

BREERA 1891

L'ESPOSIZIONE
CHE RIVOLUZIONÒ
L'ARTE MODERNA

BREERA 1891

L'ESPOSIZIONE
CHE RIVOLUZIONÒ
L'ARTE MODERNA

a cura di
Elisabetta Staudacher

BRERA 1891

L'ESPOSIZIONE
CHE RIVOLUZIONÒ
L'ARTE MODERNA

21 ottobre - 18 dicembre 2016

Gallerie Maspes
via Manzoni, 45
20121 Milano

con il patrocinio di



in collaborazione con



Società per le Belle Arti
ed Esposizione Permanente



Gallerie Maspes

Amministratore Unico
Pierangela Maggiora

Direttore
Francesco Luigi Maspes

*Responsabile spazio espositivo
e Relazioni esterne*
Elena Orsenigo

Responsabile Archivio e Biblioteca
Melissa Raspa

Progetto espositivo a cura di
Francesco Luigi Maspes

Mostra a cura di
Elisabetta Staudacher

Segreteria organizzativa
Elena Orsenigo

Restauro
Enrica Boschetti, Milano
Rossi Restauri, Milano

Assicurazioni
Ciaccio Broker, Milano

Trasporti
Art Service, Milano

Ufficio stampa
Anna Defrancesco,
CLP Relazioni Pubbliche, Milano

Servizi di sorveglianza
Sicuritalia, Milano

Sistemi di sicurezza e videosorveglianza
Ultragest 24, Varese

Catalogo a cura di
Elisabetta Staudacher

Saggi
Annie-Paule Quinsac
Thierry Radelet
Aurora Scotti Tosini
Elisabetta Staudacher

Antologia critica
Giuditta Lojacono

Regesto
Melissa Raspa

Referenze fotografiche
Archivio della Società per le Belle Arti
ed Esposizione Permanente, Milano
Archivio Gallerie Enrico, Milano/Genova
Archivio Gallerie Maspes, Milano
Studio Fotografico Perotti, Milano
Vittorio Calore, Milano

Progetto grafico
Cinzia Mozer

L'Editore e il Curatore ringraziano sentitamente
la Banca di Credito Cooperativo di Barlassina per la
determinante disponibilità e collaborazione

e inoltre:

Giulia Amato, Manuela Andreano, Giovanni Anzani,
Andrea Baboni, Vanna Barbetta, Martina Bastianelli,
Roberto Belloni, Pierantonio Bertolio, Diego Brambilla,
Cristina Cappellini, Cesare Cerea, Elisabetta Chiodini,
Massimo e Gabriele Ciaccio, Cristiana Converso, Stefania
Cresta, Andrea Crozza, Dante Davio, Filippo Del Corno,
Angelo e Serafino Enrico, Emanuele Fiano, Valentina
Galimberti, Giovanna Ginex, Roberto Gollo, Roberto
Maroni, Luca Melloni, Stefano Meroni, Alessandro
Oldani, Simone Percacciolo, Pierluigi Pernigotti, Tiziana
Petrilli, Maria Piatto, Domenico Piraina, Daniela
Plateo, Gianluca Poldi, Giorgio Porro, Giuseppe Porro,
Mariangela Previtera, Sergio Rebora, Sonia Rendo, Valter
Rosa, Giovanni Rossi, Giuseppe Sala, Fabrizio Spada,
Davide Tolomelli, Anna Vecchi, Luisa Vitiello.

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



In un mondo sempre più tecnologico, soffocato da problemi economici e politici sempre più vivi, l'arte, in qualsiasi forma si esprima, consente ancora di mantenerci in contatto con la bellezza.

Le banche di credito cooperativo, da sempre attente alle esigenze delle persone, hanno sempre avuto una particolare sensibilità verso l'arte e la cultura, che è anche conoscenza del passato in una continua tendenza verso l'innovazione ed il divenire.

I nostri tempi, testimoni di sensibili mutamenti, hanno evidenti assonanze con il mondo di fine Ottocento e dei suoi artisti. Alle porte di un nuovo secolo carico insieme di ombre e di promesse, di stimoli, di nuovi linguaggi, di nuove istanze sociali, ci fu allora, nel mondo della pittura, chi osò innovare tecniche e soggetti, dando forma all'arte moderna. Tra questi il nostro concittadino Emilio Longoni, affascinante connubio di anarchia, umana partecipazione e saper fare, un impasto originale di genio artistico e reale concretezza.

Da sempre la Banca di Credito Cooperativo di Barlassina concorre a promuovere e a conservare l'opera di Emilio Longoni ed il suo modo di essere artista. Siamo convinti, infatti, che fare banca può anche essere l'occasione di dare un contributo all'arte quale espressione di esperienze di vita e di recondite emozioni in grado di coniugare sensibilità e realtà.

Sono grato a Francesco Luigi Maspes, a Elisabetta Staudacher e agli altri promotori e curatori di "Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'arte moderna" per l'ospitalità offerta all'"Oratore", per l'idea e il valore di questo progetto. Ci aiuta a non dare per scontata l'energia del cambiamento e la creatività che ci può derivare, come esempio vivo, dal passato.

Roberto Belloni

PRESIDENTE

BANCA DI CREDITO COOPERATIVO
DI BARLASSINA

Sommario

La rivoluzione della prima Triennale di Brera <i>Elisabetta Staudacher</i>	11
OPERE	32
Indagini diagnostiche su alcune opere della Triennale di Brera, innovazioni e scoperte <i>Thierry Radelet</i>	41
Cinquant'anni di studi sul Divisionismo italiano. Un consuntivo <i>Annie-Paule Quinsac</i>	55
APPENDICE	81
Milano 1891: la prima Triennale di Brera <i>Aurora Scotti Tosini</i>	83
Antologia critica <i>a cura di Giuditta Lojacono</i>	105
Bibliografia specifica sulla prima Triennale di Brera <i>a cura di Giuditta Lojacono ed Elisabetta Staudacher</i>	118
Regesto dei dipinti in mostra nel 1891. Una selezione <i>a cura di Melissa Raspa</i>	123



La rivoluzione della prima Triennale di Brera

Elisabetta Staudacher

«L'arte "non nasce proletaria", dirò con una frase troppo spesso taciuta di Majakovskij, ma lo diventa perché interpreta ogni volta le esigenze di un popolo, quelle stesse non affiorate ancora alla coscienza collettiva»

Fortunato Bellonzi, 1979

1881-1891, LE EVOLUZIONI ESPOSITIVE PRIMA DELLA TRIENNALE

La Triennale di Brera del 1891, dai più conosciuta come la mostra che segnò l'esordio della pittura divisionista in Italia, fu di certo questo, e molto altro ancora. Evento di grandi aspettative, forti delusioni e importanti novità artistiche, vide l'adesione di numerosi pittori e scultori, soprattutto del Nord, che esposero vari capolavori determinanti per l'evoluzione dell'arte nazionale di fine secolo. Diverse opere, in verità, non vennero capite né dal pubblico né da alcuni critici, che solo in parte lodarono il tentativo degli artisti di affrontare nuovi problemi. Tra i principali sostenitori delle novità ci fu sicuramente Gustavo Macchi che colse, in vari dipinti e sculture esposti, una compenetrazione tra *forma* e *pensiero* a favore di una completezza dell'opera d'arte¹. Vittore Grubicy de Dragon, estimatore del divisionismo di Morbelli – che Luigi Chirtani aveva invece paragonato a uno sfogo contagioso dovuto a una malattia esantematica –,

del simbolismo della monumentale e male illuminata *Maternità* di Previati, e del realismo sociale di *Soccorso soccorso!* di Lazzaro Pasini, considerò: «È dall'ultima mostra nazionale che non ci è dato di visitare a Milano un'esposizione che, per serietà ed importanza delle opere presentate, nonché pel decoroso e quasi elegante allestimento dell'ambiente, sapesse conquistarsi l'interessamento del pubblico come questa triennale bandita dall'Accademia di Brera. Le numerose e ricche premiazioni, che rappresentano la cospicua somma di 40 mila lire, nonché il ristagno nella ricerca delle produzioni commerciali, hanno indotto gli artisti ad accorrere con maggiore serietà di intendimenti [...]. Sì che abbiamo veduto compiersi il miracolo di trovare un po' scossa l'apatia del pubblico milanese per le cose d'arte e di scoprire al controllo che, in un giorno solo, più di tremila persone paganti hanno visitato una mostra di sola pittura e scultura»².

In queste parole è riassunto quello che significò, per la città ambrosiana e per l'arte italiana, l'evento tenutosi presso il Palazzo dell'Accademia di Brera tra maggio e luglio del 1891, segnando la ripresa dell'attività espositiva nelle sale dell'ateneo, interrotta dopo l'edizione del 1888. Un avvenimento, secondo il critico d'arte e artista di origini ungheresi, paragonabile per eccezionalità alla rassegna ospitata a Milano dieci anni prima, quando si decise di af-



1. *Esposizione Nazionale di Milano, 1881, Galleria A*

fiancare all'esposizione industriale nazionale, che fece da traino per il pubblico, una mostra di belle arti. Inizialmente, nella pianificazione di questo evento di portata internazionale, la rassegna artistica non era stata prevista, vinse, però, l'insistenza dei vertici della Società per l'Esposizione Permanente di Belle Arti, associazione milanese nata come alternativa al più tradizionale ambiente accademico di Brera e attiva, a quell'epoca, già da un decennio quale prototipo di galleria d'arte che offriva ad artisti e ad amatori uno spazio espositivo

aperto tutto l'anno con continue nuove proposte. Fu proprio in quelle gallerie, ottenute chiudendo le arcate dei due cortili del Palazzo Elvetico di via Senato con vetrate e strutture di legno e ferro – come già effettuato in precedenza nello spazio occupato dall'Esposizione Permanente nella parte prospiciente via San Primo –, che nel 1881 venne allestita la rassegna artistica, collegata, attraverso i Boschetti, ai giardini pubblici di Porta Orientale, dove avevano trovato posto i padiglioni dell'esposizione industriale³.

Non si trattò, quindi, della consueta mostra annuale di Brera tenutasi, questa volta, fuori sede, ma di un'organizzazione autonoma dal consiglio accademico, che godette del consenso reale per l'elargizione del prestigioso Premio Principe Umberto a una delle opere esposte al Palazzo del Senato, degli acquisti sociali da parte della Società per le Belle Arti, fino ad allora effettuati solo alle mostre braidensi⁴, e di una ricca lotteria voluta dal governo. Come sottolineò il segretario dell'Accademia di Brera nel suo discorso di fine anno, «era giusto che accanto alla mostra delle industrie ci fosse quella dell'arte» in quanto «il centro delle nostre nascenti ambizioni, il cuore della nostra Milano, il punto obbiettivo d'Italia era là dove la patria diceva – venite a vedere quanto il coraggio, l'attività di questa giovane nazione, dopo tante lotte secolari, e conati ardimentosi, e silenzi cupi e infelici, in un ventennio di libertà, seppe operare colle sue industrie»⁵. Per l'occasione venne pubblicato, per la prima volta in Italia, un catalogo illustrato con disegni realizzati dagli stessi artisti espositori. Si trattava prevalentemente di soggetti legati al realismo; a quell'epoca la ricerca del vero trionfava sia nell'ambito paesaggistico che nelle scene di genere incentrate sulla raffigu-



2. *Filippo Carcano, L'ora del riposo ai lavori dell'Esposizione, 1881, olio su tela, 70,5 x 122 cm, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna*

razione della vita quotidiana colta in contesti popolari, contadini o urbani, nei quali erano ambientati episodi legati agli affetti più semplici e familiari, a passioni patriottiche, alle fatiche dei lavori più umili.

Il ritorno, in termini economici, fu notevole, a dimostrazione di quanto il realismo fosse apprezzato sia dal mercato italiano che straniero. Su 1.722 opere esposte, ne vennero vendute 493, di cui 147 spedite all'estero. Il ricavo di quasi 645 mila lire⁶ permise all'Esposizione Permanente l'acquisto dell'area urbana in via Principe Umberto, l'attuale via Turati, su cui il sodalizio costruì, assieme alla Società per le Belle Arti, il Palazzo della Permanente, la sede sociale delle due associazioni, dal 1883 accorpate in un unico ente. La già zelante e propositiva Esposizione Permanente si arricchì, così, di nuovi soci – in parte legati anche al contesto di Brera –, e della garanzia dei fondi per gli acquisti sociali, sottraendoli alle mostre in Accademia⁷.

La presenza in città di un luogo costruito appositamente per allestire mostre artistiche e la concorrenza di un ente libero da intralci burocratici e impegnato ad aprire le sale espositive tutto l'anno, dedicando particolare attenzione alla mostra annuale primaverile, non giovò agli affari di Brera. Era inevitabile che l'esposizione inaugurale della Permanente, tenutasi nella primavera del 1886, riscuotesse maggior successo di quelle di Brera, la cui immagine era compromessa già da tempo per l'ormai superato sistema organizzativo delle mostre⁸. Molti erano i punti critici, dai criteri di ammissione delle opere, all'infelice periodo di svolgimento, agli inadeguati spazi espositivi e alla inesistente pubblicità. Il risultato, come denunciava già nel 1879 Luigi Chirtani sulle colonne del "Corriere della Sera", era l'assenza di pubblico e, di conseguenza, i desolanti risultati nelle vendite⁹. Eppure l'Accademia sembrava disinteressata ad adottare delle

semplici strategie per cercare di migliorare la situazione¹⁰ e, alla fine, la soluzione obbligata fu quella di interrompere le rassegne annuali passando alla formula triennale.

La Permanente, che voleva evitare dispersioni inutili dovute alla presenza in città di due mostre annuali, all'assemblea generale del gennaio 1888 aveva approvato all'unanimità una mozione per riunire, con le adeguate modalità, la propria rassegna con quella di Brera¹¹. Nonostante il pieno sostegno dei soci artisti, i primi diretti interessati, che già si erano attivati, anche attraverso la Famiglia Artistica, per presentare al consiglio accademico una domanda in tal senso, non ci fu nulla da fare: Brera andò avanti per la sua strada e, di fronte all'insuccesso della rassegna del 1888, decise di passare alle edizioni triennali. A quel punto la Permanente si offrì, inutilmente, di ospitare la mostra, come invece avverrà con l'edizione del 1897. Davanti al rifiuto dell'Accademia, la Permanente decise di sostituire la consueta mostra primaverile, che sarebbe stata in concomitanza con la Triennale, con un'esposizione di arte antica, poi non realizzata. Tuttavia, all'assemblea generale del gennaio 1891, i soci artisti, capeggiati da Gaetano Previati, insisterono nuovamente con il consiglio direttivo affinché si trovasse un accordo con l'Accademia¹², che invece proseguì a pieno ritmo nell'organizzazione della sua mostra, su cui aveva investito per il rilancio dell'attività espositiva.

Conclusosi l'evento braidense e archiviate le pratiche riguardanti la mostra nazionale di Palermo, per cui la Permanente fece da punto di raccolta per le opere da inviare in Sicilia¹³, il sodalizio poté dedicarsi alla sua mostra che si tenne in autunno. Alcuni artisti vi riproposero le opere invendute a Brera, alcune delle

quali, soprattutto paesaggi e vedute, vennero scelte dall'ente per gli acquisti sociali di quell'anno¹⁴.

LA SVOLTA DEL REALISMO SOCIALE NEL 1891

Un mese prima dell'apertura dell'esposizione, la rivista milanese "Cronaca d'Arte", diretta da Ugo Valcarengi, propose, nell'articolo di Bocciarelli, una serie di validi spunti di riflessione sulla situazione della pittura italiana da cui emergono le speranze e le aspettative riposte nella rassegna braidense. Le evoluzioni dello studio dal vero, sempre più lontane dai superati temi accademici, avevano portato a uno scontro, ancora in corso, tra un'arte «contadina, un po' rustica, un po' grossolana, con poche idee in testa, se si vuole, ma robusta, sana, ben agguerrita contro i futuri cimenti» e una pittura più leziosa e meglio dipinta grazie a «un pennello abilissimo, e... diciamolo pure, un buon disegno». Nella nuova scuola non c'era «nessun concetto e tantomeno il concettino, ma il vero vi penetra per gli occhi, vi conquista e vi inchioda davanti alle tele come davanti alla natura». L'elemento determinante, messo in risalto dal critico, era l'acerbità dell'arte nostrana nell'essere lo specchio fedele dei suoi tempi: «L'artista odierno [...] non si è cacciato nel cuore di questa fervida lotta per l'esistenza; non ha piantato il suo cavalletto in quelle officine fosche dove il nostro operaio suda un magro pane fra il ronzio delle puleggie ed il frullio delle cinghie che ad ogni passo insidiano alla sua vita [...]. Se l'Italia per improvviso cataclisma sparisse e della sua vita presente non restassero che i quadri, si potrebbe sugli stessi ricostruire la storia della nostra società? Certo, qualche cosa ne emergerebbe; ma tutto monco, incompleto, mentre l'arte tutto deve dire, tutto



3. Il primo maggio 1890 a Milano - La Galleria Vittorio Emanuele occupata militarmente

ripetere. L'immedesimarci nella vita moderna, sviscerarne gli intenti, colpirla dal lato caratteristico non è una cosa facile: ma chi ha mai detto che l'arte sia una cosa facile?!»¹⁵.

Quello che Bocciarelli avrebbe ritrovato in certe opere esposte a Brera, di cui ora si ripropongono quattro esempi emblematici della pittura sociale di Emilio Longoni, Giovanni Sottocornola e Filippo Carcano, era proprio il tentativo di alcuni artisti di fare proprie «le ansie del secolo» denunciando, anche a rischio della propria incolumità, le fatiche e le ingiustizie dei lavoratori privi di benessere e di istruzione.

Il dipinto più diretto e *chocante* da questo punto di vista fu certamente *L'oratore dello sciopero* che Emilio Longoni espose assieme a

un altro capolavoro di realismo sociale, *La piscinina*, due opere dal taglio fotografico innovativo, entrambe ambientate in due punti ben identificabili del centro di Milano¹⁶.

L'Oratore venne presentato alla commissione di ammissione di Brera con il titolo *I maggio*, in memoria della giornata di scontri e scioperi avvenuti a Milano durante la prima festa dei lavoratori tenutasi in città l'anno precedente e subito soppressa dalle autorità. Con molta probabilità, l'artista assistette ai tumulti nel centro di Milano e schizzò sul suo taccuino la figura di un arringatore che, arrampicatosi sul palo di un lampione, modificato poi in un'impalcatura di un cantiere, incitava la folla sottostante. La scena si svolge in piazza Fontana – divenuta in anni più recenti tristemente ce-



4. Emilio Longoni, *L'oratore dello sciopero*, 1890-1891, olio su tela, 193 x 134 cm (particolare) Barlassina, Banca di Credito Cooperativo

lebre per l'attentato terroristico del 1969 –, a pochi metri dalla Galleria Vittorio Emanuele, che quel giorno, come testimonia il disegno pubblicato su "L'Illustrazione italiana" (fig. 3), venne occupata militarmente per arginare le proteste degli anarchici. Sullo sfondo, a destra dell'oratore, svettano il campanile della vicina chiesa di Santo Stefano, nell'omonima piazza, e la cupola di San Bernardino alle Ossa, inizialmente dipinti a sinistra dell'uomo, all'altezza del suo ginocchio. Come ben spiega Thierry Radelet in questa sede, e come già riscontrato

grazie alle analisi diagnostiche effettuate nel 2009 in occasione della mostra *Emilio Longoni. 2 collezioni*, il quadro venne modificato soprattutto nella parte centrale dove ora trovano posto l'animata carica della polizia di forte dinamismo e l'omnibus giallo trainato dai cavalli. Si è inoltre rilevato che gli elementi divisionisti, in particolare la lanterna appesa in cima all'impalcatura, vennero aggiunti successivamente¹⁷.

Alla luce dei risultati delle indagini scientifiche, Giovanna Ginex, autrice di numerosi e fondamentali studi sul pittore, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti sulle due opere qui esposte¹⁸, avanzò l'ipotesi che lo spostamento della quinta architettonica fosse stato effettuato tra la chiusura della Triennale e l'anno seguente, prima della vendita del dipinto a Ignazio Grün, mecenate e amico del pittore¹⁹. L'assenza di riproduzioni dell'*Oratore* risalenti all'epoca dell'esposizione milanese lascia spazio a delle supposizioni sulla fattura dell'opera ai tempi della Triennale, che possono essere avallate, almeno in parte, dalle descrizioni apparse sulla stampa²⁰. Dalle radiografie è emerso che gli edifici affacciati sulla piazza arrivavano fino all'altezza del piede del protagonista. Ciò significa che non ci sarebbe stato spazio sufficiente per raffigurare un folto pubblico, ma solo qualche persona presente al comizio – quelle che si vedono tuttora nella parte inferiore del quadro –, che di certo non dava l'idea della folla più volte citata nelle recensioni apparse in occasione della prima Triennale. I cronisti, commentando la scelta ardita di Longoni di raffigurare «delle faccie fosche d'anarchici e di socialisti irritati»²¹ che ascoltano il loro compagno mentre «grida con una certa faccia da far scappare la gente»²², descrivevano infatti, come nel caso

di Pompeo Bettini, il tentativo di «cavare sopra il cielo e sulla folla una energica figura di operaio ribelle»²³.

Assieme a Gustavo Macchi, l'amico di Longoni e suo sostenitore, ricordato negli appunti autobiografici del pittore come colui che gli aveva insegnato i colori complementari e che lo aveva istradato verso letture filosofiche, Pompeo Bettini, anch'egli legato all'artista da profonda amicizia, era uno dei critici della "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti", periodico bisettimanale illustrato, pubblicato appositamente per la Triennale di Brera e dedicato alle opere esposte, con spazi di discussione libera, brevi biografie degli artisti, informazioni sulle rassegne nazionali e internazionali in corso o in preparazione in quei mesi. Anche su questa rivista non venne pubblicata, volutamente, l'immagine dell'*Oratore*, ma solo il disegno preparatorio: «forse, con l'aiuto di questo cartone, in cui sono sopprese alcune delle maggiori difficoltà nel quadro dal pittore affrontate, il pubblico scorgerà più nettamente l'intento dell'opera d'arte»²⁴. Se è vero che la tela mostrava delle incertezze, è anche vero che a chi, «libero da preconcetti [...], si adatti ad analizzare un poco l'opera, si rivelerà l'intima connessione fra – più che il *soggetto* – il pensiero di esso, e la pittura. Il Longoni ha voluto si rispecchiasse in questa sua figura di oratore popolare tutto un mondo nascente, di tendenze e di ispirazioni; ed ha pensato doversero queste trovare espressione nell'asprezza della pittura, nell'abbandono di ogni lenocinio esteriore»²⁵.

Nella stessa sala, di fianco all'*Oratore*, c'era un altro dipinto di impatto sociale, il *Muratore* di Giovanni Sottocornola, l'amico di Longoni fin dagli studi a Brera. Affermatosi con le sue nature morte di frutta, di cui espose un esem-



5. Giovanni Sottocornola, *Muratore (figura al vero)*, 1891, olio su tela, 215 x 126 cm, Collezione Fondazione Cariplo

plare anche alla Triennale, anch'egli, come Longoni, aveva compiuto un passo importante per la sua carriera, scegliendo di presentare a Brera due soggetti di verismo sociale di grandi dimensioni, entrambi datati 1891. Oltre al *Muratore*, infatti, c'era il meno noto *Fuori di porta*, da allora rimasto celato al pubblico italiano e oggi finalmente in mostra²⁶.

Il *Muratore*, colto mentre consuma il suo pranzo, seduto su un barile tra gli attrezzi del mestiere, il volto corruciato e lo sguardo perso nei suoi pensieri, mantiene un'impostazione



6. Giovanni Sottocornola, *L'uscita delle operaie dallo stabilimento Pirelli*, 1891-1895, olio su tela, 68,5 x 145,5 cm, Roma, Dexia Crediop S.p.A.

derivata dalla ritrattistica ufficiale, trattata tuttavia con un'estrema attenzione al reale. Il messaggio di denuncia risultò meno immediato rispetto alla protesta provocatoria dell'*Oratore*, tanto che, secondo il cronista de "Il Secolo", si trattava, sì, di un'ottima «figura al vero [...], studiatissima in tutti i particolari, ma che non dice niente: è un pezzo di vero»²⁷. Luigi Chirtani, invece, definì l'opera «di tendenze socialiste, a tratti succosa ed efficace benché un po' anarchica nella pennellata»²⁸. Una pennellata meglio definita negli incarnati, mentre in alcuni punti è corta e veloce, come quella che ritroviamo in *Fuori di porta*, quadro accolto con maggior entusiasmo dalla critica per la piacevolezza delle figure femminili raffigurate al mercato di Porta Garibaldi, – che si teneva nell'attuale piazza XXV Aprile –, ma che racchiude, anch'esso, un messaggio sulla dura realtà legata al mondo del lavoro. Le protagoniste, in apparenza provenienti da

un ceto sociale differente, erano due *Sorelle*, come recitava il titolo scelto all'inizio dal pittore²⁹. Molti erano stati i casi di quadri a cui era stato modificato il titolo tra le prime fasi organizzative della Triennale e la stampa del catalogo. Oltre al già visto *Oratore dello sciopero*, inizialmente notificato come *I maggio*, citiamo il *Sangue di toro* di Pusterla, poi divenuto *La cura del sangue*, Bezzecca di De Albertis, all'origine pensato come *Fratelli nel dolore*, mentre Conconi, nel suo notevole esempio di verismo sociale, decise di sostituire *Orfani* con *N.317*, il numero di riferimento dell'opera in catalogo, in quanto voleva che il pubblico osservasse il dipinto per capirne il soggetto senza avere un aiuto dal titolo³⁰. Nell'ambito delle recensioni apparse sui giornali nel 1891, Gustavo Macchi fu l'unico, sembra, a riportare il titolo scelto in origine da Sottocornola, citandolo nell'articolo apparso su "La Lombardia" il 7 maggio 1891 e riprenden-



7. Giovanni Sottocornola, *L'alba dell'operaio*, 1897, olio su tela, 142 x 253 cm, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

dolo nel commento del quadro che accompagna l'illustrazione pubblicata sulla "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti": «*Fuori porta* – è il titolo del quadro di Giovanni Sottocornola [...]. Il soggetto del quadro si spiega da sé, Fuori porta Garibaldi – lì dove prendono posto i rivenditori –, due sorelle s'incontrano. L'una, poveramente vestita ferma a vendere la frutta che tiene nel cesto. L'altra salita – si comprende facilmente per qual via – al lusso almeno per dell'esteriore, passa, chinando il capo. Intorno nello splendore grigio del tempo piovoso, il sobborgo svolge la sua fisionomia»³¹. Senza cadere in facili moralismi, l'articolista de "Il Sole", invece, ci vide semplicemente «una sartina, che ha fatto fortuna», raffigurata mentre passa «tutta preoccupata di non inzacccherarsi, dal sobborgo di Porta Garibaldi e non degna del suo saluto le vecchie compagne»³². Prendendo spunto da una questione familiare, il pittore era interessato a puntare l'attenzio-

ne sulla fatica quotidiana del lavoro; la tela, infatti, aprirà la strada a nuove raffigurazioni su questo tema quali *L'uscita delle operaie dallo Stabilimento Pirelli* e *L'alba dell'operaio*, – l'opera divisionista esposta nel 1897 alla terza Triennale di Brera –, riprendendone la formula compositiva ambientata all'aperto, con la costruzione della scena per linee orizzontali. Secondo Bocciarelli, la donna elegante, quasi frivola, particolarmente studiata rispetto al resto della composizione, ritratta al centro della grande tela mentre, con un movimento goffo e sgraziato, cerca di nascondersi dalla vista della sorella che le punta gli occhi addosso, «non fa parte integrante del quadro e disturba il suo equilibrio»³³. Questa, però, era la volontà del pittore che, come dimostrano le analisi diagnostiche, non ha avuto pentimenti significativi. La donna, inoltre, ci guarda, proprio per attirare l'attenzione su di sé. Il resto del quadro, dipinto



8. Emilio Longoni, *La piscinina*, 1889-1890, olio su tela, 126 x 71 cm (particolare), collezione privata

a lato: 9. Emilio Longoni, *Chiusi fuori scuola*, 1887-1888, olio su tela, 142 x 87 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

con un tratto più spontaneo e maggiormente armonico nei colori, sembra in un primo momento passare in secondo piano. Tuttavia, la diagonale lungo cui sono raffigurate le due sorelle, accentuata dalle righe tracciate sulla strada bagnata che si intersecano con i binari che corrono orizzontali, collega le due figure tra di loro e con lo sfondo, sviluppato anch'esso con andamento parallelo alle rotaie. Uno sfondo finora solo intravisto, grazie all'immagine risalente al 1891, che restituisce uno

spaccato di quella che era l'attività dei venditori e delle venditrici di merci al mercato milanese fuori da Porta Garibaldi, realizzato con pochi e veloci tocchi di colore, che ben lasciano vedere la tramatura della tela e con quel tratto netto e spigoloso che caratterizza la pittura di Sottocornola nel rendere la volumetria delle forme.

Così come fece Sottocornola, anche Longoni scelse di affiancare all'*Oratore* un'opera più accattivante: *La piscinina*. Nonostante fosse carica anch'essa di *realismo socializzante* – secondo la definizione di Macchi³⁴ – era un dipinto molto più delicato e raffinato, accolto da tutti con calore per la milanesità del soggetto: la giovane modista ritratta mentre cammina sotto i portici della Galleria Vittorio Emanuele, portando il tipico scatolone utilizzato dalle *piscinine* per trasportare gli accessori degli abiti femminili. Figura ben nota, quindi, ai milanesi, la *piscinina* era stata ritratta altre volte, come nella *Passeggiata di beneficenza in Corso Garibaldi a Milano* dipinta da Giacomo Campi nei primi anni Ottanta, una parata di varie macchiette cittadine ancora legata alla scena di genere. Longoni, invece, focalizzò tutta l'attenzione sulla ragazzina, sulla responsabilità e la fatica del suo lavoro anche fuori dall'*atelier* di moda, e, per renderla più accattivante – e un po' più maliziosa –, modificò il viso, inizialmente più infantile, e impreziosì il vestito con una vistosa collana di perle³⁵. L'abito, di buona fattura, aveva destato qualche critica: mentre Francesco Vismara, osservava che «l'aspetto della stoffa» lasciava a desiderare rispetto all'attenzione dimostrata dal pittore per il «vestito rosa discretamente fresco, le pieghe ben studiate, il colore buono», Filippo Bordini sottolineava «un difetto, gravissimo difetto per chi vuole lo studio dal vero: la *pisci-*



ninna del Longoni è una *piscininna vestida de la festa* o quanto meno vestita per andare a farsi fare il ritratto dal signor pittore». E proseguiva precisando: «Che la bambina, nella precoce sua civetteria e anche per quella tendenza o meglio specie di smania che ella avrà condiviso colla madre sua, sia venuta a presentarsi come modella coll'abitino lindo e pulito nel quale l'artista ce la raffigura e coi capelli anodati con amore, questo si capisce; ma che il pittore non abbia pensato che il costume di quella bimba non era quello di tutti i giorni, è proprio un peccato»³⁶. È probabile che Bordini non avesse notato lo strappo della stoffa sulla spalla sinistra, pure gli stivaletti non godevano di buona salute tanto che Ottorino Novi nel 1903 descrisse le scarpe con «l'aria stanca di vivere» e con gli occhielli sfondati da cui era fuggito via più di un bottone³⁷.

La protagonista, figlia della domestica del pittore, era già stata ritratta in un altro lavoro di Longoni del 1887 circa, *Chiusi fuori scuola*, di un realismo molto simile a quello della *Piscinina*: entrambi i dipinti hanno figure di grandi dimensioni ispirate a un'infanzia povera e discriminata, prive di quei dettagli di pietismo che fin dall'epoca dei fratelli Induno avevano caratterizzato la pittura di genere. Anzi, *Chiusi fuori scuola* colpisce per il sorriso aperto e sincero della bambina più piccola. Il dipinto venne ben presto identificato come il primo lavoro «che mise l'artista a diretto contatto col pubblico più vasto» dimostrando la maturità del pittore per nuove ricerche di luce³⁸. Di certo, per Longoni, molto aveva contato l'esempio dell'amico Pusterla che, all'annuale di Brera del 1887, aveva esposto *Alle cucine economiche di Porta Nuova*, avvicinandosi al realismo sociale «attraverso una forma pittorica rinnovata: le pennellate libere e i colori accesi

in determinanti punti focali [...] ne fanno un'opera ancora oggi di grande effetto»³⁹.

Chiusi fuori scuola partecipò all'annuale di Brera del 1888 senza suscitare l'interesse desiderato, tanto che Longoni ricorderà: «Non ho successo. Mi scoraggio e penso che non riuscirò mai, perché vedo che per riuscire mi mancano certe qualità». Il racconto prosegue: «Dipingo "L'oratore dello sciopero" "La Piscinina". Li espongo a Brera. Delusione completa. Non vendo. Ho nuovi giorni di miseria»⁴⁰. A dir la verità qualche soddisfazione arrivò, soprattutto per quanto riguarda la vendita, proprio nel 1891, di *Chiusi fuori scuola*, a dimostrazione dell'apprezzamento, da parte di raffinati estimatori, verso il realismo sociale legato all'infanzia. Il quadro venne infatti acquistato all'Esposizione Libera di Belle Arti che si tenne a Milano in concomitanza con la prima Triennale⁴¹. Questa iniziativa era nata con l'intento di accogliere sia le numerose opere escluse dalla rassegna braidense che altre già esposte in precedenza⁴².

Tra i dipinti rifiutati dalla commissione accademica avrebbe potuto esserci *L'oratore dello sciopero* che, come era successo ad altri quadri complessi quali la *Maternità* di Previati, la *Cura del sangue* di Pusterla e *Consolatrix afflictorum* di Villa, aveva ottenuto dei voti contrari⁴³. Con *L'oratore*, il pittore dimostrò con chiarezza di voler utilizzare la pittura come strumento di intervento militante scegliendo, oltretutto, di suscitare, con la tavolozza molto chiara, «una provocazione ottica prima ancora che di contenuto»⁴⁴. Il pubblico, però, come del resto gran parte della stampa e gli stessi colleghi di Longoni, non era ancora pronto per concepire l'opera non solo come denuncia, ma come mezzo per formulare, da parte dell'artista, una proposta a un'azione concreta. Alessandro Va-



10. Attilio Pusterla, *Alle cucine economiche di Porta Nuova*, 1887, olio su tela, 138 x 207 cm
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

notti, Giorgio Belloni e Filippo Carcano, della commissione di accettazione, votarono a suo sfavore, un risultato che indispettì Longoni, frustrato dalla difficoltà di riuscire a vendere nell'ambito del circuito ufficiale accademico e che lo portò a rifiutare il diploma di socio onorario riconosciutogli da Brera alla chiusura della Triennale.

Fortunatamente, però, si stavano aprendo nuovi orizzonti e, conclusasi l'esperienza espositiva milanese, Longoni varcò per la prima volta non solo i confini lombardi, ma quelli nazionali con *La piscinina*. Seguendo il consiglio di Macchi, convinto che «in Germania o in Francia» il quadro avrebbe fatto ricco «il suo autore con le sole riproduzioni», Longoni

lo mandò a Monaco di Baviera dove era in atto l'esposizione internazionale di belle arti⁴⁵. La mostra, inauguratasi durante l'apertura della Triennale, aveva visto l'adesione di diversi artisti italiani presenti a Brera⁴⁶; alcuni di essi, come Previati con *Maternità* e Ferraguti con *Alla vanga*, erano persino stati invitati grazie alla segnalazione del pittore tedesco Hugo Von Habermann che aveva ammirato i dipinti alla rassegna braidense. I più fortunati non dovevano quindi sostenere alcuna spesa, né essere sottoposti al parere del giurì⁴⁷. Da quanto riportato dalla "Cronaca delle Arti Belle" a inizio luglio, gli artisti presenti a Brera e invitati a mandare le loro opere a Monaco erano quarantuno, di cui trentotto pittori e tre scul-



11. Filippo Carcano, *Progresso ed ignoranza*, 1891, olio su tela, 99,7 x 199,5 cm

tori, ma non sappiamo di chi si trattasse⁴⁸. Sfolgiando il catalogo della mostra, si nota la presenza, solo nella sezione dei dipinti, di più di settanta artisti italiani, di cui quasi cinquanta con opere appena esposte a Milano. Oltre alla *Piscinina* di Longoni, c'erano vari paesaggi e vedute (di Belloni, Bazzaro, Gignous, Bezzi e altri), ma anche dipinti fortemente innovativi sia nel soggetto che nella tecnica, come *N.317* di Conconi, presentato con il titolo *Al cimitero*, il già citato *Alla vanga* di Ferraguti, tra gli invitati assieme a Previati che però non risulta in catalogo, e *Progresso ed ignoranza* di Filippo Carcano, presente a Monaco con anche altri cinque lavori.

Il pittore milanese, affermatosi già da tempo con opere di schietto verismo, era molto amato dal pubblico per i suoi paesaggi. Tuttavia, alla prima Triennale di Brera, dove, come abbiamo già visto, era impegnato come membro

della giuria di accettazione e di collocamento delle opere, e dove venne scelto dal consiglio accademico per la commissione di pittura del Premio Fumagalli⁴⁹, scelse di presentare tre dipinti che si allontanavano da questo tema. Come infatti ricorderà Giovanni Bistolfi, a quell'epoca Carcano «almanaccò sopra certe idee sociali, forse attratto dalla predicazione socialista»⁵⁰. Se dieci anni prima, con *L'ora del riposo ai lavori dell'Esposizione del 1881* (fig. 2) aveva realizzato un dipinto di straordinaria originalità per l'intento di registrare un avvenimento attualissimo nell'ambito lavorativo, con *Progresso ed ignoranza* scelse di raffigurare una scena verificatasi più di un secolo prima in Francia e che «anche ad di d'oggi succedono talora»⁵¹. In effetti, le reazioni rozze e animalesche di una folla di contadini, che si avventano con gli attrezzi da lavoro contro l'aeronaute, ricordano ciò che accadde durante

i primi esperimenti con il pallone aerostatico dei fratelli Montgolfier⁵².

Nella grande tela, dipinta con quelle sue pennellate brevi e sicure, alternate a piccoli spazi di tela senza pittura, strutturata con una forte abilità nel rendere i piani diversi della scena, ciò che venne maggiormente apprezzato dalla critica fu lo splendido paesaggio alpestre che digrada a perdita d'occhio sul laghetto e sulle montagne all'orizzonte, «con profondità chiare e smaglianti [...] nella limpidezza magistrale del colorito», come Carcano era maestro fare⁵³. In mezzo al cielo c'era il pallone aerostatico, all'inizio pensato più piccolo e successivamente ingrandito per poi decidere di cancellarlo definitivamente⁵⁴. Se secondo il giornalista della «Lega Lombarda» la trovata del pallone poteva definirsi «felicissima [...] perché servì di pretesto per apporre in pieno cielo una nota scura, la quale rende assai maggiore l'effetto di sole sulle estreme montagne e sui nuvoloni argentini»⁵⁵, dopo il tiepido successo ottenuto nel 1891 e la mancata vendita all'esposizione mondiale di Chicago di due anni dopo, il pittore scelse di alleggerire il paesaggio dall'invasione di quella macchia, senza però rinunciare a un messaggio di denuncia, questa volta contro la volgarità delle lotte politiche.

