milano 1873.

Martelli 1873
D. Martelli, *Gli ultimi momenti di Giuseppe Mazzini. Quadro del Sig. Silvestro Lega*, in "Il Giornale Artistico", a. I, n. 16, 25 ottobre 1873, pp. 124-128.

Tedesco 1873
M. Tedesco, *Rassegna Artistica. L'Italia nel recinto delle Belle Arti all'Esposizione Universale di Vienna*, in "Il Giornale Artistico", a. I, n. 9, 1 luglio 1873.

Yorick 1873
Yorick [P.C. Ferrigni], *Fra quadri e statue. Strenna-ricordo della Seconda Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Milano 1873.

1877
Boito 1877
C. Boito, *Scultura e Pittura d'oggi*, Roma-Torino-Firenze 1877.

Lamarre, Roux 1878
C. Lamarre, A. Roux, *L'Italie et l'Exposition de 1878*, Paris 1878.

1878
Giacosa 1878
G. Giacosa, *Parigi e l'Esposizione. Lettere di Giuseppe Giacosa, VII, La sezione Italiana*, in "L'Illustrazione Italiana", a. V, n. 45, 10 novembre 1878.

Venturi 1878
A. Venturi, *Le Belle Arti a Modena*, Modena 1878.

1879
Massarani 1879
T. Massarani, *Esposizione Universale del 1878. L'Arte a Parigi*, Roma 1879.

1880
Carducci 1880
G. Carducci, in "Fanfulla della Domenica", a. II, n. 17, 25 aprile 1880.

Catalogo 1880
Catalogo delle opere di Scultura eseguite da Vincenzo Vela, esistenti nella propria Villa in Ligornetto, Ligornetto 1880.

Zuccaro 1880
F.E. Zuccaro, in "Gazzetta del Popolo", n. 162, 11 giugno 1880.

1881
Chirtani 1881
L. Chirtani, *Al Palazzo di Belle Arti*, in "Milano e l'Esposizione italiana del 1881. Cronaca illustrata della Esposizione nazionale-industriale ed artistica del 1881", n. 2, 1881, pp. 22-23.

L'erede di Teofilo Patini 1881
L'erede di Teofilo Patini, in "L'Esposizione Nazionale Italiana", n. 19, 1881.

Levi 1881
P. Levi, *L'Italia a Milano. Lettere artistiche*, Roma 1881.

1882
Carrocci 1882
G. Carrocci, *La Cronaca dell'Arte*, in "Arte e Storia", n. 20, 15 ottobre 1882, pp. 157-158.

Chirtani 1882
L. Chirtani, *Francesco Hayez*, in "L'Illustrazione Italiana", a. IX, n. 8, 19 febbraio 1882, pp. 129-130.

Dupré 1882
G. Dupré, *Scritti minori e lettere*, a cura di L. Venturi, Firenze 1882.

Un quadro dell'Aldi 1882
Un quadro dell'Aldi, in "Il libero cittadino", a. XVIII, n. 66, 17 agosto 1882.

1883
Calderini 1883
M. Calderini, *L'Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti VII*, in "Gazzetta Piemontese", 5 giugno 1883, p. 3.

Chirtani 1883
L. Chirtani, *L'Arte: la pittura*, in *Album-ricordo della Esposizione di Belle Arti a Roma. 1883*, Milano 1883.

D'Annunzio 1883a
G. D'Annunzio, *Ricordi francavillesi. Frammento autobiografico*, in "Fanfulla della Domenica", 7 gennaio 1883.

D'Annunzio 1883b
G. D'Annunzio, *Il voto. Quadro di F.P. Michetti*, in "Fanfulla della Domenica", 14 gennaio 1883.

Della Rocca 1883
M. Della Rocca, *L'arte moderna in Italia*, Milano 1883.

Esposizione di Belle Arti 1883
Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo generale ufficiale, Roma 1883.

Levi 1883
P. Levi, *Il secondo rinascimento*, Roma 1883.

1884
Signorini 1884
T. Signorini, *Arte e Artisti della Promotrice*, in "Fieramosca", 27 dicembre 1884.

1885
Martelli 1885
D. Martelli, *Silvestro Lega*, in "La Commedia Umana", vol. III, n. 45, 25 ottobre 1885.

1886
Chirtani 1886
L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XIII, n. 18, 2 maggio 1886, p. 356.

Fénéon 1886
F. Fénéon, *Les Impressionnistes*, in "La Vogue", 13-20 giugno 1886, pp. 261-275.

1887
Levi 1887
P. Levi, in "La Riforma", luglio 1887.

1888
M. Serao, *L'esposizione di Belle Arti di Bologna. Il quadro di Muzzioli*, in "Corriere di Napoli", maggio 1888.

1889
"Atti" 1889
"Atti della Regia Accademia di Belle Arti in Milano", 1889.

De Gubernatis 1889
A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti viventi: pittori, scultori e architetti*, Firenze 1889.

Rapisardi 1889
E. Rapisardi, *Vita e opere di Michele Rapisardi*, Prato 1889.

1890
Fleres 1890
U. Fleres, *Prima esposizione della città di Roma*, in "Archivio Storico dell'Arte", 1890, fasc. III, pp. 241-243.

Hayez 1890
F. Hayez, *Le mie memorie*, a cura di G. Carotti e con discorso di E. Visconti Venosta, Milano 1890.

1891
Attraverso le sale 1891
Attraverso le sale, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti", n. 7, 28 maggio 1891, p. 50.

Chirtani 1891
L. Chirtani, *L'Esposizione Triennale di Brera*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XVIII, n. 20, 17 maggio 1891, p. 318.

Martelli 1891
D. Martelli, *La vecchia guardia*, in "Il Corriere Italiano", 5 maggio 1891.

Sormani 1891
A. Sormani, *I miei ideali a Brera*, in "Cronaca d'arte", a. I, n. 33, 2 agosto 1891, pp. 275-276.

1892
Biagi 1892
G. Biagi, *Un ritratto di Giosuè Carducci*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XIX, n. 29, 17 luglio 1892, p. 39.

Luxoro 1892
T. Luxoro, *Le Belle Arti nel secolo XIX*, Firenze 1892.

U.F. 1892
U.F., *Cronaca artistica contemporanea*, in "Archivio Storico dell'Arte", 1892, fasc. V, p. 63.

1893
Mussini 1893
L. Mussini, *Epistolario artistico di Luigi Mussini colla vita di lui scritta da Luisa Anzoletti*, Siena 1893.

1894
Barbiera 1894
R. Barbiera, *Brera alle Esposizioni riunite, Mostra Triennale di Belle Arti 1894*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XXI, n. 25, 24 giugno 1894, pp. 1-26.

Marchesan 1894
A. Marchesan, *Della vita e degli scritti di Francesco Benaglio*, Treviso 1894.

Menasci 1894
G. Menasci, *Vittorio Corcos ritrattista*, in "Fanfulla della Domenica", a. XVI, n. 7, 18 febbraio 1894.

Vita e prose 1894
Vita e prose scelte di Francesco Benaglio, a cura di A. Marchesan, Treviso 1894.

1894-1985
Dini 1894-1895
P. Dini, *L'Esposizione Internazionale di Belle Arti in Venezia. Gl'Italiani*, in "Natura ed Arte", 1894-1895, fasc. XXIII, pp. 885-897.

Venturi 1894-1895
A. Venturi, *Arte e artisti. Giovanni Muzzioli*, in "Natura ed Arte", 1894-1895, fasc. XIV, pp. 144-150.

1895
Prima Esposizione 1895
Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, catalogo illustrato (Venezia, 22 aprile - 22 ottobre 1895), Venezia 1895.

1896
Altamura 1896
F.S. Altamura, *Vita e Arte*, Napoli 1896.

Haack 1896
F. Haack, *Giovanni Segantini*, in "Die Kunst für Alle", a. XI, n. 24, 15 settembre 1896, pp. 369-375.

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

1897
Inventario 1897
Inventario delle opere di scultura scelte dalla Commissione Federale nello studio del fu Prof.e Lorenzo Vela in Milano, Milano 1897.

Ojetti 1897
U. Ojetti, *L'arte a moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Roma 1897.

1899
Lombroso 1899
P. Lombroso, *Artisti contemporanei, Leonardo Bistolfi*, in "Emporium", vol. IX, fasc. 49, gennaio 1899, pp. 2-17.

1900
Mastelloni 1900
R. Mastelloni, *L'Esposizione di Parigi e Teofilo Patini*, in "L'Avvenire", 22 aprile 1900.

1901
Fogazzaro 1901
A. Fogazzaro, *Il Dolore nell'arte*, Milano 1901.

Museo Vela 1901
Museo Vela in Ligornetto. Catalogo delle opere di scultura e di pittura legati alla Confederazione Svizzera dai defunti Spartaco e Lorenzo Vela, Bern 1901.

Roux 1901
O. Roux, *La prima Regina d'Italia nella vita privata, nella vita del paese, nelle lettere e nelle arti*, Milano 1901.

1902
Belfiore 1902
D. Belfiore, *Alla Quadriennale - I paesisti. II*, in "La Quadriennale", 1902.

Franchi 1902
A. Franchi, *Arte e artisti toscani dal 1859 ad oggi*, Firenze 1902.

1903
Pantini 1903
R. Pantini, *Giovanni Fattori*, in "Emporium", vol. XVII, fasc. 97, gennaio 1903, pp. 3-23.

1904
Angeletti, Natali 1904
R. Angeletti, E. Natali, *Gli artisti a Roma: medaglioni*, I, Sulmona 1904.

Rossetti Agresti 1904
O. Rossetti Agresti, *Giovanni Costa. His life, work and times*, London 1904.

1905
Cecioni 1905a
A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, Firenze 1905.

Cecioni 1905b
A. Cecioni, *Vincenzo Cabianca* (1884), in *Scritti e Ricordi*, a cura di G. Uzielli, Firenze 1905.

1905-1906
Lucilio 1905-1906
L. Lucilio, *Le Belle Arti all'Esposizione di Milano, I-II*, in "Natura ed Arte", 1905-1906, fasc. II, p. 372.

1906
Barbiera 1906
R. Barbiera, *Rivista delle Belle Arti*, in *Milano e L'Esposizione Internazionale del Sempione 1906, Cronaca Illustrata*

dell'Esposizione, compilata a cura di E.A. Marescotti e E. Ximenes, Milano 1906, p. 303.

Hevesi 1906
L. Hevesi, *Giovanni Segantini*, in *Acht Jahre Secession. Kritik, Polemik, Chronik*, Wien 1906.

Milano 1906
Milano e L'Esposizione Internazionale del Sempione 1906, Cronaca Illustrata dell'Esposizione, compilata a cura di E.A. Marescotti e E. Ximenes, Milano 1906.

Piccirilli 1906
P. Piccirilli, *Il viatico e Pulsazioni e Palpiti*, in "L'Abruzzo Letterario", 16 dicembre 1906.

1907
Corcos 1907
E. Corcos, *Il Carducci in posa*, in "Il Giornalino della Domenica", a. II, n. 8, 24 febbraio 1907, pp. 14-15.

De Benedetti 1907
M. de Benedetti, *Artisti Moderni*, *Giulio Aristide Sartorio*, "La Nuova Antologia", vol. CXXTIII, s. V, 16 aprile 1907.

1909
Il ritratto della contessa 1909
Il ritratto della contessa Annina Morosini, in "L'Illustrazione Italiana", a. XXXVI, n. 21, 29 maggio 1909, p. 526.

1910
Esposizioni di pittura 1910
Esposizioni di pittura, scultura, cesello, ecc, in "Corriere della Sera", 24 luglio 1910, p. 3.

Lago 1910
M. Lago, *Felice Carena*, in "Vita d'Arte", a. XIII, n. 12, dicembre 1910.

1911
Caprin 1911
G. Caprin, *Il ritratto italiano alla mostra del ritratto a Firenze*, in "Emporium", vol. XXXIV, fasc. 202, ottobre 1911, pp. 242-270.

Mostra del Ritratto 1911
Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861. Catalogo, (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo - luglio 1911), Firenze 1911.

Tarchiani 1911
N. Tarchiani, *La Mostra del ritratto italiano dalla fine del secolo XVI al 1861, in Palazzo Vecchio a Firenze*, in "Rassegna d'arte", maggio 1911, pp. 77-92.

1912
Ojetti 1912
U. Ojetti, *La decima Esposizione d'Arte di Venezia*, Bergamo 1912.

1913
Giolli 1913
R. Giolli, *Paul Troubetzkoy*, Milano 1913.

1913-1960
Inventario 1913-1960
Inventario delle opere d'arte, mobili, ed oggetti diversi contenuti nel Museo Vela. Ligornetto, dattiloscritto, Ligornetto 1913-1960.

1914
Tridenti 1914
C. Tridenti, *Cronaca d'arte. Note sull'Esposizione della Società Amatori e Cultori e su "Probitas"*, in "Rassegna Contemporanea", a. VII, fasc. VI, 25 marzo 1914, p. 1009.

1915
Di Giacomo [1915]
S. Di Giacomo, *Giulia Hoffmann Tedesco - Michele Tedesco*, Milano s.d. [ma 1915].

Rapisardi 1915
F. Rapisardi, *Specchio di virtù. Precetti ed esempi*, Catania 1915.

1916
Rosadi 1916
G. Rosadi, *La vita e l'opera di Antonio Ciseri*, Firenze 1916.

1917
Marangoni 1917
G. Marangoni, *La LXXXVI Mostra degli Amatori e Cultori*, in "Pagine d'Arte. Cronaca, critica e polemica", a. V, n. 5, maggio 1917, pp. 106-108.