Rispetto al 1891, erano cambiati i tempi e si erano inaspriti a tal punto che, nel 1894, Longoni era stato vittima di una lunga sorveglianza da parte della polizia, provocata dalla riproduzione di *Riflessioni di un affamato* sul giornale «Lotta di Classe». Quattro anni dopo, Milano era stata scossa dalle agitazioni popolari, iniziate con l'arresto di alcuni operai della Pirelli che protestavano per le condizioni di miseria, e sfociate nella feroce repressione del generale Fiorenzo Bava Baccaris. In previsione della mostra dedicata ad Alessandro Volta, Carcano eliminò la figura maschile in primo piano sul-

la sinistra, che sembrava quasi volesse rappresentare la minacciosa avanzata del popolo, e trasformò l'aeronaute con le braccia alzate, in un politicante a un comizio. Il quadro divenne così *In tempo di elezioni*, titolo con cui partecipò alla Esposizione voltiana di Como nel 1899 dove il pittore ebbe il privilegio di avere un'intera sala in esclusiva⁵⁶.

L'ultima apparizione in pubblico del dipinto avvenne alla mostra primaverile tenutasi al Palazzo della Permanente nel 1904⁵⁷. In quella circostanza, Francesco Malaguzzi Valeri firmava su «La Perseveranza» un articolo che toglieva ogni dubbio sul fatto che l'opera potesse essere, come aveva indicato Vassalli su «Emporium» nel 1899, «una variazione» di *Progresso ed ignoranza*⁵⁸. Se ora basta osservare il quadro da vicino per notare i tiranti della mongolfiera, è indubbio che a fine Ottocento fossero stati nascosti adeguatamente e che siano poi tornati alla luce in seguito a interventi di restauro o per la mutazione dei pigmenti che, con l'invecchiamento dei leganti, possono diventare trasparenti.

TIRANDO LE SOMME SULLA PRIMA TRIENNALE

Il pubblico, l'Accademia, così come, a maggior ragione, la Casa Reale e il Ministero della Pubblica Istruzione, mostrarono di non apprezzare soggetti troppo azzardati nella ricerca tecnica e, men che meno, quelli di denuncia sociale più o meno esplicita. In fondo, la stessa borghesia era la prima a temere che i mutamenti sociali potessero compromettere l'equilibrio ancora precario del nuovo Stato italiano⁵⁹.

Su seicentotrenta dipinti e sculture selezionati dalla commissione ordinatrice, ne vennero venduti solo sessantaquattro, di cui tredici acquistati dal re d'Italia e sei dal Ministero, e

nessuno mostrava innovazioni significative come quelle di tanti altri lavori⁶⁰.

L'Accademia, che si era impegnata nel rilancio delle sue mostre, ampliando lo spazio espositivo con l'utilizzo del cortile e dei loggiati del Palazzo di Brera, e arredandolo per renderlo più elegante, aveva cercato di inviare un messaggio di rinnovamento anche per quel che riguardava l'elargizione dei ricchi premi a disposizione⁶¹. Quelli più contestati furono i Premi Principe Umberto, ognuno di 4.000 lire, il cui giurì era stato eletto dagli stessi artisti espositori, e riconosciuti a tre dipinti, sicuramente piacevoli e ben eseguiti, come del resto tanti altri in mostra, ma poco incisivi⁶². Se però si scorre l'elenco dei lavori presi in considerazione dalla commissione preposta per il premio, si notano in prima fila le più interessanti opere di scultura sociale, da Ghidoni a Carminati a Ripamonti, nessuna delle quali ricevette il premio, nemmeno il *Monumento funerario* di Butti che era arrivato a pari merito con il *Ritratto femminile* di Feragutti e *Le parche* di Laurenti. Oltre a queste, c'erano alcuni tra i più significativi dipinti dell'esposizione come *N. 317* di Conconi, *Maternità* di Previati, *Ora triste* di Mentessi, *La cura del sangue* di Pusterla, *Le due madri* di Segantini, poi escluso dalla votazione, assieme a *Una fuga*

nel 1700 di Zezzos, in quanto già presentato a una pubblica mostra. Le vendite fruttarono, come segnalò il pittore e critico piemontese Marco Calderini in una recensione alquanto polemica, «lire 45.000 o poco più», mentre, in contemporanea, «a Torino, nel solito annuale andamento della modesta promotrice», gli affari oscillavano come «abituamente [...], dalle 55 alle 65.000 lire»⁶³. Cifre, quelle di Torino, allineate con quelle realizzate annualmente a Milano dalla Permanente⁶⁴.

Se è vero che la rassegna di Brera ebbe una durata di poco più di due mesi, è anche vero che si trattava di un evento eccezionale e alquanto allettante per gli artisti partecipanti visti i cospicui premi stanziati dall'Accademia, un appuntamento molto atteso e pubblicizzato da tutta la stampa, con opere selezionate e i cui prezzi non dovevano necessariamente essere contenuti, come invece avveniva alla Permanente. L'Accademia poté almeno rallegrarsi dell'introito dei biglietti venduti visto che in 68 giorni di mostra ci furono 57.748 visitatori a pagamento, il che portò a un guadagno di 27.132,81 lire⁶⁵, che non fu comunque sufficiente per effettuare degli acquisti a favore della Pinacoteca di Brera, come auspicato dal cronista de "La Lombardia"⁶⁶.

NOTE

¹ G. Macchi, *A Brera. Prima Esposizione Triennale di Belle Arti. L'inaugurazione*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 124, 7 maggio 1891.

² V. Grubicy, *Tendenze evolutive delle arti plastiche alla Prima Esposizione Triennale di Brera*, in "Pensiero italiano", n. IX, settembre 1891, p. 60.

³ Per uno studio approfondito sulle vicende dell'esposizione del 1881, si segnala la documentazione custodita presso l'Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, di seguito ASBAEP, fondo Esposizione Nazionale di Belle Arti, di seguito ENBA; per la storia dell'Esposizione Permanente di Belle Arti, ASBAEP, fondo Esposizione Permanente, di seguito EP, anni 1869-1883. Si veda anche C. Fiaccadori, *Alessandro Rossi e l'Esposizione Permanente di Milano: una vetrina per l'arte italiana nel mondo (1869-1879)*, in *Milano 1861-1906, mappa e volto di una città*, a cura di M.G. Schinetti, Franco Angeli, Milano 2015, pp. 113-149.

⁴ Per la storia di questa realtà promotrice delle arti figurative, sostegno concreto al mercato artistico grazie agli acquisti a favore dei suoi associati, compiuti annualmente alle rassegne di Brera fin dal 1844, si veda ASBAEP, fondo Società per le Belle Arti (SBA), anni 1844-1883.

⁵ Discorso del conte Francesco Sebregondi pronunciato il 18 dicembre 1881 in occasione della distribuzione dei premi accademici per l'anno scolastico 1880-1881 e pubblicato negli *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Alessandro Lombardi, Milano 1881, p. 43.

⁶ ASBAEP, ENBA, Corrispondenza protocollata, sezione I 699/2307.

⁷ Si parla di una cifra tra le 15 e le 20 mila lire stanziata annualmente per l'acquisto di una trentina di opere di pittura, scultura e acquerelli, che poi venivano estratte a sorte tra i soci.

⁸ Nel 1885 delle 681 opere in mostra a Brera venne venduto solo l'8%, mentre l'anno successivo si scese al 5,7%. Alla Permanente, invece, nel 1886 le vendite raggiunsero il 20%. Cfr. R. Ferrari, *Lineamenti di storia dell'Accademia di Brera*, in *Vado a Brera. Artisti, opere, generi, acquirenti nelle esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, a cura di R. Ferrari, Aref, Brescia 2008, pp. 63-65.

⁹ «La solitudine vi è perfetta, massime dalle 3 alle 5 pomeridiane. In quei vasti ambienti mantenuti in una penombra crepuscolare, il silenzio dei luoghi desolati da qualche flagello non è rotto che dal ronzio di alcune zanzare venute dal vicino Tombone di San Marco a smarrirsi nel vuoto, o da un respiro greve, affannoso, che di quando in quando esce innocentemente dal petto di qualche disgraziato bidello della R. Accademia, che si trascina di sedia vuota in sedia vuota, contando i quarti di quell'ore eterne di guardia al deserto. I rari visitatori dell'Esposizione si aggirano come ombre di qua di là, piegando sotto l'influenza penosa della solitudine e del rimbombo dei loro passi negli spazi vuoti». L. Chirtani, *L'Esposizione di Brera I*, in "Corriere della Sera", a. IV, n. 245, 6-7 settembre 1879.

¹⁰ «Da anni e anni questa esposizione [...] subisce [...] la stessa sorte: annunciata con un semplice comunicato ai giornali e con qualche avviso affisso nelle più remote cantonate [...] le sale rimangono quasi sempre vuote, e i quadri, a esposizione finita, tornano in massa donde son venuti. Ma l'Accademia se ne lava le mani [...]. Né si è mai riusciti, per quanto gli artisti e la stampa abbiano reclamato, consigliato, suggerito, a rompere questa fatale inerzia accademica, madre di tanti guai». gm [Gustavo Macchi], *A Brera, preliminari*, in "La Lombardia", a. XXVII, n. 241, 2 settembre 1885. Si veda anche *L'Esposizione di Belle Arti a Brera*, in "L'Italia", a. I, n. 31, 1-2 settembre 1885: «[...] l'ucello raro che chiamasi compratore è diventato ormai un capo da museo. L'indifferenza per l'arte va accentuandosi ogni giorno di più e non vediamo che, da chi è preposto alle cose della nostra Accademia, si tenti almeno un qualche ripiego, se non di guarirla, almeno di scuoterla».

¹¹ Si veda l'intervento di Luigi Esengrini, ASBAEP, fondo ASBAEP, Verbali assemblee, n. 2, 15 gennaio 1888: «Ogni nostra cura [...] deve mirare a che le due forze si uniscano per fare una sola esposizione annuale in cui sieno concentrati i premi della R. Accademia e gli acquisti della Società. In tale modo ne risulterà una mostra degna di Milano, piena d'interesse, di visitatori e di acquirenti. Mi si dirà la cosa non essere facile, certo non lo è, ma non è nemmeno impossibile. Tutti sanno che per l'Accademia l'esposizione annua-

le è causa di lavoro e di spese, dovendosi predisporre i locali, rimuovere opere d'arte antica per dar luogo alla moderna, né che tutti i locali hanno luce sufficiente, né ambiente simpatico come nel nostro Palazzo. D'altra parte l'Accademia ne ricava un vantaggio materiale, né può diminuire la propria autorità, e tale obiezione però non parmi possa creare un'impossibilità, ma un campo di trattative che con un po' di buon volere potranno condurre ad un accordo con immenso vantaggio per entrambe».

¹² «Il socio sig. Previati [...] domanda se non furono fatte pratiche colla R. Accademia onde l'esposizione triennale venga fatta nelle nostre sale. Il sig. Presidente enumera tutte le pratiche fatte a tale scopo e della loro probabilità di riuscita, ma che per circostanze di vario ordine non poterono arrivare al desiderato scopo. Se dunque, aggiunge, nulla si è ottenuto negli anni in cui l'influenza nostra poteva dare un certo peso agli accordi, molto meno c'era di aspettarsi ora che l'Accademia entra in campo con tutta la forza de' suoi premi accumulati, tanto da non aver nulla a temere dalla nostra concorrenza.

Mentre il socio Previati insiste nuovamente per un ultimo tentativo, il sig. presidente vi si oppone ritenendo che tali sollecitazioni riescano ora più dannose che utili, e propone di non entrare in nuovi tentativi per questa esposizione triennale, salvo a riprendere, se sarà del caso, le trattative nella futura occasione, cioè da qui a tre anni. Siccome gli artisti [...] non si dichiarano soddisfatti, dietro proposta del consigliere [Antonio] Grandi, concede ai medesimi di fare quei passi che meglio crederanno opportuni onde raggiungere tale scopo [...]». ASBAEP, fondo SBAEP, Verbalì assemblee, n. 2, 11 gennaio 1891.

¹³ Il presidente Mylius era membro del comitato regionale artistico di questa importante rassegna. ASBAEP, fondo SBAEP, Verbalì sedute consiglio, C4, 1891; per l'elenco delle opere spedite da Milano a Palermo – oltre ottanta, di cui una cinquantina già esposte alla Triennale di Brera, come *Piazza Caricamento* di Nomellini e *Le due madri* di Segantini –, si rimanda a ASBAEP, fondo SBAEP, 1891/50.

¹⁴ Dell'esposizione non venne pubblicato il catalogo, dai verbalì delle sedute di consiglio risulta che ci fosse

solamente un elenco delle opere depositato in segreteria, oggi non più esistente. Dalla documentazione custodita in archivio si possono comunque desumere alcune informazioni sui lavori esposti. ASBAEP, fondo SBAEP, 1891/48, 49. Su quaranta opere acquisite dalla Permanente, almeno otto erano già state presentate alla Triennale: *Sulla piazza di Talamona* di Achille Formis, *Madonna del Sasso a Locarno* di Vittorio Colombo, *Foglie d'autunno* di Alberto Rossi, *Duomo di Milano* di Leopoldo Burlando, *Spiaggia a Varazze* di Enrico Reyceud, *Cascinale in Valseriana* di Luigi Tinelli, *Studio d'autunno* di Carlo Agazzi, *Inverno* di Carlo Arpini. Per l'elenco degli acquisti sociali e l'esito del sorteggio compiuto durante l'assemblea generale del 24 gennaio 1891, si veda *Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente Milano, Esercizio 1891*, Tipografia Lombardi, Milano 1892, pp. 16-17.

¹⁵ G. Bocciarelli, *Alla vigilia dell'Esposizione di Brera*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 17, 12 aprile 1891, p. 141.

¹⁶ In mostra c'era anche un paesaggio invernale, si veda p. 144.

¹⁷ Si ringrazia la Banca di Credito Cooperativo di Bassina per aver concesso l'utilizzo dei risultati delle analisi diagnostiche compiute da Gianluca Poldi e da Thierry Radelet e pubblicate in *Emilio Longoni. 2 collezioni*, catalogo della mostra, a cura di G. Ginex, (Milano, Galleria d'Arte Moderna), Skira, Milano 2009, pp. 134-139.

¹⁸ G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano 1995; G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inediti*, Federico Motta Editore, Milano 2002.

¹⁹ Ginex, *Emilio Longoni. 2...* cit., p. 34.

²⁰ La mostra vanta un'estesa rassegna stampa in gran parte ricostruita in questa occasione, i cui estremi bibliografici sono riportati nell'appendice documentaria, dopo l'antologia critica curata da Giuditta Lojaco, e strutturata con l'intento di dar voce anche a quei quadri che oggi sono meno noti, ma che all'epoca furono oggetto di attenzione dei giornali. In accordo con l'autrice Aurora Scotti, si è inoltre deciso di riproporre, sempre in appendice, il saggio sull'esposizione risalente al 1982, studio imprescindibile per approfondire la storia della rassegna espositiva con la rico-

struzione delle vicende più salienti della mostra – in parte riprese in anni più recenti da Giovanni Anzani –, arricchite da preziose informazioni dell'archivio storico di Brera, ora momentaneamente chiuso al pubblico e quindi consultato solo in parte.

²¹ R. Barbiera, *A Brera*, in "Fanfulla", a. XXII, n. 133, 17-18 maggio 1891.

²² *L'esposizione di Belle Arti a Milano. VI. La pittura*, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9027, 23-24 maggio 1891.

²³ P. Bettini, *La nuova tendenza nelle opere esposte a Brera*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 1, 6 maggio 1891, A. Miazon, Milano, p. 5.

²⁴ *Quadri e statue*, in *ivi*, n. 4, 17 maggio 1891, p. 31.

²⁵ *Attraverso le sale*, in *ivi*, p. 26.

²⁶ Delle vicissitudini del dipinto, in collezione privata milanese dal secondo dopoguerra, si conosce solamente la sua presenza a una mostra presso il Salon Maveroff di Montevideo. L'informazione è tratta da un articolo di giornale, purtroppo non datato e in parte illeggibile, applicato sul telaio del quadro. L'America latina, in particolare l'Argentina e l'Uruguay, era nota per aver accolto, dal secondo Ottocento, diverse opere italiane. Cfr. *Giovanni Fattori e l'Uruguay*, catalogo della mostra, a cura di R. Monti, L. Saccà, (Roma - Firenze, Istituto Italo-Latino Americano - Galleria d'Arte Modera di Palazzo Pitti), Centro Di, Firenze 1996, dove, a p. 12, è citata anche la galleria di Carlo Maveroff, che già dal 1879 esponeva opere italiane. Molte tele di Sottocornola, tra cui lo stesso *Muratore*, transitarono in Argentina grazie all'attività di mercanti d'arte come Alessandro Zorzi e Ferruccio Stefani. A Montevideo Sottocornola aveva già esposto nel 1889 a una mostra organizzata da Zorzi che lo aveva invitato a trasferirsi in Sudamerica. Cfr. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo...* cit. pp. 24, 60.

²⁷ *L'esposizione di Belle Arti a Milano. VI...* cit.

²⁸ L. Chirtani, *L'Esposizione Triennale di Brera che si apre mercoledì 6 maggio. I*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XVIII, n. 18, 3 maggio 1891, Fratelli Treves Editori, Milano, p. 275.

²⁹ Anche alla mostra già citata di Montevideo il dipinto venne esposto con il titolo *Dos hermanas (Due sorelle)*.

³⁰ «Il quadro doveva portare per titolo *Orfani* – quell'originale che è il suo autore non glielo ha messo, dicendo che si deve capire – infatti si capisce che il quadro è bello e pieno di melanconia – ma che i bimbi sieno orfani... via è un po' troppo» F. Bordini, *Attraverso le Sale di Brera. I*, in "L'Italia", a. VII, n. 124, 7 maggio 1891. Bordini accolse meglio il cambio di titolo di *Bezzecca*: «Questo quadro doveva avere per titolo *Fratelli nel dolore*, ché tale è il concetto, ma l'autore lo ha cambiato e ne avrà le sue buonissime ragioni». Su Conconi cfr. V. Grubicy, antologia critica, p. 107.

³¹ *Quadri e statue*, in "Cronaca dell'Esposizione..." cit., n. 3, 14 maggio 1891, pp. 20-21 ill.

³² *Cronaca Cittadina. La Triennale di Belle Arti. I*, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 111, 11-12 maggio 1891.

³³ G. Bocciarelli, *L'Esposizione di Brera. Gli ultimi giorni*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 30, 12 luglio 1891, p. 248.

³⁴ G. Macchi, *L'arte a Brera. II*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 186, 8 luglio 1891.

³⁵ Si veda la relazione di T. Radelet a pp. 43-46 che fornisce nuovi elementi anche sull'ambientazione più volte ripensata nello sfondo e facilmente identificabile grazie al particolare del tombino con il caratteristico disegno in ottone e vetro tuttora presente in Galleria. A questo riguardo è interessante la puntualizzazione avanzata da Francesco Vismara che si chiedeva: «Quando ha visto, il Longoni, i nostri portici così deserti? Se credeva che l'animazione del fondo potesse nuocere al suo intento, poteva trovare qualche altro ambiente più semplice: un vicolo, per esempio». F. Vismara, *I nostri artisti alla Esposizione di Brera 1891*, Stabilimento Giuseppe Civelli, Milano 1891, pp. 27-28.

³⁶ F. Bordini, *Attraverso le Sale di Brera. III*, in "L'Italia", a. VII, n. 128, 11 maggio 1891.

³⁷ O. Novi, *Pittori e scultori di popolo*, in "La lettura", a. III, n. 2, febbraio 1903, p. 131.

³⁸ G. Macchi, *Emilio Longoni*, in "Cronaca dell'Esposizione..." cit., n. 4, 17 maggio 1891, p. 27.

³⁹ G. Ginex, *Il dipinto di Attilio Pusterla "Le cucine economiche" e altre immagini della fame nella stampa milanese. 1880-1898*, in *Immagini di vita proletaria. Attilio Pusterla e le Cucine economiche*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria d'Arte Moderna), Silvana Editoriale, Milano 1980, p. 9.

⁴⁰ I pensieri autobiografici di Longoni sono pubblicati in Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo...* cit., p. 376.

⁴¹ «All'Esposizione libera di Belle Arti – assai frequentata in questi giorni –, si sono fatte parecchie nuove vendite. Notiamo quella del quadro grande di Emilio Longoni: *Chiusi fuori di scuola*; il Longoni ha pure venduto una testa di donna, ammiratissima». *Cronaca minuta*, in “Cronaca dell'Esposizione...” cit., n. 7, 28 maggio 1891, p. 55. L'Esposizione Libera, nata sull'abbrivio del parigino *Salon des refusés* e dell'Indisposizione di Belle Arti, la prima mostra umoristica italiana organizzata dalla Famiglia Artistica durante l'Esposizione Nazionale del 1881 quale alternativa alla rassegna ufficiale (*Indisposizione di Belle Arti. Una stagione della scapigliatura artistica milanese*, Pierre Marteau Editore, Roma 1988), venne inaugurata a metà maggio inizialmente con oltre trecento opere di pittura e una quarantina di sculture. Cfr. *Gara artistica. Esposizione libera belle arti, catalogo delle opere esposte*, Arturo Demarchi, Milano 1891. Dei vari articoli usciti sull'argomento segnaliamo *Esposizione Libera di Belle Arti*, in “La Perseveranza”, 17 maggio 1891; L. Chirtani, *Esposizione di Brera. Una risposta - Il catalogo Illustrato - L'Esposizione Libera*, in “Corriere della Sera”, 31 maggio - 1 giugno 1891.

⁴² Vista l'intenzione della commissione ordinatrice di Brera di aumentare lo spazio espositivo a disposizione per le opere e, nel contempo, di effettuare una cernita delle stesse per garantire un migliore livello qualitativo, più di duecento dipinti vennero rifiutati. A questi sono da aggiungere quelli che gli stessi artisti scelsero di non presentare dopo la notifica. Archivio di Brera, 1891, Carpi F II 22, “Elenco delle opere di pittura presentate per la 1a Esposizione Triennale di belle arti in Brera e non ammesse dalla Commissione”; Carpi F II 25. Si pensò così di allestire l'Esposizione Libera presso Palazzo Broggi in Foro Bonaparte, a breve distanza dall'Esposizione dei giocattoli, altra attrattiva milanese aperta nello stesso periodo della Triennale.

⁴³ «Questo quadro, che prova un'incrollabile onestà artistica, urtò molto i nervi del giurì per l'accettazione. È una seria promessa di opere più forti. Le discussioni che ha già provocato sono indizio del suo valore». Bettini, *La nuova tendenza...* cit.

⁴⁴ M. Dalai Emiliani (scheda), in *Arte e Società in Ita-*

lia dal realismo al simbolismo 1865-1915, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1979, p. 135. La studiosa cercò, invano, anche con l'appoggio del sindaco di Milano Carlo Tognoli, di convincere il proprietario a concedere nuovamente il prestito per la retrospettiva su Longoni allestita tre anni dopo sempre al Palazzo della Permanente. ASBAEP, Fondo SBAEP, MAA Mostra di Longoni, 1982, Corrispondenza.

⁴⁵ G. Macchi, *Belle Arti. La pittura a Brera*, in “Il Mondo Artistico”, a. XXV, n. 23, 28 maggio 1891, p. 2.

⁴⁶ Grazie all'accordo tra il consiglio accademico di Brera e l'Associazione degli artisti di Monaco, che prevedeva l'accoglimento delle opere provenienti da Milano anche dopo l'apertura della rassegna, era stato possibile prorogare la chiusura della Triennale al 12 luglio.

⁴⁷ *Cronaca minuta*, in “Cronaca dell'Esposizione...” cit., n. 10, 7 giugno 1891, p. 79.

⁴⁸ *Esposizioni*, in “Cronaca delle Arti Belle”, 1 luglio 1891, p. 4.

⁴⁹ Si veda *I giurì*, in “Cronaca dell'Esposizione...” cit., n. 4, 17 maggio 1891, p. 30. Il fatto che gli Atti di Brera non riportino il suo nome, fa supporre che Carcano non abbia accettato l'incarico. Cfr. *Anno MDCCCXC e MDCCCXCI, Atti della Reale Accademia di Belle Arti di Milano*, 1893, Stabilimento Tipografico Lib. Ditta F. Manini-Wiget, Milano 1893, p. 211.

⁵⁰ G. Bistolfi, *Filippo Carcano*, in “Nuova Antologia”, a. XLIX, fasc. 1017, 1 maggio 1914, p. 21.

⁵¹ *Attraverso le sale*, in “Cronaca dell'Esposizione...” cit., n. 12, 14 giugno 1891, p. 90.

⁵² Il primo volo, avvenuto nel giugno 1784 nel Viva-rese, terminò in una vigna provocando scene di panico tra i vignaioli, convinti che la luna si fosse staccata dal cielo e stesse scendendo lentamente dalle nuvole. Due mesi dopo fu la volta degli abitanti del villaggio di Gonesse, vicino a Parigi, che, terrorizzati, attaccarono con forconi e bastoni il pallone arrivato dal cielo, pensando fosse il demonio. Per tranquillizzare la popolazione meno avvezza alle novità cittadine, il governo diffuse una circolare dichiarando la non pericolosità delle mongolfiere. P. Magionami, *Quei temerari sulle macchine volanti. Piccola storia del volo e dei suoi*

avventurosi interpreti, Springer, Milano 2010, pp. 59-66.

⁵³ L. Chirtani, *L'Esposizione Triennale di Brera. III*, in “L'Illustrazione...” cit., n. 21, 24 maggio 1891, p. 335. Si pensi per esempio a *Pianura lombarda*, 1885 circa.

⁵⁴ Cfr. Radelet, p. 48. Si suppone che le modifiche avvennero non prima dell'uscita dell'articolo di Marescotti sulla “Domenica letteraria” nell'aprile del 1897 dove il quadro era segnalato ancora con il primo titolo.

⁵⁵ A.Z.C., *L'Esposizione di Brera. II*, in “La Lega Lombarda”, a. VI, n. 133, 19-20 maggio 1891.

⁵⁶ Probabilmente grazie all'influsso, come suggerito da Mariangela Previtera, dell'industriale brianzolo, onorevole Pietro Baragiola, ammiratore di Carcano. Ringrazio Sergio Reborà per le considerazioni sulle modifiche del quadro.

⁵⁷ L'opera, riapparsa sul mercato antiquario qualche anno fa, si trova ora in collezione privata. A quell'epoca era stata studiata da Elisabetta Chiodini che mi ha gentilmente fornito alcune voci bibliografiche.

⁵⁸ «Qui il Carcano ha due quadri: *Il figlio adottivo*, [...] e un dipinto, già noto e ribattezzato dopo diverse modificazioni, *In tempo di elezioni*. Francamente non credo sia lodevole – specialmente quando viene da un maestro come il Carcano – l'esempio attuale per cui uno stesso quadro che fu dipinto per raffigurare la discesa di un pallone serve ora a rendere l'immagine delle scene vivaci e passionali provocate dal più serio dei diritti del cittadino». F. Malaguzzi Valeri, *L'Esposizione di Primavera alla Permanente*, in “La Perseveranza”, a. XLV, n. 16020, 13 maggio 1904.

⁵⁹ Su questo tema si veda il saggio di M. Poggialini Tominetti, *L'arte figurativa dal 1860 al 1915 nell'Italia settentrionale: realismo e realismo sociale*, in *Arte e Società...* cit., pp. 29-44.

⁶⁰ *Elenco delle opere vendute*, in *Anno MDCCCXC...* cit., pp. 223-225.

⁶¹ Tre Premi Principe Umberto da destinarsi alle opere più commendevoli di pittura o scultura; tre Premi Fumagalli d'incoraggiamento, indirizzati a giovani pittori o scultori, un Premio Antonio Gavazzi da assegnare a un soggetto di pittura storica, per un totale di 28.000 lire elargiti dall'Accademia oltre ai Premi di Scultura Tantardini per giovani entro i 35 anni, messi a disposizione dal municipio di Milano.

⁶² Come mise in risalto Pompeo Bettini, «il giurì artistico [...] è negativo anche quando son positivi i valori dei suoi elementi» in quanto «il candidato eletto non è quello che più piace a ciascuno, ma quello che meno dispiace a tutti», e riguardo i criteri di aggiudicazione del premio precisò: «non si tratta di incoraggiare il tentativo audace o la profonda ricerca, ma di riconoscere la perfezione e l'equilibrio nell'opera di un artista provetto». P. Bettini, *Il verdetto anonimo e il verdetto autoritario*, in “Cronaca dell'Esposizione...” cit., n. 7, 28 maggio 1891, p. 51. Si veda anche G. Macchi, *Il concetto dell'incoraggiamento nelle premiazioni a Brera*, in *ivi*, n. 9, 4 giugno 1891, p. 70. Preoccupato per le critiche sollevate da qualche suo collega dopo il verdetto del Premio Principe Umberto, Macchi commentò: «per carità, non spaventiamo i giurati per finire poi nuovamente in mano alle commissioni accademiche, tanto più ristrette di idee e più esposte alle influenze di casta! Pensiamo piuttosto ad ottenere una logica riforma dei regolamenti, ormai invecchiati». gm [G. Macchi], *Cose d'arte. L'aggiudicazione del premio Principe Umberto*, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 142, 25 maggio 1891.

⁶³ M. Calderini, *La Prima Esposizione Triennale di Belle Arti a Brera. Risultati e tendenze, I*, in “Gazzetta letteraria”, 1 agosto 1891, p. 242.

⁶⁴ Nel 1890, per esempio, la Permanente vendette novantuno opere ad acquirenti privati per un totale di 47.210 lire e spese 15.150 lire per l'acquisto di trentadue opere destinate al sorteggio. Si veda il bilancio di quell'anno pubblicato in *Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente Milano, Esercizio 1890*, Tipografia Lombardi, Milano 1891, p. 6.

⁶⁵ Archivio di Brera, 1891, Carpi F II 22, “Statistica della 1a Esposizione Triennale di B.A. in Brera”.

⁶⁶ *Cose d'arte. A Brera*, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 153, 5 giugno 1891.

Emilio Longoni
(Barlassina, 1859 - Milano, 1932)
L'oratore dello sciopero, 1890-1891
Olio su tela, 193 x 134 cm
Barlassina, Banca di Credito Cooperativo



Emilio Longoni
(Barlassina, 1859 - Milano, 1932)
La piscinina, 1889-1890
Olio su tela, 126 x 71 cm
Collezione privata

alle pagine seguenti
Giovanni Sottocornola
(Milano, 1855-1917)
Fuori di porta, 1891
Olio su tela, 135 x 220 cm
Collezione privata







Filippo Carcano
(Milano, 1840-1914)
In tempo di elezioni (Progresso ed ignoranza), 1891-1899
Olio su tela, 99,7 x 199,5 cm
Collezione privata



Indagini diagnostiche su alcune opere della Triennale di Brera, innovazioni e scoperte

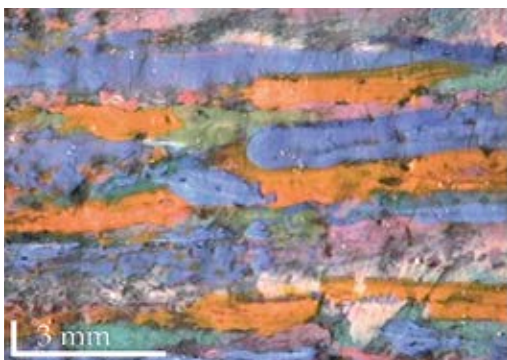
Thierry Radelet

Il progetto di una mostra dedicata alla prima Triennale di Brera è stato un'occasione per mettere a confronto non solo le quattro opere di Longoni, Sottocornola e Carcano, esposte alle Gallerie Maspes, ma anche altri dipinti presenti alla rassegna braidense, quali *Piazza Caricamento a Genova* di Nomellini, *Maternità* di Previati e *Ritratto di mia mamma* di Pellizza da Volpedo, analizzati nel corso della mia attività di diagnosta.

Le analisi scientifiche condotte su questi dipinti sono tutte di tipo non invasivo e permettono di ottenere numerose informazioni sulla tecnica esecutiva dell'artista e sullo stato di conservazione senza alcun campionamento o alterazione dell'opera. Si tratta innanzitutto di tecniche che generano immagini con diverse lunghezze d'onda, dagli ultravioletti ai raggi X. Successivamente si procede con tecniche spettrometriche, come la fluorescenza a raggi X, che danno informazioni qualitative sugli elementi di cui il materiale è composto. Tali tecniche sono fondamentali per il riconoscimento dell'epoca di realizzazione di un'opera, analizzando la natura chimica dei pigmenti e la loro granulometria, oltre alla tessitura della tela di supporto e i tocchi delle pennellate.

È interessante considerare quali siano state le scelte adottate da differenti artisti riguardo la stesura dei colori, l'utilizzo dei pigmenti, così come dei supporti, in un periodo particolare

come il secondo Ottocento segnato da grandi cambiamenti in questo settore, *in primis* nell'uso dei pigmenti. Prima del XIX secolo, infatti, gli artisti utilizzavano i colori organici – vegetali, ottenuti per estrazione da alcune piante, e animali, derivati principalmente da organi e ossa –, e inorganici, ricavati dalla macinazione manuale di minerali o terre. I pigmenti si procuravano impastando le polveri con un legante o mezzo disperdente quali la cera d'api, la gomma arabica, il tuorlo e l'albume d'uovo e l'olio di lino. Nei primi decenni dell'Ottocento, le macchine iniziarono a sostituirsi alla macinazione manuale dei minerali e cominciò la diffusione dei primi colori sintetici con un significativo arricchimento della tavolozza. Si pensi per esempio al verde che da tre pigmenti e una lacca – malachite, acetato di rame, terra verde e resinato di rame –, passerà a una decina di nuovi pigmenti. I colori minerali naturali vennero progressivamente sostituiti dalle preparazioni industriali anche per questioni economiche, come nel caso del blu oltremare naturale derivato dal lapislazzuli che aveva un costo elevato. Numerosi sono i nuovi pigmenti a base di cobalto, cromo, cadmio e zinco e tra questi il viola è il più nuovo. Se tradizionalmente il violetto era ottenuto mescolando un pigmento rosso con uno blu o per sovrapposizione di velature dei singoli colori, nel corso dell'Ottocento si produssero pigmenti specifici, quali l'oltremare



1. G. Pellizza da Volpedo, *Quarto Stato*, microfotografia del cielo a pagina 40: F. Carcano, *In tempo di elezioni (Progresso ed ignoranza)*, particolare in radiografia digitale

violetto (1840), il violetto di cobalto (1859) e il violetto di manganese (1868). Si tratta di colori caratterizzati da un basso potere coprente, ma comunque utili e di facile utilizzo visto che per la prima volta erano a disposizione dei pittori in tubetti già pronti per l'uso. L'innovazione del tubetto metallico può essere considerata una delle più importanti. Realizzato con una sottile lamina di piombo, peltro o stagno – metalli economici e privi di reazioni chimiche con i pigmenti –, e in grado di essere spremuto permanentemente al fine di ridurre poco per volta la capacità interna senza fare entrare l'aria. Dal 1842 la ditta Winsor & Newton iniziò a commercializzare il tubetto pronto all'uso, con colore ad olio finemente macinato e chiuso con un tappo a vite. Questo sistema in pochi anni soppiantò qualsiasi altro metodo di conservazione e di vendita del prodotto finito, come i sacchetti di budello, di pelle o di tela cerata, in particolare le vesciche di maiale che, prima del tubetto metallico, erano sicuramente le più diffuse, senza però garantire un'adeguata conservazione del materiale in quanto la chiusura lasciava penetrare aria e luce mentre la porosità faceva essudare l'olio.

A queste novità si aggiungeva quella della meccanizzazione della tessitura delle tele di supporto, che risultano più lisce e fitte grazie alla regolarità nel diametro dei fili e nella distanza fra di essi, vendute già preparate, a metraggio o tensionate su telaio. Anche l'innovazione dei pennelli appare particolarmente importante: l'indicazione dei più opportuni utilizzi pittorici per ognuno di essi permise, infatti, di ampliare le possibilità di stesura e di migliorare la resa pittorica. L'uso di pennelli appropriati, unito all'impiego di preparazioni artificiali dalla granulometria molto fine e maggiormente coprenti rispetto ai colori minerali naturali, consentiva di realizzare stesure più rapide e tratti molto più sottili e sovrapposti gli uni agli altri, come quelli adottati nella tecnica divisionista (fig. 1) agevolata dall'ampia disponibilità di colori che permetteva di applicare il principio del “contrasto simultaneo” di Chevreul, secondo il quale se si accostano due colori complementari le qualità di luminosità di ognuno vengono esaltate. La diffusione dei colori in tubetto, delle tele già pronte, oltre che di supporti mobili e di altri strumenti utili per dipingere dal vero, direttamente all'aria aperta e non più solo nel chiuso dell'*atelier*, spinse gli artisti a fare esperimenti con i nuovi prodotti. Lo studio a Volpedo di Giuseppe Pellizza, per esempio, conserva ancora due tele riportanti una serie di colori Lefranc testati al fine di verificare la resistenza al calore e alla luce solare (fig. 2) e una tavoletta con 38 colori per avere a disposizione un facile campionario delle tonalità disponibili sul mercato. A differenza dei pigmenti naturali, l'uso di nuovi colori non permetteva agli artisti di sapere se, con il tempo, essi sarebbero virati cromaticamente. Ciò avvenne ad esempio nel caso di *Una domenica pomeriggio sull'isola del-*



2. Prove di colore, *atelier* di G. Pellizza da Volpedo

3. E. Longoni, *La piscinina*, particolare in luce diffusa del bordo

la Grande-Jatte (1884-1886) di Seurat, dove il giallo di zinco impiegato vira gradualmente in marrone, e in alcuni dipinti di Van Gogh, tra cui la celebre *Camera di Vincent ad Arles* (1888). Recenti scoperte hanno mostrato un graduale imbrunimento del giallo (cromato di piombo) e lo scolorimento del rosso (lacca geranio) molto usati dall'artista. Lo stesso Van Gogh, in una lettera al fratello Theo, descriveva i colori in gran dettaglio, in particolare spiegando come le pareti fossero lilla e la porta viola, mentre ora le pareti sono azzurre. In questo caso, per creare il viola, il pittore aveva impiegato il rosso carminio assieme all'azzurro e con il tempo il pigmento organico si è scolorito lasciando solamente il blu.

Tornando alla prima edizione della Triennale di Brera del 1891, lo studio completo di sette opere presenti a quella rassegna, e pressoché

coeve, ha permesso di comprendere maggiormente la tecnica esecutiva dei singoli artisti grazie al confronto tecnico e agli approfondimenti sull'utilizzo di alcuni pigmenti, dando particolare attenzione alla presenza di pentimenti o di cambiamenti attuati dagli artisti. La prima opera analizzata per la mostra è stata *La piscinina* di Emilio Longoni, per la quale ho avuto la possibilità di eseguire le indagini in tre diverse fasi (prima, durante e dopo il restauro) presso il laboratorio di restauro di Enrica Boschetti. Questa opportunità è stata molto utile perché mi ha permesso di vedere l'opera smontata dal telaio, quindi con i bordi completamente distesi e non inchiodati. In questo modo è stato possibile notare che i bordi hanno in generale un proseguimento delle cromie presenti sul fronte ad eccezione del bordo sinistro e di quello superiore (fig. 3).



4. E. Longoni, *La piscinina*, generale in radiografia digitale

Controllando con l'infrarosso falso colore e con la fluorescenza a raggi X, è emerso che alcuni pigmenti presenti sul bordo superiore ripiegato non sono presenti sull'opera visibile attualmente. Inoltre è evidente che i margini laterali ripiegati sono stati in parte ridipinti con il colore utilizzato per eseguire lo sfondo viola de *La piscinina*. La prima ipotesi, che potrebbe spiegare questa diversità, è che l'artista abbia riutilizzato una tela già dipinta. Quest'aspetto, del resto, è riscontrabile anche in altri casi, come in *Cocomeri e poponi* analizzato con Gianluca Poldi nel 2009 in occasione

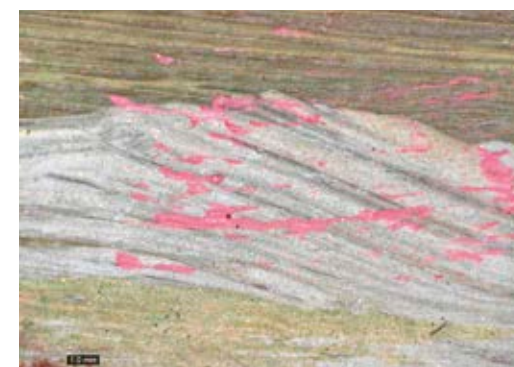
della mostra *Emilio Longoni. 2 collezioni*, a cura di Giovanna Ginex, dove è emerso che l'artista aveva dipinto la natura morta su una tela già utilizzata per raffigurare un nudo maschile. Tuttavia, studiando attentamente la radiografia generale della ragazzina (fig. 4), emerge che l'opera ha una fortissima radiopacità quasi generalizzata, ad eccezione della figura femminile che si presenta molto dettagliata. Il volto e parte del resto del corpo sono infatti le uniche zone dove risulta impiegata la tecnica del "risparmio", dato che denota la presenza di uno studio preparatorio (disegno) ritrovato anche ne *L'oratore dello sciopero* (fig. 5). Ciò potrebbe essere dovuto al fatto che sia l'unica parte de *La piscinina* ad essere stata mantenuta come era impostata originariamente, mentre il resto del dipinto e, soprattutto, lo sfondo potrebbero essere stati modificati. Infatti, in RX non sono visibili né la colonna né la pavimentazione ed emerge in modo molto lieve il tombino, che sembra avere subito un cambiamento estendendosi originariamente più sulla destra. Osservando la mano sinistra della fanciulla in radiografia risulta anch'essa variata dall'impostazione originale in quanto è difficilmente individuabile. Un altro dato che risalta è la posizione del piede destro che era stato pensato probabilmente più ritratto rispetto a come poi è stato dipinto. Infine, dal confronto con la luce diffusa, sembra che il volto in radiografia fosse di una bambina più giovane, ciò potrebbe, in parte, essere dovuto ad un cambiamento attuato dall'artista, in parte alla differente radiopacità delle campiture. Le pennellate di quest'opera sono talmente materiche che non è possibile intravedere la tramatura della tela, (fig. 6.). Dallo studio con la fluorescenza UV (fig. 7), si nota che l'artista ha utilizzato una lacca rossa per l'esecuzione



5. E. Longoni, *L'oratore dello sciopero*, particolare in radiografia digitale

6. E. Longoni, *La piscinina*, macrofotografia

del vestito e anche sugli incarnati, per conferire ad essi una tonalità calda come se fosse un riflesso della stoffa. Quest'analisi ha inoltre fatto emergere delle estese pennellate grigie, fortemente fluorescenti in UV perché a base di bianco di zinco. Queste stesure sono presen-



7. E. Longoni, *La piscinina*, particolare in fluorescenza UV

8. E. Longoni, *La piscinina*, lacca sulle pennellate dello sfondo

ti soprattutto sullo sfondo, in corrispondenza del pavimento, eseguite per ultimo come per schiarire la tonalità intorno alla fanciulla (fig. 8). Sia la macro in luce visibile che l'infrarosso falso-colore hanno infine confermato che la data è stata eseguita in un secondo momento



9. E. Longoni, *La piscina*, particolare in luce diffusa

con un pigmento viola mentre la firma è di colore terra d'ombra (fig. 9).

La seconda opera in mostra è *L'oratore dello sciopero*, sempre di Emilio Longoni, radiografato in occasione della mostra già citata del 2009. Studiando l'opera con i raggi X, è emerso innanzitutto un cambiamento significativo a livello compositivo. La cupola della chiesa in piazza Santo Stefano, dipinta in alto a sinistra, risulta impostata molto più in basso rispetto alla posizione visibile attualmente. Questo porta a supporre che tutta l'architettura presente nel quadro fosse stata in origine dipinta più in basso con un diverso punto di vista. È significativo inoltre che l'architettura e il cielo non proseguano sotto l'oratore: ciò porta a credere, con scarso margine di dubbio, che la figura principale sia stata dipinta per prima rispetto al resto della composizione e questo è confermato anche dalla presenza del risparmio. La maggior parte della folla ora visibile, inoltre, è eseguita sopra l'architettura della prima impostazione (fig. 10). La materia è meno spessa rispetto a *La piscina* e grazie a questo è possibile leggere con una buona definizione le due stratificazioni. Come si può notare dalle analisi in ultravioletto, compiute

da Gianluca Poldi, in alcune zone l'artista ha utilizzato la lacca rossa, mentre il bianco di zinco è presente anche come ultima stesura, sia puro che in mescolanza. Come si nota dalle immagini in luce diffusa, in corrispondenza del cielo è presente un accenno di divisionismo; il pittore esegue infatti dei tratti arancioni orizzontalmente sull'azzurro e quindi utilizza i colori complementari. In corrispondenza della lanterna c'è un accenno di divisionismo più materico con una giustapposizione e sovrapposizione di colori (fig. p. 16).

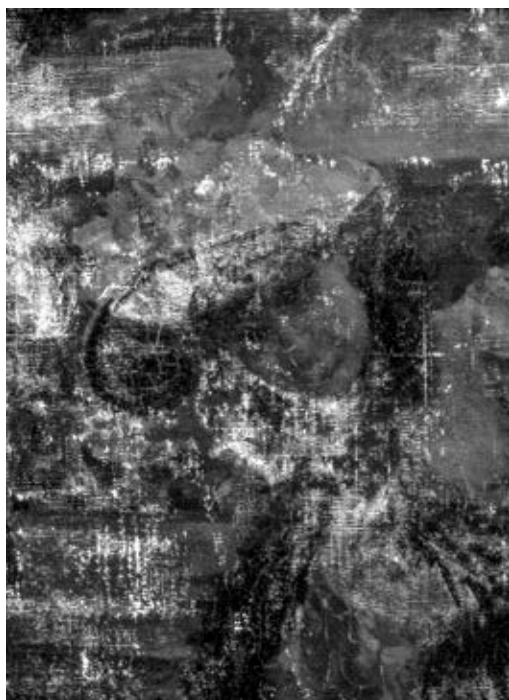
Per quanto riguarda il dipinto di Giovanni Sottocornola, intitolato *Fuori di porta*, le analisi hanno permesso di indentificare la tavolozza usata dal pittore, che comprende un ampio utilizzo del bianco di zinco, puro o in mescolanza con altri pigmenti, come è stato già evidenziato anche nella tecnica di Longoni. I pentimenti rilevati su quest'opera sono minimi anche se la tela è di grandi dimensioni e articolata nella sua impostazione. Il primo cambiamento si trova in corrispondenza del cappello della donna in primo piano che, nell'infrarosso trasmesso, risulta più ampio rispetto alla stesura finale (fig. 11). L'altra modifica è in corrispondenza della testa della donna in secondo piano che sembra avesse, come emerge dalla radiografia, una sorta di velo che copriva i capelli (fig. 12). Infine l'uomo sullo sfondo che cammina verso lo spettatore ha anche lui in radiografia una diversa impostazione del cappello. L'analisi ravvicinata delle stesure cromatiche mette in evidenza che il dipinto è stato realizzato con pennellate di colore ad impasto e poco diluito in modo da sfruttare la superficie della tramatura della tela per potere fare lo "scartamento ridotto" o "sfregatura", tecnica citata da Gaetano Prevati nel suo libro *Della Pittura, tecnica e arte del*



10. E. Longoni, *L'oratore dello sciopero*, particolare della parte inferiore in luce diffusa e in radiografia

1913 e applicata, come vedremo più avanti, sulla *Maternità*. La scelta di dipingere su una tela con pochissima preparazione non permetteva molti ripensamenti perché si sarebbe persa l'impronta a causa delle sovrapposizioni di colore e quindi richiedeva una buona sicurezza nello stendere il colore. Questa tecnica creava in un certo modo la divisione del colore anche se la pennellata era eseguita con un pennello largo (fig. 13). Le poche zone dove la tela non è più visibile sono in corrispondenza dei volti che venivano probabilmente più rifiniti essendo dei ritratti di persone (fig. 14).

Avere gli incarnati più "lisci" rispetto al resto della superficie creava anche una diversa rifrazione della luce e quindi un loro maggiore risalto nella visione generale dell'opera. Prevati spiegava: «le superfici materiche, così come le proprietà di alcuni colori detti salienti (colori caldi), influiscono sull'illusione dei piani vicini, mentre le superfici più piane insieme ai colori detti ritraenti (colori freddi) influiscono sull'illusione dei piani lontani». L'ultimo dipinto analizzato per la mostra è *Progresso ed ignoranza*, diventato *In tempo di elezioni*, di Filippo Carcano, quadro alquanto interessan-

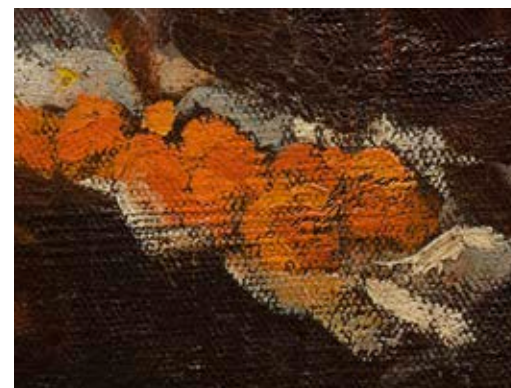


11. G. Sottocornola, *Fuori di porta*, particolare in infrarosso trasmesso



12. G. Sottocornola, *Fuori di porta*, particolare in radiografia digitale

te per i cambiamenti attuati dall'artista a pochi anni di distanza tra la prima impostazione e come appare oggi. Guardando semplicemente la superficie con una luce radente, emerge subito la presenza, in origine, di un cerchio al centro dell'opera, a metà tra le montagne e il cielo. È stata di grande aiuto la documentazione fotografica d'epoca (fig. p. 24) eseguita durante la sua prima esposizione pubblica, alla Triennale di Brera appunto, dove risultava la presenza di una mongolfiera e di un contadino sulla sinistra oggi entrambi ricoperti dalle stesure mimetiche. Diverse analisi, come l'infrarosso trasmesso, la riflettografia e la radiografia, hanno confermato che *In tempo di elezioni* non era una seconda versione ma era *Progresso ed ignoranza* modificato. La radiografia ha fatto emergere un "pentimento nel pentimento", infatti il pallone aerostatico era stato impostato con dimensioni più piccole e ampliato successivamente (fig. 15). La certezza del pentimento nella mongolfiera è stata data soltanto dal confronto con la fotografia dove risulta essere di colore uniforme, altrimenti avrebbe potuto trattarsi anche di un effetto visivo voluto dall'artista. Con i raggi X si è potuto vedere molto bene il contadino (fig. 16) situato sulla sinistra del quadro accanto alla figura femminile di spalle. Non sono stati riscontrati ulteriori cambiamenti eseguiti dal pittore. Per quanto riguarda la tavolozza dei pigmenti è emerso che anche Carcano utilizzava il bianco di zinco (fig. 17), ma in minore quantità rispetto a Longoni e a Sottocornola, preferendo, per i bianchi puri, la biacca più fredda cromaticamente e più coprente. Il suo modo di dipingere, cioè di stendere il colore, è in qualche modo simile a quello utilizzato nell'opera di Sottocornola, per quanto riguarda l'impiego di una tela quasi esente di preparazione per sfruttarne il più possibile la superficie. La principale diver-



13. G. Sottocornola, *Fuori di porta*, particolare in luce diffusa

14. G. Sottocornola, *Fuori di porta*, particolare in luce diffusa

sità tra Sottocornola e Carcano è nella stesura del colore che, in quest'ultimo, è più diluito in modo da penetrare all'interno della tramatura del supporto senza annullare l'effetto della superficie (fig. 18). Un altro elemento che li differenzia è il fatto che Carcano giustappone le pennellate cercando di non sovrapporle, come si nota dall'infrarosso trasmesso, dove è evidente il bianco di contorno delle figure (fig. 19). Questo si può definire anche risparmio, come è stato già descritto nelle analisi a raggi X eseguite sulle opere di Longoni. La capacità di affiancare le pennellate per creare dei particolari, anche di piccole dimensioni, fa supporre che ci fosse un disegno preparatorio che l'artista ha seguito in modo scrupoloso.

Un'altra opera analizzata anni fa, per un lavoro seguito da Aurora Scotti, è *Piazza Caricamento a Genova* di Plinio Nomellini, proprietà della Cassa di Risparmio di Tortona. Dalle analisi in infrarosso è emersa, nelle zone dove il film pittorico è più sottile, la presenza di una quadrettatura (fig. 20) che l'artista aveva usato con ogni probabilità per riportare in scala un disegno preparatorio, presumibilmente poco dettagliato, ma riassuntivo delle



forme. La stessa tecnica è stata riscontrata anche nell'*Imbarco dei Mille a Quarto* (1910-1911) della Galleria Giannoni di Novara, quindi una modalità di procedere che il pittore adotterà anche in seguito. Le analisi XRF mettono in evidenza una gamma cromatica "classica", oseremmo dire antiquata, nella quale non risultava presente il bianco di zinco, scoperto all'inizio dell'Ottocento, messo a punto negli anni trenta, ma estensivamente commercializzato, in Italia, solo negli anni ottanta. Il suo modo di stendere il colore è molto simile a quello di Sottocornola, con la tramatura della tela a vista ed il colore ad impasto.

Sempre per Aurora Scotti ho analizzato in passato sia il *Ritratto di mia mamma* che il *Ritratto del padre* di Giuseppe Pellizza da Volpedo, datati entrambi 1889-1890, ma soltanto il primo ha partecipato alla Triennale di Brera. Guardando il particolare delle mani (fig. 21), si nota subito che, di tutti i quadri analizzati in questo contesto, quello di Pellizza è il più tradizionale nella stesura del colore, soprattutto rispetto agli incarnati. La sua tavolozza è priva di bianco di zinco, come quella del suo amico Nomellini, nonostante fosse un colore da lui acquistato già



15. F. Carcano, *In tempo di elezioni (Progresso ed ignoranza)*, particolare in luce diffusa del retro della tela



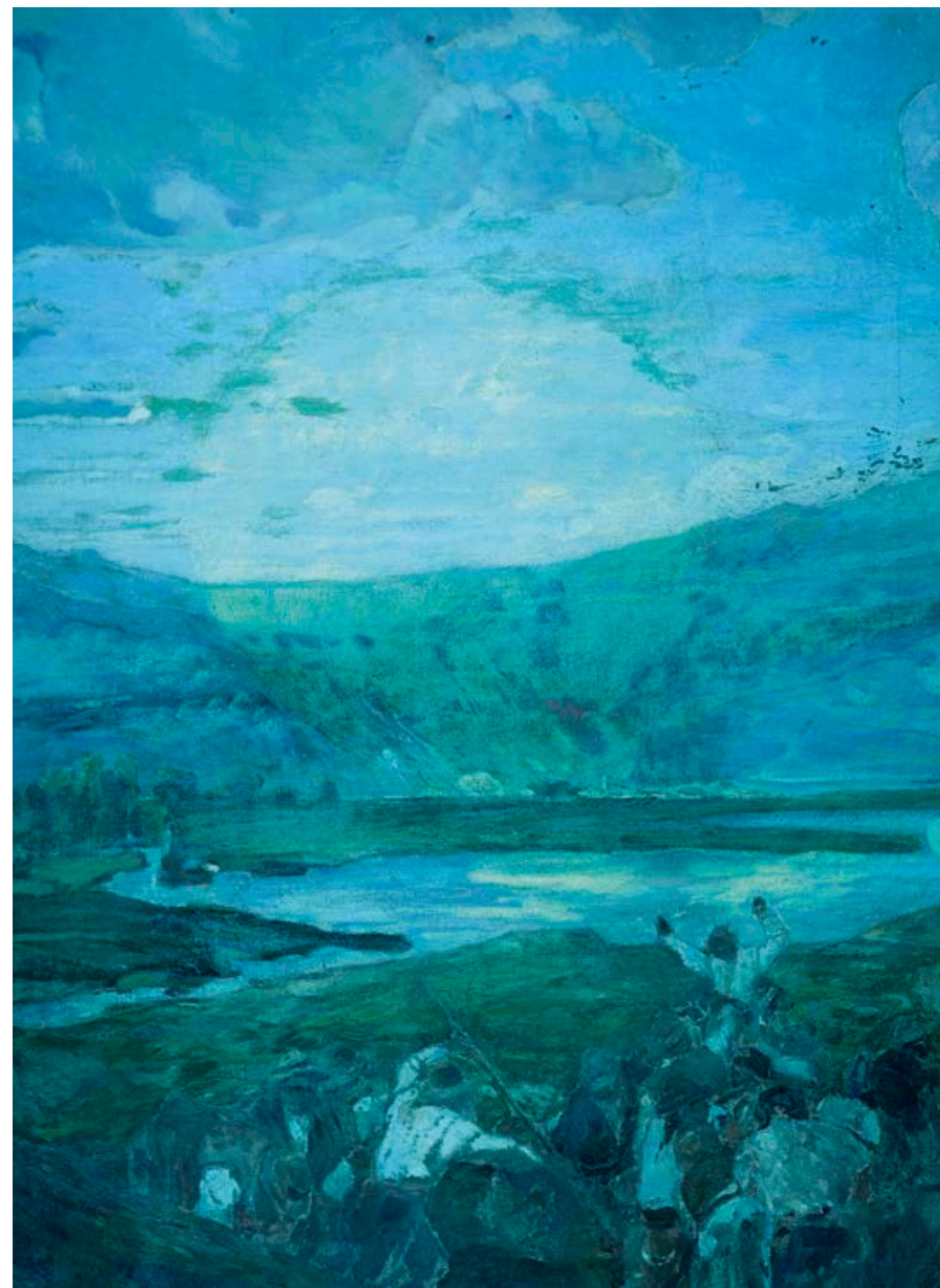
16. F. Carcano, *In tempo di elezioni (Progresso ed ignoranza)*, particolare in radiografia digitale

nel 1888 presso il colorificio Calcaterra di Milano, come risulta dai suoi appunti. Lo sfondo, invece, risulta essere la zona più innovativa del quadro, con la presenza di alcune pennellate blu vicino ad altre a base di lacca rossa.

La *Maternità* di Gaetano Previati, analizzata nel 2008 presso il Banco Popolare di Novara, risulta quella più particolare per numerosi fattori: *in primis* per la sua dimensione, *in secundis* per la matericità del colore che non lascia più intravedere la tela di supporto. Lo “scartamento ridotto”, descritto, come già ricordato, dallo stesso Previati nel 1913, è eseguito su una superficie materica creata con la sovrapposizione di numerosi strati di colore fino a costruire un vero e proprio andamento della materia che si differenzia da zona a zona. La stratificazione è così spessa e cangiante che l'analisi radiografica, eseguita in alcune delle parti più significati-

ve dell'opera, non ha permesso di ricavare alcuna informazione perché l'immagine risultava confusa e completamente diversa da quanto raffigurato nel visibile. Anche Previati usa la diversificazione della superficie tra incarnati e il resto dell'opera. La sua tavolozza è moderna per l'epoca e ricca di numerose cromie. Il bianco di zinco, oltre ad essere usato in mescolanza con azzurri, rossi, ecc., viene anche impiegato puro come tocchi materici in ultima stesura, ad esempio per le lumeggiature dei gigli.

Come segnalato da Aurora Scotti nel saggio qui ripubblicato (si veda p. 95), alla prima Triennale di Brera avrebbe dovuto essere presente anche *Petalo di rosa* di Giovanni Segantini, opera alquanto innovativa nell'utilizzo e nella stesura del colore. Il dipinto, da me analizzato nel 2014, prima dell'antologica dedicata all'artista a Palazzo Reale di Milano, e



17. F. Carcano, *In tempo di elezioni (Progresso ed ignoranza)*, fluorescenza UV dello zinco utilizzato per coprire la mongolfiera



18. F. Carcano, *In tempo di elezioni (Progresso ed ignoranza)*, particolare in luce diffusa



19. F. Carcano, *In tempo di elezioni (Progresso ed ignoranza)*, particolare in infrarosso trasmesso



20. P. Nomellini, *Piazza Caricamento a Genova*, particolare in riflettografia infrarossa

oggetto di una mostra dossier tenutasi l'anno seguente presso le Gallerie Maspes a cura di Annie-Paule Quinsac, è stato realizzato su un quadro precedente, *Tisi galoppante*, fortemente modificato a distanza di anni dall'artista che ha aggiornato la tecnica secondo gli ultimi sviluppi vicini al Divisionismo simbolista sostenuto da Vittore Grubicy. *Petalo di rosa* è stato inoltre ridimensionato nella parte alta della tela. Lo spessore della doppia materia non permette in radiografia di capire come fosse esattamente la pittura sottostante, soltanto per il volto si comprende quale fosse il suo ingombro visto che lo spessore del colore è molto inferiore. Come già visto ne *La piscinina* di Longoni, anche in questo caso la tramatura della tela di supporto è coperta dalla stratificazione cromatica. Per dipingere il lenzuolo visibile oggi, Segantini usa una grande quantità di bianco di zinco, mentre dal confronto delle analisi in XRF e della fluorescenza UV emerge che la prima versione è stata eseguita con il bianco di piombo. Rispetto a tutti gli altri dipinti considerati in questo saggio, emerge l'utilizzo da parte dell'artista di pagliuzze metalliche con tonalità fredde, associate all'uso di oro bianco, oltre a quelle in oro giallo (fig. 22). L'opportunità di confrontare varie opere eseguite da diversi artisti nello stesso lasso di tempo e ritenute dagli stessi autori degne di essere esposte a un evento così importante come la rassegna braidenese, allestita a Milano in un periodo ricco di cambiamenti stilistici, tecnici e cromatici, ha permesso di effettuare una comparazione dei dati raccolti in più di dieci anni di lavoro e mai, finora, realmente paragonati. Questa potrebbe essere l'occasione per iniziare una raccolta di dati sulle analisi eseguite da colleghi su altre opere esposte alla stessa Triennale del 1891.



21. G. Pellizza da Volpedo, *Ritratto di mia mamma*, particolare in luce diffusa

22. G. Segantini, *Petalo di rosa*, microfotografia dell'occhio

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

M.E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Pitois - Levraut et C.^e, Parigi 1839.

G. Previati, *Della pittura. Tecnica e Arte*, F.lli Bocca, Torino 1913.

La fabbrica dei colori: pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria, a cura di S. Rinaldi, Edizione Il Bagatto, ristampa 1995, pp. 303-325.

T. Radelet, G. Laquale, *Analisi tecniche non invasive su "Sole sulla Brina" (1908-1910) e "L'imbarco dei Mille a Quarto" (1910-1911)*, in *Induno, Fattori, Nomellini, Viani. Pittura di storia nella Galleria d'Arte Moderna di Novara*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti, (Novara, Galleria d'Arte Moderna), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, p. 134.

S. Bordini, *La percezione dei colori nella trattatistica dell'Ottocento*, in *Il colore dei Divisionisti: tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, Atti del convegno, a cura di A. Scotti Tosini, (Tortona - Volpedo, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona - Associazione Pellizza da Volpedo, 2005), Tortona 2007, pp. 27-37.

T. Radelet, G. Laquale, *Analisi non invasive su opere di Nomellini e Pellizza: Risultati e prospettiva di ricerca*, in *Il colore dei Divisionisti: tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, Atti del convegno, a cura di A. Scotti Tosini, (Tortona - Volpedo, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona - Associazione Pellizza da Volpedo, 2005), Tortona 2007, pp. 103-118.

M.M. Mastroianni, *Previati e l'approdo alla tecnica divisionista: la "Maternità" alla luce di nuove analisi*, Tesi



magistrale in Lettere Moderne, Maria Mimmi Lamberti, Università degli studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2007-2008.

P. Bensi, *La tecnica della pittura italiana della prima metà dell'Ottocento*, in *Effetto luce, materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento*, Edizione Edifir, Firenze 2009, pp. 65-74.

A. Gioli, *Materiali industriali per la pittura dell'Ottocento*, in *Effetto luce, materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento*, Edizione Edifir, Firenze 2009, pp. 51-64.

G. Poldi, T. Radelet, *Indagini scientifiche. L'oratore dello sciopero*, in *Emilio Longoni. 2 collezioni*, catalogo della mostra, a cura di G. Ginex, (Milano, Galleria d'Arte Moderna), Skira, Milano 2009, pp. 134-139.

M.M. Mastroianni, *Longoni, Nomellini, Pellizza, Previati: opere rivisitate alla luce di nuovi approfondimenti sulla tecnica pittorica*, Tipografia Fadia, Castelnuovo Scrivia 2010.

T. Radelet, *I segreti dell'opera svelati con le analisi non invasive*, in *Segantini. Petalo di rosa, indagini e scoperte*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Gallerie Maspes), Gallerie Maspes, Milano 2015, pp. 60-75.

A. Scotti, *Tecnica e contenuti. La ricerca in progress di Giuseppe Pellizza*, in *Materiali d'artista. Proposte per lo studio dell'atelier del pittore fra Otto e Novecento*, Atti del convegno, (Pisa, Scuola Normale, 2015), in corso di pubblicazione.



Cinquant'anni di studi sul Divisionismo italiano. Un consuntivo

Annie-Paule Quinsac

La mostra voluta da Francesco Luigi Maspes intende essere – mediante la puntuale scelta di alcune opere, tutte a soggetto sociale – una *commemorazione* della Prima Triennale di Bre-ra del 1891, quella che Marco Valsecchi, nel 1952, avrebbe definito «uscita ufficiale del divisionismo italiano». Tale intento, se pur condizionato agli spazi della sede di via Manzoni a Milano, mi offre l'occasione di ripercorrere l'insieme degli studi grazie ai quali il Divisionismo italiano, movimento d'avanguardia poi accademismo, è divenuto mito per il grande pubblico in patria, mentre rimane tuttora quasi ignorato all'estero.

La storica esposizione del 1891 segnò, in effetti, una svolta decisiva nella tecnica e nell'estetica pittoriche in Italia. Nell'ambito di una manifestazione ufficiale nasceva un linguaggio nuovo e, per la prima volta, pubblico, artisti e critici dovettero confrontarsi con un *fare* basato sulla divisione del colore, in toni puri o quasi, accostati in pennellate libere, al servizio di iconografie anche in contrasto fra loro. Da un lato, spiccava il nascente Simbolismo, *ideista* nella *Maternità* di Previati (fig. 1), il dipinto più bistrattato della mostra, o *naturalista* nel più accettato *Le due madri* (fig. 2) di Segantini, per altro nome già internazionalmente affermato. Di contro, a poche settimane dalla caduta del secondo governo Crispi, la sorprendente tecnica dava rinnovata linfa

a tematiche sociali, con immagini quali la spietata raffigurazione della vecchiaia abbandonata nel *Parlatorio del Luogo Pio Trivulzio* di Morbelli o l'inno alla rivendicazione del proletariato urbano ne *L'oratore dello sciopero* di Longoni (vedi p. 33), riferito ai moti durante la Festa del Primo Maggio, di recente istituzione internazionale. Per la verità, su quasi 600 tele di 225 pittori, soltanto cinque erano i quadri prettamente divisionisti e per di più sparsi: *L'oratore dello sciopero*, n. 101, nella sala C; *Le due madri*, n. 209, e *Maternità*, n. 213, nella sala L, e i due Morbelli, *Un consiglio del nonno - Parlatorio del luogo Pio Trivulzio*, n. 518, e *Alba* (fig. 3), n. 517, nel portico BB. Con il senno del poi, si possono aggiungere *Piazza Caricamento a Genova* (fig. 4) di Nomellini, n. 281, nella sala Q, opera di transizione di un luminismo in cui le pennellate preannunciano le future rese divisioniste, e tre piccoli paesaggi, pur non ancora pienamente *divisi*, di Vittore Grubicy: *Campagna Lombarda (Inverno 1890)*, n. 551, *Bosco (Schilpario 1891)*, n. 552, e *Raccolta del fieno - crepuscolo (Valle di Scalve 1889)*, n. 553, tutti anch'essi nel portico BB e modesto esordio del critico e teorico del movimento, alle prime armi con la pittura. Era stato Vittore Grubicy, infatti, sin dal 1887, a introdurre in Italia il dibattito sul Divisionismo in due articoli apparsi sul quotidiano "La Riforma" di Roma, *La scienza della pittura* (30 marzo) e *I colori nell'arte* (26 agosto). E, sotto la sua egida,

già Segantini, sul finire dell'estate 1886 a Savognino nei Grigioni, aveva iniziato la sperimentazione divisionista ridipingendo *Ave Maria a trabordo* (fig. 5), uno dei capolavori della Brianza, premiato all'Internazionale di Amsterdam del 1883. Nel 1891, Previati da più di un anno si stava dedicando all'intensa ricerca teorica sulla nuova tecnica, che doveva appunto confluire in quella controversa *Maternità*, secolarizzazione della cattolica "Vergine col Bambino" in cui, entro un'aurora di primavera, la madre del creato, poggiata contro il mitologico albero della vita e circondata dagli angeli in preghiera, porge il seno al figlio, nell'erba alta di un prato punteggiato di iris. Quanto a Morbelli, più lento nel procedere, era progressivamente passato da una fase luminista fondata ancora sul chiaroscuro e sugli impasti, alla divisione del cielo di *Alba*. Dunque, senza essersi concertati, tutti i divisionisti della prima generazione erano presenti a quella Triennale, compresi i più giovani Pellizza e Carlo Fornara, che più tardi si sarebbero anch'essi affermati come maestri¹. Già nel 1972, per la prima volta, evidenziavo il ruolo nodale della mostra braidense nel percorso divisionista², e nel 1982 Aurora Scotti, con puntuale analisi, ne aprì il significato entro la politica culturale dell'Italia nascente [A. Scotti Tosini, 1983, qui riproposto pp. 83-103]³.

DIVISIONISMO: UNA TRACCIA

Il Divisionismo italiano doveva diventare un movimento che, sin oltre gli anni 1920, avrebbe coinvolto tre generazioni di artisti. Già nell'ultimo decennio dell'Ottocento, da Milano si allargò al Piemonte e alla Liguria, per risorgere a Roma nel primo ventennio del Novecento, nell'ambito delle "Secessioni romane" con i cosiddetti *divisionisti mondani*, dopo che il piemontese Giacomo Balla, loro maestro, li ebbe

aiutati a entrare in contatto con le avanguardie francesi a Parigi.

Non fu mai una *scuola*. Le potenzialità della nuova tecnica, che poneva la resa della luce al centro dell'atto del dipingere, furono diversamente recepite dai singoli secondo le proprie radici, la propria formazione culturale e la volontà di assoggettarsi più o meno a un rigore scientifico nell'applicare la divisione del tono. Anche i pionieri della prima generazione, che pur mantenevano tra loro una folta corrispondenza, aggiornandosi a vicenda sulle letture di tecnica e critica, continuarono a esporre individualmente alle rassegne ufficiali. Il tentativo di Morbelli nel 1897 di presentarsi come gruppo alla prossima mostra nazionale, in risposta alla giuria della Terza Triennale di Brera, che aveva rifiutato un suo dipinto *diviso*, nonché quelli di Fornara, Nomellini e Pusterla, fallì per il mancato consenso degli interessati [Quinsac, 1972]. Sin dalla Prima Triennale, i pittori vennero sempre più prendendo atto che l'applicazione delle leggi dell'ottica, per empirica che fosse, potesse conferire al dipinto una maggiore intensità cromatica. Ma, in realtà, le implicazioni della coscienza del colore come fenomeno ottico erano destinate a ben altri coinvolgimenti. Se l'occhio, alla dovuta distanza, è in grado di ricostruire l'unità delle forme che la giustapposizione delle pennellate ha spezzato, l'arte della pittura si fa *psicologia della percezione*. Pertanto il Divisionismo è un'estetica che prende in considerazione lo sguardo dello spettatore e la cui onda lunga avrebbe avuto, fra le ripercussioni, l'iconoclastia futurista.

FORTUNA CRITICA: UNA DIFFICILE PARTENZA

Durante il primo Novecento la critica italiana trascurò l'importanza della rivoluzione divisio-



1. Gaetano Previati, *Maternità*, 1889-1901, olio su tela, 175,5 x 412 cm, Novara, Collezione Banca Popolare di Novara
a pagina 54: Palazzo della Permanente, Milano, 1970, *Mostra del Divisionismo italiano*

nista, condizionandone così la diffusione all'estero. Segantini (1899) e Pellizza (1907) erano morti troppo presto. Restava l'intraprendente mercante Alberto Grubicy. Nella speranza di imporre i suoi pittori *urbi et orbi*, dal 1910 aveva trasferito da Milano a Parigi, in rue de Richelieu 14, la Galleria che dal 1889 gestiva da solo, dopo averne estromesso il fratello Vittore, che pure l'aveva creata. Fu, la sua, però, una sorta di strumentalizzazione del Divisionismo a marchio della propria impresa. Mentre, da un lato, si batteva per la creazione di un museo Segantini a Saint Moritz, con il recupero dei fondi iniziali per convincere gli svizzeri a portarlo a compimento, dall'altro lanciava Carlo Fornara quale erede spirituale dello stesso Segantini e Previati quale figura di spicco del movimento, affiancando loro giovani artisti, fra cui Mario e Gottardo Segantini e una decina di *petits maîtres*, proposti come innovatori in un susseguirsi di mostre tra il 1907 e il 1912. Ma proprio in quegli anni nella *ville lumière* stavano convergendo le più battagliere tendenze moderniste, dai Fauves al Picasso delle *Demoiselles d'Avignon*, tutte alla ricerca di un'arte che

andasse al di là del fenomeno visivo, annullandone il tradizionale concetto di *figurazione*. In tale acceso palcoscenico, le rassegne di Alberto Grubicy ottennero l'effetto contrario alle premesse, incontrando solo il plauso di quanti, legati all'accademismo, vedevano negli autori da lui promossi il rassicurante messaggio di uno stile ancorato ai valori rinascimentali della *rappresentazione*. Così, pur con grande dispendio di consumato talento nelle *public relations*, Alberto Grubicy riuscì soltanto, almeno nella percezione del contesto parigino, a far dimenticare il *primo* divisionismo, quello dell'ultimo decennio del secolo precedente, portatore della vera carica rivoluzionaria.

Altra occasione, per così dire, persa fu la Prima Biennale Romana nel Cinquantenario della Capitale del 1921. Sempre Alberto Grubicy vi allestì la sezione divisionista, dedicando sale individuali a Fornara e Previati e una alle citate nuove leve della sua scuderia. Grandi assenti Pellizza, Longoni e Morbelli, anche perché non associati alla Galleria. Neppure il testo introduttivo di Carlo Tridenti riuscì a ristabilire un giusto equilibrio.



2. Giovanni Segantini, *Le due madri*, 1889, olio su tela, 162,5 x 301 cm, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

A seguire, i due decenni fascisti diedero il colpo di grazia al Divisionismo in patria. Primo esempio fu il declino dell'immagine di Segantini, di contro accolto nel *pantheon* delle glorie nazionali dall'Austria, che per ragioni storiche ne vantava i natali⁴. Ma la sua vena visionaria, come per altri, adombrava affinità con esperienze d'oltralpe, in contrasto con il concetto di regime del *genio italico* che trascende la storia. Iniziò così un purgatorio da cui il movimento sarebbe uscito a stento. Per Margherita Sarfatti o Ugo Ojetti e, più o meno esplicitamente, per tutte le penne dell'epoca, Scapigliatura e Divisionismo non esistevano come categorie critiche, ma andavano presi in considerazione soltanto gli artisti singoli e misurati unicamente sull'intensità creativa, tacendone *in toto*, quasi elementi di basso interesse, le ricerche tecniche e gli sforzi realizzativi. Fu così che i divisionisti italiani si videro privati dei padri e sconfessati dai figli: se, da un lato, infatti, la critica ufficiale andava sempre più bistrattando la Scapiglia-

tura milanese, che aveva nutrito la loro prima generazione, aprendo la via alla trasposizione emotiva del reale e al frantumarsi della pennellata; dall'altro saranno i futuristi a sancire la definitiva decadenza di quella cultura lombarda da cui pure erano nati⁵.

Di conseguenza, il primo riconoscimento fu tardo, nell'ambito della XXVI Biennale di Venezia del 1952, con la sezione di ventinove opere, *Mostra del divisionismo*, affidata a Marco Valsecchi e contraltare al *pointillisme* francese, a cura di Raymond Cogniat, in cui, per l'assenza di opere maggiori di Seurat (1859-1891) – solo alcuni studi e il paesaggio *Il porto di Gravelines* –, trionfò Paul Signac (1863-1935)⁶. Oltre a Segantini, Previati, Morbelli, Pellizza, Grubicy, le scelte di Valsecchi giustamente includevano Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini e Luigi Russolo, nella loro fase prefuturista. L'ottantenne Fornara, unico sopravvissuto storico, aveva rifiutato l'invito per non subire l'*umiliazione* del contatto con i

futuristi. Curiosamente Valsecchi incluse anche Federico Zandomenighi (1841-1917), il veneziano che, stabilitosi a Parigi sin dal 1874, era stato amico di Degas e aveva partecipato alle vicende impressioniste, ma mai a quelle divisioniste, né francesi né italiane⁷.

L'accostamento dei due *divisionismi* nella stessa sede, lungi dalle intenzioni dei curatori, finì col generare il malinteso per cui quello di casa nostra non fosse che una derivazione di quello d'oltralpe. Malinteso tanto più difficile da rimuovere perché aveva precedente autorevole negli scritti di Vittorio Pica, letterato insigne, critico brillante, residente a Parigi come corrispondente della rivista "Emporium" di Bergamo. Ai suoi pur tardivi (tra 1907 e 1910) articoli sull'Impressionismo parigino, in senso molto lato, va ascritta la prima diffusione in Italia delle opere di Manet, Renoir, Monet, Pissarro, Cézanne e altri, da lui considerati superiori ai neo-impressionisti Seurat e Signac. Già nel 1897, in due saggi sulla Biennale di Venezia, Pica fu il primo di una lunga linea di critici e studiosi a postulare l'esistenza di un legame tra gli esiti di Seurat e dei nostri pittori, ignorando, per altro, che questi ultimi, in quegli anni, della rivoluzione di Seurat non avevano ancora visto nulla.

L'immediato dopoguerra in Italia, quasi a riscattare l'autoreferenzialità culturale fascista, fu contraddistinto da un esagerato franco-centrismo a scapito dell'arte italiana del secondo Ottocento. In realtà i critici nostrani si adeguavano a una chiave di lettura internazionale varata nel lontano 1910, quando Roger Fry⁸ coniò il termine *post-impressionism*, innescando una dinamica destinata a fare dell'Impressionismo il motore primo delle avanguardie, lasciando per strada tutto quanto non rientrasse nello schema deduttivo postimpressionismo-fauvi-

smo-cubismo, sino alle varie accezioni dell'astrattismo e dell'arte concettuale. Impostato sull'egemonia parigina, il sillogismo, pur utile per una didattica sulle avanguardie e con seguito oltre i paesi anglosassoni, ha filtrato la realtà, relegando le esperienze specifiche *altre*, cioè non francesi, del secondo Ottocento e primo Novecento nel limbo del *provincialismo* e dei *ritardi culturali*. Il Divisionismo italiano *in primis*.