1919
Carrà 1919
C. Carrà, *Pittura metafisica*, Firenze 1919.

1922
Muñoz 1922
A. Muñoz, *Francesco Hayez ritrattista*, in "Il Marzocco", a. XXVII, n. 30, 23 luglio 1922, p. 2.

1923
Fogolari 1923
G. Fogolari, *Mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento*, in "Emporium", vol. LVIII, fasc. 346, ottobre 1923, pp. 215-232.

Sapori 1923
F. Sapori, *La peinture italienne depuis le milieu du XIX siècle*, in "Revue de l'Art ancien et moderne", a. XXVII, t. XLIII, n. 242, 1923, pp. 197-226.

1925
Rizzoli 1925
L. Rizzoli, *Le Statue di Dante e di Giotto. Opere dello scultore Vincenzo Vela a Padova*, Padova 1925.

1925-1926
Cecchi 1925-1926
E. Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Roma 1925-1926.

1926
Locatelli Milesi 1926
A. Locatelli Milesi, *In memoria della prima Regina d'Italia. I ritratto della Regina Margherita*, in "Emporium", vol. LXIII, fasc. 373, gennaio 1926, pp. 2-13.

Somaré 1926
E. Somaré, *Telemaco Signorini*, Milano 1926.

1927
Baudi di Vesme 1927
A. Baudi di Vesme, *I tre "intoppi amorosi" di Vittorio Alfieri (con note sui ritratti alfieriani)*, in "Giornale storico della letteratura", vol. XC, fasc. 268-269, 1927, pp. 52-55.

Caversazzi 1927
C. Caversazzi, *Il ritratto a Bergamo nel Seicento e nel Settecento*, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, a cura di C. Caversazzi *et al.*, con prefazione di U. Ojetti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1911), Bergamo 1927.

Costa 1927
N. Costa, *Quel che vidi e quel che intesi*, a cura di G. Guerrazzi Costa, Milano 1927.

Il ritratto italiano 1927
Il ritratto italiano da Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI, a cura di C. Caversazzi *et al.*, con prefazione di U. Ojetti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1911), Bergamo 1927.

Longhi 1927
R. Longhi, *Di Gaspare Traversi*, in "Vita Artistica", a. II, n. 8-9, 1927, pp. 145-167.

Rava 1927
A. Rava, *Il ritratto veneziano del sec. XVIII*, in *Il ritratto italiano da Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, a cura di C. Caversazzi *et al.*, con prefazione di U. Ojetti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1911), Bergamo 1927, pp. 193-207.

1929
Brogi 1929
D. Brogi, *La scuola di Giovanni Costetti*, in "L'Illustrazione Toscana", n. 6, giugno 1929.

1932
Le memorie di Garibaldi [1872] 1932
Le memorie di Garibaldi [1872], Edizione Nazionale degli scritti di Giuseppe Garibaldi, 2 voll., Bologna 1932.

Tridenti 1932
C. Tridenti, *La morte di Aristide Sartorio. Le ultime volontà dell'estinto*, in "Il Giornale d'Italia", 6 ottobre 1932, p. 3.

1934
Rossi 1934
G. Rossi, *Da ieri a oggi. "Le memorie di una vecchia zitella"*, Bologna 1934.

1935
Paolo Troubetzkoy 1935
Paolo Troubetzkoy, invito alla mostra (Bergamo, Galleria G. Casari, 28 aprile 1935), Bergamo 1935.

1936
Biancale 1936
M. Biancale, *Michele Cammarano*, Milano 1936.

1938
Giolli 1938
R. Giolli, *Lettere inedite di un italiano vissuto a Parigi*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXV, n. 29, 17 luglio 1938.

Grosso 1938
O. Grosso, *Le collezioni d'arte moderna Luigi e Lazzaro G. B. Frugone*, in "Genova", a. XVIII, febbraio 1938, pp. 1-25.

Netti 1938
F. Netti, *Critica d'arte. Pagine scelte*, Bari 1938.

1939
Graziani 1939
A. Graziani, *Bartolomeo Cesi*, in "La Critica d'arte", a. IV, n. 2-4, fasc. 20-22, 1939, pp. 54-95.

Somaré 1939
E. Somaré, *L'opera di Egisto Ferroni. Con una vita del pittore narrata dal figlio Arrigo*, Milano 1939.

1945
Banti 1945
A. Banti, *I Macchiaioli toscani*, Firenze 1945.

Valentiner 1945
W.R. Valentiner, *The last Prince of Urbino*, in "Gazette des Beaux-Arts", s. IV, a. LXXXVII, vol. XXVII, 1945, pp. 27-38.

1946
Asciamprener 1946
S. Asciamprener, *Gaetano Previati. Lettere al fratello*, Milano 1946.

Caversazzi 1946
C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali il Piccio*, Bergamo 1946.

1948
Exposition de la Femme 1948
Exposition de la Femme 1800-1930, prefazione di G. Bauer, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Bernheim-Jeune, aprile-giugno 1948), Paris 1948.

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

1953
I pittori della realtà 1953
I pittori della realtà in Lombardia, a cura di R. Cipriani e G. Testori, presentazione di R. Longhi, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1 aprile - 28 luglio 1953), Milano 1953.

Lettere dei macchiaioli 1953
Lettere dei macchiaioli, a cura di L. Vitali, Torino 1953.

1954
Mostra del ritratto storico 1954
Mostra del ritratto storico napoletano, a cura di F. Bologna e G. Doria, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre-novembre 1954), Napoli 1954.

1955
Cavalli 1955
G.C. Cavalli (a cura di), *Guido Reni*, *cronologia della vita e delle opere, catalogo ragionato, antologia critica e bibliografia*, Firenze 1955.

Mostra di Giovanni Carpanetto 1955
Mostra di Giovanni Carpanetto pittore (1863-1928), a cura di A. Dragone, catalogo della mostra (Torino, Circolo degli artisti, aprile-maggio 1955), Torino 1955.

1958
Borgiotti 1958
M. Borgiotti, *Poesia dei Macchiaioli*, Milano 1958.

1959
Negri da Oleggio 1959
V. Negri da Oleggio, *Incontro con l'artista*, in *Lodovico Pogliaghi nella vita e nelle opere*, a cura del Comitato per le onoranze, Milano 1959, pp. 173-175.

1960
Cinotti 1960
M. Cinotti, *Zandomeneghi*, Busto Arsizio 1960.

Maltese 1960
C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960.

Rubino 1960
P. Rubino, *Pietro Canonica: il più puro ed il più completo dei romantici*, s.l. 1960.

Sapori 1960
F. Sapori, *Pietro Canonica scultore*, Roma 1960.

1961
Pittura dell'Ottocento a Bassano 1961
Pittura dell'Ottocento a Bassano. Da Canova a Milesi, a cura di G.M. Pilo, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, settembre-ottobre 1961), Bassano del Grappa 1961.

1962
Olsen 1962
H. Olsen, *Federico Barocci*, København 1962.

Pelegatti, Tassi 1962
J. Pelegatti, R. Tassi, *I post-macchiaioli*, Firenze 1962.

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

De Nittis 1964
G. De Nittis, *Taccuino 1870-1884*, Bari 1964.

1965
Gioacchino Guttuso 1965
Gioacchino Guttuso. Profilo di un uomo, a cura di C. Civello, Palermo 1965.

Mostra di Vittorio Corcos 1965
Mostra di Vittorio Corcos, a cura di D. Durbé, catalogo della mostra (Livorno, Villa Fabbricotti, 31 luglio - 31 agosto 1965), Livorno 1965.

1967
Bellonzi 1967
F. Bellonzi, *La pittura di storia dell'Ottocento italiano*, Milano 1967.

Del Bravo 1967
C. Del Bravo, *Angelo Visconti e la gioventù di Amos Cassioli*, in "Antichità viva. Rassegna d'Arte", a. VI, n. 6, 1967, pp. 3-27.

1968
Balla pre-futurista 1968
Balla pre-futurista, a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, catalogo della mostra (Roma, L'Obelisco, gennaio 1968), Roma 1968.

Fiori 1968
T. Fiori (a cura di), *Archivi del Divisionismo*, 2 voll., Roma 1968.

1969
Bacci 1969
B.M. Bacci, *L'800 dei Macchiaioli e Diego Martelli*, Firenze 1969.

Pittura e Scultura del XX secolo 1969
Pittura e Scultura del XX secolo nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Acquisizioni e depositi fino al 1967, a cura di G. De Marchis, Roma 1969.

1970
Cecioni scultore 1970
Cecioni scultore, a cura di B. Sani, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, 11 aprile - 30 giugno 1970), Firenze 1970.

1972
Giacomo Balla 1972
Giacomo Balla (1871-1958), catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 dicembre 1971 - 27 febbraio 1972), Roma 1972.

1973
Citati, Milani 1973
P. Citati, E. Milani, *Immagini di Alessandro Manzoni*, Milano 1973.

Pavan 1973
A. Pavan, *Lavori d'arte recentissimi*, in "L'Arte in Italia", a. V, n. 10, ottobre 1873.

1974
Rossi 1974
F. Rossi, *Catalogo delle opere*, in *Il Piccio e artisti bergamaschi del suo tempo*, a cura di F. Rossi e B. Lorenzelli, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 14 settembre - 10 novembre 1974), Milano 1974, pp. 27-186.

Scotti 1974
A. Scotti, *Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, Tortona 1974.

1975
Museo Renato Brozzi 1975
Museo Renato Brozzi, a cura di M. Valsecchi, Parma 1975.

Spalletti 1975
E. Spalletti, *Per Antonio Ciseri. Un regesto antologico di documenti dall'archivio dell'artista*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, V, 1975, pp. 563-778.

1976
Vincenzo Cabianca 1976
Vincenzo Cabianca (1827-1902). Disegni dallo studio dell'artista, a cura di D. Durbé, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 18 dicembre 1976 - 30 marzo 1977), Roma 1976.

1977
Roli 1977
R. Roli, *Pittura bolognese, 1650-1800: dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977.

1979
Arte e socialità 1979
Arte e socialità in Italia: dal realismo al simbolismo 1865-1915, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, giugno-settembre 1979), Milano 1979.

Catalogo Bolaffi 1979
Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'Ottocento, n. 8, Torino 1979.

Civiltà del '700 a Napoli 1979
Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortés, Museo Nazionale di San Martino, Museo Duca di Martina, dicembre 1979 - ottobre 1980; Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980), I, Firenze 1979.

Foschi 1979
U. Foschi, *Antiche ville della Provincia di Forlì*, Forlì 1979.

Incisa della Rocchetta 1979
G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979.

Scott 1979
N.J. Scott, *Vincenzo Vela 1820-1891*, dissertazione di Ph. D. (Department of Fine Arts - Graduate School of Arts

and Science, New York University, giugno 1978), New York-London 1979.

1980
La Fondazione Roberto Longhi 1980
La Fondazione Roberto Longhi a Firenze, Milano 1980.

Netti 1980a
F. Netti, *Esposizione di Roma. Note di un visitatore* (25 gennaio 1883), ora in Idem, *Scritti critici*, a cura di L. Galante, Roma 1980.

Netti 1980b
F. Netti, *Note d'arte. Scultura antica e scultura moderna* (27 maggio 1877), ora in Idem, *Scritti critici*, a cura di L. Galante, Roma 1980.

1981
Bargellini 1981
P. Bargellini, *Pietro Aldi*, in *Pietro Aldi*, Grosseto 1981, pp. 7-18.

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

Marini 1981
G.L. Marini, *Giovanni Battista Carpanetto. Un artista torinese della Belle Époque*, Torino 1981.

Niccolai 1981
L. Niccolai, *Una vita per l'arte*, in *Pietro Aldi*, Grosseto 1981, pp. 27-32.

Pietro Aldi 1981
Pietro Aldi, Grosseto 1981.

Renato Brozzi 1981
Renato Brozzi. Mostra antologica, a cura del Comitato parmense per l'Arte, catalogo della mostra (Parma, Borgo Palmia, chiesa di San Trivulzio, 23 maggio - 7 giugno 1981), Parma 1981.

Teofilo Patini 1981
Teofilo Patini, 1840-1906, catalogo della mostra (Francavilla al Mare, Fondazione Francesco Paolo Michetti, 15 agosto - 30 settembre 1981), Francavilla al Mare 1981.

1982
Angelo Morbelli 1982
Angelo Morbelli (1853-1919), a cura di L. Caramel, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica, 3 aprile - 26 maggio 1982; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 giugno - 29 agosto 1982), Milano 1982.

Garibaldi 1982
Garibaldi. Arte e storia, a cura di S. Pinto, catalogo della mostra (Roma, Museo del Palazzo di Venezia e Museo Centrale del Risorgimento, 23 giugno - 31 dicembre 1982), 2 voll., Firenze 1982.

Lamberti 1982a
M.M. Lamberti, *L'Esposizione Nazionale del 1880 a Torino*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 18, 1982, pp. 37-54.

Lamberti 1982b
M.M. Lamberti, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, 7, *Il Novecento*, Torino 1982, pp. 5-172.

Le portrait en Italie 1982
Le portrait en Italie au siècle de Tiepolo, a cura di M. Chiarini, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Petit Palais, 7 maggio - 5 settembre 1982), Paris 1982.

Lista 1982
G. Lista, *Balla (Torino 1871-Roma 1958)*, Modena 1982.

Quinsac 1982
A.P. Quinsac (a cura di), *Segantini. Catalogo generale*, 2 voll., Milano 1982.

Scotti 1982
A. Scotti, *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 18, 1982, pp. 55-72.

1983
Calvesi, Coen 1983
M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni. L'opera completa*, Milano 1983.

Hayez 1983
Hayez, a cura di M.C. Gozzoli e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi; Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera, novembre 1983 - febbraio 1984), Milano 1983.