GLI ANNI 1960-1970: VERSO UNA

TOPOGRAFIA CRITICA DEL DIVISIONISMO

L'inizio di un effettivo studio filologico sul Divisionismo risale alla metà degli anni 1960, ovvero agli *Archivi del Divisionismo*, i due volumi di Fortunato Bellonzi e Teresa Fiori usciti nel 1968 [Bellonzi, Fiori, 1968]. Prendendo il 1920 come *termine ante quem*⁹, Teresa Fiori stilava una prima catalogazione delle opere, partendo dagli autori che, in qualche modo, avevano contribuito a dare forma alla tecnica, all'estetica e alle iconografie, per arrivare a quanti, di una o due tornate più giovani, ne avevano subito l'influenza o si erano formati al loro magistero.

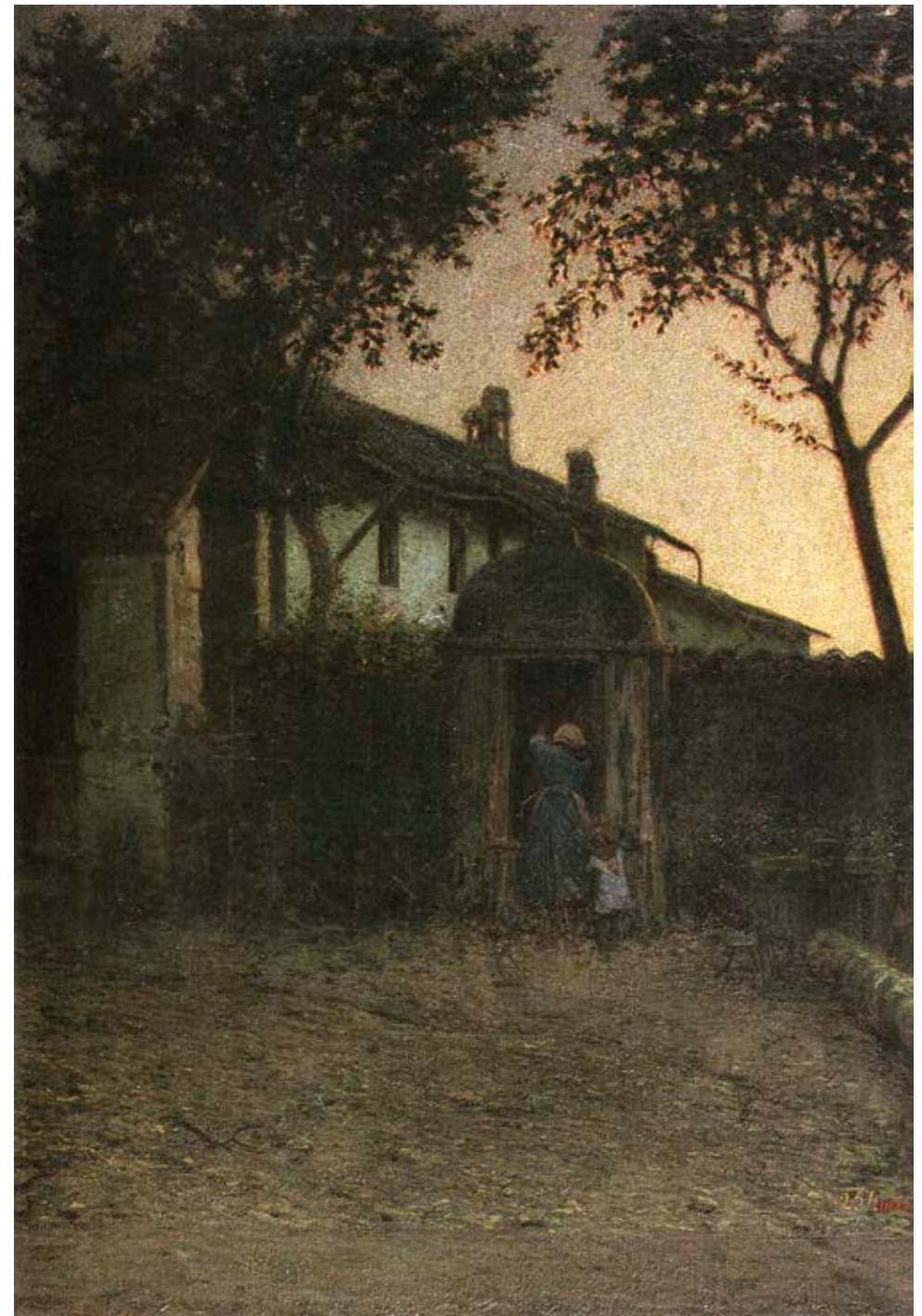
Uno dei volumi è la più vasta documentazione fotografica possibile al tempo, che riproduce in bianco e nero il maggior numero di opere conosciute, in gran parte di collezioni private e quindi non più viste da decenni, oppure, laddove non rintracciate, riprese dalla letteratura. Una scheda sintetica correda ogni immagine, perché l'insieme dia un'idea del *corpus* dell'artista. L'altro volume riporta testi di difficile accesso e soprattutto pubblica numerosi inediti; una nota biografica introduce gli artisti e il loro pensiero trova coerenza grazie ad antologie, epistolari, articoli, bozze e carte di varia natura, sì che, alla fine, risultino delineate la complessità del movimento e la sua estetica. In pratica le basi per i cataloghi ragionati a venire erano

poste. Se, in totale carenza di documentazione prima dell'immane lavoro di Teresa Fiori, gli *Archivi* non avessero rese note, ordinandole, centinaia di illustrazioni e una marea di documenti, le ricerche ulteriori, che tra l'altro continuano ad ampliare il novero dei nomi¹⁰, non sarebbero forse state possibili.

Per convergenza di date, i miei studi sulle origini del Divisionismo, confluiti in un dottorato di libera docenza all'Institut d'Art de la Sorbonne nel luglio 1968, si svilupparono in parallelo con l'elaborazione degli *Archivi*. Seguendone le orme nella consultazione di collezioni private e archivi, riuscii a ritrovare parecchie opere, senza naturalmente trascurare il supporto dei periodici d'epoca, italiani e stranieri. Mi furono messi a disposizione – e ne sono tuttora grata – documenti di istituzioni europee, in cui esposero i divisionisti di prima generazione, dalla Biennale di Venezia al Groupe des XX di Bruxelles. Fra gli archivi privati, di artisti e galleristi, cito quello di Alberto Grubicy, custodito presso gli eredi di Carlo Fornara, che era stato il suo esecutore testamentario, o i vari discendenti di Morbelli, Pellizza, Longoni, Nomellini e Balla. L'archivio di Vittore Grubicy, invece, custodito ad Antignano di Livorno dai figli del pittore Benvenuto Benvenuti, suo erede universale, mi fu negato, come, più tardi, ad altri studiosi; divenne consultabile solo dopo che, nel 1998, il Mart di Rovereto lo acquisì e ne avviò la catalogazione. Finalmente visto, il prezioso patrimonio mi suggerì la mostra *Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo* del 2005-2006, che mi permise di illustrare in modo concreto, a partire dai dipinti, il complesso ruolo di Vittore Grubicy nella storia del movimento, confermandomi sulle precedenti teorie [Quinsac, 2005].

Tradizionalmente, a Vittore era stato conferito il determinante ruolo di *tramite* tra le avanguar-

die francesi e italiane, senza però tener conto del clima politico degli anni 1880-1890, poco propizio agli scambi culturali con Parigi¹¹. Potendo partire dalle fonti primarie, mi resi conto che in realtà Vittore nel 1887, quando si fa teorico di una pittura basata sulla scomposizione del colore, non conosce (mi riferisco alla visione diretta delle opere o della loro riproduzione) né l'Impressionismo né la rivoluzione di Seurat. Non ha visto la monumentale *Grande Jatte* né la prima volta che fu esposta all'ottava e ultima mostra impressionista parigina nel maggio-giugno 1886, né la seconda, quando fu riproposta al IV Salon del Groupe des XX di Bruxelles nel febbraio-marzo 1887 (dando avvio a un *Divisionismo belga*), né a seguire. Lo conferma la cronologia dei suoi spostamenti del tempo sino al 1888; poi, dal 1889, il diradarsi dei viaggi, causa le crescenti difficoltà economiche dovute all'allontanamento dalla Galleria, mi lascia escludere incontri tardivi con l'ambiente parigino, impressionista e oltre. D'altronde, i suoi carteggi e gli scritti conservati a Rovereto mai ne fanno cenno, non degli artisti e neppure di contatti d'affari con loro rappresentanti, mentre invece si parla dell'Olanda, dove era di casa, e di tappa a Bruxelles, ma anteriore al citato Salon. Non si tratta di ridimensionare la sua influenza, comunque indiscussa, sui prodromi del Divisionismo in Italia, ma di capire che scaturì dalle letture, non dall'incontro diretto. Vittore aprì la via alla sperimentazione divisionista con i suoi scritti di divulgazione, la sua parola di critico, ex mercante e neo pittore, la sua ampia preparazione artistica e letteraria. I due menzionati testi del 1887 su "La Riforma" di Roma, che si sarebbero rivelati propedeutici e fondamentali, erano ripresi dal saggio di Félix Fénéon, *L'Impressionnisme aux Tuileries*, sebbene Vittore non ne citi la fonte e non fac-



3. Angelo Morbelli, *Alba*, 1891, olio su tela, 79 x 65 cm, Barcellona, Museu Nacional de Arte de Catalunya

cia riferimenti a Seurat o altri che lo avessero seguito. Apparso il 19 settembre 1886 su “L’Art Moderne” di Bruxelles, l’articolo di Fénéon era in effetti la sintesi di suoi testi usciti a Parigi¹², e comunque spiegava in chiari termini gli effetti della scomposizione sull’intensità luminosa dei toni e il *modus operandi* sviluppato da Seurat, a partire da un rigoroso studio delle leggi dell’ottica. Inoltre, Fénéon si poneva anche la questione di come *chiamare* la nuova realtà pittorica; tre le ipotesi: *néo-impressionisme*, di matrice storicistica, a suggerire il debito verso l’Impressionismo e il suo superamento; *pointillisme* o *divisionnisme*, di matrice tecnica, a definire, l’uno, la pennellata ridotta a puntini di colore, l’altro, specificamente ricondotto alla divisione prismatica del colore. Lo stesso Seurat preferiva la seconda, perché rapportata al concetto, mentre il mezzo *puntino* non era l’unico possibile ai fini del risultato. Con ciò, fu *pointillisme* a trionfare in Francia e nel resto d’Europa. Tranne in Italia, dove, senza difficoltà, Grubicy impose il termine *divisionismo*, anche perché le altre ipotesi non avrebbero avuto senso. Intanto, non c’era mai stato da noi un vero e proprio Impressionismo e furono in pochi, e tutti della seconda generazione, ad adottare il *punto*, nell’intento di collegarsi alla tarda cultura franco-belga. Io stessa, addirittura nel 2013, ho dovuto discutere per imporre il termine “*divisionnisme*”, esteso a livello europeo, in occasione della mostra alla Fondazione Pierre Arnaud [Quinsac, 2013].

Ripercorrendo l’*iter* dei primi maestri e la loro progressiva adozione della nuova *maniera*, fui in grado, non solo grazie alle opere ma soprattutto agli scritti, di appurare il carattere profondamente individualistico di questo Divisionismo autoctono e come persino le fonti

teoriche non fossero state completamente le stesse¹³. All’impegno costante nell’approfondire le conoscenze tecniche di Morbelli, Pellizza e Previati, faceva riscontro l’approccio più intuitivo di altri, Segantini per tutti, che miravano a sperimentare, muovendo da basi più generiche sulla divisione del tono.

Come per i francesi, furono importanti Chevreul¹⁴ (spesso noto da riassunti nelle riviste artistiche), Helmholtz e Brücke¹⁵ e soprattutto Rood¹⁶ che, con la messa a fuoco dei fenomeni di rifrazione della luce, ebbe l’influenza più determinante e duratura. Ma in Italia contò molto anche *Elements of Drawing* di John Ruskin¹⁷, artista, critico, divulgatore di idee in arte e politica e *maître à penser* dell’Europa fino alla prima guerra mondiale. Negli anni ’90 i contenuti di quel trattato, che in realtà riguardava l’arte del dipingere, erano largamente diffusi negli ambienti divisionisti, grazie alla cultura preraffaellita inglese giunta a Firenze e Roma sin dal decennio ’70, attraverso i periodici simbolisti nostrani. Il testo di Ruskin, destinato a un pubblico di autodidatti, era di facile fruizione: spiegava come stendere il colore puro sulla pagina o la tela in tocchi leggeri di pennellate sciolte, sì da conferire maggior luminosità e aiutare il fruitore nella percezione unificata delle forme. Non si richiedeva rigore nell’applicazione del metodo, la cui validità presupponeva invece fedeltà alla natura, al vero, dovere sacrosanto dell’artista. In effetti, l’aspetto pedagogico e l’insistenza sul rapporto imprescindibile tra artista e natura sono i fattori che più spiegano il successo degli *Elements* in Italia, dove il Divisionismo creò un’estetica del paesaggio simbolista senza riscontri nel contesto europeo.

Dopo l’uscita degli *Archivi del Divisionismo* nel 1968, il decennio ’60 si chiude con la *Mostra del*



4. Plinio Nomellini, *Piazza Caricamento a Genova*, 1891, olio su tela, 120 x 160 cm, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona

Divisionismo italiano, organizzata al Palazzo della Permanente di Milano da Fortunato Bellonzi, Anna Maria Brizio e Gian Alberto Dell’Acqua [Bellonzi, Brizio..., 1970] con schede dei loro allievi, che sarebbero poi divenuti studiosi e cattedratici del periodo¹⁸. L’impostazione critica della rassegna, fondata sulle intuizioni di Bellonzi – che sin dal 1965 aveva delineato il contesto italiano ed europeo, con paradigmi tuttora validi [vedi in Bibliografia] –, sul lavoro di catalogazione degli *Archivi* e sulle mie stesse conclusioni, offriva per la prima volta l’opportunità di comprendere, nella sua complessità, la ricchezza del movimento. La scelta dei dipinti che, oltre alle opere di privati, dimostrava la volontà di recupero di importanti pezzi dimen-

ticati in raccolte pubbliche, proponeva in parallelo la prima stagione milanese (Segantini, Previati, Grubicy, Pellizza, Morbelli, Longoni e, per estensione, Fornara) e la fase pre-futurista di Balla, Boccioni, Severini, Russolo e Carrà. Il confronto, più ricco di esempi rispetto al tentativo di Valsecchi del 1952 e caduto in un periodo di evoluzione del gusto del pubblico e delle premesse critiche, evidenziava in modo inequivocabile la continuità tra Divisionismo e Futurismo, senza tuttavia che il secondo fosse chiamato a dar valore al primo, come purtroppo sarebbe avvenuto più tardi in alcune occasioni: un fenomeno artistico va valutato come significativo in sé, non perché foriero di ulteriori sviluppi.

Comunque, l'esposizione milanese delineava anche un fulcro divisionista a Genova, con Rubaldo Merello (1872-1922), risultante dell'influenza di Nomellini, ma soprattutto lasciava intravedere la generazione dopo quella storica, proponendo artisti operanti nel primo quarto del Novecento e in specie a Roma, quali Camillo Innocenti (1871-1961), Enrico Lionne (1865-1921), Arturo Noci (1874-1953), pittori che, grazie a Giacomo Balla, avevano scoperto le avanguardie francesi, esponendo anche a Parigi alla Galerie Bernheim Jeune, che già nel febbraio 1912 aveva ospitato la prima mostra del gruppo futurista¹⁹. Si erano dunque chiaramente articolati in prospettiva gli esiti della seconda fase di una tendenza destinata a diffondersi ovunque, quando la tecnica divisa sarebbe apparsa imprescindibile *modus pingendi*.

La continuità Divisionismo/Futurismo, va ricordato, si interrompe però con un clamoroso taglio, quando Balla nel 1913 si dichiara simbolicamente morto e organizza un'asta delle sue opere figurative rimaste, proclamando che si vendevano le tele del Balla defunto e rinato come "Futur-Balla".

«Uccidiamo il chiaro di luna!» proclamava Marinetti. E un confronto tra il Pellizza da Volpedo de *Il sole nascente* del 1904 (fig. 6) e il Balla (più giovane di solo tre anni) di *Lampada ad arco* (fig. 7), datato 1909 e più tardi riferito dagli studiosi al 1910-1911, già offre coscienza di quanto fosse ormai irrimediabilmente diverso il concetto di luce. Entrambi i dipinti affrontano la sfida di tradurre frontalmente e in presa diretta la fonte luminosa e le sue rifrazioni, ma, mentre l'*Alba* di Pellizza è resa in filamenti concentrici di toni puri, che lasciano intravedere la geometrie statiche delle case di Volpedo, la *Lampada ad arco* di Balla, con le aggressive frecce di colori rigorosamente complementari,

suggerisce il dinamismo della luce, la sua capacità di generare energia: abbagliante e sovrana soverchia lo smilzo quarto di luna, anticipando le imminenti esequie dell'arte come rappresentazione. La prima a esprimere con forza e chiarezza l'ambivalenza del legame di continuità e, al contempo, del bisogno di scavalcarlo, è stata nel 1968 la studiosa americana Marianne Martin nell'eccezionale volume *Futurist Art and Theory, 1909-1915*, il cui primo capitolo è dedicato alle fonti milanesi del Futurismo, ossia Scapigliatura e Divisionismo.

GLI ULTIMI VENT'ANNI DEL NOVECENTO E OLTRE

Dopo la fase iniziale che aveva delineato le problematiche essenziali, la fine degli anni '70 segna una svolta negli studi. La grande esposizione del 1979, ancora alla Permanente di Milano, *Arte e Società in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, con la curatela di Bellonzi e Bossaglia, mette a fuoco uno degli aspetti peculiari dell'iconografia divisionista, dimostrando come alcuni degli artisti, in un momento cruciale della propria carriera, avessero deciso di "usare" la tecnica divisionista – considerandola di facile lettura – per coinvolgere emotivamente lo spettatore anche meno colto e creare "un'arte per il popolo", inserendosi così in una pluridecennale tradizione europea, che durerà sino alle tematiche umanitarie del Balla prefuturista [Bellonzi, Bossaglia..., 1979].

In più, sempre in quel 1979, una consacrazione dei lavori di critica svolti venne dall'Inghilterra. La sezione italiana dell'ambiziosa mostra *Post-Impressionism. Cross Currents in European Painting*, organizzata dalla Royal Academy di Londra e dalla National Gallery di Washington, fu assegnata alla giovane studiosa Sandra Berresford, che, pur basandosi sulle ricerche

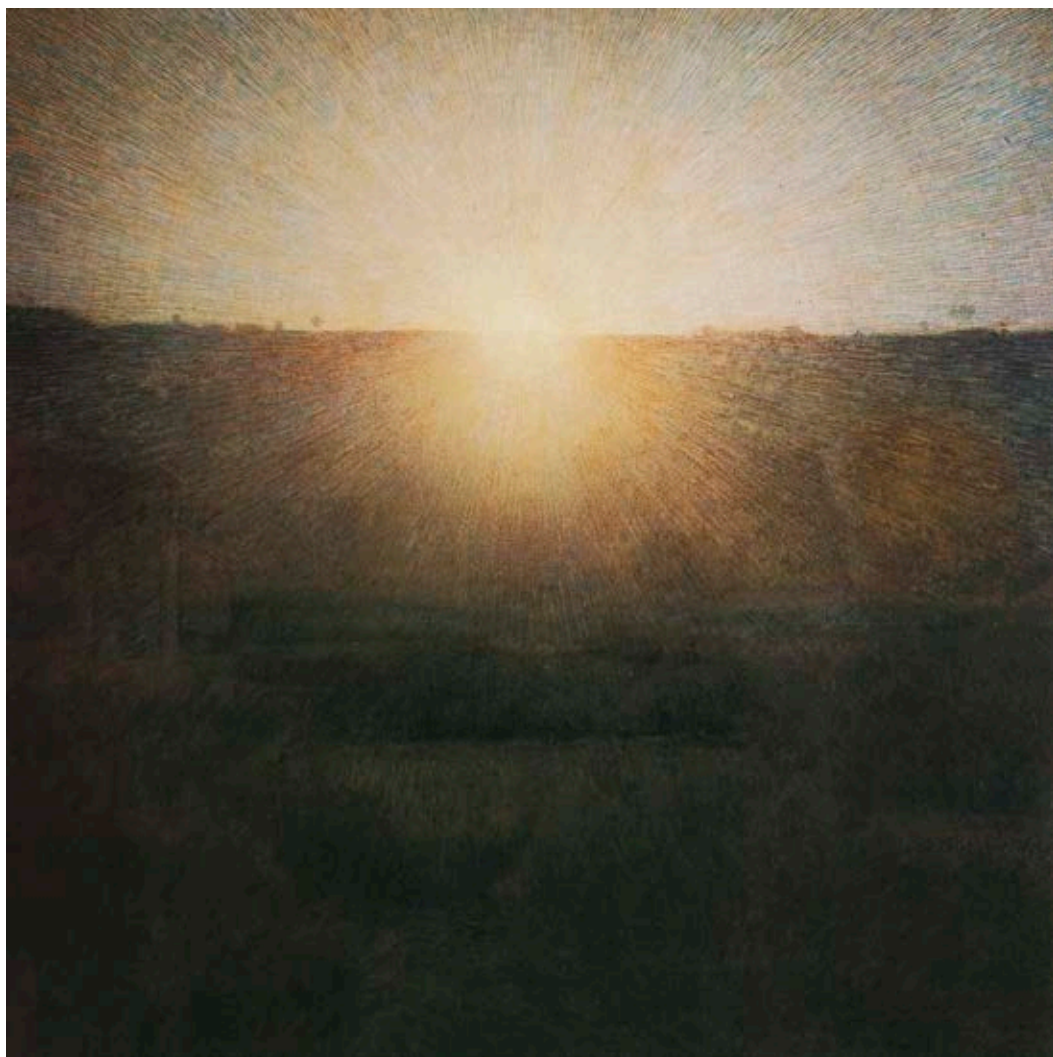
acquisite, credette però di includere non solo Zandomenighi, come aveva fatto Valsecchi nel 1952, ma anche Gino Rossi e Giovanni Boldini [Berresford, 1979]. A parte tale, sinceramente inspiegabile, aggancio parigino, la selezione era rappresentativa e, per la prima volta, in area anglosassone si vedevano le opere maggiori dei "nostri" entro il contesto dei vari sviluppi neo-impressionisti europei di fine secolo.

Più mostre successive in Italia hanno poi ulteriormente contribuito a divulgare la pittura divisionista, inserendola nel bagaglio culturale collettivo, tanto da rendere oggi garantito il successo delle iniziative dedicate. In particolare, *Divisionismo italiano* del 1990 al Palazzo delle Albere di Trento, impresa di grande respiro che, curata da Gabriella Belli e Franco Rella, coinvolse molti degli studiosi italiani che si erano occupati di Divisionismo e Futurismo, giungendo a un panorama ancora più completo sui singoli esponenti conclamati e gli epigoni [Belli, Rella, 1990]. Per giungere alla più recente *Il divisionismo. La luce del moderno* del 2012 in Palazzo Roverella a Rovigo, a cura di Francesca Cagianelli e Dario Matteoni, contraddistinta dalla novità di concentrarsi sui "petits maîtres", toscani in specie [Cagianelli, Matteoni, 2012]. Parlando poi di saggistica, il notevole testo del 1981 di Anna Maria Damigella, *La pittura simbolista in Italia, 1885-1900* (Einaudi), pur non espressamente rivolto al Divisionismo, analizzando il rapporto degli artisti con gli scrittori, ne passa al setaccio le letture. Sottolinea, ad esempio, il ruolo determinante del poeta torinese, e collaboratore della rivista fiorentina "Il Marzocco", Giovanni Cena, dalle radici legate al proletariato urbano, nella diffusione di un socialismo utopico di matrice anglosassone, contraltare all'estetismo decadente de "Il Convito" di Roma. Nella "Terza Roma", capitale de-



5. Giovanni Segantini, *Ave Maria a trasbordo*, seconda versione, 1886, olio su tela, 120 x 90 cm, Saint Moritz, Museo Segantini, deposito della Fondazione Otto Fischbacher - Giovanni Segantini

gli affari e del denaro facile, all'estetica *dell'arte per l'arte* si opponeva un aspetto del preraffaellismo inglese, introdotto da Giovanni Costa e Angelo Conti, che considerava la fedeltà alla natura come missione imprescindibile dell'artista, demiurgo dell'immagine divina. Filtrato dagli scritti del Costa e del Conti, tale idealismo determina in Italia la nascita di una visione redentrica della natura, stato d'animo e tentativo di riappropriazione dell'armonia dell'universo, generando quella poetica del paesaggio, fra i maggiori contributi del Divisionismo italiano al Simbolismo internazionale. Frutto di anni di ricerche a partire da fonti primarie, il volume della Damigella ricrea il clima delle capitali intellettuali del momento, Roma, Milano e Firenze, analizzando le scuole di pensiero alla base



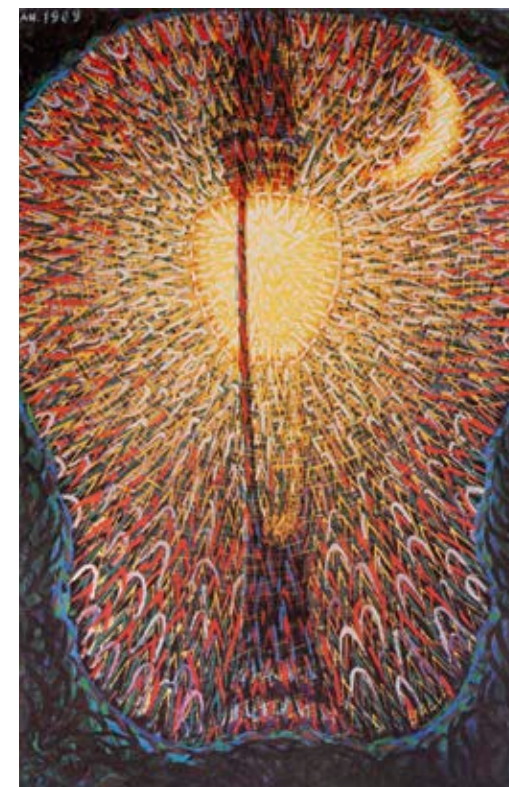
6. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il sole nascente*, 1904, olio su tela, 155 x 155 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

anche delle scelte tematiche dei divisionisti. Si chiarisce così come nel conflitto interno alla redazione del “Marzocco”, tra lo stesso Cena e Domenico Tumiati – poeta quest’ultimo più astratto, aperto alle influenze decadenti – si rispecchiassero le due correnti iconografiche del simbolismo divisionista: l’*ideismo*, a sfumature mistico-cattoliche di Previati o panteiste di Segantini, e di contro i soggetti sociali, che soltan-

to nei pittori italiani assunsero a metafora, confermando lo stretto rapporto della loro pittura con le idee politiche, filosofiche ed estetiche del tempo. In seguito, vari autori, in interventi nei cataloghi di mostre, hanno aggiornato l’indagine di tali connessioni oltre il 1900, dove aveva stabilito di fermarsi Anna Maria Damigella, il cui lavoro rimane comunque pietra miliare per l’arte italiana di fine secolo.

Oltre agli intrecci Divisionismo, socialità e Simbolismo, la critica universitaria si è soffermata sui legami tra fotografia e pittura e, in connessione, anche sul nesso disegno/elaborazione dell’immagine, che i divisionisti hanno travolto. Rimando ai testi di Aurora Scotti (1981)²⁰ per il caso specifico di Pellizza, e di Giovanna Ginex (1990)²¹ per un approccio d’assieme. Per Previati, invece, sono imprescindibili i saggi di Flavio Fergonzi (1997)²² e quello di Silvia Bordini (2000)²³, che si occupa anche di Morbelli. Infine Segantini: l’occasione del centenario della morte mi ha dato la possibilità di dedicare una mostra all’importanza del disegno come ripensamento dell’opera²⁴. Le conclusioni sono poi state riprese quale elemento portante nell’ultima antologica *Segantini. Ritorno a Milano*, del 2014-2015 in Palazzo Reale [Quinsac, 2014], nella quale in ogni sala il confronto tra i dipinti e le *riprese* su carta permetteva di seguire il percorso rielaborativo dell’immagine.

La fotografia, che già a Parigi aveva avuto notevole influenza sulla frammentazione dell’immagine al tempo degli impressionisti storici, spingendoli a sempre maggior velocità esecutiva per tradurre l’istante della visione, così anche per i divisionisti ha assunto un ruolo preponderante, a volte propedeutico alla raffigurazione, in nome del precetto naturalista del “fare vero” per rendere l’immagine convincente o dar corpo al sogno. Longoni, Morbelli, Nomellini, Fornara e Pellizza la usano per aiutare la memorizzazione di luoghi e personaggi, quasi *memento* di un’assenza che volevano ricreare sulla tela. Segantini, invece, abolisce la distanza, ricreando *en plein air* lo scenario che sarebbe diventato dipinto, semplificandolo o trasformandolo *in loco*, secondo l’emotività del momento, senza mai iniziare o finire quadri in *atelier*. Per cui, si vale della fotografia soltanto



7. Giacomo Balla, *Lampada ad arco*, 1909-1911, olio su tela, 174,7 x 114,7 cm, New York, Museum of Modern Art

quale mezzo per riprodurre le opere, naturalmente in bianco e nero, ma assicurandosi della maggior fedeltà possibile, per poter da lì ripartire a ripensare la prima immagine, magari dopo mesi o anni, e trasformarla su carta in una nuova, spesso caricata di valenze oniriche (*Alla stanga*, figg. 8 e 9).

I futuristi, sin dagli esordi, hanno avuto un rapporto molto differente con la fotografia. Balla, ad esempio, nel *Polittico dei viventi*, dà al taglio delle figure che invadono il campo prospettico l’apparenza di scatti fotografici ingigantiti, a sottolineare l’obiettività, l’assenza di autoreferenzialità raggiunta dall’artista. Anton Giulio Bragaglia, nel suo *Fotodinamismo futurista* del



8. Giovanni Segantini, *Alla stanga*, 1886, olio su tela, 170 x 390 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

1911 (Nalato Ed., Roma 1911), giungerà a mettersi in competizione con i pittori, asserendo che «la fotodinamica rifiuta i valori superati di linea e colore ricercando invece a produrre nuove sensazioni ritmiche». E con Boccioni fu guerra.

Tornando agli ultimi vent'anni del Novecento e oltre, il testo che propone una sintesi magistrale delle ricerche precedenti e in più situa il Divisionismo nel contesto delle problematiche della cultura italiana post-risorgimentale è il catalogo della mostra curata da Gianna Piantoni e Anne Pingeot per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e il parigino Musée d'Orsay, *Italie: 1880-1910. Arte alla prova della modernità* [Piantoni, Pingeot, 2000]. Nell'introduzione, l'allora direttore del Musée d'Orsay, Henri Loyrette, osava prendere una posizione netta contro il franco-centrismo imperante, scrivendo «... les historiens français et italiens ont cru rattraper une injustice en rapprochant les macchiaioli des impressionnistes et les divisionnistes des néo-impressionnistes, forçant l'histoire, dressant des parallèles abusifs et

mesurant tout à l'aune française: mais Degas n'a rien à voir avec Signorini, le monde et la manière de Seurat sont bien éloignés de ceux de Pellizza, même s'ils invoquent tous deux l'héritage de Piero della Francesca. Non, avec l'Italie fin de siècle, nous sommes bien ailleurs, en présence d'artistes qui ne gravitent pas dans notre système, et qui nous apparaîtront donc pour la première fois à Paris, dans leur particularité étrange, intacte, tout neuve».

Il merito della mostra, oltre alla ricchezza del materiale presentato, è stato offrire una panoramica completa della vita culturale italiana dell'epoca. Se non ebbe enorme rispondenza di pubblico, segnò almeno una svolta nella percezione dell'importanza e dell'originalità del contributo dell'Italia al mondo artistico europeo del periodo, in specie negli ambienti degli addetti ai lavori francesi.

In parallelo all'analisi dei contenuti, in questi vent'anni si sono affrontate indagini in profondità sul *corpus* dei singoli maestri e si sono costituiti archivi intorno alle figure maggiori. Il catalogo generale di Segantini è del 1982 [Quinsac, 1982]; quello di Pellizza del 1986 [Scotti



9. Giovanni Segantini, *Alla stanga*, 1886-1888, gesso nero e bianca su carta, 520 x 928 mm, Praga, Národní Galerie

Tosini, 1986]; quelli di Longoni e Grubicy del 1995 [Ginex, 1995; Rebora, 1995], e sono *in fieri* quello di Morbelli da parte di Giovanni Anzani, di Previati da parte di Roberto Consolandi e di Balla da parte di Elena Gigli. Indubbiamente l'esistenza dei *cataloghi ragionati* ha reso possibile far conoscere al pubblico l'evoluzione di un artista con maggior rigore scientifico grazie a rassegne monografiche e alle relative pubblicazioni, fonte di costanti aggiornamenti.

RIPENSARE LA GENESI DEL DIPINTO

Le scoperte più innovative della ricerca artistica nell'ultimo cinquantennio sono comunque quelle che hanno sconvolto l'approccio all'opera. Mediante la collaborazione fra storici e tecnici, dell'ottica, della fotografia, del restauro, è ora possibile ricostruire la genesi del dipinto e accedere a una conoscenza sinora impensabile. Di solito si parte da una necessità di restauro,

per arrivare ad analisi non invasive, grazie alle quali, tipo spettroscopia e riflettografia infrarosse, si riesce a far rivivere le tappe di creazione, dalla preparazione della tela al disegno sottostante, ai pentimenti e alle aggiunte spurie, sino alle movenze del supporto. Tutti aspetti che non riguardano soltanto la conservazione, ma anche la vicenda elaborativa del manufatto e la natura dei materiali. Il Divisionismo, per la valenza propria di spartiacque nell'utilizzo dei colori in tubi e delle prime tele industriali, come per la centralità dei problemi tecnici nella sua estetica, ha prodotto lavori candidati per antonomasia al tipo di analisi citate. Con ciò, da noi tali procedure sono relativamente recenti, forse perché in Italia le opere appartengono in gran maggioranza a privati, comprensibilmente restii a intraprendere *iter* costosi e senza ritorni immediati. Il primo dipinto divisionista sotto esame è stato, nel 1978, e curiosamente,

All'arcolaio (Spinning) di Segantini, di proprietà del South Australian Museum di Adelaide. L'intervento, mirato alla conservazione, fu effettuato nell'ambito più ampio di indagini sistematiche sul patrimonio dei musei australiani e pubblicato sul "Bulletin of Australian Institute for the Conservation of Cultural Material", senza riferimento alcuno a problematiche divisioniste. Non mi risultano riscontri in Italia e io stessa venni a saperlo solo durante la preparazione della mostra di Milano del 2014-2015. Dal 2008, però, e dall'intervento voluto da Maria Fratelli su quadri di Segantini e Pellizza della Galleria d'Arte Moderna di Milano, le cui conclusioni furono presentate al Convegno di Firenze e pubblicate agli Atti nel 2009 [Caglio, Fratelli..., 2009], si sono moltiplicati gli sforzi e i raggi d'azione. L'ultimo esempio è la mostra-dossier, organizzata lo scorso autunno dalle milanesi Gallerie Maspes, sul *Petalo di rosa*, opera che ha segnato la svolta simbolista di Segantini [Quinsac, 2015]. Un'esperienza italiana che si allinea alla crescente attitudine, soprattutto all'estero, di coinvolgere il pubblico, esponendo accanto al dipinto gli esiti delle varie radiografie.

EPILOGO: VERSO UNA CONOSCENZA PIÙ GLOBALE DEL MOVIMENTO DIVISIONISTA E DELLE SUE FIGURE MAGGIORI

Non v'è dubbio, come detto, che in Italia il Divisionismo abbia conquistato il pubblico: i duecentomila visitatori dell'ultima mostra di Segantini a Milano ne sono irrefutabile testimonianza. E lo dimostra anche il fatto che la Pinacoteca della Cassa di Risparmio di Tortona, inaugurata alla fine degli anni '80, frutto di trent'anni di acquisizioni mirate, si sia trasformata in un Museo del Divisionismo²⁵ e registri ogni estate una crescente frequentazione. Il suo

pregio è aver dato visibilità a opere in passato conservate da privati, contributo rilevante se si pensa alla scarsa presenza nelle raccolte pubbliche nazionali. Grazie a un accordo con il milanese Museo della Scienza e della Tecnologia, il Museo tortonese espone, a turno, anche le opere del lascito Rossi, un tempo tenute nei depositi. Ad esempio il capolavoro di Pellizza *La processione*, è stato concesso in comodato dal 2012 al 2016. Fuori Italia, poi – detto con imbarazzo –, l'interesse è scarso e la conoscenza superficiale e limitata agli addetti ai lavori. Diversi i motivi, dalla lenta esegesi del movimento, che ho tentato di rievocare, al comunque superstite franco-centrismo della critica internazionale, alla difficoltà di accesso ai dipinti stessi, assenti nei musei stranieri e in patria ancora per lo più di privati che temono il prestito per via della *notifica*²⁶. Anche il protezionismo culturale perseguito dallo Stato italiano, in specie dall'ultimo dopoguerra, ha impedito acquisizioni estere e continua ad avere impatto negativo sull'arte del secondo Ottocento. Mentre, ovunque si vada, e in particolare negli Stati Uniti, s'incontrano impressionisti e neo-impressionisti²⁷.

Ulteriore penalizzazione viene da ragioni organizzative e finanziarie, in tempi in cui il mezzo mostra, massimo vettore di diffusione, ha assunto carattere d'investimento e la validità dell'evento si misura sul ritorno in biglietti venduti. Prendiamo il caso Segantini, che so bene. Una sua mostra spaventa gli operatori internazionali per l'impegno economico di dover radunare opere sparse in tutto il mondo e in più, con la quasi certezza di vedersi rifiutato dal Museo di Saint Moritz il *Trittico della natura*. Dunque, non lo si può promuovere a *blockbuster* e rimane quasi sconosciuto fuori d'Italia, Svizzera e, curiosamente, Giappone²⁸. E che

dire di Pellizza da Volpedo, l'altro gigante del Divisionismo. Preso a prestito per gli scopi più disparati, dalla politica, dalla satira e, per fortuna, anche da Bernardo Bertolucci per il film-saga *Novecento* del 1976, il suo *Quarto Stato* ha raggiunto una fama che quasi esula dall'autore. Ma non c'è ancora stata una grande antologica, nonostante il lungo lavoro di Aurora Scotti e le rassegne da lei curate ad Alessandria, Torino e, specifica sul *Quarto Stato*, a Milano [Scotti Tosini, 1980, 1999, 2013]. A Milano dove il *Quarto Stato* si trova, come pure *Fiumana*, la penultima versione prima della definitiva, ma in due posti diversi e con collocazioni discutibili perché se ne possano recepire appieno la monumentalità e la forza: l'uno praticamente nel corridoio del Museo del Novecento, l'altro per lungo tempo in una stanza angusta della Pinacoteca di Brera, entrambi senza la necessaria distanza per una visione adeguata.