Masini 1983
L.V. Masini, *Telemaco Signorini*, Firenze 1983.

Venezia nell'Ottocento 1983
Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito, a cura di G. Pavanello e G. Romanelli, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, Ala Napoleonica, dicembre 1983 - marzo 1984), Milano 1983.

1984
Balla 1984
E. Balla, *Con Balla*, I, Milano 1984.

Bistolfi 1984
Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista, a cura di S. Berresford, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Chiostro di Santa Croce, Palazzo Langosco, 5 maggio - 17 giugno 1984), Casale Monferrato 1984.

De Marinis 1984
M.S. De Marinis, *Il tempo, la vita e l'arte di Achille d'Orsi. Ricerche, testimonianze e documenti,* L'Aquila-Roma 1984.

Raffaello 1984
Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 febbraio - 15 aprile 1984), Firenze 1984.

The Macchiaioli 1984
The Macchiaioli. Tuscan Painters of the Sunlight, a cura di G. Matteucci, catalogo della mostra (New York, Stair Sainty Matthiessen, 14 marzo - 20 aprile 1984), Firenze 1984.

1985
Clark 1985
A.M. Clark, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his Works with an Introductory text*, Oxford 1985.

Durbé, Caraci, Cardano 1985
D. Durbé, M. Caraci, N. Cardano, *Pietro Canonica scultore e musicista*, Roma 1985.

Federico Faruffini 1985
Federico Faruffini, a cura di A. Finocchi, catalogo della mostra (Spoleto, Rocca Albornoziana, Appartamento Piccolomini, 25 giugno - 14 luglio 1985; Perugia, Palazzo dei Priori, 27 settembre 1985 - 2 gennaio 1986; Roma, Museo di Palazzo Braschi, 28 gennaio - 28 febbraio 1986), Milano 1985.

Finocchi 1985
A. Finocchi, *Questo lombardo assomiglia ad un problema posto e non risolto*, in *Federico Faruffini*, a cura di A. Finocchi, catalogo della mostra (Spoleto, Rocca Albornoziana, appartamento Piccolomini 25 giugno - 14 luglio 1985; Perugia, Palazzo dei Priori, 27 settembre 1985 - 2 gennaio 1986; Roma, Museo di Palazzo Braschi, 28 gennaio - 28 febbraio 1986), Milano 1985, pp. 11-29.

Molinari 1985
C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma 1985.

Plinio Nomellini 1985
Plinio Nomellini, a cura di G. Bruno, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-marzo 1985), Genova 1985.

Quinsac 1985
A.P. Quinsac, *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, Milano 1985.

1986
Chesne Dauphiné Griffo 1986
G. Chesne Dauphiné Griffo, *Donna Franca Florio,* Firenze 1986.

Ernesto Bazzaro 1986
Ernesto Bazzaro (1859-1937). Uno scultore tra committenza pubblica e privata, a cura di M. Magni, catalogo della mostra (Milano, Circolo della Stampa, 1986), Milano 1986.

Fiorelli Malesci 1986
P. Fiorelli Malesci, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Firenze 1986.

Mellini 1986
G. Mellini, *Dalle carte di Francesco Reina per una biografia di Andrea Appiani*, in "Labyrinthos", a. V, n. 10, 1986, pp. 103-127.

Scotti 1986
A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano 1986.

Spinosa 1986
N. Spinosa, *La pittura napoletana del Settecento*, I, *Dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986.

1987
Andreoli 1987
A.M. Andreoli, *Gabriele D'Annunzio*, Firenze 1987.

Ficarra 1987
A. Ficarra, *Michele Rapisardi pittore (1822-1886)*, Catania 1987.

Giulio Aristide Sartorio 1987
Giulio Aristide Sartorio. Immagini dell'Agro Pontino, a cura di F. Cataldi Villari, catalogo della mostra (Latina, Palazzo della Cultura, 13 dicembre 1987 - 17 gennaio 1988), Roma 1987.

La Gipsoteca Giulio Monteverde 1987
La Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno, a cura di S. Arditi e L. Moro, introduzione di F. Sborgi, Torino 1987.

Matteucci 1987
G. Matteucci, *Lega, l'opera completa*, 2 voll., Firenze 1987.

Onofrio Tomaselli 1987
Onofrio Tomaselli 1866-1956, catalogo della mostra (Bagheria, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Villa Cattolica, 30 aprile - 30 maggio 1987), Palermo 1987.

Sborgi 1987
F. Sborgi, *Introduzione*, in *La Gipsoteca Giulio Monteverde di Bistagno*, a cura di S. Arditi e L. Moro, Torino 1987, pp. 11-19.

Segantini 1987
Segantini, a cura di G. Belli, catalogo della mostra (Trento, Mart, Palazzo delle Albere, 9 maggio - 30 giugno 1987), Milano 1987.

Spinosa 1987
N. Spinosa, *La pittura napoletana del Settecento*, II, *Dal Rococò al Classicimo*, Napoli 1987.

Viscuso 1987
T. Viscuso, *Onofrio Tomaselli*, in *Onofrio Tomaselli 1866-1956*, catalogo della mostra (Bagheria, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Villa Cattolica, 30 aprile - 30 maggio 1987), Palermo 1987, pp. 19-46.

1988
Federico Zandomeneghi 1988
Federico Zandomeneghi. Un veneziano a Parigi, testi di R. De Grada, G. Pavanello, F. Bernabei e N. Colombo, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 14 maggio - 21 agosto 1988; Milano, Palazzo Reale, 13 settembre - 30 ottobre 1988), Milano 1988.

Gabriele D'Annunzio 1988
Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti, a cura di R. Bossaglia e M. Quesada, catalogo della mostra (Gardone Rivera, Villa Alba, 2 luglio - 31 agosto 1988), Milano 1988.

Guido Reni 1988
Guido Reni 1575-1642, "Accademia Clementina: atti e memorie", n.s., Bologna 1988.

Marziali 1988a
G. Marziali, *Il percorso pittorico di Aldi fra purismo, romanticismo e storicismo*, in *Pietro Aldi, pittore di storia*, a cura di G. Marziali, catalogo della mostra (Manciano, scuola media, 23 luglio - 30 agosto 1988), Milano 1988, pp. 21-56.

Marziali 1988b
G. Marziali, *Cesare Maccari*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, a cura di B. Sani, catalogo della mostra (Siena, Museo Civico, 20 maggio - 30 ottobre 1988), Milano 1988, pp. 153-159.

Parronchi 1988
A. Parronchi, *Tommasi Adolfo, Angiolo, Lodovico nell'evoluzione della pittura macchiaiola*, Firenze 1988.

Siena tra Purismo e Liberty 1988
Siena tra Purismo e Liberty, a cura di B. Sani, catalogo della mostra (Siena, Museo Civico, 20 maggio - 30 ottobre 1988), Milano 1988.

Silvestro Lega 1988
Silvestro Lega. Dipinti, a cura di L. Landini e D. Durbé, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 5 marzo - 1 maggio 1988; Firenze, Palazzo Strozzi, 7 maggio - 10 luglio 1988), Firenze 1988.

Siracusa 1988
Siracusa antica nella pittura siciliana dell'Ottocento, a cura di G. Barbera, catalogo della mostra (Siracusa, Galleria Regionale di palazzo Bellomo, Sala delle conferenze, 22 ottobre 1988 - 8 gennaio 1989), Siracusa 1988.

Uzzani 1988
G. Uzzani, *Angelo Visconti*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, a cura di B. Sani, catalogo della mostra (Siena, Museo Civico, 20 maggio - 30 ottobre 1988), Milano 1988, pp. 99-105.

1989
Corsi 1989
A. Corsi, *Giuseppe Sciuti: la realtà e il sublime*, in *Giuseppe Sciuti*, a cura di M. Calvesi e A. Corsi, catalogo della mostra (Palermo, Galleria d'Arte Moderna, 25 febbraio - 26 marzo 1989), Nuoro 1989, pp. 13-25.

Dini 1989
F. Dini, *Federico Zandomeneghi. La vita e le opere*, Firenze 1989.

Il Veneto e l'Austria 1989
Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866, a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno - 29 ottobre 1989), Milano 1989.

Mostra di Teofilo Patini 1989
Mostra di Teofilo Patini, a cura di F. Bologna, catalogo della mostra (L'Aquila; Napoli, 1989-1990), L'Aquila 1989.

Ottocento 1989
Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento, n. 18, Milano 1989.

Savastano 1989
C. Savastano, *Teofilo Patini: 'più dell'artista, l'uomo'*, in *Mostra di Teofilo Patini*, a cura di F. Bologna, catalogo della mostra (L'Aquila; Napoli, 1989-1990), L'Aquila 1989, pp. 11-16.

1990
Bologna 1990
F. Bologna, *Teofilo Patini e la rifondazione della pittura veristica. Dal processo al Risorgimento alla presa di coscienza della realtà nell'Italia "dall'Aquila a Lagonero"*, in F. Bologna (a cura di), *Teofilo Patini (1840-1906)*, L'Aquila 1990, pp. 25-115.

Bruno 1990
G. Bruno, *Plinio Nomellini* e *Il Divisionismo in Liguria*, in *Divisionismo italiano*, a cura di G. Belli e F. Rella, catalogo della mostra (Trento, Mart, Palazzo delle Albere, 21 aprile - 15 luglio 1990), Milano 1990, pp. 202-211 e 294-305.

Cerimonia a Palazzo 1990
Cerimonia a Palazzo. Abiti di corte tra Ottocento e Novecento, a cura di K. Aschengreen Piacenti, catalogo della mostra (Firenze, Galleria del Costume, luglio-ottobre 1990), Firenze 1990.

Ciarletta 1990
N. Ciarletta, *La donna nell'opera di Teofilo Patini*, in F. Bologna (a cura di), *Teofilo Patini (1840-1906)*, L'Aquila 1990, pp. 20-24.

Dini, Marini 1990
P. Dini, G.L. Marini, *Giuseppe De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*, con un saggio di R. Mascolo, 2 voll., Torino 1990.

Divisionismo italiano 1990
Divisionismo italiano, a cura di G. Belli, catalogo della mostra (Trento, Mart, Palazzo delle Albere, 21 aprile - 15 luglio 1990), Milano 1990.

Farese Sperken 1990
C. Farese Sperken, *Dalla scuola di Resina al realismo borghese*, in *Giuseppe De Nittis. Dipinti 1864-1884*, a cura di R. Bossaglia, C. Farese Sperken, G. Matteucci e R. Monti, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 11 aprile - 27 maggio 1990; Bari, Pinacoteca Provinciale, 2 giugno - 29 settembre 1990), Firenze 1990, pp. 19-30.

Gallo 1990
S. Gallo, *1869-1888. Dal quadro di storia all'arte sociale*, in F. Bologna (a cura di), *Teofilo Patini (1840-1906)*, L'Aquila 1990, pp. 287-328.

Ginex 1990
G. Ginex, *Fotografia e pittura nel laboratorio divisionista*, in *L'età del Divisionismo*, a cura di G. Belli e F. Rella, pubblicato in occasione di mostra tenuta a Trento nel 1990, Milano 1990, pp. 232-249.

La pittura di paesaggio 1990
La pittura di paesaggio in Liguria fra Otto e Novecento. Collezionismo pubblico e privato nelle raccolte della Galleria d'Arte Moderna di Genova, a cura di M.F. Giubilei, catalogo della mostra (Genova, Museo di Architettura e Scultura Ligure Sant'Agostino, 7 giugno - 14 ottobre 1990), Genova 1990.

Mascolo 1990
R. Mascolo, *Storia della donazione De Nittis alla città di Barletta*, in P. Dini, G.L. Marini, *Giuseppe De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*, 2 voll., Torino 1990, pp. 239-266.

Matteucci 1990
G. Matteucci, *Un "gentiluomo dell'impressionismo"*, in *Giuseppe De Nittis. Dipinti 1864-1884*, a cura di R. Bossaglia, C. Farese Sperken, G. Matteucci e R. Monti, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 11 aprile - 27 maggio 1990; Bari, Pinacoteca Provinciale, 2 giugno - 29 settembre 1990), Firenze 1990, pp. 31-47.

Michele Rapisardi 1990
Michele Rapisardi nelle collezioni catanesi, a cura di L. Paladino, catalogo della mostra (Catania, Monastero dei Benedettini, 20 giugno - 20 luglio 1990), Catania 1990.

Paolo Troubetzkoy 1990
Paolo Troubetzkoy 1866-1938, a cura di G. Piantoni e P. Venturoli, catalogo della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani Dugnani, 29 aprile - 29 luglio 1990), Torino 1990.

1991
Barbera 1991
G. Barbera, *La pittura dell'Ottocento in Sicilia* e *Rapisardi Michele*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, II, pp. 521-531 e 984.

Borgogelli 1991
A. Borgogelli, *Antonio Puccinelli a Bologna, gli anni nella città emiliana tra incomprensioni e polemiche*, in "800 italiano", a. I, n. 2, 1991, pp. 11-19.

Castelnuovo 1991
E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 voll., Milano 1991.

Il Museo Canonica 1991
Il Museo Canonica. Le Sculture, a cura di A. Campitelli, Roma 1991.

Il passato presente 1991
Il passato presente. I Musei del Comune di Genova, a cura di E. Papone, Genova 1991.

Menegazzi 1991
L. Menegazzi, *Guglielmo Ciardi*, Soncino 1991.

Modena Ottocento e Novecento 1991
Modena Ottocento e Novecento. Giovanni Muzzioli, a cura di E. Pagella e L. Rivi, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 23 novembre 1991 - 25 gennaio 1992), Modena 1991.

Monti, Matteucci 1991
R. Monti, G. Matteucci, *I Postmacchiaioli*, Roma 1991.

Patini 1991
Patini, momenti d'arte e vita: mostra omaggio a Teofilo Patini, a cura di C. Savastano, catalogo della mostra (Isernia; Castel di Sangro, 1991), Castel di Sangro 1991.

Picone Petrusa 1991
M. Picone Petrusa, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla fine del secolo*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, II, pp. 494-520.

Rivi 1991
L. Rivi, *Giovanni Muzzioli e la cultura modenese: tradizione e aggiornamento nell'arte del Secondo Ottocento*, in *Modena Ottocento e Novecento. Giovanni Muzzioli*, a cura di E. Pagella e L. Rivi, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 23 novembre 1991 - 25 gennaio 1992), Modena 1991, pp. 11-22.

Sborgi 1991
F. Sborgi, *La pittura dell'Ottocento in Liguria*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, I, pp. 21-44.

Spalletti 1991
E. Spalletti, *La pala di Santa Felicita. Il martirio dei Maccabei*, in *Omaggio ad Antonio Ciseri 1821-1891. Dipinti e disegni delle Gallerie Fiorentine*, a cura di E. Spalletti e C. Sisi, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, 28 settembre - 31 dicembre 1991), Firenze 1991, pp. 30-58.

Tiddia 1991
A. Tiddia, *Alessandro Milesi*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, II, p. 919.

1992
Bongiovanni 1992
G. Bongiovanni, *Aspettando FuturBalla*, in "Art e Dossier", a. VII, n. 64, gennaio 1992, pp. 20-23.

Il Museo d'arte Costantino Barbella 1992
Il Museo d'arte Costantino Barbella, catalogo, a cura di B.M. De Luca, M. Andaloro, M.L. Fobelli, B. Saletti e C. Cusatelli, Sant'Atto di Teramo 1992.

Petrucci 1992
F. Petrucci, *Angelo Visconti. Scuola senese dell'Ottocento*, in "I quaderni dell'arte", a. II, n. 3, ottobre 1992, pp. 1-63.

1993
Anton Raphael Mengs 1993
Anton Raphael Mengs, 1728-1779, and his British patrons, a cura di S. Roettgen, catalogo della mostra (Londra, Kenwood House, 16 giugno - 12 settembre 1993), London 1993.

Di Giovanni Mandruzza 1993
M. Di Giovanni Madruzza (a cura di), *Ernesto Bazzaro. Epistolario*, Firenze 1993.

Galleria Civica 1993
Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, catalogo delle opere esposte, a cura di R. Maggio Serra, Milano 1993.

Gemin, Pedrocco 1993
M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia 1993.

I Postmacchiaioli 1993
I Postmacchiaioli, a cura di R. Monti e G. Matteucci, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ruspoli, 3 dicembre 1993 - 28 febbraio 1994), Roma 1993.

La collezione dei dipinti 1993
La collezione dei dipinti a olio del Museo Civico del Risorgimento di Bologna, a cura di C. Collina, Bologna 1993.

Pittura dell'Ottocento e Novecento 1993
Pittura dell'Ottocento e Novecento dalle collezioni della Pinacoteca Comunale di Faenza, a cura di S. Casadei, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 22 maggio - 27 giugno 1993), Faenza 1993.

Spinosa 1993
N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, I, *Dal Barocco al Rococò*, Napoli 1993.

Torresi 1993
A.P. Torresi, *Gaetano Previati nelle memorie del figlio*, Ferrara 1993.

Pinacoteca di Brera 1993-1994
Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca, 2 voll., Milano 1993-1994.

1994
Baboni 1994
A. Baboni, *La pittura toscana dopo la macchia. 1865-1920: l'evoluzione della pittura del vero*, Novara 1994.

Bistolfi 1984
Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista, a cura di S. Berresford, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Chiostro di Santa Croce, Palazzo Langosco, 5 maggio - 17 giugno 1984), Casale Monferrato 1984.

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

Mazzocca 1994
F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano 1994.

Panzetta 1994
A. Panzetta, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino 1994.

1995
Baldassari 1995
F. Baldassari, *Carlo Dolci*, Torino 1995.

Cannatà 1995
R. Cannatà, *Galleria di Palazzo Spada, Roma*, Roma 1995.

Luigi e Francesco Lojacono 1995
Luigi e Francesco Lojacono nella raccolta del museo e nelle collezioni private, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Civica d'Arte Moderna Empedocle Restivo, 29 dicembre 1995 - 28 gennaio 1996), Palermo 1995.

Purpura 1995
A. Purpura, *Francesco Lojacono nella Sicilia dell'Ottocento*, in *Luigi e Francesco Lojacono nella raccolta del Museo e nelle collezioni private*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Civica d'Arte Moderna Empedocle Restivo, 29 dicembre 1995 - 28 gennaio 1996), Palermo 1995, pp. 7-10.

Scotti 1995
A. Scotti, *Boccioni 1908: dal vero naturale alla materia in espansione,* in *Boccioni 1912 Materia*, a cura di L. Mattioli Rossi, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 8 dicembre 1991 - 16 febbraio 1992), Milano 1995, pp. 115-135.

Silvestro Lega 1995
Silvestro Lega 1826-1895. Opere dalle collezioni pubbliche e private nel centenario della morte, a cura di G. Matteucci e C. Sisi, catalogo della mostra (Modigliana, ex chiesa di San Rocco e San Sebastiano, 6 maggio - 29 luglio 1995), Milano 1995.

1996
Civica Galleria d'Arte Moderna 1996
Civica Galleria d'Arte Moderna, guida didattica al museo, a cura di A. Purpura, Palermo 1996.

Diego Martelli 1996
Diego Martelli. L'amico dei Macchiaioli e degli Impressionisti, a cura di P. e F. Dini, catalogo della mostra (Castiglioncello, Castello Pasquini, 3 agosto - 31 ottobre 1996), Firenze 1996.

Dini 1996
F. Dini, *Storia di una militanza critica*, in "Caffè Michelangiolo. Rivista di discussione", a. I, n. 2, maggio-agosto 1996, pp. 4-10.

Giambattista Tiepolo 1996
Giambattista Tiepolo, 1696-1770, a cura di K. Christiansen, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 5 settembre - 9 dicembre 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio - 27 aprile 1996), New York 1996.

Maestri 1996
Maestri del Novecento. Felice Carena, a cura di F. Benzi, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 30 gennaio - 7 aprile 1996), Milano 1996.

Purpura 1996
A. Purpura, *La collezione della Galleria d'Arte Moderna "E. Restivo": la pittura*, in *Civica Galleria d'Arte Moderna, guida didattica al museo*, a cura di A. Purpura, Palermo 1996, pp. 13-34.

1997
Capolavori dell'800 napoletano 1997
Capolavori dell'800 napoletano. Dal romanticismo al verismo. Dalla reggia di Capodimonte alla Villa Reale di Monza, a cura di N. Spinosa e R. De Grada, catalogo della mostra (Monza, Musei Civici, 16 maggio - 5 ottobre 1997), Milano 1997.

Civiltà dell'Ottocento 1997
Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia. Le arti figurative, a cura di S. Cassani, catalogo della mostra (Napoli, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, 25 ottobre 1997 - 26 aprile 1998), Napoli 1997.

Dini 1997
F. Dini, *Telemaco Signorini. L'uomo e l'artista*, in *Telemaco Signorini, una retrospettiva*, a cura di F. Dini, G. Matteucci, R. Monti e G. Pistone, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 8 febbraio - 27 aprile 1997), Firenze 1997, pp. 267-274.

Dini, Dini 1997
P. Dini, F. Dini (a cura di), *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, Firenze, 1997.

Durbé 1997
D. Durbé, *Antonio Puccinelli*, Cinisello Balsamo 1997.

Farneti, Riccardi Scassellati 1997
F. Farneti, V. Riccardi Scassellati, *L'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Fiesole 1997.

Galleria Spada 1997
Galleria Spada: visita guidata, a cura di M.L. Vicini, Roma 1997.

Ghirardi 1997
A. Ghirardi, *Bartolomeo Cesi ritrattista*, in V. Fortunati, V. Musumeci (a cura di), *Bartolomeo Cesi e l'affresco dei canonici lateranensi*, Fiesole 1997, pp. 171-189.

Il Palazzo Farnese 1997
Il Palazzo Farnese a Piacenza. La Pinacoteca e i Fasti, a cura di S. Pronti, catalogo della mostra (Piacenza, Musei Civici, 13 settembre - 30 novembre 1992), Milano 1997.

Per lustro e decoro 1997
Per lustro e decoro della città. Donazioni e acquisizioni al museo civico di dipinti dei secoli XV-XIX, guida a cura di C. Guastella, Catania 1997.

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

Tobia 1997
B. Tobia, *La statuaria dantesca nell'Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale*, in "Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée", t. 109, n. 1, 1997, pp. 75-87.

Vicario 1997
V. Vicario, *Giuseppe Bertini il grande maestro dell'Ottocento a Brera nel centenario della sua morte 11 dicembre 1825 - 24 novembre 1898*, Spino d'Adda 1997.

Vittorio Corcos 1997
Vittorio Corcos. Il fantasma e il fiore, a cura di I. Taddei, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico "Giovanni Fattori", 26 giugno - 7 settembre 1997; Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna, 16 settembre - 12 ottobre 1997), Firenze 1997.

1997-1998
Zanchetti 1997-1998
G. Zanchetti, *Vincenzo Vela scultore (1820-1891)*, dottorato di ricerca in Critica, Teoria e Storia della Letteratura e delle Arti, IX ciclo, tutor prof. Luciano Caramel, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, aa. 1997-1998.

1998
"Oh giornate del nostro riscatto" 1998
"Oh giornate del nostro riscatto". Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate, a cura di F. Della Peruta e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Museo del Risorgimento, 23 dicembre 1998 - 6 giugno 1999), Milano 1998.

Paolo Troubetzkoy 1998
Paolo Troubetzkoy. I ritratti, a cura di S. Rebora, catalogo della mostra (Luino, Palazzo Verbania; Vira Gambarogno, Chiesa di Santa Maria Maddalena, 7 giugno - 2 agosto 1998), Milano 1998.

1999
Andreoli 1999
A.M. Andreoli, *Il tandem d'Annunzio-Michetti nel cenacolo di Francavilla*, in *Francesco Paolo Michetti. Il cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 6 marzo - 1 maggio 1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico, 25 maggio - 30 agosto 1999), Napoli 1999, pp. 72-78.

Antonio Fontanesi 1999
Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880, a cura di E. Farioli e C. Poppi, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Chiostri di San Domenico, 25 aprile - 13 giugno 1999), Milano 1999.

Bartolomeo Bezzi 1999
Bartolomeo Bezzi (Ossana 1851 - Cles 1923), a cura di G. Belli, F. Degasperi e F. Bartolini, catalogo della mostra (Cles, Palazzo Assessorile, 31 luglio - 3 ottobre 1999), San Giovanni in Lupatoto 1999.

Benzi 1999a
F. Benzi, *Corrispondenze con d'Annunzio*, in *Francesco Paolo Michetti. Il cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 6 marzo - 1 maggio 1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico, 25 maggio - 30 agosto 1999), Napoli 1999, pp. 91-93.

Benzi 1999b
F. Benzi (a cura di), *Scritti di Gabriele d'Annunzio su Michetti*, in *Francesco Paolo Michetti. Il cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 6 marzo - 1 maggio 1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico, 25 maggio - 30 agosto 1999), Napoli 1999, pp. 113-124.

Damigella 1999
A.M. Damigella, *Pellizza da Volpedo*, Firenze 1999.

Ettore Tito 1998
Ettore Tito 1859-1941, a cura di A. Bettagno, catalogo della mostra (Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 5 settembre - 29 novembre 1998), Milano 1998.

Federico Faruffini 1999
Federico Faruffini pittore 1833-1869, a cura di A. Finocchi, A. Sartori e S. Zatti, catalogo della mostra (Pavia, Musei Civici, 25 febbraio - 30 maggio 1999), Milano 1999.

Francesco Paolo Michetti 1999a
Francesco Paolo Michetti. Il cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 6 marzo - 1 maggio 1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico, 25 maggio - 30 agosto 1999), Napoli 1999.

Francesco Paolo Michetti 1999b
Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli, disegni, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 6 marzo - 1 maggio 1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico, 25 maggio - 30 agosto 1999), Napoli 1999.

Gaetano Previati 1999
Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), Milano 1999.

Ginex 1999
G. Ginex, *Le collezioni d'arte della nuova borghesia imprenditoriale in Lombardia (1829-1881)*, in G. Ginex, S. Rebora (a cura di), *Imprenditori & cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, Cinisello Balsamo 1999, pp. 106-181.

Giuseppe Pellizza da Volpedo 1999
Giuseppe Pellizza da Volpedo, a cura di A. Scotti Tosini, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 18 settembre 1999 - 6 gennaio 2000), Torino 1999.

Le collezioni d'arte. L'Ottocento 1999
Le collezioni d'arte. L'Ottocento, a cura di S. Rebora, Milano 1999.

Mazzocca 1999a
F. Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), Milano 1999, pp. 19-31.

Mazzocca 1999b
F. Mazzocca, *Emergenza di generi e di protagonisti nella pittura lombarda di primo Ottocento*, in *Le collezioni d'arte. L'Ottocento*, a cura di S. Rebora, Cinisello Balsamo 1999, pp. 19-38.

Museo Civico Giovanni Fattori 1999
Museo Civico Giovanni Fattori. L'Ottocento, Livorno 1999.

Museo di Capodimonte 1999
Museo di Capodimonte. La 'Galleria Napoletana'. Le arti a Napoli dal Duecento all'Ottocento, a cura di N. Spinosa, Napoli 1999.