Ad aprire la via a una maggior comprensione del contesto italiano all'estero sono state le rassegne tematiche, che di conseguenza appaiono quale unica (?) possibilità di diffusione dei nostri artisti oltre i confini. Nel lontano 1975-1976, *Le symbolisme en Europe*, una delle mitiche mostre del Consiglio d'Europa, svoltasi a Rotterdam, Bruxelles, Baden-Baden e Parigi, ha contribuito a sensibilizzare persino la critica italiana su aspetti non ancora completamente accettati [Hofstätter, Lacambre, 1975]. Per esempio, ha segnato il recupero del Segantini simbolista, che, pur in modo modesto, rappresentava l'Italia con Pellizza e Previati, in un periodo in cui questo suo aspetto era considerato *letterario*, e dunque di poco conto. Vent'anni dopo, i tre artisti avrebbero avuto maggior presenza a Montréal, in *Paradis perdu. L'Europe symboliste* [Clair, Cogeval, 1995]. Ma esposizioni incentrate prettamente sul Di-

visionismo italiano restano una sfida difficile. Importante rimane *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, organizzata dalla National Gallery di Londra nel 2008, con successiva tappa a Zurigo, che, muovendo dalle tematiche sociali a contraltare di quelle simboliste, riusciva con una narrativa coerente a coinvolgere un pubblico non avvezzo ai climi storico-culturali d'Italia, tanto da essere recensita con interesse dalla stampa specializzata inglese, al contrario della freddezza zurighese [Fraquelli, Riopelle, 2008]. Depone comunque bene, per futuri tentativi, che sia stato possibile attrarre una visitazione di massa, senza la cartina di tornasole degli accostamenti con il *pointillisme* francese o il Futurismo.

Benché, l'anno precedente, il Guggenheim di Berlino e New York avesse proposto *Divisionism/ Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy*, sulle tematiche sociali che univano pittori italiani e francesi. Nonostante un parallelo Segantini/ Pissarro sinceramente fuorviante, la presenza stessa delle opere italiane, decisamente più intense delle scelte francesi, permetteva a quel pubblico l'incontro con un'arte sino allora praticamente sconosciuta [Ginex, Greene..., 2007]. Infine, la mostra di Madrid, *Del divisionismo al futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*²⁹, chiusa lo scorso giugno e prima presentazione del Divisionismo in Spagna (a parte l'acquisto di *Alba* di Morbelli all'Esposizione Generale di Barcellona del 1894, e tutt'oggi al Museu Nacional de Catalunya), con la qualità dei dipinti ha saputo evitare facili forzature di abbinamento e ricevuto anch'essa positivi riscontri di stampa [Avanzi, Mazzocca, 2016].

Tutte esperienze che lasciano finalmente sperare sia giunta l'epoca per un apprezzamento internazionale del Divisionismo italiano.

NOTE

¹ Vittore Grubicy de Dragon (1851-1920); Gaetano Previati (1852-1920); Angelo Morbelli (1853-1919); Giovanni Segantini (1858-1899); Emilio Longoni (1859-1932); Plinio Nomellini (1866-1953); Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907); Carlo Fornara (1871-1968).

² In Quinsac, 1972, in particolare *Le divisionnisme à la première Triennale de Brera*, pp. 19-45.

³ Le citazioni in parentesi quadra rimandano alle voci in Bibliografia.

⁴ Nato nel 1858 ad Arco, nel Trentino ancora austriaco, Segantini era stato esonerato dal “nesso di cittadinanza austriaca” da bambino, nel 1867, quando, morto il padre l'anno prima, si trovava a Milano, affidato alla sorellastra Irene. Ma il documento non fece fede allorché diciottenne, per non essersi presentato, risultò renitente alla leva austriaca, con relativa condanna a morte, valida su tutti i territori di pertinenza austro-ungarica.

⁵ La mostra dedicata quest'anno a Boccioni, nel centenario della morte, dal Comune di Milano e dal Mart, ha proposto, fra l'altro, il considerevole nucleo di documenti rinvenuti negli archivi della Biblioteca Civica di Verona. Spicca, per singolarità, un *Atlante*, in cui lo stesso Boccioni ha raccolto riproduzioni di opere che oggi, come già gli scritti, ne testimoniano e confermano la formazione e il percorso. Due intere pagine riportano dipinti di Segantini, e poi Previati e Fornara. Vedi *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e memoria*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi (Milano - Rovereto, Palazzo Reale - Mart), Electa, Milano 2016.

⁶ Gli artisti scelti, oltre a Seurat, a Signac, che dominava la scena, e alla sua compagna Jeanne Selmersheim-Desgrange, erano Camille Pissarro, Albert Dubois-Pillet, Charles Angrand, Hyppolyte Petitjean, Henri Edmond Cross, Maximilien Luce, il belga Théo Van Rysselberghe, e Lucie Cousturier.

⁷ Federico Zandomenighi partecipò alle mostre di gruppo degli impressionisti parigini nel 1879, 1880, 1881 e all'ultima del 1886, in cui per la prima volta fu esposto il capolavoro di Georges Seurat *Un dimanche après midi à l'Île de la Grande Jatte*, ma il suo

percorso non incrociò mai quello della prima o della seconda generazione di divisionisti italiani.

⁸ R. Fry, in *Manet and the Post-impressionists*, catalogo della mostra, (Londra, Grafton Galleries), Ballantyne and Co., Londra 1910.

⁹ La data simbolica e comprensiva corrisponde all'anno di morte di Vittore Grubicy e Previati.

¹⁰ Nuovi *petits maîtres* continuano a essere riscoperti a livello regionale, senza naturalmente intaccare la definizione del movimento allora stabilita. Per quanti formati prima del 1914, il Divisionismo era divenuto un *modus pingendi*, al quale i più conservatori si fermarono, mentre per gli altri fu soltanto un passaggio obbligato. Vedi in Bibliografia: Tiddia, 2016.

¹¹ Le relazioni diplomatiche migliorarono nei primi decenni del Novecento, rendendo così possibile l'incontro con Impressionismo e Post-Impressionismo.

¹² Riuniti in F. Fénéon, *Les impressionnistes en 1886*, III, Publications de La Vogue, Parigi 1886, pp. 19-24.

¹³ In Quinsac, 1972, pp. 157-177, *Le substrat intellectuel du divisionnisme italien*, capitolo in cui si analizzano le fonti di estetica e critica divulgate da Vittore Grubicy.

¹⁴ M.E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Pitois - Levraut et C^e, Parigi 1839.

¹⁵ H. von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leopold Voss, Lipsia 1867. Il trattato di fisiologia ottica fu conosciuto in Italia nella traduzione francese *Principes scientifiques des beaux-arts: essais et fragments de théorie/ par E. Brücke, suivis de L'optique et la peinture/ par H. Helmholtz*, G. Ballière, Parigi 1878.

¹⁶ O.N. Rood, *Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry*, D. Appleton and Co., New York 1879, noto nella traduzione francese *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et l'industrie*, G. Ballière, Parigi 1881.

¹⁷ J. Ruskin, *The Elements of Drawing*, Smith Elder and Co., Londra 1857.

¹⁸ Eleonora Bairati (Morbelli, Barabino, Cominetti); Zeno Birolli (Boccioni, Merello); Marisa Dalai Emiliani (Longoni, Fornara); Pierluigi De Vecchi (Grubicy); Anna Finocchi (Carrà, Severini, Russo, Dudreuil, Nomellini); Maria Cristina Gozzoli (Segantini, Innocenti, Noci, Lionne); Marco Rosci

(Previati, Balla); Aurora Scotti (Pellizza da Volpedo).

¹⁹ *Les peintres futuristes italiens*, inaugurata il 5 febbraio 1912 alla Galerie Bernheim Jeune di Parigi. Direttore della Galerie Bernheim Jeune era, per l'appunto, Félix Fénéon. Lo aveva contattato Marinetti che, di fondo, era di cultura francese. Anche Severini dal 1903 si trovava a Parigi, dove sarebbe rimasto per sempre. A sua volta allievo di Balla, lo stesso Boccioni aveva trascorso a Parigi alcuni mesi del 1906, sulla via della Russia. E così pure Carrà per sette mesi nel 1900. Il desiderio di tutti loro di esporre in gruppo alla Bernheim Jeune dimostra come avessero capito quanto Parigi fosse città di confluenza delle tendenze rivoluzionarie del momento, e volessero far parte di quella sorta di diaspora artistica. Comunque, le opere scelte per la mostra alla Bernheim Jeune, tranne *Place Clichy* di Severini, erano legate alle radici divisioniste lombarde.

²⁰ A. Scotti Tosini, *Giuseppe Pellizza da Volpedo e la fotografia*, in “Prospettiva”, n. 26, luglio 1981, Firenze, pp. 68-74.

²¹ G. Ginex, *Fotografia e pittura nel laboratorio divisionista*, in Belli, Rella, *L'età del divisionismo*, 1990, pp. 232-249. Testo fondamentale perché prende in considerazione l'atteggiamento dei singoli durante gli anni più innovativi del movimento.

²² F. Fergonzi, *Gaetano Previati. Disegni in relazione ai quadri, studi e d'après*, in Mazzocca, 1999, pp. 225-253.

²³ S. Bordini, *Sogno e realtà. Morbelli, Previati e Sartorio*

sulla fotografia, in Piantoni, Pinget, 2000, pp. 77-86.

²⁴ Belli, Quinsac, 1999. In particolare Quinsac, *Immagine mediata in Segantini: dal dipinto al disegno, un lento cammino verso il simbolismo*, pp. 41-55.

²⁵ M. Poggialini Tominetti, *L'Ottocento nella Raccolta della Cassa di Risparmio di Tortona*, in *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, n. 17, Giorgio Mondadori, Milano 1988, pp. 35-90. Vedi anche in Bibliografia: Nicholls, Medici, 2012, e Caroli, 2015.

²⁶ Atto con il quale il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali comunica al proprietario l'interesse per il bene e che costituisce un vincolo alla sua libera circolazione e possibile vendita all'estero.

²⁷ Non è un caso che l'icona del Neo-Impressionismo francese, *La Grande Jatte* di Seurat, sia all'Art Institute di Chicago.

²⁸ Il paradosso di Segantini, o il prezzo da scontare per una popolarità universale al momento della morte, è avere singole opere maggiori decontestualizzate, anche in musei minori – da Adelaide a Tokio, a Vienna, a Cincinnati, San Francisco, Liverpool, Budapest, Praga, Amburgo o Lipsia –. Sono in *habitat* che non le capiscono, ma crea difficoltà e costi riunirle. L'ultima mostra di Milano ha coinvolto undici paesi, e non sono tutti. Per la complessità del caso Segantini, vedi Quinsac, 2001.

²⁹ Oggi riproposta al Mart di Rovereto, con alcune opere nuove e maggior coerenza allestitiva. In Bibliografia: Avanzi, Ferrari, Mazzocca, 2016.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia a seguire permette di ripercorrere l'evoluzione della fortuna critica del Divisionismo italiano come movimento, dagli esordi a oggi. Di conseguenza, per quanto attiene i singoli artisti, ci si limita agli studi che hanno contribuito a storicizzare i protagonisti della prima generazione. (A.-P. Q.)

1887

Vittore [Grubicy], *La scienza della pittura*, in “La Riforma”, 30 marzo 1887.

Vittore [Grubicy], *I colori nell'arte*, in “La Riforma”, 26 agosto 1887, ripubblicato in Quinsac, 1972, pp. 254-256.

1891

Brera 1891. *Prima Esposizione Triennale di Belle Arti 1891. Catalogo ufficiale illustrato*, A. De Marchi, Milano 1891.

V. Grubicy, “*La Maternità*” di Gaetano Previati, in “Cronaca d'Arte”, 17 maggio 1891.

V. Grubicy, *Segantini e la divisione ottica del colore*, in “Cronaca d'Arte”, 14 giugno 1891, ripubblicato in Quinsac, 1972, pp. 257-258.

Vittore [Grubicy], *Alla Triennale di Brera. Pittura 'ideista'. Maternità di Gaetano Previati*, in “La Riforma”, 6 luglio 1891.

V. Grubicy, *La questione sociale nelle arti plastiche*, in “Cronaca d'Arte”, 20 settembre 1891.

1892

V. Grubicy, *Tendenze evolutive delle arti plastiche alla prima Esposizione Triennale di Brera*, in “Pensiero italiano”, n. 9, settembre 1892 (ripresa dell'assieme degli articoli sulla Prima Triennale di Brera, da lui pubblicati in precedenza)

1893.

Vittore [Grubicy], *La cosiddetta pittura a puntini*, in “La Riforma”, 15 agosto 1893.

1894

A. Melani, *La pittura a puntini*, in “La Vita Moderna”,

14 giugno 1894, ripubblicato in Quinsac, 1972, pp. 235-237.

1896.

V. Grubicy, *Segantini e la portata sociale della tecnica divisionista e Tecnica ed estetica del divisionismo*, nell'albo de “La Triennale di Torino”, 1896, pp. 102-110 e 110-115.

D. Tumiati, *Il divisionismo*, in “Il Marzocco”, vol. II, fasc. II, 1896.

1907

Catalogue du Salon des Peintres divisionnistes italiens. Organisé par la Galerie d'Art A. Grubicy de Milan, catalogo della mostra, (Paris, Serre de l'Alma), Galleria A. Grubicy e Società Dante Alighieri, Comité de Paris, Parigi 1907.

U. Marin, *Artisti italiani a Parigi. Un'esposizione divisionista*, in “La Tribuna Illustrata”, 13 novembre 1907.

G. Mourey, *Les divisionnistes italiens*, in “Les Arts”, settembre 1907.

J. Péladan [Sar Péladan], *Le Salon d'Automne et les divisionnistes italiens*, in “La Revue Hebdomadaire”, 22 ottobre 1907.

V. Rossi Sacchetti, *I pittori divisionisti a Parigi*, volume destinato ad accompagnare il catalogo della mostra alla Serre de l'Alma, Ed. Società Dante Alighieri, Parigi 1907.

V. Rossi Sacchetti, *Les peintres divisionnistes italiens*, in “L'art Décoratif. Revue de la Vie Artistique ancienne et moderne”, ottobre 1907, pp. 147-154.

1912

Catalogue de l'Exposition des dernières œuvres des artistes divisionnistes italiens, Galerie A. Grubicy, Parigi 1912.

C. Fornara, *Le divisionnisme italien*, in “La Revue moderne illustrée, des idées, des pays et des œuvres”, n. 9, 25 maggio 1912.

1921

C. Hessel, *Le divisionnisme à l'exposition de Rome*, in “Revue Moderne”, n. 11, 1921, pp. 5-9.

Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle

Arti nel Cinquantenario della Capitale. Roma M.CX.XXI, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Bestetti & Tuminelli, Milano - Roma 1921.
C. Tridenti, *Divisionismo*, in *Prima Biennale Romana...* cit., pp. 54-80.

1952

M. Valsecchi, *Il Divisionismo in Italia*, in *XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Alfieri Editore, Venezia 1952, pp. 390-397.

1953

F. Bellonzi, *Premesse al futurismo*, in “Nuova Antologia”, n. 496, luglio 1953, pp. 323-339.

1967

F. Bellonzi, *Il divisionismo nella pittura italiana*, Mensili d'Arte, n. 13, Fratelli Fabbri, Milano 1967.

1968

Archivi del Divisionismo, a cura di F. Bellonzi, T. Fiori, 2 voll., Officina Edizioni, Roma 1968.

Balla pre-futurista: opere e testi, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, M. Bulzoni, Roma 1968.

M. Martin, *Futurist Art and Theory, 1909-1915*, Clarendon Press, Oxford 1968.

Neo-Impressionism, catalogo della mostra, a cura di R.L. Herbert, (New York, Guggenheim), Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1968.

1969

F. Bellonzi, *L'opera di Gaetano Previati e lo spiritualismo europeo*, in *Gaetano Previati (1852-1920)*, catalogo della mostra, a cura di F. Bellonzi, M. Calvesi, R. Barilli, P. Bucarelli, (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Sica, Cento - Ferrara 1969.

A.-P. Quinsac, *Le divisionnisme italien, un mouvement difficile à cerner*, in “L'Information d'Histoire de l'Art”, III, 1969, pp. 33-77.

1970

Mostra del divisionismo italiano, catalogo della mostra, a cura di F. Bellonzi, A.M. Brizio, G.A. Dell'Ac-

qua et alii, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti, Milano 1970.

F. Bellonzi, *Il divisionismo*, in *Mostra del divisionismo italiano...* cit., pp. 15-32.

A.M. Brizio, *La traccia del divisionismo*, in *ivi*, pp. 61-65.

R. De Grada, *I divisionisti. Il loro tempo e i socialisti*, in *ivi*, cit., pp. 45-50.

P.L. De Vecchi, *Testimonianze e riflessioni teoriche negli scritti dei primi divisionisti*, in *ivi*, cit., pp. 33-44.

M. Rosci, *Simbolismo e divisionismo*, in *ivi*, cit., pp. 51-59.

1971

M. Poggialini Tominetti, *Angelo Morbelli. Il primo divisionismo nella sua opera e nelle lettere a Pellizza da Volpedo*, Ed. La Rete, Genova 1971.

1972

A.-P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements 1880-1895*, Klincksieck, Parigi 1972.

1975

Le symbolisme en Europe, catalogo della mostra, a cura di H.H. Hofstätter, G. Lacambre, (Rotterdam - Bruxelles - Baden-Baden - Parigi, Museum Boymans-Van Beuningen - Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique - Staatliche Kunsthalle - Grand Palais), Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1975.

1976

A. Scotti, *Giuseppe Pellizza da Volpedo. “Il Quarto Stato”*, Mazzotta, Milano 1976.

1978

A.F. Byrne, B. Collins, *Cross-section analysis of “Spinning” [All'arcolao], a painting by Giovanni Segantini*, in “ICCM Bulletin of Australian Institute for the Conservation of Cultural Material ISSN”, vol. IV, 1978, pp. 10-18.

1979

Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo, 1865-1915, catalogo della mostra, a cura di F. Bel-lonzi, R. Bossaglia *et alii*, (Milano, Palazzo della Per-manente), Società per le Belle Arti, Milano 1979.

R. Bossaglia, *Dal realismo sociale al simbolismo populi-sta*, in *ivi*, cit., pp. 21-29.

S. Berresford, *Italian Divisionism. Its Origins, its Aims and its Relationship to French Post-Impressionism*, in *Post-Impressionism. Cross Currents in European Pain-ting*, catalogo della mostra, a cura di H. Casson e M.A. Stevens, (Londra - Washington D.C., Royal Academy - National Gallery), Royal Academy, Lon-dra 1979, pp. 218-225.

1980

Pellizza da Volpedo, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Alessandria, Palazzo Cuttica), Electa, Milano 1980.

1981

A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia, 1885-1900*, Einaudi, Torino 1981.

1982

Giovanni Segantini. Catalogo generale, a cura di A.-P. Quinsac, Electa, Milano 1982.

M. Lamberti, *1870-1915. I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in particolare la sezione *Il fronte di-visionista degli anni Novanta*, in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, vol. 7, Einaudi, Torino 1982, pp. 5-172.

Mostra di Emilio Longoni (1859-1932), catalogo della mostra, a cura di M. Dalai Emilani, G. Ginex, (Mila-no, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti, Milano 1982.

1983

A. Scotti Tosini, *Milano 1891. La I Triennale di Bre-ra*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, n. 18, 1983, pp. 55-72.

1985

A.-P. Quinsac, *La Galleria Grubicy 1874-1890*, in *Se-gantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi*

inediti di Segantini e dei suoi mecenati, a cura di A.-P. Quinsac, cap. I, Cattaneo Editore, Oggiono 1985, pp. 26-94.

1986

Giuseppe Pellizza da Volpedo. Catalogo generale, a cura di A. Scotti Tosini, Electa, Milano 1986.

1988

Ottocento/Novecento. Italiaanse Kunst 1870-1910, catalogo della mostra, a cura di G. Piantoni, F. Le-man, (Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh), Waanders, Zwolle 1988.

A.-P. Quinsac, *Het Italiaanse Divisionisme. De autono-mie en de diepere betekenis ervan in de context van het Europa rond de eeuwwisseling*, in *ivi*, cit., pp. 167-178, 222-238.

1990

Divisionismo italiano, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, F. Rella, (Trento, Palazzo delle Albere), Skira, Milano 1990.

L'età del divisionismo, a cura di G. Belli, F. Rella, Elec-ta, Milano 1990.

1991

Angelo Morbelli, a cura di A. Scotti Tosini, Edizioni dei Soncino, Soncino 1991.

1993

S. Bordini, *Scienza, tecnica e creatività artistica ne-gli scritti di Gaetano Previati*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, n. 51, 1993, pp. 40-51.

1995

Emilio Longoni. Catalogo ragionato, a cura di G. Gi-nex, Federico Motta, Milano 1995.

Paradis perdue. L'Europe symboliste, catalogo della mostra, a cura di J. Clair, G. Cogeval, (Montréal, Musée des Beaux-Arts), Musée des Beux-Arts, Mon-tréal - Flammarion, Parigi 1995.

Vittore Grubicy. Pittore divisionista (1851-1920), a cura di S. Rebora, Jandi Sapi, Roma 1995.

1998

Carlo Fornara. Un maestro del divisionismo, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, G. Belli, (Tren-to - Milano, Palazzo delle Albere - Palazzo della Per-manente), Skira, Milano 1998.

1999

Da Segantini a Balla. Un viaggio nella luce, catalogo della mostra, a cura di M. Vescovo, (Torino, Palazzo Cavour), Elede, Torino 1999.

Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del sim-bolismo europeo, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 1999.

Giuseppe Pellizza da Volpedo, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Torino, Galleria d'Arte Moderna), Hopefulmonster, Torino 1999.

A.-P. Quinsac, *Immagine mediata in Segantini: dal di-pinto al disegno, un lento cammino verso il simbolismo*, in *Segantini. La vita, la natura, la morte. Disegni e di-pinti*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, A.-P. Quinsac, (Trento, Palazzo delle Albere), Skira, Mila-no 1999, pp. 41-55.

A.-P. Quinsac, *Equivoci vecchi e nuovi. Segantini, il di-divisionismo italiano e la cultura europea*, in *Da Segantini a Balla...* cit., pp. 17-27.

S. Rebora, *Arte come impresa. Il caso Previati-Grubicy*, in *Gaetano Previati 1852-1920...* cit., pp. 46-53.

Segantini. La vita, la natura, la morte... cit.

2000

Giovanni Segantini. Luce e simbolo/ Light and Symbol 1884-1899, catalogo della mostra FAI, a cura di A.-P. Quinsac, (Varese - Venezia, Villa Menafoglio Litta Panza, Peggy Guggenheim Collection), Skira, Mila-no 2000.

Italie: 1880-1910. Arte alla prova della modernità, catalogo della mostra, a cura di G. Piantoni, A. Pin-geot, (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Allemandi, Torino 2000; con il titolo *Italiens. L'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910* (Parigi, Musée d'Orsay), Réunion des Musées Nationaux, Parigi 2001.

R. Rosenblum, *Giovanni Segantini. An international*

View, in *Giovanni Segantini. Luce e simbolo...* cit., pp. 18-48.

2001

Angelo Morbelli: tra realismo e divisionismo, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Torino, Gal-leria d'Arte Moderna), Fondazione Torino Musei, Torino 2001.

A.-P. Quinsac, *Segantini's Centennial Celebrations. An Afterthought*, in “Apollo”, n. 468, febbraio 2001, pp. 47-54.

2002

Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso. Verso l'arte moderna, catalogo della mostra, a cura di S. Lemoine, (Venezia, Palazzo Grassi), Bompiani, Milano 2002.

A.-P. Quinsac, *Trente-cinq ans d'études sur le division-nisme italien: état de la question*, in “Studiolo. Revue d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome”, n. 1, 2002.

2003

I divisionisti piemontesi. Da Pellizza a Balla, catalogo della mostra, a cura di G.L. Marini, (Aosta, Museo Archeologico Regionale), Silvana, Cinisello Balsa-mo 2003.

2005

Mart. Fondo Vittore Grubicy. Inventario, a cura di F. Velardita, Mart - Nicolodi, Rovereto 2005.

Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo, 1851-1920, catalogo della mostra, a cura di S. Re-bora, (Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio), Silvana, Cinisello Balsamo 2005.

Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (To-rino - Rovereto - Milano, Galleria d'Arte Moderna - Mart - Galleria d'Arte Moderna), Skira, Milano 2005.

2007

Carlo Fornara. Il colore della valle, catalogo della mo-strà, a cura di A.-P. Quinsac, (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco), Mazzotta, Milano 2007.

Divisionism/ Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy, catalogo della mostra, a cura di G. Ginex, V. Greene, D. Lobstein, A. Scotti Tosini, (Berlino - New York, Deutsche Guggenheim - Guggenheim), Guggenheim Museum Publications, New York 2007.

J. Gage, *O sole mio. The rise of light in early italian modernism*, in *Il colore dei divisionisti: tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*. Atti del convegno, a cura di A. Scotti Tosini, (Tortona - Volpedo, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona - Associazione Pellizza da Volpedo, 2005), Tortona 2007, pp. 19-28.

2008

V. Greene, *Divisionism's Symbolist Ascent*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, a cura di S. Fraquelli, C. Riopelle, (Londra, National Gallery), National Gallery, Londra 2008, pp. 47-59.

Radical Light... cit., con il titolo *Rivoluzione! Italianische Moderne von Segantini bis Balla*, (Zurigo, Kunsthaus), Hatje Cantz, Ostfildern 2008.

2009

A. Masoero, *Prima del futurismo. Milano tra Otto e Novecento*, in *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, catalogo della mostra, a cura di G. Lista, A. Masoero, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2009, pp. 23-65.

Emilio Longoni. 2 collezioni, a cura di G. Ginex, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna), Skira, Milano 2009.

La pittura divisa di Giovanni Segantini. Le analisi non invasive sulle opere della Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale di Milano, in *Effetto luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento*, Atti del convegno, a cura di IGIIC, (Firenze, 2008), Edifir, Firenze 2009, pp. 212-234.

Vittore Grubicy de Dragon. Scritti d'arte. Documenti del Mart 11, a cura di I. Schiaffini, Egon, Rovereto 2009.

2011

I "Pascoli di Primavera" di Giovanni Segantini. Tecnica

e restauro, a cura di P. Borghese, A. Iaccarino Idelson, in "Kermes", n. 84, Nardino Ed., Firenze 2011, pp. 45-57.

2012

Il divisionismo. La luce del moderno, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, (Rovigo, Palazzo Roverella), Silvana, Cinisello Balsamo 2012.

P. Nicholls, R. Medici (schede), in *Il divisionismo*, catalogo della mostra, a cura di P. Nicholls (Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio), Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona - Skira, Milano 2012.

2013

Giuseppe Pellizza da Volpedo e il Quarto Stato. Dieci anni di ricerca appassionata, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Milano, Museo del Novecento), Electa, Milano 2013.

Il "Paesaggio" di Pellizza da Volpedo. Indagini e storia di un capolavoro, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, (Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana), con tesi di E. Boschetti, S. Bosi, P.L. Pernigotti, G. Poldi, A. Scotti Tosini, Antiga Edizioni, Milano 2013.

Luce d'autunno. "Alla stanga" di Giovanni Segantini. Un restauro, a cura di L. D'Agostino, S. Frezzotti, Gangemi, Roma 2013.

A.-P. Quinsac, *De Milan à Rome. Le long parcours du divisionnisme italien: une révolution picturale entre tradition et iconoclasme*, in *Divisionnisme. Couleur maîtrisée? Couleur éclatée!*, catalogo della mostra, a cura di C. Flubacher, A.-P. Quinsac, (Lens/Crans-Montana, Fondation Pierre Arnaud), Hatje Cantz, Ostfildern 2013, pp. 90-115.

2014

L. Montalbano, *"L'amore alla fonte della vita". Approfondimenti sulla tecnica esecutiva del ventaglio su pergamena di Giovanni Segantini della Galleria d'Arte Moderna di Milano*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac (Milano, Palazzo Reale) Skira, Milano 2014, pp. 285-287.

G. Poldi, *Segantini durante e dopo il temporale. Soluzioni tecniche di un pittore perfezionista*, in *ivi*, pp. 277-280.

Segantini... cit., *Milano, le Alpi, il mondo*, in *ivi*, pp. 47-65. *"Vecchio mulino" di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, (Milano, Gallerie Maspes), con testi di E. Boschetti, P. Pernigotti, G. Poldi, A. Scotti Tosini, Gallerie Maspes, Milano 2014.

2015

Divisionismo tra Torino a Milano. Da Segantini a Balla, catalogo della mostra, a cura di N. Colombo, G. Godio, (Torino, Fondazione Accorsi-Ometto) Silvana, Cinisello Balsamo 2015.

Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, a cura di F. Caroli, Electa, Milano 2015.

"Maternità" di Gaetano Previati, catalogo della mostra, a cura di P. Plebani, S. Rebora, F. Rossi, (Bergamo, Palazzo Creberg), Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo 2015.

P. Plebani, *"Maternità" di Gaetano Previati*, in *"Maternità"...* cit., pp. 11-27.

S. Rebora, *"Maternità". Vicende di un capolavoro*, in *"Maternità"...* cit., pp. 27-35.

Segantini. Petalo di rosa, indagini e scoperte, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Gallerie Maspes), Gallerie Maspes, Milano 2015.

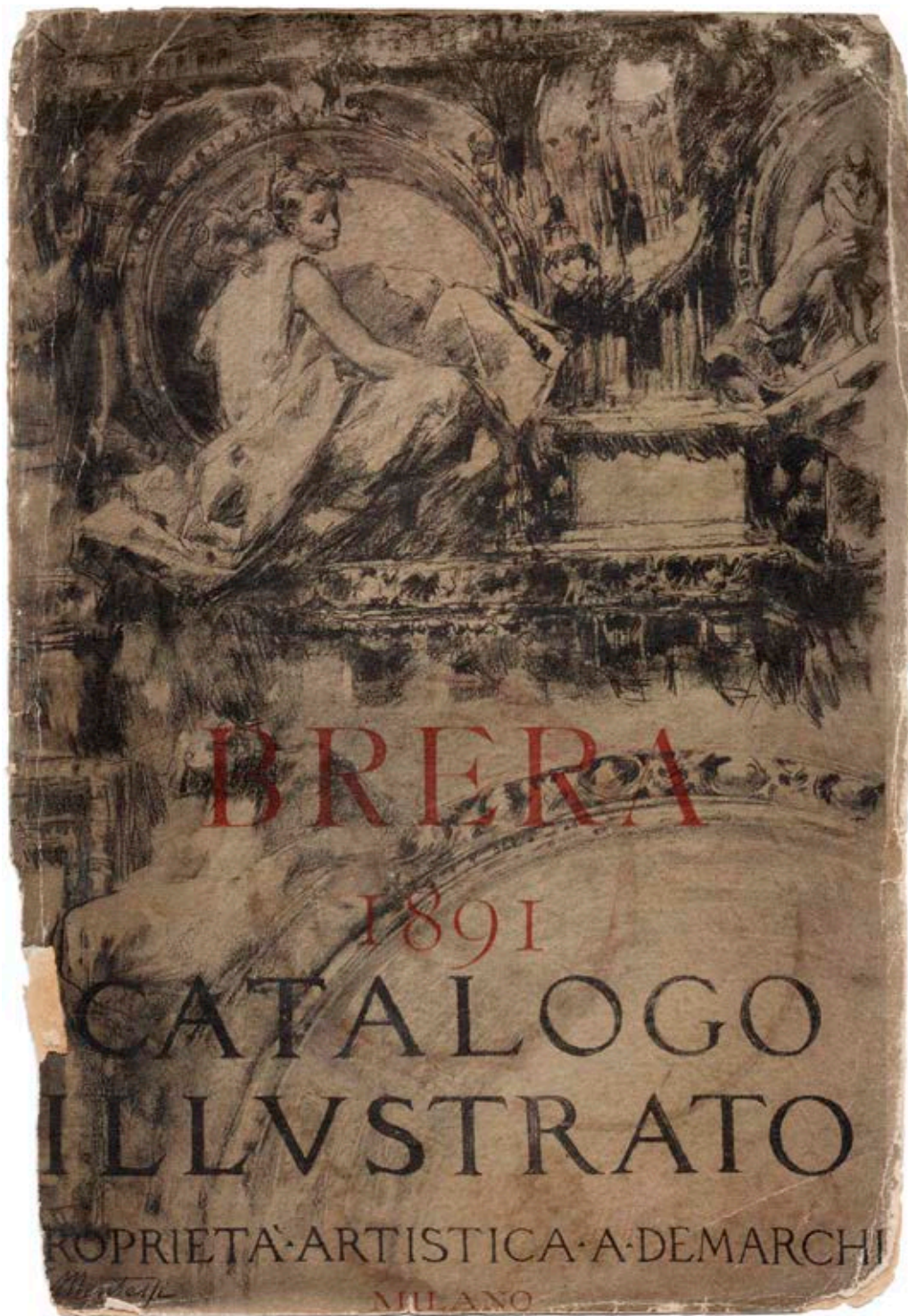
2016

Del divisionismo al futurismo. El arte italiano hacia la modernidad, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, F. Mazzocca, (Madrid, Fundación Mapfre), Fundación Mapfre, Madrid 2016.

Divisionismi dopo il divisionismo. La pittura divisa da Segantini a Bonazza, catalogo della mostra, a cura di A. Tiddia, (Arco, Galleria Civica G. Segantini), Mag, Arco 2016.

I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, (Rovereto, Mart), Electa, Milano 2016.

Appendice



Milano 1891: la prima Triennale di Brera*

Aurora Scotti Tosini

Ristudiata più volte dalla critica negli ultimi decenni, presentata come manifesto del Divisionismo e, al tempo stesso, come esordio del Simbolismo settentrionale¹, la prima Triennale di Brera del 1891 fu in realtà qualcosa di molto più articolato e complesso, legata alla necessità di rilanciare in Milano il prestigio della istituzione braidenese, nell'intento di rinnovare anche l'antico legame fra la sede della formazione dei giovani artisti, la cultura cittadina e il mercato dell'arte.

Questo è infatti lo scopo chiaramente sotteso alle parole con cui il presidente dell'Accademia, marchese Emilio Visconti Venosta, inaugurò l'esposizione nel maggio 1891, alla presenza di Pasquale Villari che, dal canto suo, ribadì lo stesso legame che, in una città moderna, quale Milano era, doveva esistere fra apprendimento del disegno e sua utilizzazione entro il processo produttivo industriale².

Il Visconti rammentava le ragioni per cui il consiglio accademico aveva sospeso nel 1889 le esposizioni a frequenza annuale, indicandole nel moltiplicarsi di esposizioni in tutta Italia, spesso con carattere nazionale, e rammentando inoltre come l'invito di nostri

artisti alle altrettanto frequenti mostre internazionali, rendesse poco competitiva l'esposizione annuale di Brera. Tra l'altro questa aveva un solo premio «di consacrazione» per gli artisti, quello Principe Umberto, essendo gli altri premi o particolari, come quello Mylius per l'affresco finalizzato alla decorazione del palazzo stesso di Brera, o destinati potenzialmente ai «giovani», come i premi Fumagalli e Tantardini, riservati a concorrenti minori di 34 anni³.

D'altro canto Visconti sottolineava anche la concorrenza esercitata in Milano stessa da una «benemerita istituzione che aveva per iscopo una Mostra di opere d'arte»⁴. L'allusione era alla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente che, dal 1886, disponeva di una nuova sede in Via Principe Umberto (ora Via Turati) rispetto alla quale le sale, per lo più buie e in fondo un po' anguste di Brera, non risultavano né invitanti né adeguate allo scopo.

La Permanente, con la sua esposizione di primavera, a volte affiancata da un catalogo illustrato, era una istituzione appositamente creata per esporre e vendere opere d'arte e, se pure non riuscì ad essere veramente alternativa

* Saggio già pubblicato in *L'arte in mostra*. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. *Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita*, "Ricerche di Storia dell'Arte", a. 1982, n. 18, La Nuova Italia Scientifica, Roma

1983, pp. 55-72. L'apparato iconografico è stato solo in parte mantenuto e riproposto con immagini a colori. Le norme redazionali non sono state omologate agli standard del volume.

all'accademia, fu tuttavia una struttura parallela e concorrente⁵. Quella primaverile non era l'unica mostra ad attirare il pubblico, perché, nelle sue sale, si svolgevano varie esposizioni anche personali e si raccoglievano le opere destinate alle rassegne internazionali. Alcune mostre, pur non lanciando indirizzi nuovi, non mancarono di incidere sul gusto artistico milanese. Per restare alla fine degli anni Ottanta: nel dicembre '89 si aprì una mostra di ritratti di Cesare Tallone; nel gennaio 1890 Vittore Grubicy vi organizzò una retrospettiva di Ranzoni; e, per fine anno, preparò l'esposizione postuma dei fratelli Induno.

La decadenza dell'istituzione braidense e la concorrenza della Permanente si erano del resto ben manifestate nei bilanci delle vendite realizzate a Brera dal 1885 al 1889, puntualmente registrate negli «Atti Accademici». Esse erano calate quasi costantemente, rimanendo sempre al di sotto del 9%, riflettendo anche profondi mutamenti nel tipo e nella qualità degli acquirenti.

Nel 1885 le vendite erano state 56 su un totale di 683 opere esposte: gli acquirenti furono Sua Maestà il Re (1), la R. Accademia coi fondi dell'Esposizione (6), la Società per le Belle Arti (25), privati diversi (24). Nel 1886 le vendite furono 24 su 417, divise fra il Re (4), l'Accademia (2) e privati (18): Brera aveva perso la possibilità di vendere alla Società per le Belle Arti che, da allora, faceva mostre e acquisti in proprio. Negli anni successivi le vendite furono di 25 opere su 298 nel 1887 e di 15 su 376 nel 1888, ma tutte a privati.

La diminuzione di numero delle opere esposte e l'assoluta mancanza di sostegno da parte di organismi e istituzioni pubbliche, si riflettevano sul ruolo stesso delle esposizioni braidensi, menomandone l'importanza. Senza le vendite

allo stato e ai vari istituti scemava anche il prestigio dell'esposizione.

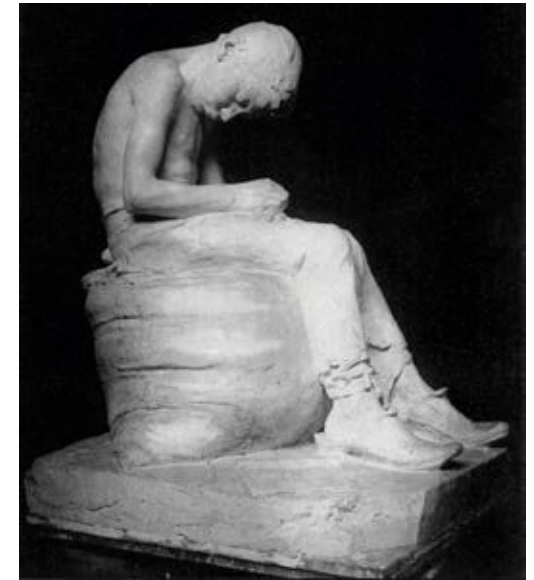
I privati per i loro acquisti potevano infatti avere a disposizione altre sedi, che anzi privilegiavano. A parte la Permanente, Milano aveva anche la Famiglia Artistica e la Società patriottica che realizzavano mostre-vendite, spesso nei periodi più propizi agli acquisti, come in tempo natalizio; a queste mostre gli artisti, non dovendo sottostare a rigidi giurì, erano più liberi di esporre bozzetti o studi, rendendo possibili vendite a prezzi contenuti: e, di norma, a dette esposizioni si vendeva quasi tutto⁶. Infine a Milano stessa si andava affermando la Galleria Grubicy, il cui prestigio era probabilmente aumentato dopoché ad essa e non all'Accademia (che avrebbe dovuto essere a ciò deputata) fece capo l'organizzazione della sezione lombarda della «The italian exhibition» di Londra del 1888. T. Carew Martin nell'introduzione al catalogo sosteneva infatti la vitalità della moderna scuola lombarda che non poteva mancare di interessare il pubblico inglese; ma avvertiva che il riferimento non era agli accademici come «the venerable Bertini [...] still living to represent a by gone past», ma ai «modern exponents», come Segantini e Morbelli capaci di offrire «the genuine expression of the painter, the 'impression' of the scene which presented itself to his eye as he sat down, brush in hand, to transfer to his canvas his impression of nature [...] these twenty or thirty canvases are worthy of much reverence if only on the score of the genuine and unborrowed individuality which they are stamped»⁷. Sia il puntare sul termine «impressione» che l'accento sulla individualità dell'artista riportava ai termini usati da Vittore Grubicy nelle sue polemiche artistiche. Proprio la sala ivi dedicata alla collezione Grubicy, col corredo di un apposito catalogo illustrato⁸,

offriva oltre alle opere di Cremona e Ranzoni – maestri dell'impressione soggettiva e dello sfrangiarsi del colore sotto l'incidenza della luce – solidi esempi di robusto realismo, adeguata risposta alle scelte della grafica inglese degli anni Settanta/Ottanta, ben note a Morbelli, che, ad esempio, conosceva sicuramente «The Graphic»⁹. Morbelli esponeva a Londra il suo *Giorni...ultimi*, accanto ad altre opere anche inglesizzate nel titolo, come *Pall Mall Gazette Subject*; Pusterla presentava *Le cucine economiche*, che il giurì accademico rifiutò l'anno dopo di esporre a Parigi¹⁰.

Brera aveva bisogno di un rinnovamento e di un rilancio, con una esposizione prestigiosa, sul modello forse di quella Nazionale di Milano del 1881 che, ben collocandosi tra Torino 1880 e Roma 1883 e con la presenza dominante di Michetti¹¹, aveva affermato l'importanza della città come centro artistico, in concomitanza coll'affermazione del suo ruolo di capitale industriale. Grande successo aveva suscitato allora anche la Galleria dedicata alla industria tipografica che permetteva a Milano di assumere un ruolo di capitale dell'informazione¹².

Nel 1891 l'abbinamento con l'industria non ci fu e la Triennale coincise solo con l'esposizione di giocattoli e di igiene, peraltro fatta negli accoglienti spazi alle spalle del Castello Sforzesco.

Occorre però rilevare che alcuni sforzi erano stati fatti anche in questo caso: la decisione di bandire la prima triennale era stata presa nella primavera del 1889; nel dicembre dello stesso anno anche un *pool* di persone «influenti del commercio, dell'arte, della politica, dell'amministrazione in Milano» propone una «Esposizione generale italiana e parzialmente internazionale» da farsi entro il 1892, anche perché allora scadevano contratti e accordi commer-



1. Antonio Carminati, *Lavoro notturno*, 1891
bronzo, 95 x 72 x 72 cm
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

ciali con l'estero¹³. La proposta venne caldamente sostenuta dalla stampa, in particolare dalla «Lombardia», e con solo pochissime eccezioni; ma Palermo aveva già annunciato per analogo periodo una esposizione nazionale e, nonostante i milanesi la giudicassero più agricola che industriale, tentando di convincere la «patriottica Palermo» a posticiparla, la Sicilia non cedette; nonostante la campagna di stampa e gli appelli rivolti da Milano, l'esposizione nazionale del 1891/92 fu realizzata a Palermo. Palermo raffreddò un po' anche l'entusiasmo degli artisti: i settentrionali risolsero la questione della doppia mostra inviando a Milano le opere da spedire poi a Palermo; altri, dall'Emilia in giù, preferirono optare per l'Esposizione Nazionale, declinando l'invito alla Triennale¹⁴. Come sostegno alla loro proposta i milanesi avevano portato la disponibilità per quell'anno della assai vasta piazza d'armi al Castello, per-

fettamente adeguata a ricevere il flusso di espositori e visitatori. In quest'ottica risulta allora più chiara anche la genesi di alcuni fatti successivi: l'alleanza fra industria, arte e commercio si ripropose infatti negli anni seguenti e, nel 1894, la seconda Triennale si tenne al Castello Sforzesco, nell'ambito di una esposizione industriale; le manifestazioni assunsero il nome di Esposizioni Riunite.

Se industriali e commercianti avevano costituito fin dal 1890 il Comitato per un'esposizione internazionale che non aveva smesso di lavorare per questo obiettivo, l'idea degli artisti di affiancare alle Feste di maggio la seconda Triennale sotto forma di Esposizione internazionale di Belle arti nacque nell'ambito della rivista «Cronaca dell'esposizione di Belle Arti» e non è difficile intuire il ruolo promotore che poté avere allora Vittore Grubicy. A tale mostra doveva essere unito un premio d'Italia di entità tale (da 10.000 a 50.000 lire) da attirare anche gli artisti stranieri¹⁵.

Fautrice dell'idea si fece subito la Famiglia Artistica¹⁶, ma nessun pronunciamento immediato si ebbe dall'Accademia. E proprio dalla Famiglia Artistica scaturì poi il progetto del Diorama Dantesco ideato da Conconi e che avrebbe dovuto essere realizzato in collaborazione fra Conconi stesso, Sommaruga, Pusterla e Previati¹⁷. Di fatto la seconda Triennale del 1894 fu la più felice delle quattro del secolo XIX.

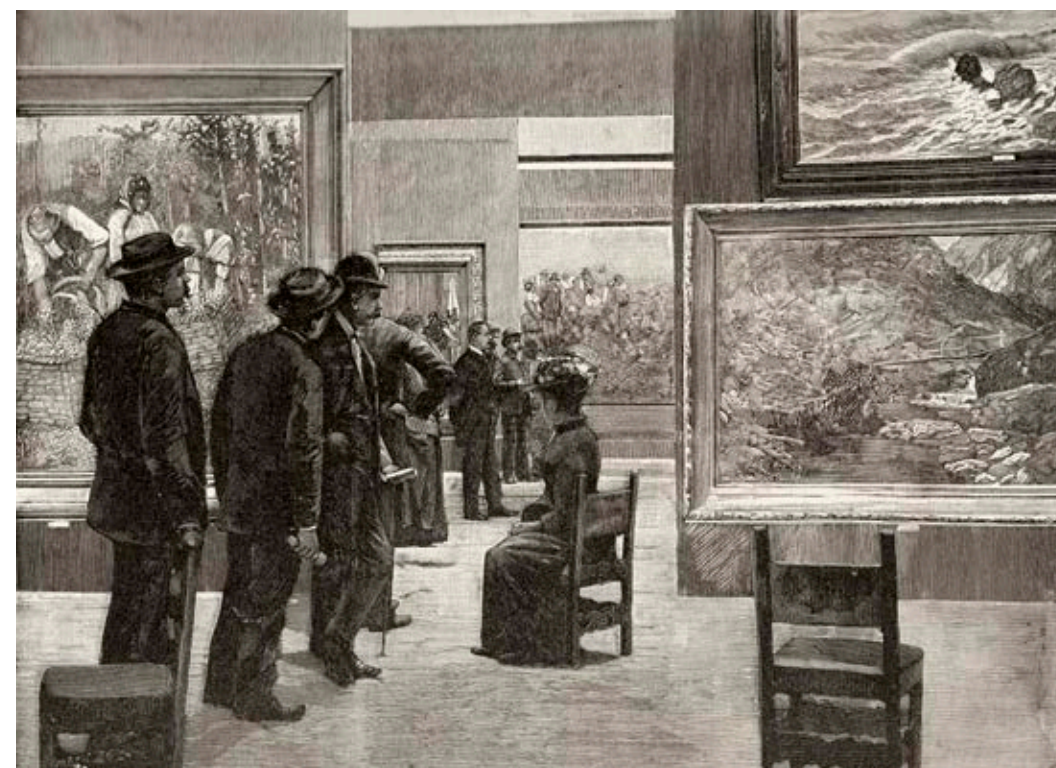
Vittore Grubicy doveva però aver manovrato in sordina anche nel 1891, nel tentativo di svecchiare l'esposizione di Brera. Lo si può intuire dietro il continuo sostegno dato alle opere «nuove» ad essa presentate, con incessanti dibattiti orchestrati, per richiamare continuamente l'attenzione, da tribune sia milanesi che romane (attraverso «Cronaca d'arte», «Il pensiero italiano», «Cronaca dell'esposizione», «La

Riforma»). Il lancio di una nuova tendenza artistica – l'«ideismo» incarnato dalla tela *Maternità* di Previati – doveva creare risonanza per la nuova esposizione anche sul piano internazionale. Ma, assai stretti dovettero essere nel 1891 anche i rapporti tra Vittore Grubicy e il segretario dell'Accademia, Giulio Carotti: e il ruolo del segretario nella preparazione della mostra era essenziale per la buona riuscita della stessa.

Rispetto al passato, lo sforzo compiuto per migliorare la condizione espositiva del palazzo di Brera fu enorme, attrezzando vani più ampi e meglio illuminati: l'architetto Alemagna, col consiglio anche di Filippo Carcano, aveva disposto tre saloni realizzati in legno e vetro a pian terreno, attorno al cortile, e aveva chiuso, sempre con pareti a vetro, i loggiati superiori, disimpegnando le sale destinate ad accogliere le opere d'arte¹⁸. Ma, oltre a ciò, erano state predisposte sale di conversazione, di lettura e da fumo; inoltre varie case editrici avevano inviato saggi delle loro produzioni che venivano esposti in ambienti e custodie adatte. Per l'arredamento di queste sale Grubicy aveva fatto da mediatore fra Carotti e le ditte specializzate, mentre di una mediazione imprecisata con Luca Beltrami abbiamo notizia anche nel corso dell'aprile 1891¹⁹.

La funzione di stimolo operata da Grubicy sul segretario è poi documentata anche, ad esposizione inaugurata, da suggerimenti forniti per attrarre più gente all'esposizione, come mostra un biglietto recuperato all'archivio dell'Accademia²⁰. Vittore sperava di allettare i visitatori all'uscita dell'Esposizione dei giocattoli e scriveva: «Pregiatissimo Benemerito

Un'idea: ne faccia l'uso che crede. Presto vengono le giornate calde. In piazza Castello la folla sarà molta, forestieri etc. etc. Non sarebbe bene fare un accordo coll'*Anonima* per far tro-



2. Prima Esposizione Triennale di Brera, 1891 - Una delle sale terrene, sul fondo si intravede *Alla Vanga* di Arnaldo Ferraguti

vare sempre alla porta dell'Esposizione un Omnibus o Giardiniera con grandissimo cartello o meglio un enorme ombrellone rosso (come quello della Metropolitan Railway Comp.y di Londra) che inviti la gente alle belle arti? Il percorso sarebbe breve e vantaggioso per l'Anonima e quel trovare lì al sortire dell'esposizione un memento ed una comodità di trasporto a poca spesa coll'ala di Piazza Castello sono *certo* che dovrebbe dare buon frutto. Ho già scritto²¹ suoi elogi sulla Riforma. Se la mia idea avrà fortuna glieli ripeterò facendogliene gratis cessione della paternità. El veed che generosità? Evviva Signor Carotti. Suo Devotis.mo Vittore Grubicyj».

Il segretario Carotti si era fatto anche assertore,

nonostante le renitenze dei commissari, della necessità di organizzare una vera e propria campagna pubblicitaria per attirare il pubblico; ma i ritardi furono tali che, ad aprile, non era stata ancora presa nessuna decisione definitiva²². Inoltre il Segretario era intervenuto anche per sollecitare decisioni relative alla composizione del catalogo che, a somiglianza di quanto fatto nelle esposizioni nazionali e internazionali, si voleva illustrato.

Varie offerte erano state fatte da editori milanesi: Miazon (con Turati), Dumolard, De Marchi; alcuni editori si ritirarono poi, giudicando troppo esiguo il tempo lasciato alla stampa dalle tardive decisioni accademiche e poco appetibili le condizioni. L'appalto andò al

De Marchi²³, che fece un ottimo prodotto, con eccellenti zincotipie, che illustravano buona parte delle opere presenti in mostra, fra cui le discusse *Maternità* di Previati e *Le due madri* di Segantini (mancava *Alba* di Morbelli). Contemporaneamente uscì però anche un giornale la «Cronaca dell'esposizione di Belle Arti» edita da Miazzon, che, essendo una pubblicazione a puntate, poteva seguire più agevolmente lo svolgersi dell'esposizione, ovviando all'inconveniente di dover preparare in fretta tutto il materiale.

Quanto alle illustrazioni quelle della «Cronaca» erano abbondanti, ma non denotavano criteri di scelta differenti da quelle presenti nel catalogo. Sintomatico è ad esempio la mancata riproduzione, in entrambi, di opere di accennata protesta sociale, quali *La Questione sociale* di G. Cantù e *L'Oratore dello sciopero* di Longoni, ignorato dal catalogo e non riprodotto integralmente neppure dalla «Cronaca»²⁴. Del resto anche le rassegne della stampa periodica ebbero in questo caso specifico delle reticenze: «Il sole», ad esempio, trasformò i titoli in *L'oratore popolare* e in *L'Oratore del meeting*, che stemperavano l'oggettività del primo e la crudezza del secondo in chi non ne avesse esperienza diretta. Anche le discussioni sul valore delle dette opere furono piuttosto reticenti, se si escludono le recensioni di Macchi e di Pompeo Bettini. La discussione sulle opere esposte era stata questa volta prevista prima ancora dell'apertura della mostra, come dimostrano alcuni appunti della commissione esaminatrice recuperati nell'archivio di Brera. Sfortunatamente non si tratta di verbali completi, ma le note riguardano alcuni casi piuttosto interessanti.

La commissione di ammissione e collocamento era composta da dodici pittori (Belloni, Bertini, Bianchi Mosé, Carcano, De Albertis,

Farina, R. Fontana, Gola, Giuliano, Pagliano, Rossi, Vanotti) e da dieci scultori (Barcaglia, Bezzola, Butti, Confalonieri, Danielli, Malfatti, Quadrelli, Ripamonti, Secchi, Villa), operanti in due gruppi di undici, per cui erano ammesse le opere che ottenevano almeno sei voti. *Maternità* di Previati ebbe questo responso: «Vanotti non gli piace ma vota a favore per la originalità – susciterà discussioni inutili [sic!]. Giuliano, Farina, De Albertis si associano approvato con 8 voti su 11»; le quattro adesioni, sia pure con riserva, erano state indispensabili per l'ammissione della tela. *Il Sangue di toro* di Pusterla fu ammesso senza discussioni con 8 voti su 11. Il *Consolatrix afflictorum* del Villa ebbe 6 voti su 11. Isidoro Grunhüt fu «approvato 7/11». Quanto a Emilio Longoni troviamo «Longoni = 1° maggio approvato 8/11. Vanotti, Belloni, Carcano come per Previati»²⁵. Non sappiamo invece se furono tutti concordi nel respingere, per motivi di decenza, *L'Idolo* di G. B. Ciolina²⁶. Nel suo complesso la prima Triennale di Brera si dimostrava interessante proprio per la molteplicità di tentativi manifestata dagli artisti; la varietà di mezzi impiegati fu ben sottolineata da un difensore della novità, dei giovani e della ricerca: Gustavo Macchi che redigeva la cronaca d'arte per «La Lombardia» ma che era al tempo stesso animatore della Famiglia Artistica e della «Cronaca dell'Esposizione». Macchi sottolineava il carattere composito da cui emergevano i tentativi di divisionisti e simbolisti, non facendo però di nessuno di essi la propria bandiera: «Rifuggendo dall'abbruttimento del mestiere, in molti gli artisti tentano, nel campo dell'arte, ciascuno per conto suo, di rendere la viva natura ispiratrice attraverso il loro organismo di osservatori; e, ciò che è assai significativo, non servendosi di mezzi convenzionali, di formule belle e pronte, ma accompa-



3. Francesco Filippini, *Vespro (Nevicata)*, 1891, olio su tela, 103 x 178 cm, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

gnando di pari passo l'attuazione dell'idea, col perfezionamento dei mezzi per estrinsecarla, pur subordinando sempre questi a quella. Si va dalla pittura larga e riassuntiva del ritratto di Feragutti, alle analisi raffinate della figura umana di Attilio Rietti; dalle bizzarre e preziose ricerche di Luigi Conconi, alla serena e semplice interpretazione pittorica del sentimento della natura di Pietro Fragiaco; dalle ricostruzioni sintetiche della natura di Filippo Carcano alla minuta e curiosa scomposizione della luce di Angelo Morbelli; dal realismo socializzante di Emilio Longoni, al simbolismo delicato e trascendente di Gaetano Previati. Varia coll'individuo, non solo il motivo, l'idea, ma altresì la tecnica. E l'occhio di chi cerca alle tele un godimento si riposa trovando compensata dal grigio argentino del *Bosco di faggi* di Giorgio Belloni, l'irritazione visiva prodottagli dall'intensità di luce che emana dall'*Alba* del Morbelli; e si compiace dopo le facili ed immediate soddi-

sfazioni che gli danno il ritratto del Grosso, il quadro del Milesi, nel penetrare il sentimento profondo che emana dall'*Ora triste* di Giuseppe Mentessi, nell'internarsi dentro la luminosità calda che avvolge *Le due madri* di Giovanni Segantini. Eppure è stata appunto questa varietà di tentativi individuali, questo cozzar di opposti ideali, questa indipendenza sconvolgente le comode divisioni di scuole che hanno suscitato a taluni disgusto e rammarico»²⁷.

L'ultima allusione era probabilmente riferita a Luigi Chirtani che illustrando, ad esempio, l'esposizione nazionale di Venezia 1887 aveva contrapposto scuola veneta e scuola lombarda, tessendo l'elogio di quei pittori che oggi condannava dalle colonne del «Corriere della sera», in primis Segantini e poi Conconi e Previati (definiti nel 1887 due «ingegni potentissimi»), Carcano, Morbelli ecc²⁸. Un tempo aveva apprezzato i lombardi proprio per la loro originalità, per il non indulgere ai gusti facili

del pubblico pur di incentivare le vendite; ora criticava le loro nuove ricerche, scrivendo di «eclisse» di genialità sia per Segantini che per Previati²⁹.

Tre erano le linee generali di lettura delle opere esposte emergenti dai resoconti apparsi sulla stampa periodica, linee non strettamente collegate a precise posizioni politiche o ideologiche; in fondo esse furono già segnalate da Grubicy, sia pure limitatamente alla pittura nel suo lungo articolo sul «Pensiero Italiano».

La prima sosteneva la validità dell'opera d'arte in quanto documento e testimonianza della realtà, individuando anzi la necessità di puntare sulla individuazione del «momento sociale»³⁰. Un secondo filone vedeva nelle opere d'arte un mezzo per esprimere emozioni e sentimenti suscitati dalla realtà; e proprio da questo filone Grubicy riteneva dovesse staccarsi l'arte ideista capace di esprimere le idee «con un linguaggio speciale», in grado cioè di prescindere dalle forme e dai colori «che più si affermano nella realtà»³¹. Infine una terza linea individuava nell'arte un mezzo per studiare il fenomeno luminoso, accentuando così il lato tecnico e scientifico del lavoro dell'artista; questo punto attrasse i critici per lo più in negativo³², ed ebbe la punta di maggior rilievo negli scritti di Luigi Archinti (che si firmava Chirtani).

La prima linea di interpretazione era la più diffusa e comune, favorita anche da una lettura più tematica che stilistica delle opere e per ciò portata ad evidenziare i soggetti, in percentuale, più frequenti. Un primo punto di interesse era così suscitato dalla produzione scultorea che rompeva clamorosamente con le passate consuetudini, come osservava ad esempio, proprio in apertura dei suoi resoconti, l'articolista della gazzetta di Milano, «Il Secolo»: «Tutti ricordano le esposizioni nazionali di Torino e

di Milano, invase dalla folla di bimbi, vestiti, seminudi, che ridevano, che piangevano, che pregavano, che dormivano, che mangiavano la pappa: ed era una tale aggressione che all'uomo più innamorato dei fanciulli faceva pensare, con feroce compiacenza, a re Erode. Ora la scultura si è emancipata dall'infanzia: a Torino nel 1880 sopra 340 statue, ben 120 erano di bimbi: oggi scompaiono travolti dalle opere serie e poderose [...] Oggi l'anima è venuta: l'arte si mostra, quale deve essere, interprete della vita nazionale, del pensiero, dei bisogni, delle speranze dei contemporanei. Da quelle statue esce una voce che è dolore e protesta e risponde a quelle che sorgono d'intorno»³³. L'elenco seguente delle opere accomunava così esempi diversi per stile e fattura, ma avvicinati dal soggetto, raffigurante squilibri o ingiustizie sociali: dalla *Trovatella* del Bazzaro, ad *Errore giudiziario* del Ripamonti, forse memore nella posa fissa e accasciata dei modelli del D'Orsi, ad *Injuste damnatum* del Magoni, in cui sembra ravvisabile un ricordo di Patini³⁴.

Analoga impostazione critica emergeva dal resoconto del secondo articolo apparso su «Il Secolo», partendo da una osservazione di Vincenzo Vela, che aveva visto l'esposizione dopo aver rifiutato di far parte della commissione giudicatrice d'ammissione: «Sono parecchi anni – ci disse – che non mettevò più piede in una esposizione di belle arti. La paura di vedere i bambini di marmo mi metteva la febbre. Finalmente mi consolo. È venuta la generazione che lavora e che pensa! In questi gessi che vedo intorno vi sono dei tentativi, delle energie, delle idee»³⁵. A tale esordio seguiva l'elenco di questi soggetti suscitatori di idee: da *La lotta per la vita* di B. Danielli, immagine di un vecchio contadino «caduto sulla terra da lui lavorata, e che col lavoro si è scavata la fossa [...] La croce che gli

sorge accanto sembra ammonirlo che solo nel camposanto potrà trovare riposo»; la lettura del soggetto esaltava in questo caso il riscatto dai dolori dell'esistenza attraverso la cristiana rassegnazione che già aveva ispirato D'Orsi e, prima ancora, Millet. Veniva poi il *Panettiere* del Carminati (fig. 1), evidenziante «la protesta contro il lavoro notturno che strema le forze» raffigurante un ragazzo addormentato sul sacco di farina; la *Questione sociale* del Cantù, in cui «si loda l'atteggiamento dell'operaio che, salito sopra una sedia predica lo sciopero; ma si desidera una maggior cura nell'esecuzione, specialmente per il braccio destro»; *Anche oggi si mangia* di Mario Salvini, *Le Orfanelle* del Laforet; e vari gruppi di *Emigranti*, fra cui spiccava quello del Ghidoni, definito il migliore della mostra ed a cui era andato uno dei premi Tantardini³⁶. Concludendo con l'osservazione di stampo positivista per cui «L'artista talora è il precursore, ma sempre è l'indice rivelatore della sua epoca»³⁷, l'analisi rivalutava il «momento sociale» della scultura senza fare alcuna differenza fra la sobria modellazione per volumi del Ghidoni e la debolezza di modellato dell'*Emigrata* del Cassi, di cui si sottolineava solo l'errore di «ambiente»: non si capiva «perché sia così svestita: pare una schiava dell'epoca romantica».

Analogo interesse per opere trattanti «questioni d'indole sociale» presentavano le recensioni di «Il Sole», raggruppando però pitture e sculture. Così: «Ghidoni è un artista che concepisce i suoi soggetti nel mondo reale e li riveste di forme semplici quanto poderose»; *Lavoro notturno* di Carminati rappresenta «un giovinetto fornajo, che s'addormenta vinto dal sonno su un sacco di farina. C'è dell'evidenza e del pregio nella fattura»; *l'Oratore popolare (La Questione sociale)* del Cantù, malgrado «si presenti come non sicuro sulla sua sedia, pure ha pregio per la

caratteristica dell'espressione, ma ad esso sta di fronte, più arditamente immaginato, *L'Oratore del meeting* dipinto ad olio di Emilio Longoni. Questo giovane artista è indubbiamente in cerca della via sulla quale meglio il suo talento potrà estrinsecarsi [...qui...] egli è incompleto poiché se energica è la figura del ribelle il resto del quadro, specialmente la folla, ch'egli arringa, manca assolutamente di effetto»³⁸. Questo commento di «Il sole» – giornale moderato, ma su cui scriveva a volte anche Pompeo Bettini – era uno dei più lunghi fatti sul quadro di Longoni, che era una delle opere più problematiche della mostra, sia dal punto di vista del soggetto «politico», sia per la tecnica divisionista usata dall'autore. Ma i commenti non ponevano mai il problema dell'individuazione, al di là del soggetto, della funzione e del fine dell'opera: *L'Oratore* del Longoni era un appello all'azione, alla partecipazione alla lotta di classe, originata da una profonda comprensione del movimento popolare³⁹. Proprio questa funzione non poteva essere recepita dalla critica (né moderata né democratica, scarsamente esercitata a guardare ad opere d'arte non auliche), e dal pubblico delle esposizioni. Questo anzi desiderava entrare in sintonia sentimentale coi soggetti delle opere esposte e Vittore Grubicy, prefigurando esattamente l'evoluzione del realismo in realismo sociale nelle forme poi sostenute dalla critica socialista negli anni seguenti, indicava il capolavoro della pittura sociale in una tela «di sentimento», *Soccorso Soccorso!* di Lazzaro Pasini che produceva «l'emozione della squallida miseria, della miseria reale e lurida, che stringe il cuore come in una morsa, che strappa la bestemmia e l'imprecazione contro le sterminate ricchezze male accumulate e sì perfidamente non usate. [è] La sola [opera] che porti un contingente utile alla *questione sociale*, trattandone una nota delle

più luride e strazianti senza scostarsi dall'arte: perché coll'intensità della commozione, l'artista ha saputo dall'orrido far scaturire la scintilla del bello d'arte e suscitare un vivo interessamento al suo soggetto»⁴⁰.

Non operando profonde distinzioni sui fini e i significati, l'articolista de «Il sole» poteva invece far seguire all'*Oratore* di Longoni il *Muratore* di Sottocornola, che raffigurava un lavoratore non in lotta, ma in riposo⁴¹. Sottocornola aveva usato colori a impasto, senza sperimentalismi luminosi, in analogia con opere di soggetto realista presentate negli anni precedenti, quali *Il Maglio* di Francesco Filippini, vincitore del concorso Canonica del 1889 e *La strigliatura della canapa*, dello stesso Filippini, premio Mylius per il soggetto di genere nel 1890⁴² (fig. 3).

Altre opere presenti alla mostra sconcertavano proprio per la realtà del tema, risolto senza approcci emotivi od emozionali. La prima era una vasta tela, *Alla vanga* di Arnaldo Ferraguti che aveva avuto uno dei premi Fumagalli: «Una schiera d'uomini, di fanciulli e di vecchi intenti a dissodare un agro desolato, sotto l'occhio del soprastante. In questa tela non tutte le figure hanno lo stesso valore, ve ne sono alcune che feriscono per la loro immobilità, altre più curate, i cui risalti singolari impongono»⁴³. La tela, iniziata nel 1889 e finita per la Triennale⁴⁴, colpiva per le dimensioni (6 metri di lunghezza che diventavano 8 con le robuste cornici ottocentesche); di fatto colpisce ancor oggi per il virtuosistico trattamento della materia cromatica che dichiara, come aveva precisato lo stesso Ferraguti in una lettera autobiografica, la buona conoscenza della pittura di Michetti. La terra e le zolle dissodate dai contadini hanno forte matericità e tattilità nei ricchi, spessi e grumosi impasti di colore, in cui dominano gli ocra, i marroni, le terre con alcuni gialli sui quali risal-

ta il verde delle brocche. Le figure, criticate dai contemporanei per la loro posa «fotografica», si stagliano con evidenza in un piano che ben si distingue dallo sfondo, assolutamente piatto, della montagna e del cielo azzurro. Il colore delle figure non puro, ma abbondantemente permeato di bianchi, media tra la terra e il cielo. Nella plasticità delle figure e nelle dimensioni al vero, Ferraguti tentava chiaramente di imporsi come pittore della vita contadina, come avevano fatto oltralpe pittori di cui la stampa divulgava le immagini, quali Bréton, Dupré o Lhermitte⁴⁵. Per tornare ai lombardi, pochi cenni erano in genere dedicati a *Le bevitrici di sangue* di Attilio Pusterla (fig. 4); la crudezza del titolo doveva trovar riscontro nella ricca gamma di rossi che caratterizzava il mattatoio e i corpi dei grossi buoi squartati, ma possiamo anche supporre che Pusterla avesse ripreso la pennellata spessa e corposa che aveva caratterizzato *Le cucine economiche*, accentuando anzi le variazioni cromatiche dopo il biennio trascorso a Firenze⁴⁶; a questo soggiorno era tra l'altro dovuta la partecipazione alla Triennale di Isidoro Grunhüt, con cui Pusterla aveva fatto amicizia e che gli fece da punto di riferimento a Milano⁴⁷. Critiche aveva avuto anche il quadro *N. 317* di Luigi Conconi (fig. 5), raffigurante due orfanelli al cimitero di fronte alla tomba della madre; Conconi li aveva presentati da tergo, puntando specialmente sulla bimba avvolta in un vestitino rosso e tenuta per mano da un fratellino di poco più grande e tagliato, con una certa audacia, quasi a metà della cornice del quadro. La gamma era imperniata su toni rossi e verdi, con qualche traccia di colore giallognolo, evidente specialmente nella croce sulla tomba della madre: ma nessun tentativo di divisione del colore si operava nel quadro conconiano e la lunga ombra proiettata dalla bimba restava di colore scurissimo, nono-



4. Attilio Pusterla, *La cura del sangue*, 1891, ubicazione sconosciuta

stante lunghe pennellate di verde cupo ad esso sovrapposte⁴⁸. Il quadro scandalizzava soprattutto per l'assenza di compiacimenti sentimentali e per la crudezza della rappresentazione.

Il quadro più denigrato, discusso e al tempo stesso difeso della Triennale – il vero «caso» della mostra –, fu *Maternità* di Gaetano Previati: in questo caso la commissione di accettazione di Brera era stata profetica. Il sostegno più deciso venne all'opera da Vittore Grubicy, rimanendo più incerti e tiepidi anche critici già esaminatori di Previati e collaboratori della «Cronaca dell'esposizione», quali Gustavo Macchi e Alberto Sormani; durissimo fu Chirtani che parlò di «eclissi di un bell'ingegno» e di «ricamo di lana svanito nei colori»⁴⁹. D'altro canto un giornale di tendenza democratica, «La strada» recava una stroncatura a firma di G. G. Fumagalli, sia pure moderato da un corsivo della direzione: «Previati uno dei genii fabbricati dalla Famiglia Artistica e sostenuti dalla critica inetta e interessata dei giornalisti mestieranti;

e l'altra prova la raccogliamo nel meetingaio del Conconi due autori che a forza di crederci dei genii indipendenti corrono dritto dritto al manicomio a dare argomento a nuove elocubrazioni al prof. Lombroso»⁵⁰.

Nessun artista, se non Segantini entrò in polemica, attraverso varie lettere a Grubicy, opponendo all'idea che Previati evocava non attraverso la realtà oggettiva, ma nella sua mente e nel suo spirito, dandole corpo attraverso la iterazione di filamenti di colore in delicate vibrazioni verd'azzurre, la necessità che il simbolo fosse chiaro e distinto e scaturisse dalla realtà stessa indagata nella sua struttura definita e perfettamente equilibrata⁵¹. Occorre ricordare che proprio nel 1890/1 era maturata la rottura fra Vittore Grubicy e Segantini (e fra Vittore e il fratello Alberto); e questo non andava disgiunto dall'appoggio incondizionato che ora Vittore dava a Previati, coi cui esiti egli stava maturando maggiori identità di vedute. La soluzione *ideista* di Previati non era imprevedibile:



5. Luigi Conconi, *N. 317*, 1890-1891, olio su tela, 102 x 104 cm, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

anche negli anni precedenti egli aveva realizzato opere di forte potenza evocativa e di grande immaginazione. Le varie rielaborazioni delle *Fumatrici d'haschich* andavano avvolgendo l'ambiente in una luce via via più lievitante; mentre grandemente suggestive erano le illustrazioni per i «Racconti straordinari» di Poe, esposte alla Famiglia Artistica agli inizi del 1891⁵². In esse variazioni e contrasti di luce servivano a comu-

nicare, iterando le pose (ad es. negli *Ippopotami* o *Il silenzio*) ed enfatizzando alcuni gesti (*La mano*), l'atmosfera tesa e drammatica di quelle novelle. Per realizzare *Maternità* Previati aveva operato non ispirandosi al motivo reale, ma rimeditando ed amplificando nella sua mente, facendo scaturire dalla sua immaginazione la sintesi di due temi trattati in precedenza: *Maternità*, svolta in un olio del 1885/6, impostata con

forti contrasti di ombre e luci⁵³, e *Angeli*, esposto a Roma nel 1883 e a Brera nel 1885. Di questo Macchi aveva scritto: «Più che un dipinto io lo direi un progetto; l'idea è insofferente dei brevi confini della tela; sembrami compresa a stento e concepita per un grande spazio decorativo. In essa non una immediata ricerca del nudo effetto reale; piuttosto invece una fantasia potente, una idealità spiccata, un intendimento ornamentale»⁵⁴. *Maternità* del 1891 sembrava rispondere proprio all'amplificazione di questi effetti rilevati da Macchi in *Angeli*: fortemente «decorativo» nel suo dispiegarsi è l'ondeggiare in crescendo di spighe, ali e corpi degli angeli su cui si ripercuote l'emozione della maternità; la pennellata stessa, fortemente ripetitiva nella stesura e nei valori cromatici traduce, senza neri, delle vibrazioni luminose rammentando a Grubicy una grande decorazione ad affresco e risvegliando nel suo animo, per equivalenza di sentimenti, gli effetti prodotti dalla musica. Nulla era invece più lontano da questa vaga spiritualità e musicalità degli esiti di Segantini, che esponeva *Le due madri* e *Vacca*, ispirati quindi alla realtà naturale. Anzi, a ben guardare negli archivi dell'Accademia di Brera e scorrendo le schede di notifica delle opere da parte degli artisti, colpisce il fatto che Segantini avesse chiesto, in data 25 febbraio e con lettera autografa, di esporre alla Triennale tre quadri: *Le madri*, *Aratura* e *Lussuose al Nirvana*⁵⁵. Con questa scelta egli sembrava voler delineare l'iter di svolgimento della sua più recente pittura, sulla traccia dell'applicazione della tecnica divisionista a cui, qualche anno prima, l'aveva spinto Grubicy: dalla pennellata filamentosa, intesa come mezzo per rendere un particolare effetto di luce, capace di interpretare il significato fisico della maternità, equiparando quella dell'uomo e dell'animale, presente nella prima

tela, si passava al più rigoroso divisionismo dell'*Aratura*, in grado di far rilevare la fatica dell'uomo sullo sfondo della natura; e infine si traduceva in un paesaggio invernale l'evocazione convincente del Nirvana⁵⁶. Grubicy che aveva seguito per anni il lavoro di Segantini non sapeva entrare in sintonia con questi ultimi esiti simbolisti, ed è probabile che non desiderasse che tali opere figurassero a Brera. Di fatto una seconda notifica venne fatta in data 1 aprile, con una scheda in cui sembra essere autografa la sola firma di Segantini: le opere indicate sono: *Le due madri*, *Vacca* e *Foglia di rosa*⁵⁷. Infine anche quest'ultima tela, con procedura insolita scomparve, su richiesta dello stesso pittore, come si ricava da una lettera del 23 aprile 1891 (forse indirizzata ad Alberto Grubicy, rappresentante di Segantini): «La commissione, ritornando sulla decisione presa ieri in merito alla domanda del pittore Signor Giovanni Segantini di ritirare il suo dipinto «petalo (foglia) di rosa»⁵⁸ crede di non poter prendere una decisione definitiva sulla restituzione se non all'atto di sciogliersi cioè di chiudere il proprio mandato». La decisione fu poi presa nel senso voluto dal pittore e Segantini espose: *Le due madri* e *Vacca*, l'uno ancora fortemente legato nel tema ad analoghe trattazioni d'ambiente olandese, l'altro illustrante fedelmente un reale momento di vita contadina. *Lussuose al Nirvana* invece figurò nello stesso anno alla mostra internazionale di Berlino. Se teniamo conto della abilità gestionale nel programmare le proprie esposizioni riconosciuta a Segantini dalla Quinsac e ripensiamo alle polemiche con Vittore Grubicy anche a proposito di *Foglia di rosa*, diventato *Petalo di rosa* per volontà del critico, sembra chiaro che Segantini non volle esporre le sue opere simboliste al rischio di una cattiva lettura da parte del suo

antico mentore, riservandole ad altra esposizione. Vittore, avendo già individuato in Previati il suo nuovo campo di esercitazione critica, orchestrò su di lui la propria battaglia: senza contendenti seriamente impegnati sullo stesso fronte e con Segantini interlocutore negli scritti più che nelle opere, l'operazione Previati doveva riuscire. Le discussioni ci furono, ma il quadro non convinse e mentre di *Lussuose al Nirvana* si discusse a Berlino, l'apparizione in Francia al Salon dei Rose+croix di *Maternità* nel 1892, passò inosservata.

Proprio nelle recensioni di Grubicy alla esposizione del 1891 occorre ricordare che un'altra opera da lui sostenuta incondizionatamente era stato il monumento funebre presentato da Enrico Butti⁵⁹. Questo sembrava in effetti svolgere il passaggio dal realismo ad una superiore spiritualità nelle forme predilette dal critico: se il corpo della defunta era modellato con «verità» e solenne compostezza, nel medaglione posto alle sue spalle si immaginava il suo destino celeste raffigurando una lunga sala fiancheggiata e animata da schiere angeliche. Erano i medesimi simboli scelti da Previati e la ripetizione di linee con cui aveva realizzato la folla angelica sembrava evocare una imponente ed efficacissima visione, di valore simbolico, della realtà psicologica⁶⁰.

Ancora nel 1891 Grubicy sembrò puntare più forte anche su Morbelli, sperando di indirizzarlo su una via diversa da quella realista: dopo aver accennato, senza peraltro discuterlo o approfondirlo, al suo rigoroso divisionismo, affermava di aspettare da lui «i tuoi studi e ricerche applicate ad esprimere qualche emozione viva intensa che risponda al desiderio e al fine dell'arte: il bello»⁶¹. D'ora in avanti questo fu l'obiettivo di Grubicy, soppiantando, col suo potenziale spiritualistico, ogni ricerca di «verità».