Panzetta 1999
A. Panzetta, *Gli Amori degli Angeli. Un capolavoro ritrovato di Giulio Bergonzoli. 1822-1868*, Bologna 1999.

Roettgen 1999
S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, München 1999.

Valli 1999
F. Valli, *A Brera, i segni di un mutamento*, in *Milano pareva deserta… 1848-1859. L'invenzione della patria,* a cura di R. Cassanelli, S. Rebora e F. Valli, atti del convegno (Milano, 19-21 marzo 1998), Milano 1999, pp. 193-213.

2000
Giovanni Segantini 2000
Giovanni Segantini. Luce e simbolo. 1884-1899, a cura di A.P. Quinsac, catalogo della mostra (Biumo Superiore, Varese, Villa Menafoglio Litta Panza, 11 novembre 2000 - 28 gennaio 2001; Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 10 febbraio - 29 aprile 2001), Milano 2000.

Guderzo 2000
M. Guderzo (a cura di), *Pittura dell'Ottocento e del Novecento*, Vicenza 2000.

Rosenblum 2000
R. Rosenblum, *Giovanni Segantini: una prospettiva internazionale*, in *Giovanni Segantini. Luce e simbolo. 1884-*

1899, a cura di A.P. Quinsac, catalogo della mostra (Biumo Superiore, Varese, Villa Menafoglio Litta Panza, 11 novembre 2000 - 28 gennaio 2001; Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 10 febbraio - 29 aprile 2001), Milano 2000, pp. 38-49.

2001

Angelo Morbelli 2001
Angelo Morbelli. Tra realismo e divisionismo, a cura di A. Scotti Tosini, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 7 febbraio - 25 aprile 2001), Torino 2001.

Bietoletti 2001
S. Bietoletti, *I Macchiaioli. La storia, gli artisti, le opere*, Firenze 2001.

Bonasegale 2001
G. Bonasegale, *Immagini riflesse tra pittura e fotografia*, in *La poesia del vero. Pittura di paesaggio a Roma tra Ottocento e Novecento da Costa a Parisani*, a cura di G. Piantoni, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci; Camerino, Convento di San Domenico, 20 luglio - 15 settembre 2001), Roma 2001, pp. 20-28.

Dragone 2001
P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Torino 2001.

Eliseo Sala 2001
Eliseo Sala. Un ritrattista e la sua committenza nell'Italia romantica, 1813-1879, a cura di S. Rebora, catalogo della mostra (Treviglio, Centro Civico Culturale, Sala Crociera, 5 maggio - 22 luglio 2001), Cinisello Balsamo 2001.

La poesia del vero 2001
La poesia del vero. Pittura di paesaggio a Roma tra Ottocento e Novecento da Costa a Parisani, a cura di G. Piantoni, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci; Camerino, Convento di San Domenico, 20 luglio - 15 settembre 2001), Roma 2001.

La tempesta del mio cor 2001
La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema, a cura di G. Godi e C. Sisi, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, 5 maggio - 29 luglio 2001), Milano 2001.

Luigi De Servi 2001
Luigi De Servi, 1863-1945. Ritratto di Artista, a cura di M.F. Giubilei, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 25 marzo - 5 maggio 2001), Pistoia 2001.

Mengs 2001
Mengs. La scoperta del Neoclassico, a cura di S. Roettgen, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 3 marzo - 11 giugno 2001), Venezia 2001.

Scotti 2001
A. Scotti, *Gaetano Previati. Un percorso nel divisionismo*, Milano 2001.

2002

Bietoletti, Dantini 2002
S. Bietoletti, M. Dantini, *Ottocento italiano. La storia, gli artisti, le opere*, Firenze 2002.

Ferrari 2002
R. Ferrari, *Emilio Rizzi 1881-1952. L'opera completa*, Brescia 2002.

Il Neoclassicismo 2002
Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova, a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti e S. Susinno, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 28 luglio 2002), Milano 2002.

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

Kowalczyk 2002
A.B. Kowalczyk, *Rembrandt e Venezia nel Settecento: collezionisti-pittori-incisori*, in *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, a cura di G. Luijten e A.B. Kowalczyk, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 ottobre 2002 - 6 gennaio 2003), Roma 2002, pp. 335-371.

La Quadreria 2002
La Quadreria dell'Ottocento. Musei Civici di Pavia, a cura di S. Zatti, Milano 2002.

Lila De Nobili 2002
Lila De Nobili alla Scala, a cura di V. Crespi Morbio, catalogo della mostra (Milano, 2 ottobre - 2 dicembre 2002), Milano 2002.

Mazzocca 2002
F. Mazzocca, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002.

Montevecchi 2002
B. Montevecchi, *Immagini di un piccolo duca: Federico Ubaldo Della Rovere nella pittura del primo ventennio del Seicento*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, II, *Luoghi e opere d'arte*, a cura di B. Cleri, S. Eiche, J.E. Law e F. Paoli, atti del convegno (Urbania, 16 settembre - 19 settembre 1999), Urbino 2002, pp. 223-244.

Monti 2002
R. Monti, *Giovanni Fattori 1825-1908*, Livorno 2002.

Paccagnini 2002
G. Paccagnini (a cura di), *Capolavori ritrovati dell'arte italiana, 1909-1947*, Montecatini Terme 2002.

Palazzo Mansi 2002
Palazzo Mansi, Lucca, a cura della redazione arte della Libreria dello Stato, Roma 2002.

Pittura dei campi 2002
Pittura dei campi. Egisto Ferroni e il Naturalismo europeo, a cura di A. Baldinotti e V. Farinella, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico "Giovanni Fattori", Villa Mimbelli, 21 giugno - 1 settembre 2002), Livorno 2002.

Pompeo Mariani 2002
Pompeo Mariani 1857-1927. Poesia della natura, fascino della mondanità, a cura di M. Di Giovanni e A. Ranzi, catalogo della mostra (Monza, Museo Civico, 15 marzo - 12 maggio 2002), Cinisello Balsamo 2002.

2003

Del Bravo 2003
C. Del Bravo, *Vincenzo Cabianca e spiritualisti francesi*, in "Artista", 2003, pp. 48-57.

I Macchiaioli 2003
I Macchiaioli. Prima dell'Impressionismo, a cura di F. Mazzocca e C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 27 settembre 2003 - 8 febbraio 2004), Venezia 2003.

Le poetiche del nudo 2003
Le poetiche del nudo. Mutazioni tra Otto e Novecento, a cura di E. Lazzarini, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 12 luglio - 5 ottobre 2003), Firenze 2003.

Maestà di Roma 2003
Maestà di Roma: da Napoleone all'unità d'Italia. Universale ed Eterna, Capitale delle arti, a cura di F. Mazzocca, S. Pinto e L. Barroero, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 7 marzo - 29 giugno 2003), Milano 2003.

Silvestro Lega 2003
Silvestro Lega. Da Bellariva al Gabbro, a cura di F. Dini, catalogo della mostra (Castiglioncello, Castello Pasquini, 19 luglio 2003 - 19 ottobre 2003), Firenze 2003.

Sisi 2003
C. Sisi (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, Milano 2003.

Vittorio Alfieri 2003
Vittorio Alfieri aristocratico ribelle (1749-1803), a cura di R. Maggio Serra e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 5 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), Milano 2003.

Wasmer 2003
M.-J. Wasmer, *Il Museo Vela a Ligornetto. La casa-museo dello scultore ticinese Vincenzo Vela*, Bern 2003.

2004

Arisi 2004
F. Arisi, *La vita a Roma nelle lettere di Gaspare Landi (1781-1817)*, Piacenza 2004.

Galleria d'Arte Moderna di Genova 2004
Galleria d'Arte Moderna di Genova. Repertorio generale delle collezioni, a cura di M.F. Giubilei, 2 voll., Firenze 2004.

Gaspare Landi 2004
Gaspare Landi, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Galli, 5 dicembre 2004 - 30 gennaio 2005), Milano 2004.

GCAMC. Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Catalogo generale delle collezioni. L'Ottocento, a cura di C. Virno, 2 voll., Roma 2004.

Gli Impressionisti e la neve 2004
Gli Impressionisti e la neve. La Francia e l'Europa, a cura di M. Goldin, catalogo della mostra (Torino, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, 27 novembre 2004 - 25 aprile 2005), Conegliano 2004.

Il secolo dell'Impero 2004
Il secolo dell'Impero: principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915, a cura di G. Belli e A. Tiddia, catalogo della mostra (Trento, Mart, Palazzo delle Albere, 25 giugno - 31 ottobre 2004), Milano 2004.

Ottocento veneto 2004
Ottocento veneto: il trionfo del colore, a cura di G. Pavanello e N. Stringa, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 15 ottobre 2004 - 27 febbraio 2005), Treviso 2004.

Paccagnini 2004
G. Paccagnini (a cura di), *Giovanni Costetti. Opere dal 1901 al 1949*, Montecatini Terme 2004.

Raccolte Frugone 2004
Raccolte Frugone. Catalogo generale delle opere, a cura di M.F. Giubilei, Cinisello Balsamo 2004.

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

Ellis 2005
C. Ellis, *La collezione di Lord Cowper*, in "Paragone Arte", a. LVI, s. III, n. 60, (661), 2005, pp. 40-72.

Giulio Aristide Sartorio 2005
Giulio Aristide Sartorio. Il realismo plastico tra sentimento ed intelletto, a cura di P.A. De Rosa e P.E. Trastulli, catalogo della mostra (Orvieto, Palazzo Coelli, 8 maggio - 18 luglio 2005), Orvieto 2005.

Lacagnina 2005
D. Lacagnina, *Lojacono vs Lojacono*, in *Francesco Lojacono*, Palermo 2005, pp. 10-31.

La Galleria 2005
La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Storia e collezioni, a cura di C. Sisi, Cinisello Balsamo 2005.

Lamberti 2005
M.M. Lamberti, *Le mostre d'arte in Italia: gli studi recenti e alcuni esempi*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann e M. Seidel, contributi, rielaborati e ampliati, presentati al convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut (Firenze, 7-10 ottobre 2002), Venezia 2005, pp. 190-194.

Marchi 2005
A. Marchi, *Alessandro Vitali (Urbino, 1850 - 4 luglio 1630)*, in A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini (a cura di), *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, Milano 2005, pp. 131-141.

Romantici e Macchiaioli 2005
Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005 - 12 febbraio 2006), Milano 2005.

Savoia, Papi 2005
M.G. di Savoia, S. Papi, *Vita di corte in Casa Savoia*, Milano 2005.

Sisi 2005
C. Sisi (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il neoclassicismo 1789-1815*, Milano 2005.

Tallone 2005
G. Tallone, *Cesare Tallone*, Milano 2005.

2005-2006
Zavagno 2005-2006
M. Zavagno, *I premi e le esperienze artistiche dell'Ottocento alla Fondazione Querini Stampalia*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2005-2006:

2006
Da Zandomeneghi a Morandi 2006
Da Zandomeneghi a Morandi. Maestri dell'Arte Italiana del XX secolo nella Pinacoteca Comunale di Forlì, a cura di S. Casadei e C. Casadei, catalogo della mostra (Faenza, Pinacoteca Comunale, 2 dicembre 2006 - 11 febbraio 2007), Faenza 2006.

Federico Zandomeneghi 2006
Federico Zandomeneghi. Catalogo generale. Nuova edizione aggiornata e ampliata, a cura della Fondazione Enrico Piceni, Milano 2006.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna 2006
Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo, a cura di E. di Majo e M. Lafranconi, Milano 2006.

Giulio Aristide Sartorio 2006
Giulio Aristide Sartorio 1860-1932, a cura di R. Miracco, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo - 11 giugno 2006), Firenze 2006.

2007
Asciano. Museo Cassioli 2007
Asciano. Museo Cassioli, pittura senese dell'Ottocento, a cura di F. Petrucci, Cinisello Balsamo 2007.

Belloli, Lamacchia 2007
M. Belloli, G. Lamacchia, *Il dossier De Nittis. Un maestro dell'Impressionismo nella documentazione degli Archives Nationales de France*, Bari 2007.

Benzi 2007
F. Benzi, *Giacomo Balla. Genio futurista*, Milano 2007.

Bietoletti 2007
S. Bietoletti, *La "verità" di Fattori*, in *I Macchiaioli. Sentimento del vero*, a cura di F. Dini, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 11 ottobre 2007 - 3 febbraio 2008), Cinisello Balsamo 2007, p. 223.

Carducci 2007
Carducci e i miti della bellezza, a cura di M.A. Bazzoocchi e S. Santucci, catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 1 dicembre 2007 - 1 marzo 2008), Bologna 2007.

De Grassi 2007
M. De Grassi, *Eugenio Scomparini*, Trieste 2007.

Dini 2007a
F. Dini, *Poesia dei Macchiaioli*, in *I Macchiaioli. Sentimento del vero*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini (Roma, Chiostro del Bramante, 11 ottobre 2007 - 3 febbraio 2008), Cinisello Balsamo 2007, pp. 15-45.

Dini 2007b
F. Dini, *Poesia dei Macchiaioli*, in *I Macchiaioli. Sentimento del vero*, a cura di F. Dini, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 16 febbraio - 10 giugno 2007), Milano 2007, pp. 15-41.

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

Galleria d'Arte Moderna di Palermo 2007
Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere, a cura di F. Mazzocca, G. Barbera e A. Purpura, Cinisello Balsamo 2007.

Garibaldi il mito 2007
Garibaldi il mito. Da Lega a Guttuso, a cura di F. Mazzocca e A. Villari, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 17 novembre 2007 - 2 marzo 2008), Firenze 2007.

I Macchiaioli 2007 (Roma)
I Macchiaioli. Sentimento del vero, a cura di F. Dini, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 11 ottobre 2007 - 3 febbraio 2008), Cinisello Balsamo 2007.

I Macchiaioli 2007 (Torino)
I Macchiaioli. Sentimento del vero, a cura di F. Dini, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 16 febbraio - 10 giugno 2007), Milano 2007.

Imbellone 2007
A. Imbellone, *Francesco Lojacono e una nuova immagine della Sicilia*, in *Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, a cura di F. Mazzocca, G. Barbera e A. Purpura, Cinisello Balsamo 2007, pp. 131-150.

Mochi Onori 2007
L. Mochi Onori, *Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini. Dipinti del '700*, Roma 2007.

Piccio 2007
M. Piatto, *Schede*, in *Piccio. L'ultimo romantico*, catalogo della mostra (Cremona, Centro culturale Santa Maria della Pietà, 24 febbraio - 10 giugno 2007), a cura di F. Mazzocca e G. Valagussa, Cinisello Balsamo 2007, pp. 129-131, 138-139.

Quieto 2007
P.P. Quieto, *Pompeo Girolamo de' Batoni. L'ideale classico nella Roma del Settecento*, Roma 2007.

Silvestro Lega 2007
Silvestro Lega. I Macchiaioli e il Quattrocento, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca e A. Paolucci, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 14 gennaio - 26 giugno 2007), Cinisello Balsamo 2007.

Sisi 2007
C. Sisi (a cura di), *L'Ottocento in Italia: le arti sorelle. Il realismo 1849-1870*, Milano 2007.

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

2008
Bonelli 2008
L. Bonelli, *Gli allievi di Luigi Mussini*, in *Società di Esecutori di Pie Disposizioni. Le opere d'arte della Fondazione Biringucci*, a cura di L. Bonelli, Siena 2008, pp. 31-47.

Da Fattori a Corcos 2008
Da Fattori a Corcos a Ghiglia. Viaggio pittorico a Castiglioncello fra '800 e '900, a cura di F. Dini, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'Arte Diego Martelli, Castello Pasquini, 20 luglio - 2 novembre 2008), Milano 2008.

Fra' Galgario 2008
Fra' Galgario e la ritrattistica della realtà nel '700. Opere dall'Accademia Carrara e dalla Collezione Koelliker, a cura di F. Rossi e G. Valagussa, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 13 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), Milano 2008.

François-Xavier Fabre 2008
François-Xavier Fabre de Florence à Montpellier / da Firenze a Montpellier (1766-1837), a cura di L. Pellicer e M. Hilaire, catalogo della mostra (Montpellier, Musée Fabre, 14 novembre 2007 - 24 febbraio 2008; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 11 marzo - 2 giugno 2008), Paris 2008.

Giovanni Fattori 2008
Giovanni Fattori tra epopea e vero, a cura di A. Baboni, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico "Giovanni Fattori", 20 aprile - 6 luglio 2008), Cinisello Balsamo 2008.

Grandesso 2008
S. Grandesso, *Gaspare Landi e la riforma del gusto nella pittura storica*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli e C. Maz-

zarelli, atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale delle Scienze, giugno 2008), Cinisello Balsamo 2008, pp. 12-27.

Il cioccolato 2008
Il cioccolato dai Maya al XX secolo, a cura di A. D'Agliano, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 19 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009), Cinisello Balsamo 2008.

La Belle Époque 2008
La Belle Époque. Arte in Italia 1880-1915, a cura di F. Cagianelli e D. Matteoni, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 10 febbraio - 13 luglio 2008; Pavia, Castello Visconteo, Scuderie del Castello Visconteo, 6 settembre - 14 dicembre 2008), Cinisello Balsamo 2008.

Nuovi ospiti 2008
Nuovi ospiti a Palazzo delle Albere. Donazioni e depositi del XIX secolo: 2004-2008, a cura di A. Tiddia, catalogo della mostra (Trento, Mart, Palazzo delle Albere, 4 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009), Rovereto 2008.

Ottocento. Da Canova al Quarto Stato 2008
Ottocento. Da Canova al Quarto Stato, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca e C. Sisi, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 29 febbraio - 10 giugno 2008), Milano 2008.

Pinacoteca Nazionale di Bologna 2008
Pinacoteca Nazionale di Bologna: catalogo generale, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota e D. Scaglietti Kelescian, III, Venezia 2008.

Pompeo Batoni 2008
Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour, a cura di L. Barroero e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008 - 29 marzo 2009), Cinisello Balsamo 2008.

Sisi 2008
C. Sisi, *1861-1899: gli anni delle Esposizioni*, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca e C. Sisi, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 29 febbraio - 10 giugno 2008), Milano 2008, pp. 47-72.

Società di Esecutori 2008
Società di Esecutori di Pie Disposizioni. Le opere d'arte della Fondazione Biringucci, a cura di L. Bonelli, Siena 2008.

2009
Boldini e gli italiani 2009
Boldini e gli italiani a Parigi, a cura di F. Dini, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 14 novembre 2009 - 14 marzo 2010), Cinisello Balsamo 2009.

Cagianelli 2009
F. Cagianelli, *Francesco Gioli. Un campione di eleganza spontanea*, Firenze 2009.

Da Corot ai Macchiaioli 2009
Da Corot ai Macchiaioli al Simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima, a cura di F. Dini, S. Frezzotti e S. Bietoletti, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'Arte Diego Martelli, 19 luglio - 1 novembre 2009), Milano 2009.

Eugenio Prati 2009
Eugenio Prati (1842-1907). Tra Scapigliatura e Simbolismo, a cura di G. Belli, A. Pattini e A. Tiddia, catalogo della mostra (Trento, Mart, Palazzo delle Albere, 5 dicembre 2009 - 25 aprile 2010), Cinisello Balsamo 2009.

Frezzotti, Guerrazzi 2009
S. Frezzotti, A.M. Osti Guerrazzi (a cura di), *Scritti giornalistici*, in *Da Corot ai Macchiaioli al Simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, a cura di F. Dini, S. Frezzotti e S. Bietoletti, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'Arte Diego Martelli, 19 luglio - 1 novembre 2009), Milano 2009, pp. 287-313.

Giovanni Muzzioli 2009
Giovanni Muzzioli (1854-1894). Il vero, la storia e la finzione, a cura di G. Martinelli Braglia, P. Nicholls e L. Rivi, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo Foresti, 27 novembre 2009 - 24 gennaio 2010), Torino 2009.

Il nuovo dopo la macchia 2009
Il nuovo dopo la macchia, a cura di T. Panconi, catalogo della mostra (Montecatini Terme, Terme Tamerici, 16 luglio 2009 - 18 gennaio 2010), Pisa 2009.

Lacagnina 2009
D. Lacagnina, *Attraverso il paesaggio. L'immagine della Sicilia fra pittura, fotografia e letteratura (1861-1921)*, Palermo 2009.

Lombardi 2009
L. Lombardi, *Nel segno di Courbet e di Degas: "L'alzaia" e "La sala delle agitate" nuovi traguardi del realismo europeo*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, C. Sisi e E. Spalletti, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 settembre 2009 - 31 gennaio 2010), Venezia 2009, pp. 112-121.

Martinelli Braglia 2009
G. Martinelli Braglia, *Gli anni della formazione e la committenza modenese*, in *Giovanni Muzzioli (1854-1894). Il vero, la storia e la finzione*, a cura di G. Martinelli Braglia, P. Nicholls e L. Rivi, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo Foresti, 27 novembre 2009 - 24 gennaio 2010), Torino 2009, pp. 15-24.

Rivi 2009
L. Rivi, *Tra Otto e Novecento nella vicenda critica di Giovanni Muzzioli*, in *Giovanni Muzzioli (1854-1894). Il vero, la storia e la finzione*, a cura di G. Martinelli Braglia, P. Nicholls e L. Rivi, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo Foresti, 27 novembre 2009 - 24 gennaio 2010), Torino 2009, pp. 33-45.

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

Villari 2009a
A. Villari, *Signorini e il Risorgimento: contrasti della luce nelle "reminescenze della guerra"*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, C. Sisi e E. Spalletti, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 settembre 2009 - 31 gennaio 2010), Venezia 2009, pp. 92-97.

Villari 2009b
A. Villari, *Il ritorno alla figura*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, C. Sisi e E. Spalletti, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 settembre 2009 - 31 gennaio 2010), Venezia 2009, pp. 206-219.

2010
1775-1840. Lucien Bonaparte 2010
1775-1840. Lucien Bonaparte un homme libre, a cura di M.T. Caracciolo, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch - Musée des Beaux-Arts, 26 giugno - 27 settembre 2010), Cinisello Balsamo 2010.

1861. I pittori del Risorgimento 2010
1861. I pittori del Risorgimento, a cura di F. Mazzocca e C. Sisi, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010 - 16 gennaio 2011), Milano 2010.

Bernardini, Dinelli 2010
L. Bernardini, L. Dinelli, *Antonio Puccinelli. L'uomo e l'artista*, Pistoia 2010.

Da Canova a Modigliani 2010
Da Canova a Modigliani, il volto dell'Ottocento, a cura di F. Leone, M.V. Marini Clarelli e C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 2 ottobre 2010 - 27 febbraio 2011), Venezia 2010.

Felice Carena 2010
Felice Carena e gli anni di Venezia, a cura di V. Baradel, catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 27 marzo - 18 luglio 2010), Venezia 2010.

Fiori 2010
Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh, a cura di D. Benati, F. Mazzocca e A. Morandotti, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 24 gennaio - 20 giugno 2010), Cinisello Balsamo 2010.

Vittorio Emanuele II 2010
Vittorio Emanuele II. Il re galantuomo, a cura di E. Fontanella, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale; Real Castello di Racconigi, 2 ottobre 2010 - 13 marzo 2011), Peschiera Borromeo 2010.

2011
Bietoletti 2011
S. Bietoletti, *Adolfo Tommasi. Pitture 1880-1895*, in *I Tommasi, pittori in Toscana dopo la macchia*, a cura di F. Dini, catalogo della mostra (Castiglioncello, Castello Pasquini, 23 luglio - 2 ottobre 2011), Milano 2011, pp. 33-37.

Da Canova a Boccioni 2011
Da Canova a Boccioni. Le collezioni della Fondazione Cariplo e di Intesa San Paolo, a cura di F. Mazzocca, Milano 2011.

Divina Eleonora 2001
Divina Eleonora: Eleonora Duse nella vita e nell'arte, a cura di F. Bandini, catalogo della mostra (Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 1 ottobre 2001 - 6 gennaio 2002), Venezia 2001.

Fare gli italiani 2001
Fare gli italiani. 150 anni di storia nazionale, a cura di W. Barberis e G. De Luna, catalogo della mostra (Torino, Officine Grandi Riparazioni, 17 marzo - 20 novembre 2011), Torino 2011.

Giuseppe Garibaldi 2010
Giuseppe Garibaldi e i Mille, a cura di A. Scotti e M. Di Giovanni, catalogo della mostra (Livorno, Granai di Villa Mimbelli, 9 ottobre - 12 dicembre 2010), Livorno 2010.

Hayez 2011
Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi, a cura di F. Mazzocca, I. Marelli e S. Bandera, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 aprile - 25 settembre 2011), Milano 2011.

Il simbolismo in Italia 2011
Il simbolismo in Italia, a cura di M.V. Marini Clarelli, F.

Mazzocca e C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2011 - 27 febbraio 2012), Venezia 2011.

I Tommasi 2011
I Tommasi, pittori in Toscana dopo la macchia, a cura di F. Dini, catalogo della mostra (Castiglioncello, Castello Pasquini, 23 luglio - 2 ottobre 2011), Milano 2011.

La bella Italia 2011
La bella Italia. Arte e identità delle città capitali, a cura di A. Paolucci, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Scuderie Juvarriane, 17 marzo - 11 settembre 2011; Firenze, Palazzo Pitti, 11 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012), Cinisello Balsamo 2011.

La Galleria delle Battaglie 2011
La Galleria delle Battaglie. La collezione Savoia di Palazzo Reale a Milano, a cura di M. Messina, C. Salsi e P. Zarri, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, 21 marzo - 5 giugno 2011), Torino 2011.

Segantini 2011
Segantini, a cura di D. Segantini, G. Magnaguagno e U. Künster, catalogo della mostra (Riehen-Basilea, Fondation Beyeler), Ostfildern 2011.

Venezia che spera 2011
Venezia che spera. L'unione all'Italia (1859-1866), a cura di C. Crisafulli, F. Lugato e C. Tonini, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 17 marzo - 29 maggio 2011), Venezia 2011.

Villa 2011
G.C.F. Villa, *L'identità scolpita: appunti per la monumentalistica dantesca*, in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, a cura di E. Querci, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Tribuna dantesca, 31 maggio - 31 luglio 2011), Torino 2011, pp. 134-147.

2012
Accademia delle Belle Arti 2012
Accademia delle Belle Arti di Bologna. Catalogo della Quadreria, a cura di A. De Fazio, Rimini 2012.

Albertario 2012
M. Albertario, *Lettere dalla periferia dell'Impero. Enrico Banzolini e Francesco Hayez*, in *Musei lombardi a tre colori. Materiali tra arte e storia*, Torino 2012, pp. 41-69.

Borrani 2012
Borrani. Al di là della macchia. Opere celebri e riscoperte, a cura di S. Balloni e A. Villari, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 1 luglio - 4 novembre 2012), Viareggio 2012.

Il Divisionismo 2012
Il Divisionismo. La luce del Moderno, a cura di F. Cagianelli e D. Matteoni, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio - 24 giugno 2012), Cinisello Balsamo 2012.

Il sentimento della natura 2012
Il sentimento della natura. Pittori abruzzesi al tempo dell'Italia unita, a cura di L. Arbace, catalogo della mostra (Pescara, Museo d'Arte Moderna Vittoria Colonna, 7 luglio - 25 novembre 2012), Pescara 2012.