Quanto a Morbelli egli era appunto l'unico a

presentare in mostra opere risolte tecnicamente con il rigoroso metodo dell'accostamento puntinista di colori divisi, essendo così realizzata una buona parte del suo quadro *l'Alba*. Il maggior oppositore di queste ricerche fu Chirtani dalle colonne del «Corriere della sera», che dedicò a Morbelli quasi tutto il primo degli articoli – che per la verità furono pochi e succinti – riservati alla Triennale. Era chiaramente anche una opposizione all'«équipe» che sosteneva i novatori e che voleva lo svecchiamento dell'Accademia. Chirtani sostenne che il puntinismo di Morbelli riduceva la «superficie d'una pittura simile alla pelle d'un affetto di scarlattina, o di morbillo, o d'un'eruzione di migliare, ha la sua radice nella scienza, ed è una trovata estera che ha avuto un certo incontro nelle Esposizioni dei rifiutati in Parigi»⁶². *Alba* era esposta col *Parlatorio del Pio Albergo Trivulzio* (*Un consiglio del nonno*): il silenzio della critica ci fa pensare che non fosse realizzato con analoga tecnica. Anche la scelta di Morbelli era stata meditata, risolvendosi forse l'artista a presentare due opere dissimili proprio per non urtare maggiormente; sappiamo infatti che aveva pensato in un primo tempo ad esporre *La Lettera del fidanzato*⁶³, in cui la figura in controluce è realizzata avvolta da una fitta trama di colori applicati puntinisticamente con pennello sottile. In *Alba* l'applicazione del divisionismo era più paradigmatica ma forse meno sconvolgente, non investendo tutta la scena figurata. La polemica fu accesa soprattutto a Milano e in questa occasione, perché minori reazioni avevano avuto altri quadri di Morbelli già esposti alla Permanente o alla Famiglia Artistica⁶⁴ e nessuna reazione ebbe l'esposizione di prodotti analoghi, raffiguranti le vecchie del Pio Albergo Trivulzio alla mostra della società «In arte libertas» a Roma nel 1891⁶⁵. Se Morbelli era



6. Giuseppe Mentessi, *Ora triste*, 1891, olio su tela, 117 x 187,5 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

il più rigoroso nello studio della luminosità dell'aria aperta, anche altri artisti sperimentavano novità di fattura per risolvere il problema della verità atmosferica: è il caso di *Ora triste* del Mentessi (fig. 6) che, studiando i riflessi colorati della luce, aveva dato una colorazione azzurroviolacea a tutto il quadro, aumentando col mezzo del colore la sottile malinconia del soggetto. La fattura non doveva però essere a puntini, poiché il quadro fu riconosciuto da Chirtani come il migliore prodotto di Mentessi. Tale colorazione azzurrata doveva però essere, nella sua derivazione dall'ombra colorata, caratteristica della pittura *en plein air* ed uno dei mezzi con cui gli artisti cercavano di risolvere i problemi di un linguaggio che permettesse di avere una atmosfera naturale e una pittura senza neri⁶⁶.

Una intonazione azzurrina era presente, a credere alle cronache, anche nell'opera presentata da Nomellini, *Piazza Caricamento a Genova*, di

cui non è nota per ora alcuna riproduzione. Anche per questo quadro, scorrendo la scheda di notifica colpisce una nota aggiunta da Nomellini rispondendo alla voce «Esposizioni precedenti»: egli infatti sottolineava che il suo quadro non era mai stato a nessuna esposizione «ne fa fede il dipinto ancora fresco»⁶⁷, precisazione singolare che non compare in nessun'altra scheda e tale da far pensare alla necessità di eliminare possibili equivoci presso la giuria delle opere ammesse ai concorsi.

Di fatto nella stampa del triennio 1889-91 colpisce l'articolo a commento del lavoro della commissione per i premi del 1889, comparso su «La Lombardia» del 30 ottobre a firma di Gustavo Macchi in cui si notava fra le opere presentate al concorso Mylius, pittura di animali, un n. 6, *Piazza Caricamento a Genova*⁶⁸. La tela aveva allora attirato la simpatia di Macchi che, fra l'altro, aveva dichiarato in apertura di

articolo la inadeguatezza delle accademiche suddivisioni in genere (animali, fiori, paesaggio ecc.) per comprendere molti quadri esposti: «Mentre i concorsi sostengono rigidamente la divisione dell'arte in categorie fisse, poche traccie rudimentali di queste divisioni si possono rintracciare nelle opere esposte [...]. *Piazza Caricamento a Genova* è un quadro che per gli intenti e per il risultato si stacca da tutto quanto figura a Brera, ed assai onorevolmente. V'è la ricerca dell'*aria aperta*, l'intendimento costante di rendere la luminosità totale della tela, ottenendo il massimo rilievo possibile, ed il massimo sviluppo degli antagonismi del colore. La costanza con cui gli intendimenti sono stati dal pittore seguiti, ha dato alla sua pittura un'aria un po' laboriosa, stentata. Nei cavalli di fondo, ed in quelli del primo piano è osservata la caratteristica, ed il disegno appare fermo e convinto; manca invece l'armonia della linea nel quadro, davanti al quale non ci si può schermire dall'idea della fotografia istantanea. Pure dal complesso la tela appare l'unica opera che a Brera rappresenti quella parte dell'arte che cammina, e che ci prepara un'avvenire. Il premio a quest'opera mi sarebbe parso giustizia, e fecondo incoraggiamento. La commissione è stata – ahimé – di diverso parere». Ora alcuni tratti di questa critica, come l'evidenza fotografica e la carenza di disegno generale, interpretabile probabilmente come scompenso fra il primo e l'ultimo piano, erano caratteristiche che la critica notava anche per il più noto e famoso *Fienaiolo* di Nomellini, anch'esso esposto nel 1889; altre espressioni come antagonismo di colori e tecnica stentata fanno pensare a tentativi di fatura divisionista tra *Fienaiolo* e *Marina ligure*⁶⁹. In realtà la tela del 1889 sembra debba essere attribuita a Nomellini anche per l'analogia di soggetti con la descrizione che possediamo del

quadro esposto nel 1891. G. Bocciarelli su «Cronaca d'arte» del 12 luglio scriveva: «Un'altra opera che mi piace e che stavo per dimenticare, è la *Piazza Caricamento* del Nomellini Plinio. Sono eminentemente caratteristiche, quelle due figure di camalli che discorrono fra di loro e quel fondo che per poco si guardi, si agita, si popola di carri; bestie, gente che si muove nella bruma spessa. Le macchiette del fondo dicono tutte qualche cosa – vivono – non della vita che ci dà l'inesorabile occhio fotografico che afferra il movimento e lo sospende, ma della vita dei nostri due occhi che fondono i diversi momenti di un movimento e ne fanno una cosa ben diversa dall'apparenza fotografica»⁷⁰.

Questo porta a ritenere che o Nomellini avesse realizzato un secondo quadro o avesse totalmente ripreso con una nuova e migliore tecnica l'antica tela, tanto da farla apparire come nuova, eliminando ogni analogia col prodotto fotografico. Se il riferimento a Nomellini è esatto, dobbiamo dunque ritenere che il giovane livornese si fosse trasferito a Genova proprio nel 1889⁷¹ ed è probabile che, giunto alla nuova città, avesse sperato in una segnalazione nel centro artistico più vicino. Nel 1891 ritentò con la stessa immagine della piazza adiacente al porto della città ligure, dove avvenivano le operazioni di scarico e carico delle merci.

Nel complesso la prima Triennale di Brera si era mostrata ricca di molteplici tendenze artistiche; nonostante l'esiguo numero di vendite (58 su 630 opere esposte) e il loro concentrarsi sulle opere di minor costo e novità, si poteva sperare in una ancor più incisiva mostra per il 1894. In questa ritornano infatti divisionisti e simbolisti, ma neppure allora organizzati in gruppi o in movimenti. La ricerca artistica, pur presupponendo scambi fra gli artisti, restava per lo più un fatto individuale⁷².

NOTE

Il saggio viene riproposto senza modifiche, nonostante in questi anni siano stati chiariti alcuni dei dubbi in esso presenti, escludendo ad esempio che Nomellini avesse già presentato un abbozzo di *Piazza Caricamento* nel 1889.

¹ La ripresa di interesse per il divisionismo fu segnata dal padiglione *Divisionismo*, a cura di M. Valsecchi, in Catalogo della XXV Biennale di Venezia, Venezia, 1952; i contributi più recenti e significativi sono F. Bellonzi - T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, Roma, 1968 cui si rimanda anche per le illustrazioni delle opere; *Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo, Milano, 1970, saggi introduttivi di F. Bellonzi, P.L. De Vecchi, M. Rosci, R. De Grada, A.M. Brizio; A.-P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements 1880-95*, Paris, 1972; *Postimpressionism*, catalogo della mostra, sezione italiana a cura di S. Berresford, Londra-Washington, 1979-80; A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia, 1885-1900*, Torino, 1981; M.M. Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. III, *Il Novecento*, Torino, 1982, paragrafo III.

² Cfr. *Atti della Regia Accademia di Belle Arti 1890-1891*, Milano, 1892.

³ C'era inoltre il Premio Gavazzi per la pittura storica e il premio Vittadini per l'architettura; i premi di Istituzione Mylius riguardavano sia la pittura ad affresco che gli altri tre generi di pittura ad olio (pittura di genere, paesaggio storico e pittura di animali); infine esistevano i premi di Istituzione Canonica per pittura e scultura. Agli ex allievi era invece riservato il Concorso al premio Girotti.

⁴ *Atti...* 1981, *op. cit.*, p. 190.

⁵ P. Martinelli, *Il mercato dell'arte a Milano nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Arte Lombarda», nuova serie, n. 50, 1978, pp. 122-26; P. Martinelli - A. Pino, *Il realismo sociale nelle mostre milanesi dal 1865 al 1915*, in *Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, catalogo della mostra, Milano, 1979, pp. 227-30.

⁶ Le varie sedi non significavano alternative di gu-

sto di espressioni artistiche, esponendo molti artisti indifferentemente in ciascuna di esse. G. Macchi, *Alla Famiglia Artistica*, in «La Lombardia», 20 dicembre 1889 rilevava che da circa tre anni sia alla Famiglia Artistica che alla Patriottica erano aumentati espositori, pubblico e vendite: «Gli è che i fra i molti studii e le tele di piccole dimensioni, mentre l'amatore trova spesso più delicate e sincere estrinsecazioni dell'ingegno dell'artista – i compratori trovano anche spesso da far buona figura da mecenati spendendo poco. Ciò ad ogni modo non è che a vantaggio della pittura, la quale, in questi tempi, conduce una esistenza tribolata e basata più sull'abitudine e sull'inerzia, che sull'amore e sul bisogno del pubblico».

⁷ *The Italian Exhibition in London, The official Catalogue*, London, 1888, pp. XVIII, XIX.

⁸ *Illustrated Catalogue of A. Grubicy's Picture Gallery in the Italian Exhibition in London*, London 1888.

⁹ Cfr. *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra, con contributi di L. Caramel, M. Vescovo, G. Anzani, M.L. Caffarelli, Milano, 1982, fig. p. 94, ispirata a «The Graphic», 21 gennaio 1882; lo spunto offerto dal disegno non è stato però sfruttato dagli ordinatori della mostra, poiché proprio la rivista inglese fu probabilmente il tramite di conoscenza ad esempio tra Morbelli e le opere di Hubert von Herkomer.

¹⁰ G. Macchi, *L'arte lombarda a Parigi. L'esposizione di opere alla Permanente*, in «La Lombardia», Milano, 19 marzo 1889.

¹¹ M.M. Lamberti, *op. cit.*, pp. 35-42.

¹² Cfr. *L'esposizione italiana del 1881*, Milano, Treves editore, 1881, fasc. 4-5, 12-13; Sulla stampa, F. Nasi, *100 anni di quotidiani milanesi*, «Quaderni della città di Milano», Milano, 1958.

¹³ *Esposizione nazionale a Milano nel 1892*, in «La Lombardia», Milano 7 dicembre 1889 (era sottinteso che nel caso di realizzazione sarebbe dovuta slittare anche la Triennale). Gli articoli si succedettero con frequenza quotidiana fino a Natale per riprendere poi con minore frequenza, annunciando al contempo l'esposizione colombiana di Genova 1892.

¹⁴ L. Chirtani, *La Triennale di Brera*, in «Il Corriere della sera», Milano, 7-8 maggio 1891. I capillari inviti diramati dall'Accademia sono documentati in Ar-

chivio dell'Accademia di Brera (AAB), *Carpi F II*, 20.
¹⁵ «Cronaca dell'esposizione di Belle Arti», Milano, nn. 13-14; Grubicy su «Cronaca d'arte», I, 23, 14 maggio parlava di Festival universel.

¹⁶ G. Macchi, *Cose d'arte. Pro e contro l'Esposizione Internazionale di Belle arti nel 1894*, in «La Lombardia», Milano, 17 maggio 1894, con risposta all'articolista del «Corriere della Sera», *Minimus*.

¹⁷ R. Giolli, *Luigi Conconi architetto e pittore*, Milano, s.d., p. 46; G. Prevati, *Lettere al fratello*, Milano, 1946, *passim* da 108 a 160.

¹⁸ Cfr. disegni e discussioni in AAB, *Carpi F II*, 20; la commissione incaricata di decidere l'allestimento era composta oltre che dal presidente e dal segretario dell'Accademia, da Alemagna, Beltrami (pittore), Boito, Landriani, Osnago, Ferrario, Mentessi. Nella stessa cartella vi sono i contratti con la ditta Brambilla per la fornitura dell'intelaiatura e il carteggio con tappezzieri e decoratori: le pareti interne erano rivestite in color rosso cupo.

¹⁹ Una lettera dei fratelli Mora dell'aprile del 1891, discutendo una comunicazione del segretario, faceva esplicito riferimento a una base di accordo per la fornitura di arredi «discussa coll'Egr. Sig. Grubicy». I Mora fornirono poi i mobili per arredare le sale. L'influsso di Grubicy sembra evidente nell'arredo della «sala dei dipinti dei fiori» (sala P) dove c'era «un tavolo artistico (stato eseguito su disegno di Tranquillo Cremona)»; AAB, *Carpi F II*, 20. La commissione che Grubicy doveva eseguire presso Luca Beltrami riguardava forse il sollecito di un intervento governativo a pro dell'esposizione.

²⁰ AAB, *Carpi F II*, 21.

²¹ Parola di difficile lettura, parrebbe: ogni.

²² AAB, *Carpi F II*, 21. Un *dépliant-réclame* della ditta Montorfano inviato al segretario sottolineava la possibilità di far pubblicità nei vari «Stabilimenti di confezione e Magazzini di Mode e Novità per uomo e per signora» che avevano fatto un «immenso progresso negli ultimi anni». Nella cartella c'è anche un elenco di giornali e riviste italiani ed internazionali fornito dal Circolo Filologico su cui Carotti scelse i titoli a cui mandare notizia dell'esposizione.

²³ AAB, *Carpi F II*, 19: le prime offerte risulavano

all'ottobre 1890, ma l'accordo con De Marchi fu stipulato nel marzo 1891. Il De Marchi si impegnava a fare il catalogo illustrato unitamente a un catalogo semplice a bassissimo costo; doveva inoltre fornire 100 copie gratis all'Accademia.

²⁴ Cfr. le schede di M. Dalai Emiliani e G. Ginex in *Mostra di Emilio Longoni*, catalogo, Milano, 1982, pp. 57-9.

²⁵ AAB, *Carpi F II*, 22. L'opera di Pusterla era *Le bevitrici di sangue* e quella di Longoni *L'oratore dello sciopero*.

²⁶ Un articolo del regolamento del 1868 consentiva di respingere le opere che offendessero il pudore; non so in quali altri casi sia stato applicato. Quanto a Ciolina il giudizio riportato alla voce «Motivo dello scarto», nell'«Elenco delle opere di pittura presentate per la Ia Esposizione Triennale di Belle Arti» è il seguente: «Per meriti pittorici sarebbe stato accettato, ma si rifiutò per considerazioni di decenza». L'opera di Ciolina non figurò neppure alla *Esposizione libera di Belle Arti*, aperta nei pressi del Castello e sorta inizialmente per esporre le opere dei rifiutati; in realtà vi esposero molti degli artisti già presenti a Brera, come Longoni o Pusterla, ed artisti che non vi avevano inviato opere come Irolli.

²⁷ G. Macchi, *L'arte a Brera, II*, in «La Lombardia», Milano, 8 luglio 1891.

²⁸ VI Esposizione Nazionale Artistica, L. Chirtani, *L'esposizione di Belle Arti a Venezia. Quadri e statue*, Milano, 1887, pp. 30-4.

²⁹ L. Chirtani, *L'Esposizione Triennale di Brera, II*, in «L'Illustrazione Italiana», Milano, XVIII, 1891, 20, 17 maggio.

³⁰ Questa tendenza dell'arte a riflettere problemi e situazioni della condizione di vita del popolo e delle classi lavoratrici, intensificatasi verso gli anni Novanta del secolo XIX è emersa anche dal citato catalogo della mostra *Arte e socialità*. La prima Triennale ebbe però anche in questo caso una forte funzione di specchio dei molteplici sforzi e tentativi allora in atto.

³¹ Per l'esame della posizione di Grubicy nella sua formazione ed evoluzione si rimanda a P.L. De Vecchi, *Testimonianze e riflessioni teoriche negli scritti dei primi divisionisti*, in *Mostra del Divisionismo*, cit. pp. 33-40; A.M. Damigella, *op. cit.*, cap. II, ma anche ad A.-P. Quinsac, *op. cit.*, p. 40.

³² Sulle accuse al divisionismo cfr. A.-P. Quinsac, *op. cit.*, cap. I e *passim*; M.M. Lamberti, *op. cit.*, pp. 76-81.

³³ *L'esposizione di Belle Arti. I, La Scultura*, in «Il Secolo», Milano 9-10 maggio 1891, articolo, come i seguenti nove, non firmato. Sulle caratteristiche della scultura italiana degli anni Ottanta cfr. M.M. Lamberti, *Artisti e mercato: Il Giornale Artistico (1873-74)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», serie III, vol. VII, 3, 1977, pp. 1295-1301. G. Macchi, su «La Lombardia», del 22 marzo 1889 criticando i lavori del giurì lombardo per l'esposizione di Parigi sosteneva: «Il giurì non ha avuto la forza ed il coraggio di escludere decisamente la paccotiglia dei puttini e delle donnette smorfiose, frutti del peccaminoso accoppiamento del mestiere del marmorino con la nobile pietra di Carrara».

³⁴ L'unico giornale a riprodurre l'opera del Magoni fu appunto «Il Secolo» con la semplice xilografia al tratto.

³⁵ *L'Esposizione di Belle Arti a Milano. II, La Scultura*, in «Il Secolo», Milano, 10-11 maggio 1891.

³⁶ L'altro premio Tantardini andò all'*Ignavia* di A. Alberti, a cui toccò anche uno dei premi Fumagalli, suscitando molta irritazione fra gli artisti e i critici. Questi lamentavano che nessun premio fosse toccato ad opere veramente innovatrici. I tre premi Principe Umberto erano andati a *Le Parche* di Cesare Laurenti, a *Ritratto di Signora* di Adolfo Feragutti e a *Pace* di Pietro Fragiaco. I tre premi Fumagalli andarono, oltre all'Alberti, a *Alla vanga* di Arnaldo Ferraguti e a *Campagna Bellunese* di Millo Bortoluzzi.

³⁷ Nessun tentativo era comunque fatto di delineare i fenomeni sottostanti a tali soggetti, ad esempio alle molte opere sul tema dell'Emigrazione.

³⁸ *Cronaca Cittadina. La Triennale di Belle Arti I*, in «Il sole», Milano, 11-12 maggio 1891. Gli articoli sono senza firma.

³⁹ Cfr. M. Dalai Emiliani, *Una traccia per Emilio Longoni, pittore sociale*, in *Mostra* di E. Longoni, cit., pp. 20-3.

⁴⁰ V. Grubicy, *Brera 1891. Tendenze evolutive delle arti plastiche*, in «Pensiero italiano», IX, pp. 64-5.

⁴¹ Ricomparso alla Mostra mercato degli antiquari milanesi nel 1982, cfr. la scheda di G. Ginex in AA. W., *La Camera del Lavoro di Milano. 1891-1914*, Bergamo, 1982.

⁴² Milano, Pinacoteca di Brera (in deposito alla Sovrintendenza Archeologica). Sul Filippini si veda il profilo biografico di E. Bersellini in «Cronaca dell'esposizione di Belle Arti», Milano, n. 6, p. 44; e il recente catalogo della mostra *Paesaggi e figure nelle opere di Francesco Filippini*, a cura di R. Stradiotti e B. Passamani, Brescia, 1979.

⁴³ Cfr. «Il sole», *op. cit.*

⁴⁴ *Alla vanga*, ora al Museo del Paesaggio di Pallanza. La tela fu iniziata da Ferraguti nel 1889 ed alcuni studi di personaggi del quadro furono pubblicati dall'artista su «L'Illustrazione Italiana», XVI, 1889, n. 25, 23 giugno, p. 393. A p. 398 una nota ricordava che Ferraguti stava dipingendo il quadro dal titolo *Il lavoro* (*Alla vanga* fu dunque attribuito ad opera compiuta) con «una trentina di contadini che vangano e sudano», ma che l'avrebbe potuto terminare solo nel maggio seguente per la necessità del fare dal vero.

⁴⁵ L'opera di questi artisti era conosciuta attraverso la riproduzione che ne davano varie riviste, fra cui la milanese «Illustrazione popolare». Sugli artisti francesi cfr. C. Weisberg, *The realist tradition: French painting and drawing 1830-1900*, The Cleveland Museum of Art, 1981. Altro riferimento poteva essere l'esperienza di Liebermann. Alla stessa triennale appariva anche un quadro di Luigi Rossi dal titolo *Falciatura*, riprodotto in R. Bossaglia, M. Bianchi, *Luigi Rossi*, Busto Arsizio, 1979, tav. XXXI. La lettera autobiografica di Ferraguti è in «La Cronaca dell'esposizione di Belle Arti», n. 18, 5 luglio 1891, pp. 143-44. Molte critiche si appuntavano sulla fotograficità dell'immagine (si veda ad esempio F. Vismara, *I nostri artisti alla Esposizione di Brera*, Milano, 1891, pp. 18-9).

⁴⁶ G. Bocciarelli, *Pusterla*, in «Cronaca d'arte», I, 19, 20 aprile 1891, p. 158 diceva che dopo due anni tra Genova e Firenze era tornato a Milano; per capire meglio il suo quadro esortava a guardare i pastelli «sinfonia di giallo, blu, vermiglio, e lacca così meravigliosa che, Zola-artista, se ne terrebbe altamente onorato». F. Vismara, *op. cit.*, pp. 20-1 criticava invece fortemente tutto il quadro. Per la più recente bibliografia di Pusterla si rimanda a AA. VV., *Immagini di vita proletaria. Attilio Pusterla e Le cucine economiche*,

«Quaderni della Civica galleria d'arte moderna di Milano», I, 1980.

⁴⁷ Così certificava la notifica delle opere di Grunhüt e una lettera che chiedeva l'ammissione al Concorso Fumagalli, rispettivamente in AAB, *Carpi F II*, 20 e *Carpi B II*, 7.

⁴⁸ V. Grubicy, *op. cit.*, p. 71 parlava di ombra bluastro, ma ora sembra decisamente nera. Le pennellate sono in parte fuse e in parte applicate in larghezza ed ampiezza diversa: sottili sull'erba, piuttosto lunghe sulle figure.

⁴⁹ V. Grubicy, *op. cit.*, pp. 51-61; ma si veda l'esame dei suoi testi in A. M. Damigella, *op. cit.*, p. 94 e sgg. Alberto Sormani era intervenuto in «Cronaca d'arte», I, 33, 2 agosto 1891 con una dura critica della vasta tela, da lui giudicata poco più che un semplice disegno; le contrapponeva, apprezzandola come vera opera d'arte *Le due madri* di Segantini. Ma di *Maternità* scrisse anche in «Cronaca dell'Esposizione...» n. 12, pp. 92-93, rispondendo ad una lettera di Grubicy a Macchi sull'uso del colore e del chiaroscuro per ottenere determinati effetti. L. Chirtani, *L'esposizione Triennale di Brera*, II, in «L'Illustrazione Italiana», XVIII, 20, 17 maggio 1891.

⁵⁰ G.G. Fumagalli, *A Brera*, in «La strada», I, 2, Milano 16 maggio 1891. Il giornale che pure era vicino alle posizioni allora sostenute da Turati era acerrimo nemico della «Lombardia». La direzione si dissociava dal giudizio ritenendo l'opera di Previati «fortemente ideata».

⁵¹ G. Segantini, *Così penso e sento la pittura*, in «Cronaca d'arte», I, 7, 1 gennaio 1891, p. 55; *Le idee di G. Segantini*, in «Cronaca dell'esposizione...», n. 12, pp. 93-4; F. Bellonzi, T. Fiori, *op. cit.*, vol. I, pp. 327-338; A. M. Damigella, *op. cit.* cap. II.

⁵² Per le *Fumatrici* cfr. M. M. Lamberti, *op. cit.*, p. 95, fig. 68; per le illustrazioni di Poe, cfr. A. M. Damigella, *op. cit.*, p. 86. Queste ultime erano apprezzate da Grubicy. cfr. V. Grubicy, *Alla Famiglia Artistica - Arte d'immaginazione*, in «Cronaca d'arte», I, 7, 1 febbraio 1891 e da G. Macchi, *Alla famiglia artistica*, in «La Lombardia», Milano 31 gennaio 1891.

⁵³ Cfr. M. Rosci, G. Previati, in Cat. *Mostra Divisionismo... cit.*, p. 88, scheda n. 36, ed il saggio introduttivo dello stesso Rosci.

⁵⁴ G. Macchi, *A Brera*, VI, in «La Lombardia», Milano 19 settembre 1885.

⁵⁵ AAB, *Carpi F II*, 26. Le schede di notifica sono tutte raccolte in un grosso volume.

⁵⁶ Per una analisi di queste opere si rimanda ora al catalogo generale di A.-P. Quinsac, *Segantini*, Milano, 1982, pp. 317-19, 443-44, 480-81.

⁵⁷ Cfr. A.-P. Quinsac, *Segantini... cit.*, op. 336 (*Vacca bagnata*) e 102. Questa vicenda di *Petalò di rosa* che Segantini voleva esporre alla Triennale può spiegare la data 1891 apposta sul dipinto, nonostante l'esecuzione risalisse al 1890, come prova la scritta sul retro.

⁵⁸ AAB, *Carpi F II*, 25: il titolo «petalo di rosa» che sulla lettera si sostituiva a «Foglia di rosa» era quello imposto da Vittore e su cui c'erano state discussioni fra i due. Cfr. Quinsac, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁹ V. Grubicy, *Tendenze evolutive...*, cit., pp. 33-7; V. Grubicy, *Dopo il giudizio. Per un'opera d'arte*, in «Cronaca d'arte», I, 24, 31 maggio 1891.

⁶⁰ A. Sormani, *La forma*, in «Cronaca dell'esposizione...», n. 4, p. 30.

⁶¹ Lettera di Grubicy a Morbelli in data 8 luglio 1891, riprodotta in *Angelo Morbelli*, *op. cit.*, p. 74.

⁶² L. Chirtani, *A Brera. Discorsi e ritagli*, in «Il Corriere della sera», 15-16 maggio 1891.

⁶³ Così si ricava dalle schede di notifica in AAB, *Carpi F II*, 26. Morbelli scrisse: «I *La lettera del fidanzamento*», lasciando incompiuta la parola, cancellando con un tratto e ripetendo sotto: «I *Un consiglio del nonno* (Parlatorio Pio Trivulzio); 2 *Alba*».

⁶⁴ G. Macchi, *Alla Famiglia artistica*, in «La Lombardia», Milano, 1 febbraio 1891: qui Morbelli esponeva due studi del quadro già esposto alla Permanente (nel 1890 aveva mandato: *Inverno*): «Il Morbelli ha ottenuto, nella ricerca della scomposizione della luce un miracoloso risultato; il suo cervello, l'occhio e la mano, nella loro cooperazione, hanno fatto il lavoro del prisma. Ora, certo col prisma non si fa un quadro: ma chi può dire quanto di questi risultati, per se stessi e da soli, impotenti, passerà e vivrà nella tecnica futura?». S. Berresford, *op. cit.*, p. 241 aveva sottolineato la precocità dell'inizio della ricerca divisionista di Morbelli (1888 circa).

⁶⁵ Cfr. U. Fleres, *Esposizioni di Belle Arti in Roma*, in

«Archivio Storico dell'Arte», Roma, IV, 1891, p. 143: «Le due tele del Morbelli sono un particolarissimo studio di luce. Nell'una e nell'altra la luce entra da una finestra che è nel fondo, in mezzo, e, filtrata dai vetri, sfiora certe vecchiette d'ospizio che siedono lavorando. È pittura che va guardata da molto lontano; a otto o dieci metri ci si sente l'aria, e il lume della finestra risulta d'un'evidenza da stupire. Chi si avvicina per osservare la tecnica di Morbelli, vede che egli ha ottenuto il mirabile effetto mercé una studiosa combinazione di tinte crudissime». Dalla descrizione sembra trattarsi di una primissima versione di *Le due nevi*, come *Le vecchine* (cfr. Bellonzi - Fiori, *op. cit.*, VI, 47).

⁶⁶ *Ora triste* di Mentessi è ora alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano, cfr. *Giuseppe Mentessi (1857-1931)*, catalogo della mostra a cura di Z. Birolli, Ferrara,

1972, fig. 17. Il quadro fu sicuramente ritoccato da Mentessi a Esposizione finita.

⁶⁷ AAB, *Carpi F II*, 26 e *Carpi B II*, 7.

⁶⁸ G. Macchi, *I concorsi a Brera*, in «La Lombardia», Milano, 30 ottobre 1889.

⁶⁹ Su Nomellini nel periodo giovanile, cfr. R. Monti, G. Nudi, *Mostra di Plinio Nomellini*, con saggio introduttivo di C.L. Ragghianti, Livorno-Firenze, 1966; S. Berresford, *op. cit.*, introduzione alla sezione e schede; G. Bruno, *La pittura in Lingua dal 1850 al Divisionismo*, Genova, 1981, cap. I.

⁷⁰ G. Bocciarelli, *L'Esposizione a Brera. Gli ultimi giorni*, in «Cronaca d'arte», I, 30, 12 luglio 1891.

⁷¹ L'anno solitamente indicato è il 1890.

⁷² Cfr. A.M. Damigella, *op. cit.*, cap. II; M.M. Lamberti, *op. cit.*, pp. 81-86.

Antologia critica

a cura di Giuditta Lojacono

Nell'ambito della prima Triennale di Brera, grande rilevanza assumono le recensioni apparse sulla stampa e sulla "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti", pubblicazione periodica creata per l'occasione. Molto attesa, la manifestazione suscita l'interesse dei principali critici, che non si limitano alla mera descrizione dei lavori in mostra, ma si fronteggiano in veri e propri dibattiti in merito alle molteplici correnti artistiche.

Ampio spazio è riservato alla discussione sulla scomposizione cromatica, argomento di numerosi articoli, molti dei quali dedicati a *Maternità* di Gaetano Previati. L'opera, fondamentalmente incompresa sia nel tema che nella tecnica, è destinata fin da subito a dividere la critica tra convinti estimatori, capeggiati da Vittore Grubicy e Alfredo Melani, tolleranti osservatori, come il critico de "La Lombardia" Gustavo Macchi, e agguerriti antagonisti. Tra questi Luigi Chirtani che, fermamente avverso alla nuova tendenza, firma sul "Corriere della Sera" anche la stroncatura di *Alba* di Angelo Morbelli e non risparmia dalle colonne de "L'Illustrazione Italiana" qualche appunto a *Le due madri* di Giovanni Segantini, quadro che, del resto, non sempre convince i recensori per lo strano effetto di luce proposto.

Rimanendo nell'ambito dei commenti alle opere, il confronto dei vari contributi mostra come numerosi siano gli artisti oggetto di opposti

giudizi, tra i quali si possono segnalare Luigi Conconi, Giuseppe Mentessi, Filippo Carcano, Attilio Pusterla, Lazzaro Pasini, Emilio Longoni, Giovanni Sottocornola. In particolare, del N. 317 di Conconi, di difficile comprensione a causa della vaghezza del titolo, è apprezzato il soggetto, ma giudicata in modo ambivalente la resa pittorica; *Ora triste* di Giuseppe Mentessi crea alcune perplessità per i suoi toni violacei; Attilio Pusterla è alternativamente lodato o biasimato per la crudezza delle sue *Bevitrici di sangue*; Longoni viene ricordato più frequentemente per la *Piscinina* che per il socialmente inquietante *Oratore dello sciopero*. Riscuotono invece un successo quasi unanime opere oggi meno conosciute, quali *A Bezzacca* di Sebastiano De Albertis – il cui racconto di un momento chiave delle guerre di indipendenza attraverso un episodio marginale e per certi versi intimistico raccoglie le simpatie del pubblico –, il *Ritratto di signora* di Adolfo Feragutti (fig. 1), ammirato per la somiglianza all'originale e per la felice realizzazione, e *La barca del papà* di Alessandro Milesi (fig. 3), prima opera acquistata durante la mostra che colpisce per il soggetto accattivante e leggero. Di contro è da segnalare la pressoché totale indifferenza che suscita un autore come Giuseppe Pellizza da Volpedo, la cui presenza alla rassegna braidense è registrata solo in due brevi citazioni sulla "Cronaca d'Arte". Un nutrito gruppo di articoli è infine dedicato



1. Adolfo Feragutti Visconti, *Ritratto di Signora*, 1891, olio su tela, 200 x 122 cm
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

alle accese polemiche innescate dall'assegnazione dei Premi Principe Umberto – vinti da Cesare Laurenti, Adolfo Feragutti e Pietro Fragiaco – e Fumagalli, conferito tra gli altri ad Arnaldo Ferraguti. Tralasciando le numerose obiezioni per la totale indifferenza attribuita alla scultura, il giurì del Premio Principe Umberto viene posto sotto accusa, non tanto per la scelta del ritratto di Feragutti e di *Pace* di Fragiaco – quadri che avevano comunque suscitato pareri positivi –, quanto per le *Parche* di Laurenti (fig. 2), opera giudicata secondaria e pesantemente criticata. Anche l'assegnazio-

ne di uno dei Premi Fumagalli all'imponente tela *Alla vanga* di Arnaldo Ferraguti, lodata da alcuni, ma biasimata da molti per la composizione generale e la fissità delle figure troppo debitorie al mezzo fotografico, suscita più di un malumore.

Per dare una più ampia idea della complessità del dibattito artistico nato intorno alla prima Triennale si propone un'antologia critica che riunisce e mette a confronto commenti tratti da riviste, giornali e pubblicazioni contemporanei. La raccolta, incentrata esclusivamente sulla pittura, vuole mettere in luce come i commentatori coevi, seppur impegnati nella *querelle* sull'emergente Divisionismo, non ne fossero totalmente monopolizzati, avendo modo di focalizzare la propria attenzione su una molteplicità di opere e tematiche differenti. Va in ogni caso considerato che molte delle opere presenti a Brera, amate o meno dagli articolisti, sono entrate a far parte, in momenti diversi, di importanti collezioni pubbliche, come la Galleria d'Arte Moderna di Milano (*Le due madri*, *Ritratto di Signora*, *La barca del papà*, N. 317), la Pinacoteca Ambrosiana (*Ora triste*), il Museo del Paesaggio di Verbania (*Alla vanga*).

LUIGI CONCONI

F. Vismara, *I nostri artisti alla Esposizione di Brera. 1891*, Stab. Giuseppe Civelli, Milano 1891, p. 17

«Non è poi lecito mandare all'Esposizione il sentimento e il talento senza il quadro. – La sepoltura (n. 317) della madre visitata dai suoi bambini: quale commovente soggetto rovinato! Un'altra volta, signor Conconi, prenda la tela, vi scriva quello che ha intenzione di dipin-

gere e la esponga. Scusi la mia crudezza, ma il non voler fare apposta quello che si può fare, è una cosa che non merita indulgenza.»

V. Grubicy, *Tendenze evolutive delle arti plastiche alla prima Esposizione triennale di Brera*, in "Pensiero Italiano", a. I, n. IX, settembre 1891, pp. 83-84

«Ed io mi lascio dire volentieri da Conconi che ho torto, perché trovo che lui ha ragione di mostrarsi abile e *virtuoso* nelle sue tele ogni qualvolta – come nell'originalissimo suo quadro che ha per titolo N. 317 (il numero toccatogli nel Catalogo) – l'abilità e la virtuosità non sono fine a loro stesse, ma semplicemente un mezzo spontaneo, una specie di abito naturale, di cui l'artista dispone per esprimere con un linguaggio sommario ed efficacemente sintetico, dei sentimenti fini, elevati, gentili, che rivelano denudata l'indole più caratteristica dell'animo suo d'artista vero.

N. 317 è un quadro d'indole così suggestiva e raffinata, che, per descriverlo, ci vorrebbe la penna di Carlo Dossi: nella sua "Vita di Alberto Pisani" *vivono* infatti certi bambini del popolo, disegnati appunto con quelle caratteristiche d'osservazione psicologica, desunte dalla semplice esteriorità della *silhouette*, i quali potrebbero trovare un degno riscontro nei due bambini ancora *gogò*, che muti, coi volti quasi invisibili, col dito in bocca, stanno ritti in un cimitero dinanzi ad una tomba e progettano le loro ombre bluastre sopra un lembo di terra non ancora rassodato che porta infisso un cartello provvisorio N. 317.

Qualche papavero qua e là fra le croci, una lucertola che si arrampica su un sasso, un'altra pietra sepolcrale che porta la sigla dell'autore: e il tutto fatto a grandi pennellate riassuntive, che potrebbero essere state

scritte giù in mezz'ora come una lettera. Ma queste pennellate, ma questa bravura non fanno la civetta per proprio conto; non attirano sopra di loro l'attenzione; non fanno dire a chi guarda: «che bravo pittore!» ma inducono invece alla meditazione. Si trova il quadro singolare, anche strambo dapprima: poi poco a poco esso vi prende, vi affascina e vi mormora nell'anima: "che bell'opera!". In seguito poi non si può a meno di aggiungere, come faccio io: "gran bel tipo d'artista quel Conconi!"»

SEBASTIANO DE ALBERTIS

L'esposizione di Belle Arti a Milano. V. La pittura, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9025, 21-22 maggio 1891, p. 1

«Un pittore che dipinge da più di quarant'anni ed ha saputo essere sempre moderno è Sebastiano De Albertis. Il suo quadro è, per consenso universale, quello che riunisce, nell'eccellenza dell'arte, il maggior pensiero. Con fare largo, schietto, vigoroso, dipinse una scena che lascia profonda impressione nell'animo. È una *Reminiscenza di Bezzecca*, di una di quelle battaglie dell'indipendenza alle quali De Albertis partecipò sotto il comando di Garibaldi. Un artiglieriere dell'esercito (con Garibaldi vi era nel 1866 l'artiglieria regolare comandata dal prode Dogliotti) conduce per la briglia un mulo giù per il sentiero sassoso della montagna. Il soldato è ferito ad un braccio: sul mulo vi sono due altri soldati feriti più gravemente di lui: un garibaldino che sostiene un croato. È un quadro che commuove e che fa meditare. Sono tre vittime della guerra: due accorsero sotto le bandiere con entusiasmo, per liberare i fratelli oppressi, l'altro la subì inconscio e passivo, come doveva subire le ver-

gate del caporale. Ma la battaglia è terminata: i nostri sono vincitori e nel nemico vinto e ferito, non iscorgono più che un infelice, degno di pietà e di soccorso. Il croato ferito è un uomo. De Albertis vide la scena venticinque anni sono: nella sua fantasia la completò e la idealizzò mantenendola umana. Questo è l'idealismo che noi invochiamo, al quale il pittore, alla visione della mente, accarezzata con forte amore, dà la forma del vero.»

ADOLFO FERAGUTTI VISCONTI

F. Bordini, *Attraverso le Sale di Brera. I*, in "L'Italia", a. VII, n. 124, 7 maggio 1891, p. 3

«Un altro quadro (N. 254) che attira pure l'attenzione, anche perché l'originale è una bella ed elegante donnina assai conosciuta a Milano, è un ritratto al naturale di donna giovine in piedi, in abito da passeggio, accarezzante un *ulmerdog* che protende il suo muso acuminato verso i capelli della signora, dipinti in un biondo veramente d'ultima moda.