La Patria, l'Arte, la Donna 2012
La Patria, l'Arte, la Donna. Francesco Saverio Altamura e la pittura dell'Ottocento in Italia, a cura di C. Farese Sperken, L. Martorelli e F. Pica, catalogo della mostra (Foggia, Palazzo Dogana e Museo Civico, 10 novembre 2012 - 12 gennaio 2013), Foggia 2012.

Maimone, Napoli 2012
M.E. Maimone, C. Napoli, *Regesto biografico*, in *La Patria, l'Arte, la Donna. Francesco Saverio Altamura e la pittura dell'Ottocento in Italia*, a cura di C. Farese Sperken, L. Martorelli e F. Picca, catalogo della mostra (Foggia, Palazzo Dogana e Museo Civico, 10 novembre 2012 - 12 gennaio 2013), Foggia 2012, pp. 221-234.

Ottocento a Capodimonte 2012
Ottocento a Capodimonte, a cura di L. Martino e M. Mormone, Napoli 2012.

Rocco 2012
L. Rocco, *Gemito 'o scultore pazzo*, in L. Rocco, *Gemito genio e follia*, Napoli 2012, pp. 4-17.

2013
Carnazza, Profiri 2013
P. Carnazza, M.L. Profiri, *Alla stanga: questioni aperte*, in L. D'Agostino, S. Frezzotti (a cura di), *Luce d'autunno. Alla stanga di Giovanni Segantini: un restauro*, Roma 2013, pp. 81-85.

Casero 2013
C. Casero, *Enrico Butti. Un giovane scultore nella Milano di fine Ottocento*, Milano 2013.

Cracolici 2013
S. Cracolici, *Rapsodie cristiane. La fortuna artistica della* Fabiola *di Wiseman*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 110-111, 2013, pp. 59-75.

Da Boldini a De Pisis 2013
Da Boldini a De Pisis. Firenze accoglie i capolavori di Ferrara, a cura di M.L. Pacelli, B. Guidi e C. Vorrasi, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti e Villa Bardini, 19 febbraio - 19 maggio 2013), Ferrara 2013.

D'Agostino 2013
L. D'Agostino, *Tra Caglio e Savognino: il "quadro grande" di Segantini*, in L. D'Agostino, S. Frezzotti (a cura di), *Luce d'autunno. Alla stanga di Giovanni Segantini: un restauro*, Roma 2013, pp. 27-35.

De Nittis 2013
De Nittis, a cura di E. Angiuli e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 gennaio - 26 maggio 2013), Venezia 2013.

Favilla, Rugolo 2013
M. Favilla, R. Rugolo, *Sul ritratto di Antonio Riccobono di Giambattista Tiepolo per l'Accademia dei Concordi di Rovigo: due nuove lettere e una data*, in "Arte Veneta", n. 70, 2013, pp. 242-243.

Frezzotti 2013
S. Frezzotti, *Alla stanga fra naturalismo e simbolismo: la struttura compositiva*, in L. D'Agostino, S. Frezzotti (a cura di), *Luce d'autunno. Alla stanga di Giovanni Segantini: un restauro*, Roma 2013, pp. 37-41.

La Gipsoteca Leonardo Bistolfi 2013
La Gipsoteca Leonardo Bistolfi, a cura di G. Mazza, Casale Monferrato 2013.

Les Macchiaioli 2013
Les Macchiaioli 1850-1874. Des Impressionnistes Italiens?, a cura di B. Avanzi, I. Julia, M.P. Vial e M. López Fernández, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 10 aprile - 22 luglio 2014; Madrid, Fundación MAPFRE, 20 settembre 2013 - 5 gennaio 2014), Paris 2013.

Michele Tedesco 2012
Michele Tedesco. Un pittore lucano nell'Italia Unita (1834-1917), a cura di I. Valente, catalogo della mostra (Potenza, Pinacoteca Provinciale, 18 febbraio - 15 aprile 2012), Rionero in Vulture 2012.

Pingeot 2013
A. Pingeot, *Bistolfi, lontano dal suo paese*, in *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi*, a cura di G. Mazza, Casale Monferrato 2013, pp. 39-44.

2014
Bosi 2014
S. Bosi, *1883-1898. Genova e la riviera ligure,* in *Pompeo Mariani. Impressionista italiano*, a cura di E. Savoia e S. Bosi, catalogo della mostra (Milano, Galleria Bottegantica, 28 febbraio - 3 maggio 2014), Bologna 2014, pp. 41-60.

Corcos 2014
Corcos. I sogni della Belle Époque, a cura di I. Taddei, F. Mazzocca e C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 6 settembre - 14 dicembre 2014), Venezia 2014.

Il Bello o il Vero 2014
Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento, a cura di I. Valente, catalogo della mostra (Napoli, Complesso Monumentale di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014 - 31 gennaio 2015), Castellammare di Stabia 2014.

Le vie del sole 2014
Le vie del sole. La 'scuola di Staggia' e il paesaggio in Toscana fra Barbizon e la 'Macchia', a cura di N. Marchioni, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 5 luglio - 7 settembre 2014), Pisa 2014.

Mangili 2014
R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Bergamo 2014.

Mazzocca 2014a
F. Mazzocca, *Corcos e il "primato" del ritratto tra Otto e Novecento*, in *Corcos. I sogni della Belle Époque*, a cura di I. Taddei, F. Mazzocca e C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 6 settembre - 14 dicembre 2014), Venezia 2014, pp. 23-28.

Mazzocca 2014b
F. Mazzocca, *Francesco Hayez. La nuda beltà del sentimento*, in "Wannenes Art Magazine", a. IV, n. 1, aprile 2014, pp. 12-17.

Pastega 2014
A.B. Pastega, *I Muzzarelli. Signori veneziani innamorati di Bassano*, in "L'illustre bassanese", n. 52, novembre 2014, pp. 16-18.

Poldi 2014
G. Poldi, *Segantini durante e dopo il temporale. Soluzioni tecniche di un pittore perfezionista*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, a cura di A.P. Quinsac, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 settembre 2014 - 18 gennaio 2015), Milano 2014, pp. 277-280.

Segantini. Ritorno a Milano 2014
Segantini. Ritorno a Milano, a cura di A.P. Quinsac, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 settembre 2014 - 18 gennaio 2015), Milano 2014.

Vincenzo Gemito 2014
Vincenzo Gemito. La collezione, a cura di C. Virno, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 7 novembre 2014 - 1 marzo 2015), Roma 2014.

Virno 2014
C. Virno, *Brani di vita: Vincenzo Gemito e la collezione della Galleria d'Arte Moderna*, in *Vincenzo Gemito. La collezione*, a cura di C. Virno, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 7 novembre 2014 - 1 marzo 2015), Roma 2014, pp. 9-16.

2015
Albertario 2015
M. Albertario, *"A 85 anni fui ancora pittore". Francesco Hayez nelle collezioni dell'Accademia Tadini a Lovere*, in E. Lissoni, L. Rampazzi (a cura di), *La tavolozza di Francesco Hayez*, Milano 2015, pp. 102-107.

Arte e nazione 2015
Arte e nazione. Dagli Induno a Fattori nelle collezioni del Museo Revoltella, a cura di M. Masau Dan, catalogo della mostra (Trieste, Museo Revoltella, 17 marzo - 6 novembre 2011), Trieste 2015.

Baldassari 2015
F. Baldassari, *Carlo Dolci. Complete Catalogue of the Paintings*, Firenze 2015.

Boldini e lo spettacolo 2015
Boldini e lo spettacolo della modernità, a cura di F. Dini e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 1 febbraio - 14 giugno 2015), Cinisello Balsamo 2015.

Bosi 2015
S. Bosi, *Federico Zandomeneghi. Peintre Impressioniste*, in *Belle Époque. La Parigi di Boldini, De Nittis e Zandomeneghi*, a cura di E. Savoia e F.L. Maspes, catalogo della mostra (Milano, GAM Manzoni, 23 ottobre 2015 - 21 febbraio 2016), Milano 2015, pp. 127-169.

Carlo Dolci 2015
Carlo Dolci 1616-1687, a cura di S. Bellesi e A. Bisceglia, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 30 giugno - 15 novembre 2015), Livorno 2015.

Carmignani 2015
M. Carmignani, *Le vesti di Carlo Dolci: una sontuosa metafora*, in *Carlo Dolci 1616-1687*, a cura di S. Bellesi e A. Bisceglia, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 30 giugno - 15 novembre 2015), Livorno 2015, pp. 114-123.

Fattori 2015
Fattori, a cura di F. Dini, F. Mazzocca e G. Matteucci, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 24 ottobre 2015 - 28 marzo 2016), Venezia 2015.

Francesco Hayez 2015
Francesco Hayez, a cura di F. Mazzocca, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia - Piazza Scala, 7 novembre 2015 - 21 febbraio 2016), Cinisello Balsamo 2015.

Gli scultori di d'Annunzio 2015
Gli scultori di d'Annunzio. Anima e materia, a cura di V. Sgarbi e A. Panzetta, catalogo della mostra (Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", 10 luglio - 12 ottobre 2015), Milano 2015.

La coscienza del vero 2015
La coscienza del vero. Capolavori dell'Ottocento da Coubert a Segantini, a cura di A. Tiddia, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 5 dicembre 2015 - 3 aprile 2016), Milano 2015.

La Grande Guerra 2015
La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte, a cura di F. Mazzocca e F. Leone, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia - Piazza Scala, 1 aprile - 23 agosto 2015), Cinisello Balsamo 2015.

Leone 2015
F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, Milano 2015.

Romano d'Orsi 2015
R. Romano d'Orsi, *Recenti acquisizioni su Achille d'Orsi, lo scultore del "realismo brutale"*, in "Studi di scultura dall'età dei Lumi al ventunesimo secolo", a. I, n. 1, 2015, pp. 145-152.

Tiddia 2015
A. Tiddia, *Trompe-l'oeil: verità e inganni della pittura ottocentesca*, in *La coscienza del vero. Capolavori dell'Ottocento da Coubert a Segantini*, a cura di A. Tiddia, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 5 dicembre 2015 - 3 aprile 2016), Milano 2015, pp. 18-31.

2016
Anima bianca 2016
Anima bianca. La neve da De Nittis a Morbelli, a cura di E. Savoia e F.L. Maspes, catalogo della mostra (Milano, GAM Manzoni, 21 ottobre 2016 - 19 febbraio 2017), Milano 2016.

Bartoli, Zanfini 2016
S. Bartoli, P. Zanfini, *Tullo Golfarelli (1852-1928)*, Argelato 2016.

Bosi 2016
S. Bosi, *L'ombra del genio*, in *Antonio Mancini. Genio ribelle*, a cura di S. Bosi e E. Savoia, catalogo della mostra (Milano, Galleria Bottegantica, 21 ottobre - 18 dicembre 2016), Milano 2016, pp. 8-21.

Calvesi, Dambruoso 2016
M. Calvesi, A. Dambruoso, *Boccioni. Catalogo generale*, Torino 2016.

Casa del Manzoni 2016
Casa del Manzoni, a cura di F. Mazzocca, Milano 2016.

Cont 2016
A. Cont, *"Ove pennello industre l'imagin tua ritrasse": i gusti e gli studi del Giovin Signore nell'Italia del Settecento*, in "Rivista Storica Italiana", a. CXXVIII, fasc. I, 2016, pp. 106-148.

Del Divisionismo al Futurismo 2016
Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad, a cura di B. Avanzi e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Madrid, Fundación MAPFRE, 17 febbraio - 5 giugno 2016), Madrid 2016.

Greene 2016
V. Greene, *Morbillo pittorico: il contagio del Divisionismo in Italia*, in *I pittori della luce. Dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Madrid, Fundación MAPFRE, 17 febbraio - 5 giugno 2016; Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 25 giugno - 9 ottobre 2016), Madrid-Milano 2016, pp. 58-73.

I pittori della luce 2016
I pittori della luce. Dal Divisionismo al Futurismo, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Madrid, Fundación MAPFRE, 17 febbraio - 5 giugno 2016; Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 25 giugno - 9 ottobre 2016), Madrid-Milano 2016.

Liberty in Italia 2016
Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno, a cura di F. Parisi e A. Villari, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 5 novembre 2016 - 14 febbraio 2017), Cinisello Balsamo 2016.

L'impressionismo 2016
L'impressionismo di Zandomeneghi, a cura di F. Dini e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2016 - 29 gennaio 2017), Venezia 2016.

Lino Selvatico 2016
Lino Selvatico. Una seconda Belle Époque, a cura di G. Belli, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 14 maggio - 31 luglio 1916), Milano 2016.

L'Ottocento aperto al mondo 2016
L'Ottocento aperto al mondo. Il tempo di Signorini e De Nittis nelle collezioni Borgiotti e Piceni, a cura di C. Fulgheri e C. Testi, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 2 luglio 2016 - 26 febbraio 2017; Torino, Spazio Espositivo Ersel, 16 marzo - 30 aprile 2017), Viareggio 2016.

Michetti 2016
Michetti. La luce e il segno, a cura di G. Berardi, catalogo della mostra (Roma, Galleria Berardi, Cappella Orsini, 5 maggio - 11 giugno 2016), Roma 2016.

Restituzioni 2016
Restituzioni 2016. La bellezza ritrovata. Caravaggio, Rubens, Perugino, Lotto e altri 140 capolavori restaurati, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia - Piazza Scala, 1 aprile - 17 luglio 2016), Venezia 2016.

Volti & Luoghi 2016
Volti & Luoghi nella pittura dell'800, a cura di S. Bosi e E. Savoia, catalogo della mostra (Milano, Galleria Bottegantica, 18 marzo - 14 maggio 2016), Milano 2016.

2017
100 anni 2017
100 anni. Scultura a Milano, 1815-1915, a cura di O. Cucciniello, A. Oldani e P. Zatti, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 23 marzo - 3 dicembre 2017), Milano 2017.

Azcue Brea 2017
L. Azcue Brea, *Un monumento di Canova: il compianto della contessa de Haro commissionato dalla marchesa di Santa Cruz, Mariana Waldstein, nel 1805*, in *Il valore del gesso come modello, calco, copia per la realizzazione della scultura*, a cura di M. Guderzo, T. Lochman, atti del convegno (Possagno, 2-3 ottobre 2015), Possagno-Crocetta del Montello 2017, pp. 151-181.

Bosi 2017a
S. Bosi, *La raccolta Ingegnoli. Storia di una passione d'arte a Milano*, in *La raccolta Ingegnoli. Storia di una passione d'arte a Milano*, a cura di S. Bosi, E. Savoia e V. Mazzetti Rossi, catalogo della mostra (Milano, Galleria Bottegantica, 13 ottobre - 3 dicembre 2017), Milano 2017, pp. 12-35.

Bosi 2017b
S. Bosi, *La Maison Goupil e gli artisti napoletani*, in *Da De Nittis a Gemito. I napoletani a Parigi negli anni dell'Impres-*

sionismo, a cura di L. Martorelli e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano, 6 dicembre 2017 - 8 aprile 2018), Genova 2017, pp. 23-31.

Caputo 2017
R. Caputo, *La pittura napoletana del II Ottocento*, Sorrento 2017.

Da De Nittis a Gemito 2017
Da De Nittis a Gemito. I napoletani a Parigi negli anni dell'Impressionismo, a cura di L. Martorelli e F. Mazzocca, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano, 6 dicembre 2017 - 8 aprile 2018), Genova 2017.

Dalle Regge d'Italia 2017
Dalle Regge d'Italia. Tesori e simboli della regalità sabauda, a cura di S. Ghisotti e A. Merlotti, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Sale delle Arti, 25 marzo - 2 luglio 2017), Genova 2017.

Divina creatura 2017
Divina creatura. La donna e la moda nelle arti del secondo Ottocento, a cura di M. Agliati Ruggia, S. Rebora e M. Rizzini, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 15 ottobre 2017 - 28 gennaio 2018), Cinisello Balsamo 2017.

Galleria d'Arte Moderna, Milano 2017
Galleria d'Arte Moderna, Milano. Le collezioni, a cura di A. Oldani e P. Zatti, Milano 2017.

Gemito, Mancini e il loro ambiente 2017
Gemito, Mancini e il loro ambiente: opere giovanili, a cura di C. Virno e M. Carrera, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Antonelli, 19 maggio - 16 giugno 2017), Roma 2017.

Museo Pietro Canonica 2017
Museo Pietro Canonica a Villa Borghese. Museo e casa d'artista, a cura di B.M. Santese, Roma 2017.

Le trame 2017
Le trame di Giorgione, a cura di D. Dal Pos, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Casa di Giorgione, 27 ottobre 2017 - 4 marzo 2018), Castelfranco Veneto 2017.

Luigi Crespi 2017
Luigi Crespi ritrattista nell'età di papa Lambertini, a cura di M.G. D'Apuzzo e I. Graziani, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini, 15 settembre - 3 dicembre 2017), Cinisello Balsamo 2017.

Lunardi Versienti 2017
P. Lunardi Versienti, *Pompeo Mariani 1857-1927. La storia inedita di un grande pittore dell'Ottocento*, Cinisello Balsamo 2017, pp. 15-57.

Rubaldo Merello 2017
Rubaldo Merello. Tra Divisionismo e Simbolismo. Segantini, Previati, Nomellini, Pellizza, a cura di M. Fochessati e G. Franzone, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 ottobre 2017 - 4 febbraio 2018), Genova 2017.

Santese, Scicchitano 2017
B.M. Santese, C. Scicchitano, *La bellezza scolpita. Franca Florio nel ritratto di Pietro Canonica. Storie e restauro*, Roma 2017.

Sentieri di luce 2017
Sentieri di luce. In cammino con Morbelli e Nunes Vais, a cura di S. Borlandelli e L. Molino, catalogo della mostra (Novara, Complesso Monumentale del Broletto, 6 maggio - 25 settembre 2017), Cinisello Balsamo 2017.

Tesori nascosti 2017
Tesori nascosti. Tino da Camaino, Caravaggio, Gemito, a cura di V. Sgarbi, catalogo della mostra (Napoli, Basilica di Santa Maria Maggiore alla Pietrasanta, 6 dicembre 2016 - 29 maggio 2017), Santarcangelo di Romagna 2017.

The Medici's Painter 2017
The Medici's Painter. Carlo Dolci and 17th Century-Florence, a cura di E. Straussman-Pflanzer e F. Baldassari, catalogo della mostra (Wellesley, David Museum at Wellesley College, 10 febbraio - 9 luglio 2017; Durham, Nasher Museum of Art at Duke University, 24 agosto 2017 - 14 gennaio 2018), New Haven-London 2017.

2018

Angelo Morbelli 2018
Angelo Morbelli. Il poema della vecchiaia, a cura di G. Ginex, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 20 ottobre 2018 - 6 gennaio 2019), Milano 2018.

Carteggio 2018
Carteggio Pellizza - Giovanni Segantini 1894-1899, Oggiono 2018.

Marini 2018
P. Marini, *Nuovi disegni di Francesco Hayez per La distruzione del tempio di Gerusalemme*, in *Dall'ideale classico al Novecento. Scritti per Fernando Mazzocca*, a cura di S. Grandesso e F. Leone, Cinisello Balsamo 2018, pp. 89-95.

Per sogni e per chimere 2018
Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti visive, a cura F. Benzi, P. Bolpagni, M.F. Giubilei e U. Sereni, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 18 maggio - 23 settembre 2018), Lucca 2018.

Picasso De Chirico Morandi 2018
Picasso De Chirico Morandi. 100 capolavori del XIX e XX secolo dalle collezioni private bresciane, a cura di D. Dotti, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo Cesaresco, 21 gennaio - 10 giugno 2018), Cinisello Balsamo 2018.

Raffaello 2018
Raffaello e l'eco del mito, a cura di E. Daffra, G. Di Pietrantonio e M.C. Rodeschini, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 27 gennaio - 6 maggio 2018), Venezia 2018.

Stati d'animo 2018
Stati d'animo. Arte e psiche tra Previati e Boccioni, a cura di C. Vorrasi, F. Mazzocca e M.G. Messina (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 3 marzo - 10 giugno 2018), Ferrara 2018.

Viaggio in Italia 2018
Viaggio in Italia. I paesaggi dell'Ottocento dai Macchiaioli ai Simbolisti, a cura di A. Tiddia, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 21 aprile - 26 agosto 2018), Milano 2018.

2019

Bosi 2019
S. Bosi, *La poetica di Morbelli*, in *Angelo Morbelli. Luce e colore*, a cura di S. Bosi e E. Savoia, catalogo della mostra (Milano, Galleria Bottegantica, 25 gennaio - 16 marzo 2019), Milano 2019, pp. 8-13.

in c.s.

Dini c.s.
F. Dini, *Vincenzo Cabianca. Catalogo ragionato delle opere*, in corso di stampa.

Virno c.s.
C. Virno, *Antonio Mancini. Catalogo ragionato dei dipinti*, in corso di stampa.

Ancora insieme. Sono trascorsi quattro anni da quando, per la prima volta, Mediafriends, l'Associazione Onlus di Mediaset, Mondadori e Medusa, entrò in contatto con i Musei di San Domenico e le sue prestigiose mostre.
Un sodalizio che si è sviluppato sul principio che Arte e Solidarietà possono non solo trovare dei momenti condivisi, ma sono in grado di generare valore e contribuiscono al miglioramento delle condizioni sociali, sanitarie, umanitarie del nostro paese.
Mi piace ricordare qui che a metà dicembre dell'anno appena trascorso, a pochi chilometri dalle Sale nelle quali siamo oggi, a Meldola, presso l'IRST IRCCS, è stato inaugurato il percorso di radioterapia pediatrica, reso possibile grazie all'acquisto della Tomotherapy, al quale hanno contribuito anche i visitatori della mostra *Piero della Francesca. Indagine su un mito* e la Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì che ha fortemente voluto dedicare a un progetto sul proprio territorio parte della donazione a Mediafriends.
Arte, Cultura e Solidarietà trovano una sintesi anche nella mostra che quest'anno propone uno sguardo approfondito sull'Ottocento italiano, accompagnandoci in un viaggio che dal Risorgimento ci condurrà sino agli anni inquieti ma artisticamente fecondi che precedono la Prima guerra mondiale.
Anni nei quali i temi sociali quali il lavoro, la povertà, la dignità umana trovano anche nell'espressione artistica un valido ed efficace strumento di sensibilizzazione della coscienza collettiva. Il racconto, oggi si direbbe lo *storytelling*, che l'artista esprime nell'opera è anche la sofferenza degli umili, la loro dignità, la loro umanità.
Tutti temi ancora oggi attuali, sui quali Mediafriends si impegna sostenendo quattro progetti dedicati ai bambini in Italia e nel mondo per combattere povertà e disagio sociale. A questi progetti saranno destinate tutte le risorse che stiamo raccogliendo dallo scorso anno con donazioni via sms, eventi e l'importante contributo che anche quest'anno la Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì riconoscerà alla Fabbrica del Sorriso e a Mediafriends grazie alla vendita dei biglietti di questa mostra.
Alla Fondazione, ai suoi Rappresentanti, ai visitatori, un sincero, riconoscente ringraziamento.

MASSIMO CIAMPA
Segretario Generale Mediafriends Onlus

In copertina
Francesco Hayez, *Ruth*,
particolare, 1853,
Bologna, Collezioni Comunali
d'Arte (cat. 2)

Silvana Editoriale

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Redazione
Natalia Grilli

Impaginazione
Denise Castelnovo

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Ondina Granato

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2019 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano
© 2019 Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma, originale
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,
elettronico, digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza
il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Ditta Giuseppe Lang, Genova
Finito di stampare nel mese di febbraio 2019

Crediti Fotografici

© 2019. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze
© 2019. Foto Scala Firenze - su concessione del Servizio Patrimonio Artistico Museale del Comune di Napoli
© 2019. Foto Scala, Firenze
© 2019. Foto Scala, Firenze / bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin
© 2019. Foto Scala, Firenze - su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali
© 2019. Gabriele Croppi / Scala, Firenze
© 2019. Photo Josse / Scala, Firenze
© Austrian Archives / Imagno /Archivi Alinari
© DeA Picture Library, concesso in licenza ad Alinari
© foto Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara
© Museo Vincenzo Vela / Mauro Zeni (inv. Ve 28) / Andy Vattilana e Mauro Zeni (inv. Ve 804)
© Roma Capitale - Sovraintendenza capitolina ai Beni Culturali
2019 © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia
Antonio Idini, Roma
Archivi dell'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione autonoma Valle d'Aosta - fondo Catalogo Beni Culturali. Su concessione della Regione autonoma Valle d'Aosta. Foto Giudice Maurizio
Archivio fotografico del Museo Revoltella - Galleria d'arte Moderna, Trieste
Archivio Tommaso Casini
Blow up di Stefano Martelli, Crevalcore (Bologna)
Bologna, Collezioni Comunali d'Arte
Claudio Girardi, Bologna
Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma
Doc-SAI, Comune di Genova (Ph® Giovanni Pitscheider)
Foto Francesco del Vecchio
Foto Lensini, Siena
Foto Roberto Palermo
Fotografia di Giuseppe e Luciano Malcangi
Francesco Marchica
Francesco Turio Bohm, Venezia
Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze
Galleria d'Arte Moderna, Milano
Giorgio Sabatini, Forlì
Giovanni Ortolano, Chieti
Loris Barbano - Fotolineadieci
Luca Postini, Milano
Mario Parodi fotografo, Genova
Mario Romano
MART - Archivio Fotografico e Mediateca
Mauro Ranzani Fotografo d'Arte
Medardo Pedrini
Michele Bensi, Prato
Michele Buda, Ravenna
Modena, Archivio fotografico (foto Paolo Pugnaghi)
Per concessione del Ministero per i beni e le attività culturali / Raffaello Bencini / Archivi Alinari, Firenze
Per gentile concessione del Polo Museale del Lazio - Galleria Spada
Pinacoteca Nazionale & Museo di Palazzo Mansi, Lucca / foto © Bridgeman Images
Saporetti Immagini d'Arte (Milano, Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 3804)
Simone Galbiati
Sistema Museale della Città di Cremona - Museo Civico "Ala Ponzone"
Studio Fotografico Giuseppe Schiavinotto, Roma
Studio Fotografico Gonella (Torino, GAM, 2009 per P/328 e 2013 per P/1017)
Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma
Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali. Museo Nazionale Gallerie dell'Accademia di Venezia - Archivio fotografico Gallerie dell'Accademia
Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali. Polo Museale della Toscana. Museo Nazionale di Palazzo Mansi - Lucca Musei Nazionali
Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali. Polo Museale dell'Emilia Romagna
Su concessione della Fondazione Torino Musei
Su concessione di Fondazione Accademia Carrara, Bergamo
Su concessione Musei Civici di Pavia
Su concessione Musei Civici di Varese - Foto Massimo Alari per opera inv. 112, Vittorio Calore per opera inv. 143
Su gentile concessione MBA Musei Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa
Umberto Ammiraglio (Milano, Galleria d'Arte Moserna, inv. Grassi 039)