L'artista, che è il bravo Adolfo Ferraguti, ha dato per sfondo alla figura della bella signora, che campeggia nel centro della tela, il Corso Vittorio Emanuele. Come si capisce, questo è uno sfondo discreto e la signora si trova colà perfettamente in ambiente, dacché la sua simpatica persona vi fa nella giornata frequenti quanto prolungate apparizioni. La somiglianza è perfetta e sono persuaso che se la gentile signora si presentasse in quel costume colla relativa cagna all'Esposizione e si mettesse davanti al suo quadro, avrebbe l'illusione di guardarsi nello specchio.

Trattandosi di un ritratto, io credo che miglior elogio non si possa fare al Ferraguti. Se Zeusi e Parrasio ingannarono gli uccelli e gli uomini – Ferraguti arriva con questo quadro a ingannare gli originali.»

ARNALDO FERRAGUTI

R. Barbiera, *A Brera*, in "Il Fanfulla della Domenica", a. XXII, n. 133, 17-18 maggio 1891, p. 1

«Una tela dove pure vibra la vita è *Alla vanga* di Arnaldo Ferraguti di Ferrara. È la tela più ampia dell'esposizione, copre tutta una vasta parete; con trenta figure grandi al vero. Qui siamo in Terra di Lavoro, in un campo cui sovrasta il cielo maestoso, d'un azzurro intenso, solcato da alcune nuvole bianche fluttuanti. Il padrone del campo, un uomo maturo, rubizzo, è piantato lì, come un dominatore; e una schiera di contadini d'ogni sesso, di tutte le età, è curva davanti a lui, sulla vanga, a dissodare il terreno sotto la sferza spietata del meriggio. Un vecchio, sospeso il lavoro, sta confortando un ragazzo piangente. Dal movimento d'alcune donne, si capisce che qualche piccola disgrazia è successa; ma il padrone del campo non n'è punto commosso, e non vi bada affatto; una lunga fila di lavoratori allineati come militari, e tutti intesi alla loro opera rude e penosa, impegnati in una lotta col terreno ingrato, di cui vogliono riuscire a ogni costo, e presto, vincitori. Le mosse delle figure, tutto l'ambiente, il quadro, insomma, così ardito nella sua ampiezza, afferrano la nostra attenzione. Solo un vero artista, un artista poderoso poteva dipingere tal quadro!... Le faccie dei lavoratori sono più rosse di cinabro che veramente abbronzate, quali sogliono averle questi lottatori della vita che penano giornate intere al sole; – un po' d'aria mi par che manchi nel gruppo delle figure a sinistra, dove qualche ombra portata mi sembra fuori di posto; ma che larghezza, che vitalità nella composizione, che virile coraggio di artista, il quale vuol combattere la sua battaglia navale non già nel bicchier d'acqua della tela ristretta, ma nel mare della grand'arte!»



2. Cesare Laurenti, *Le parche*, 1891, olio su tela, 184 x 266 cm, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

M. Calderini, *La prima Esposizione Triennale di Belle Arti a Brera. Risultati e tendenze. I*, in "Gazzetta Letteraria", a. XV, n. 31, 1 agosto 1891, p. 243

«L'altro incubo dell'Esposizione è *La vanga* di Feragutti Arnaldo. Nella relazione del giurì che ha pronunciato, si considera: «*la luce ardente del sole nel quadro, l'amoroso studio del vero* (!), e *l'intenzione di toccare un'altra meta in arte*». – Salvo quest'ultimo complimento, che è un curioso modo di esaminare i risultati, con benignità per le intenzioni di uno solo, mentre altri cento o mille possono essersi prefisso mete ancora più alte; a parte questo tener conto delle intenzioni, che è un sistema senza valore positivo, il resto del plauso dato al Feragutti fa pensare alla definizione del gambero: pesce rosso che cammina

all'indietro; alla quale il naturalista interrogato in proposito rispose che andava benissimo, salvo il gambero non era un pesce, non era rosso e non camminava all'indietro.

Perché infatti nel *La vanga* non c'è *sole ardente*, ma abbarbagliamento stonato senza luce; non c'è *studio amoroso del vero*, ma violenza, dimenticanza dello studio, mancanza di verità.

È duro, è ingrato, è odioso dover dichiarare pessima l'opera di un collega che ha faticato, che si è forse sbagliato senza saperlo, per eccesso di foga giovanile, la quale, per poco che fosse stata consigliata, avrebbe forse potuto dare frutti sostanziosi, ma la verità impone questo dovere di fronte all'oltraggio che la premiazione del *La vanga* ha recato alla giustizia.

Che quadro è *La vanga*? Nulla più che un *clichè*



3. Alessandro Milesi, *La Barca del papà*, 1891, olio su tela, 162 x 105 cm, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

fotografico, senza scelta, ingrandito fino ad invadere una telona dipinta da capo a fondo con rozzezza uguale, senza uno sguardo conscio e scrutatore ai tesori di riflessi e di finezze della gran luce all'aperto, senza una squisitezza di disegno, con poche figure trovate scultoriamente in mezzo a più di trenta che *posano* innanzi all'obbiettivo della macchina fotografica. Non uno di quei contadini che si muova davvero, che lavori davvero, che punti davvero contro la sua vanga... Si fanno tutti guardati. E questa della mancanza di naturalezza, a cagione del soverchio aiuto fotografico, è la maggiore condanna dell'opera d'arte moderna, perché, se la scienza è venuta ad offrire all'arte tanto soc-

corso di documenti, sia istantanei che *a posa*, è evidente che questi documenti non hanno altro impiego che di corroborare lo studio, e che sono *mezzi* e non già *risultati*; e infine sarebbe glorioso, sarebbe nobile e originale, sarebbe una bella strada indicata ai volenterosi quella di distinguersi appunto cercando la grande arte negli elementi che non dipenderanno mai dall'obbiettivo fotografico, e (in un tempo in cui questo è al servizio di tutti), sarebbe un elemento di originalità e di successo, cercar sempre di più le caratteristiche che nessuna macchina darà mai, cioè: l'elevatezza, la logica, la simpatica evidenza dei sentimenti, la verità dell'aria che permette di respirare, sotto il cielo d'un paesaggio, la verità delle anime che si prendono per soggetto nelle loro plastiche rivelazioni.»

PIETRO FRAGIACOMO

G. Bocciarelli, *Fra i quadri*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 23, 24 maggio 1891, p. 190

«Mi sta sull'animo di parlare di un artista che ha suscitato in me delle impressioni fortissime. La sua arte è improntata ad una tristezza che vi penetra nell'anima come un incubo: viste alla loro giusta distanza, quelle tele vi assorbono completamente in modo che vi dimenticate di essere in una esposizione, circondati da gente, da altri quadri; vi dimenticate che anch'esse hanno una volgare cornice, quella cornice pettegola, che colla sua sfrontatezza ci richiama sempre alla realtà.

I quadri sono tre ed hanno tre modesti nomi: *Pace*, *Riposo*, *Inverno*.

Una riva muta, un canale morto, una barca immota, un cielo grave, una luna triste, svolgentesi quasi minacciosa da nubi pesanti. Ecco la *Pace* Pietro Fragiaco. Il luogo, l'ora, il tempo,

si presterebbero ad un delitto, e voi vi sentite inquieti davanti ad un tale quadro, e non capite perché il pittore l'abbia chiamato così. [...] Fragiaco, con questi quadri, si afferma veramente uno degli artisti più forti della scuola veneta: egli sente la poesia del suo paese con un'intensità che non è raggiunta da nessuno, salvo dal Bezzani; e tanto l'uno che l'altro, questi artisti si staccano completamente dall'arte veneta in genere, la quale, pur troppo, va riminchionando in levigature da scatole di confetti.»

CESARE LAURENTI

M. Calderini, *La prima Esposizione Triennale di Belle Arti a Brera. Risultati e tendenze. I*, in "Gazzetta Letteraria", a. XV, n. 31, 1 agosto 1891, p. 243

«Se cominciamo a studiare il primo lavoro che fu premiato, *Le Parche* del Laurenti, vi troviamo un soggetto mitologico-filosofico non spiegato con logica chiarezza, non eseguito con tecnica nobile, non attraente, non dico pel piacere degli occhi, ma neppure per l'interesse della meditazione. Il quadro è tedioso a prima vista e il tedio se ne accresce col tornarvi; nessuna qualità recondita viene a un dato momento a farvi ricredere, a farvi esclamare: Chi sa mai! qui sotto può essere che vi sia qualche cosa!

Il Laurenti non ebbe il baleno d'una *trovata* quando concepì l'opera che si presenta, non ebbe una buona fortuna né per la linea, né per la visione totale; e per colmo di deficienza, a far almeno dimenticare l'errore di base nel *motivo*, non un palmo della tela che possa interessare come esecuzione! Quanto agli errori costitutivi del *motivo*, è inesplicabile, che, volendo rappresentare le Parche, astrazione antica, occorresse uscire appunto dal periodo antico pel costume, e, dato che se ne uscisse, è inesplicabile la scelta

del costume non omogeneo, non tutto realista per le tre figure, due di esse essendo vestite da erbaiuole o cenciaiuole moderne, e una con una specie di veste da camera nera, che non ha più relazione col resto.

È ancora inesplicabile che due delle tre Parche abbiano un tipo solo esattamente ripetuto, e non c'è ragione che questo doppio esemplare sia il tipo della vecchiona del basso popolo, senza anima, obesa, mentre poi la terza Parca è una donna giovane, quasi bella, coi caratteri però del marasmo acuto o della persona reclusa per fissazioni morbose. Quella giovane non taglia il filo della vita all'umanità; è essa stessa invece una condannata a morte che aspetta d'essere condotta la supplizio. E ancora: Perché il luogo ove stanno le Parche ha da essere lungo un muro di cortilaccio sudicio, con uno straccio appeso a un chiodo?»

L. Chirtani, *L'Esposizione Triennale di Brera. II*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XVIII, n. 20, 17 maggio 1891, p. 318

«Cesare Laurenti di Venezia. Tre filatrici; due vecchie e una giovane in nero, siedono ritte di fronte, appoggiate al muro. Sono veneziane e sembrano le Parche della favola, ed è precisamente sotto questo titolo che il quadro figura tra le migliori opere della triennale.»

GIUSEPPE MENTESSI

A. Sormani, *I miei ideali a Brera. II*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 33, 2 agosto 1891, p. 276

«Questo lavoro completo ha fatto il *Mentessi* nell'*Ora triste*. L'emozione di questo quadro è profonda; è anche piena di eleganza, che nasce e dalla linea e dal colore. Certo non v'è la forza di un Segantini; quelle figure sono un po' delicate di consistenza, e sono vedute un

po' troppo individualmente piuttosto che non nell'insieme dell'effetto. Ma la poesia salva tutto: e veri versi sbagliati qui non ci sono. Quel gradino della chiesa sul davanti, quel santo di sasso irraggiato da un'ultima luce, sono trovate semplici ed artistiche. Meno simpatica mi è quella bara. In complesso un quadro che si ama e che non ha quasi rivali in tutta l'esposizione.»

F. Vismara, *I nostri artisti alla Esposizione di Brera. 1891*, Stab. Giuseppe Civelli, Milano 1891, p. 42

«Con buona pace degli amici del Mentessi pongo qui il suo quadro *Ora triste* fra le impressioni. Non che sia un'impressione nel vero senso della parola, anzi l'autore ha lavorato molto, ma di questo lavoro nell'opera non rimane niente. Manca di solidità, e una diffusione luminosa eccessiva fa sembrare tutto su di un solo piano. Anche nei crepuscoli più vaporosi il luogo in cui ci si trova è sempre molto più illuminato del fondo; nel quadro in questione, poi, il primo piano dovrebbe essere più illuminato ancora, perché elevato. Il buon artista inscientemente modifica il *fare*, secondo i corpi che dipinge. Dica un po', signor Mentessi, lei che è un insegnante, è buona cosa dipingere tutto un quadro con una fattura che assorbe dovunque egualmente la luce? Ammetto che il soggetto sia buono, commovente, anche; ma l'esecuzione del quadro, la pittura, manca di intensità in modo tale che tutto il sentimento sparisce. È un'anima senza corpo.»

ALESSANDRO MILESI

F. Bordini, *Attraverso le Sale di Brera. I, in "L'Italia", a. VII, n. 124, 7 maggio 1891, p. 3*
«Il quadro che piace a tutti indistintamente, artisti e profani, merita, mi concederà il lettore, di

tenere il primo posto in queste mie brevi note. Questo quadro è del Milesi: porta il n. 236 e il titolo: *La barca del papà*. Una fanciulla bionda, grandezza naturale, con povere vesti, ma linda e pulita è seduta su d'un ceppo col capo rivolto al mare, l'occhio intento e leggermente socchiuso. Un bimbo dal viso allegro e rubicondo si appoggia al suo grembo e con una posa del capo tutta infantile, guarda di traverso la sorella di sotto in su, allungando la sua manina col braccio teso in direzione del mare. Nulla di più semplice, di più naturale, di più simpatico! Mi fermai lungamente davanti al quel quadro e constatai con piacere che l'impressione di soddisfazione ch'io provavo davanti a quel dipinto era condivisa da tutti, perfino dai critici. Succede tanto di rado di trovarsi d'accordo in questo mondo, specialmente in fatto di critica artistica! Il quadro del Milesi riunisce in se stesso, per così dire, i pregi delle diverse scuole, e più lo si considera, più tali pregi risaltano all'occhio. Se dovessi fare un appunto a questa egregia pittura, direi che il piano inferiore non è forte quanto il superiore – però mi sorse un dubbio che ciò potesse essere forse voluto dall'autore stesso, per ottenere un effetto più prepotente nelle due teste dei fanciulli. Comunque sia, questo è, per me, il quadro migliore dell'Esposizione per la perfetta fusione dell'ispirazione – o concetto che dir si voglia – colla fattura.»

ANGELO MORBELLI

G. Bocciarelli, *L'Esposizione di Brera*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 29, 5 luglio 1891, p. 242

«I due quadri del Morbelli – come tutte le opere di valore – più si guardano e più mi fanno impressione, una impressione suggestiva che vi penetra adagio adagio e vi conquista, in modo

da far dimenticare tutta l'altra roba che c'è intorno.

Nulla di più semplice dell'*Alba*, ma quella luce tenue, che vagamente s'indora e si diffonde, quell'ombra trasparentissima in cui si sente ancora il grigio e il freddo della notte, fusi in una nota calda, dolcissima, mi parlano un linguaggio che non può essere frainteso da chi sente il vero.

Anche le piccole aureole rosse (complementari del verde) di cui è contornato il fogliame verde cupo, quantunque ritengo che si sentano troppo mentre dovevano essere a malapena accennate, applicano un fenomeno da lungo tempo segnalato e chiamato appunto dai fisici *la teoria della aureole*, le quali, come diceva il Calvi cinquant'anni fa, *si mostrano maggiormente quando lo squilibrio degli oggetti osservati è maggiore, cioè dove la luce sia accanto all'ombra*.

Il principio dunque c'è ed è buono: il tutto sta di non interpretarlo a sproposito, perché la scienza afferra l'infinitesimale, ma l'arte deve soltanto sfiorarlo; diversamente falserebbe il verbo stesso della scienza ingrossando con una lente enorme ciò che si mostra ben diverso veduto ad occhio nudo.

Ciò che io ammiro incondizionatamente anche nel secondo quadro il *consiglio del nonno* è quella meravigliosa ombra in cui si legge tutto senza che perda la sua intensità.»

L. Chirtani, *A Brera. Discorsi a ritagli*, in "Corriere della Sera", a. XVI, n. 132, 15-16 maggio 1891, p. 3

«Dove quella specie di morbillo pittorico da me segnalato come pericoloso, si presenta con tutte le sue forme patologiche caratteristiche, senz'altre complicazioni, è nei quadri esposti sotto i numeri 517 e 518, al piano superiore, appena entrati nel primo riparto del portico B. B. Ne è autore il signor Ange-



**4. Angelo Morbelli, *Un Consiglio del nonno - Parlatorio del luogo Pio Trivulzio*, 1891, olio su tela, 60 x 45 cm
Raccolta Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria**

lo Morbelli di Alessandria, ma milanese di scuola e di dimora. [...]

I due quadri ai N. 517 e 518 adunque sono dipinti a puntini di tutti i colori, deposti a punta di pennello. Così lavorati, sembrano quadri di ricamo di margheritine di Murano, eseguiti come i collarini di margheritine dei preti.

Invece di mischiare i colori sulla tavolozza e deporre le tinte ottenute a pennellate ove van poste, sono stati deposti tanti puntini di quei colori schietti che doveansi mischiare, poi ogni gruppo di puntini è stato contornato da altri puntini formanti i colori dell'iride perché ciò conferisce, pare, luminosità ai colori. Pensate che per una foglia d'un albero rappresentato in uno dei due quadri, foglia che avrà due millimetri di larghezza per quattro di lunghezza,

ci saranno un 12 o 14 puntini di colore rosso, verde, azzurro, ecc. Una cosa incredibile! Scommetto che usando il *Contafile* dei negozianti di stoffe, si possono forse contare da 80 a 100 puntini per centimetro quadrato. Il pittore ha dunque avuto la pazienza di deporre delle centinaia di migliaia di puntini per fare un quadretto! Ma e perché tanta laboriosa stranezza? Non c'è effetto senza causa, dice il dottor Pangloss. La causa del sistema che riduce la superficie d'una pittura simile alla pelle d'un affetto di scarlattina, o di morbillo, o d'un'eruzione di migliaia, ha la sua radice nella scienza, ed è una trovata estera che ha un certo incontro nelle *Esposizioni dei rifiutati in Parigi*, come vedremo noi.»

ELEUTERIO PAGLIANO

F. Bordini, *Attraverso le Sale di Brera. IV*, in "L'Italia", a. VII, n. 135, 18 maggio 1891, p. 3
«Il solo Pagliano, che si presenta con *Zeusi e le donzelle di Crotone* (fig. 4) dà prova di non avere dimenticato questa purissima e difficile forma dell'arte dalla quale i francesi dicono che i pittori inglesi si astengono per pudore, e che gli attuali pittori italiani non intuiscono più in là dell'epidermide – e ci mette dinanzi cinque figure di donne poco vestite, ben delineate, ma fredde nel colore e forse sproporzionate nella statura.

Il Pagliano ama le donne lunghe ed anche nei quadri che sono nelle sale d'aspetto della stazione ha dato prova di questa sua inclinazione. Il quadro del Pagliano (che porta il N. 279) rivela però sempre la mano di un artista corretto e coscienzioso, e me lo lascino dire i così detti innovatori, non è ancor giunto il momento di dire che questo pittore abbia fatto il suo tempo.»

LAZZARO PASINI

La Triennale di Belle Arti. I, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 111, 11-12 maggio 1891, p. 2

«Come *pendant* all'*Oratore* del Longoni pel disprezzo degli effetti stabiliti si può mettere il *Soccorso* di Lazzaro Pasini. Questo quadro ha figura che impone per la tragica sua espressione: è un fanciulletto, che brancola sul corpo della madre spirante su di un misero pagliericcio. Dal suo viso sconvolto esce angosciato il grido di aiuto. L'ombra copre le tracce della miseria; lo spettatore non si trova davanti che alle due figure della donna e del bambino. È un quadro veramente tragico.»

F. Vismara, *I nostri artisti alla Esposizione di Brera. 1891*, Stab. Giuseppe Civelli, Milano 1891, p. 41

«Sarebbe un bel quadro quello del Pasini *Soccorso! Soccorso!* Se fosse dipinto bene. In altri termini, voglio dire che i mezzi pittorici non corrispondono all'intensità drammatica del soggetto. Quando nell'opera d'arte manca l'equilibrio fra il concetto e l'esecuzione, l'idea per grande che sia diventa meschina. Il Pasini ha avuto una visione alla Rembrandt e ha dipinto come... Pasini.»

GAETANO PREVIATI

A. Melani, *Prima Esposizione Triennale di Brera. Il quadro del Previati*, in "Arte e Storia", a. X, n. 11, 20 maggio 1891, pp. 1-2

«Il quadro doveva essere scartato ma l'opinione della commissione d'accettazione a ultimo si volse in favore del Previati e il quadro è esposto. Guardiamolo.

Vastissimo. È il soggetto? *Amor materno*. La sostanza del quadro? una visione. Cioè il senti-



4. Eleuterio Pagliano, *Zeusi e le donzelle di Crotone*, 1887, olio su tela, 107,5 x 206 cm, Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

mento dell'amor materno idealizzato in una visione d'angeli contornanti una madre che allatta il suo bambino. La madre, in parte, è quasi isolata nel quadro e sta all'ombra di un bel melarancio: – intorno, angeli che sensibilizzano estremamente la scena. Che originalità! Che sentimento! E il disegno e il colore? Colore, disegno, cielo, terra, tutto ivi si fonde in un'armonia vaga, misteriosa, indistinta come un sogno. Nessuna piega nelle vesti, nessun contorno guasta il misticismo e la suggestività del quadro singolare, il più singolare dell'esposizione. Certi pittori intanto si scalmanano a domandare: – Dove è il quadro qui? Qui non c'è colore, non c'è disegno. Sì; il disegno vi è estremamente difettoso. Quanto al colore il quadro del Previati ha quello che conviene al soggetto che rappresenta e all'alta intensità di sentimento che il quadro deve promuovere. Il Previati si è preoccupato sempre, nei suoi quadri, di sciogliere dei problemi psicologici piuttosto che dei problemi di forma, di colore o d'ambiente. – Qui si è im-

posto un alto problema di sentimento che ha creduto risolvere sopprimendo tutto ciò che di supremamente sensibile egli trovava in danno della idealizzazione del suo concetto. [...] Il Previati ha messo il colore sul suo quadro quasi a linee sottili oblique e parallele. Questo modo di pittura mi ricorda il Fantin-Latour che illustrando, or non è molto, l'opera artistica e battagliera del Berlioz, nel bel volume di Adolfo Jullien, mostrò di volere idealizzare il contenuto pittorico sì come il Previati tentò di idealizzarlo nel suo quadro spingendosi – secondo qualcuno – al di là delle facoltà che al pittore dà la pittura. Il confronto della forma potrebbe fare venire in mente che il Previati oggi, col suo misticismo ricorda il Puvis de Chavannes. Ma lasciamo là... Insomma – per me il quadro del Previati è un inno al sentimento, non è una poesia d'ambiente non una festa di colori. Ecco. Ribelle ad ogni specie di pedagogia ufficiale l'autore ivi ha dipinto quello che ha sentito: – egli ha veduto per sentire non ha veduto per vedere. Intendiamoci.

Così è semplicemente un assurdo domandare al Previati quello che a un altro pittore, meno sensibile di lui, si chiederebbe.»

M. Calderini, *La prima Esposizione Triennale di Belle Arti a Brera. Risultati e tendenze*, in “Gazzetta Letteraria”, a. XV, n. 32, 8 agosto 1891, p. 251

«Il Previati poi rappresenta nella sua *Maternità* un sogno, dice lui, e dicono per lui i suoi amici, ma mentre un vero soffio di idealità e di adorazione emana dal suo gruppo, vengono a guastare il carattere di sogno le troppe insistenti striscie monotone e salienti delle erbe del prato, le teste delle figure informi, senza occipiti, le occhiaie sbagliate, i nasi tumefatti o anormali, l'apparenza gommoso-sabbiosa della pittura, apparenza ottenuta con mezzi che una certa chiesuola dice ora di adorare, ma che io non sono solo a vedere antiartistici.»

G.G. Fumagalli, *A Brera*, in “La Strada”, a. I, n. 20, 16 maggio 1891

«Di questo malaugurato indirizzo ancora oggi ne abbiamo una prova nello strano quadro del Previati, uno dei genii fabbricati della Famiglia Artistica e sostenuto dalla critica inetta e interessata dei giornalisti mestieranti; e l'altra prova la raccogliamo nel metingaio del Conconi, due autori che a forza di credersi genii indipendenti corrono dritto dritto al manicomio a dare argomento di nuove elucubrazioni al Prof. Lombroso.»

ATTILIO PUSTERLA

G. Bocciarelli, *L'Esposizione di Brera. Gli ultimi giorni*, in “Cronaca d'Arte”, a. I, n. 30, 12 luglio 1891, p. 248

«Ciò che ha nociuto al quadro, fu la fretta del

finire quel certo non so qual lavorio di adattamento, che si rileva alla superficie. Il pubblico, colpito dalla singolare potenza del colorito, vi converge, ma si capisce che l'impressione che ne riceve, è incompleta, ed infatti la visione dell'opera non ci assorbe, non ci involge in quell'atmosfera patetica che la vera opera d'arte sprigiona intorno a sé, e quasi circolo magico, ipnotizza le nostre facoltà.

Noi ammiriamo il mezzo bue, il bue atterrato, la bambina, ma a parte, come se ognuna di queste parti formasse quadro a sé, perché non sentiamo fra loro quell'ultimo legame che distingue il quadro dalla pagina d'album.»

GIOVANNI SEGANTINI

L. Chirtani, *L'Esposizione Triennale di Brera. II*, in “L'Illustrazione Italiana”, a. XVIII, n. 20, 17 maggio 1891, p. 318

«Giovanni Segantini. *Le due madri*, quadro grande. [...] È il dipinto più smaltato, più solido, più forte dell'Esposizione, non v'ha dubbio, ma vi predomina una laboriosa, penosa preoccupazione della tecnica, del modo di dipingere con un dato sistema, anziché di schietta impressione personale, così che, in parte, restano eclissate altre grandi qualità di questo valentissimo tra i migliori pittori italiani.»

A. Sormani, *I miei ideali a Brera. II*, in “Cronaca d'Arte”, a. I, n. 33, 2 agosto 1891, p. 276

«Per ora, la vera *Maternità* è quella del Segantini (*Le due madri*). Non dico di ammirare eccessivamente quell'ambiente ad effetto di luce, riuscito, ma non molto interessante. C'è qui alcuna cosa dell'antica scuola fiamminga. Quello scorcio violento del bambino mi ricorda un effetto simile in un'adorazione di pastori alla Pinacoteca

di Brera. Ma ciò che mi conquista, oltre all'energia profonda con cui tutto il quadro è dipinto, è quella madre così intensamente sentita, così forte di espressione *interna*, con una malinconia, con una tenerezza, con una grande morale nella sua umiltà, che la eleva a rappresentazione simbolica del sentimento materno, come una madonna. Questa è una delle più potenti figure del Segantini; il quale in questi ultimi anni, vero tipo di artista originale ed ardimentoso, si è dato tutto alle più vigorose ricerche tecniche, trascurando alquanto la ricerca dell'emozione poetica che costituiva il principale fascino dei suoi primi lavori.»

V. Grubicy, *Tendenze evolutive delle arti plastiche alla prima Esposizione triennale di Brera*, in “Pensiero Italiano”, a. I, n. IX, settembre 1891, pp. 85-86

«In quanto poi all'opera di Segantini, anziché nella categoria dei quadri *di sentimento*, amo studiarla come *emozione* provata dall'artista per l'effetto pittorico della luce.

È curioso il fatto che nelle numerose discussioni e nelle molte critiche pubblicate sulla Triennale nessuno ha approfondito lo studio dell'essenza caratteristica di quest'opera importante di Segantini, benché tutti, senza eccezione, vi abbiano riscontrata la forza po-

derosa, del giovane maestro ed alcuni – come il Sormani – l'abbiano anche acclamata pel sentimento della *maternità* – dirò così *animale* – che essa racchiude. A mio avviso invece il movente generatore di quest'opera fu l'emozione provocata nell'artista da un interessante effetto di luce artificiale ed il capriccio di voler vincere l'enorme difficoltà che presentava l'interpretazione pittorica di essa. In una stalla alpestre, foderata di vecchie tavole d'abete dai riflessi caldi e dorati, stanno sonnecchiando una giovane madre con un bambino in grembo ed una mucca col suo nato ai piedi: il tutto in una grandezza naturale e rischiarato unicamente da una grossa lanterna che pende in mezzo alla scena, ma che non lascia vedere la fiamma, essendo uno dei vetri della lanterna rotto e foderato da un'affumicata cartaccia. L'interesse e la difficoltà della scena consisteva nell'esprimere, nel suo giusto carattere, quell'ambiente colla sua luminosità bassa, ma diffusa abbastanza da circolare dappertutto, sì da sopprimere i neri – nero significa assenza di luce – e permettere allo sguardo di rilevare la natura di tutti gli oggetti. E Segantini, nel suo quadro, ha potuto vittoriosamente superare le difficoltà, ricorrendo all'applicazione dei colori divisi invece che al solito impasto della tavolozza.»

Bibliografia specifica sulla prima Triennale di Brera

a cura di Giuditta Lojacono ed Elisabetta Staudacher

In questa sezione si propone la rassegna stampa apparsa sui periodici italiani, prevalentemente milanesi, riguardante la prima Triennale di Brera. Per comodità di consultazione si è pensato di suddividere le voci bibliografiche per argomenti e di organizzarle in ordine cronologico. Si segnalano inoltre le pubblicazioni specifiche realizzate sull'argomento, sia durante la mostra che successivamente.

Rassegna stampa

L'INAUGURAZIONE

G. Bocciarelli, *Alla vigilia dell'Esposizione di Brera*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 17, 12 aprile 1891, p. 141.
La vernice a Brera, in "Guerin Meschino", a. X, n. 18, 3 maggio 1891, p. 2.
A Brera, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 123, 6 maggio 1891, p. 3.
La Triennale di Belle Arti, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 106, 6 maggio 1891, p. 2.
Le Esposizioni di Milano, in "L'Italia del Popolo", n. 330, 6-7 maggio 1891, pp. 2-3.
Inaugurazione dell'Esposizione triennale di Belle Arti, in "La Perseveranza", a. XXXIII, n. 11341, 7 maggio 1891, p. 2.
La Triennale di Belle Arti, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 107, 7 maggio 1891, p. 2.
G. Macchi, *A Brera. Prima Esposizione Triennale di Belle Arti. L'inaugurazione*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 124, 7 maggio 1891, p. 2.
L'Esposizione triennale di Belle Arti, in "La Lega Lombarda", a. VI, n. 122, 7-8 maggio 1891, pp. 2-3.
L'inaugurazione della Mostra di Belle Arti a Brera, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9011, 7-8 maggio 1891, pp. 2-3.

L'inaugurazione dell'Esposizione di Belle Arti a Brera, in "L'Italia del Popolo", n. 331, 7-8 maggio 1891, pp. 2-3.
L'inaugurazione dell'Esposizione triennale di Belle Arti a Brera, in "Corriere della Sera", a. XVI, n. 124, 7-8 maggio 1891, pp. 2-3.
La Triennale di Belle Arti, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 108, 8 maggio 1891, p. 2.

ARTICOLI DI COMMENTO ALLE OPERE

L. Chirtani, *L'Esposizione Triennale di Brera che si apre mercoledì 6 maggio. I*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XVIII, n. 18, 3 maggio 1891, pp. 274-275.
F. Bordini, *Attraverso le Sale di Brera. I*, in "L'Italia", a. VII, n. 124, 7 maggio 1891, p. 3.
L. Chirtani, *La triennale a Brera*, in "Corriere della Sera", a. XVI, n. 124, 7-8 maggio 1891, p. 3.
F. Bordini, *Attraverso le Sale di Brera. II*, in "L'Italia", a. VII, n. 126, 9 maggio 1891, p. 3.
L. Chirtani, *A Brera. Discorsi a ritagli*, in "Corriere della Sera", a. XVI, n. 126, 9-10 maggio 1891, p. 3.
L'esposizione di Belle Arti a Milano. I. La scultura, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9013, 9-10 maggio 1891, p. 1.
G. Bocciarelli, *A porte chiuse. La Triennale*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 21, 10 maggio 1891, p. 173.

A.Z.C., *Esposizione di Brera. Rivista artistica*, in "La Lega Lombarda", a. VI, n. 125, 10-11 maggio 1891, p. 2.
L'esposizione di Belle Arti a Milano. II. La scultura, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9014, 10-11 maggio 1891, pp. 1-2.
A Brera. I° Esposizione Triennale di Belle Arti. La giornata di ieri, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 128, 11 maggio 1891, p. 3.
F. Bordini, *Attraverso le Sale di Brera. III*, in "L'Italia", a. VII, n. 128, 11 maggio 1891, p. 3.
La Triennale di Belle Arti. I, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 111, 11-12 maggio 1891, p. 2.
L'esposizione di Belle Arti a Milano. III. La scultura, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9017, 13-14 maggio 1891, pp. 1-2.
L. Chirtani, *A Brera. Discorsi a ritagli*, in "Corriere della Sera", a. XVI, n. 132, 15-16 maggio 1891, p. 3.
G.G. Fumagalli, *A Brera*, in "La Strada", a. I, n. 20, 16 maggio 1891.
G. Bocciarelli, *L'Esposizione di Brera. Marine e Paesaggi*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 22, 17 maggio 1891, p. 185.
C. Bozzi, *I Ritratti*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 22, 17 maggio 1891, pp. 185-186.
L. Chirtani, *L'Esposizione Triennale di Brera. II*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XVIII, n. 20, 17 maggio 1891, pp. 318-319.
Esposizione di Belle Arti a Brera, in "Guerin Meschino", a. X, n. 20, 17 maggio 1891, p. 3.
V. Grubicy, *Maternità di Gaetano Previati*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 22, 17 maggio 1891, pp. 181-182.
Una volta per sempre, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 22, 17 maggio 1891, p. 182.
R. Barbiera, *A Brera*, in "Il Fanfulla della Domenica", a. XXII, n. 133, 17-18 maggio 1891, p. 1.
F. Bordini, *Attraverso le Sale di Brera. IV*, in "L'Italia", a. VII, n. 135, 18 maggio 1891, p. 3.
L'esposizione di Belle Arti a Milano. IV. La scultura, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9022, 18-19 maggio 1891, pp. 1-2.
A.Z.C., *L'Esposizione di Brera. II*, in "La Lega Lombarda", a. VI, n. 133, 19-20 maggio 1891, pp. 1-2.
A. Melani, *Prima Esposizione Triennale di Brera. Il quadro del Previati*, in "Arte e Storia", a. X, n. 11, 20 maggio 1891, pp. 1-2.
L'esposizione di Belle Arti a Milano. V. La pittura, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9025, 21-22 maggio 1891, p. 1.

L'esposizione di Belle Arti a Milano. VI. La pittura, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9027, 23-24 maggio 1891, pp. 1-2.
G. Bocciarelli, *Fra i quadri*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 23, 24 maggio 1891, p. 190.
C. Bozzi, *I Ritratti. II*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 23, 24 maggio 1891, pp. 190-191.
L. Chirtani, *L'Esposizione Triennale di Brera. III*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XVIII, n. 21, 24 maggio 1891, pp. 334-335.
V. Grubicy, *La Triennale a Brera. Dopo Previati, Morbelli*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 23, 24 maggio 1891, p. 189.
L'esposizione di Belle Arti a Milano. VII. La pittura. I premi Principe Umberto, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9029, 25-26 maggio 1891, pp. 1-2.
G. Macchi, *Belle Arti. La pittura a Brera*, in "Il Mondo Artistico", a. XXV, n. 23, 28 maggio 1891, p. 2.
A Brera. Bezzacca, in "Guerin Meschino", a. X, n. 22, 31 maggio 1891, p. 2.
G. Bocciarelli, *L'Esposizione di Brera*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 24, 31 maggio 1891, pp. 197-198.
A.Z.C., *L'Esposizione di Brera. III*, in "La Lega Lombarda", a. VI, n. 144, 31 maggio - 1 giugno 1891, p. 1.
G. Bocciarelli, *L'Esposizione di Brera*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 25, 7 giugno 1891, pp. 206-207.
A.G. Bianchi, *L'Esposizione di Brera. Pittura giudiziaria*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 26, 14 giugno 1891, pp. 216-217.
G.M. [Macchi], *L'arte a Brera. I*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 164, 16 giugno 1891, p. 2.
C. Bozzi, *L'Esposizione di Brera. Signore e signorine*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 27, 21 giugno 1891, p. 224.
G. Bocciarelli, *Divagazioni*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 28, 28 giugno 1891, pp. 232-233.
S.D. Paoletti, *Esposizione di Brera. La vita contemporanea*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 28, 28 giugno 1891, p. 232.
L. Chirtani, *A Brera. Discorsi a ritagli. La reazione*, in "Corriere della Sera", a. XVI, n. 181, 4-5 luglio 1891, p. 3.
L'esposizione di Belle Arti a Milano. VIII. La pittura, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9068, 4-5 luglio 1891, pp. 1-2.
G. Bocciarelli, *L'Esposizione di Brera*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 29, 5 luglio 1891, p. 242.
L'esposizione di Belle Arti a Milano. IX. La pittura, in "Il

Secolo”, a. XXVI, n. 9070, 6-7 luglio 1891, pp. 1-2.
G. Macchi, *L'arte a Brera. II*, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 186, 8 luglio 1891, p. 2.
Esposizione di Belle Arti a Brera. Gli arazzi, in “La Perseveranza”, a. XXXIII, n. 11405, 11 luglio 1891, p. 2.
G. Bocciarelli, *L'Esposizione di Brera. Gli ultimi giorni*, in “Cronaca d'Arte”, a. I, n. 30, 12 luglio 1891, p. 248.
V. Grubicy, *Reazione accademica. A proposito della Triennale di Brera*, in “Cronaca d'Arte”, a. I, n. 30, 12 luglio 1891, pp. 245-246.
L'esposizione di Belle Arti a Milano. X. La pittura, in “Il Secolo”, a. XXVI, n. 9076, 12-13 luglio 1891, p. 1.
A. Sormani, *I miei ideali a Brera. Il romanticismo. L'anima. I*, in “Cronaca d'Arte”, a. I, n. 31, 19 luglio 1891, pp. 254-255.
M. Calderini, *La prima Esposizione Triennale di Belle Arti a Brera. Risultati e tendenze. I*, in “Gazzetta Letteraria”, a. XV, n. 31, 1 agosto 1891, pp. 242-243.
A. Sormani, *I miei ideali a Brera. II*, in “Cronaca d'Arte”, a. I, n. 33, 2 agosto 1891, pp. 275-276.
M. Calderini, *La prima Esposizione Triennale di Belle Arti a Brera. Risultati e tendenze*, in “Gazzetta Letteraria”, a. XV, n. 32, 8 agosto 1891, pp. 250-252.
V. Grubicy, *Tendenze evolutive delle arti plastiche alla prima Esposizione triennale di Brera*, in “Pensiero Italiano”, a. I, n. IX, settembre 1891, pp. 60-89.

I PREMI

A Brera, in “Il Secolo”, a. XXVI, n. 9026, 22-23 maggio 1891, p. 3.
I premi «Principe Umberto» alla Mostra di Brera, in “Il Sole”, a. XXVIII, n. 121, 23 maggio 1891, p. 2.
M., *Cose d'arte. L'aggiudicazione dei premi Principe Umberto a Brera*, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 140, 23 maggio 1891, p. 3.
Il premio Principe Umberto, in “Il Secolo”, a. XXVI, n. 9027, 23-24 maggio 1891, p. 2.
I premi agli artisti dell'Esposizione di Brera, in “L'Italia del Popolo”, n. 347, 23-24 maggio 1891, p. 2.
G. M.[Macchi], *Cose d'arte. L'aggiudicazione del premio Principe Umberto*, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 142, 25 maggio 1891, p. 2.

Cose d'arte. L'Esposizione di Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 143, 26 maggio 1891, p. 3.
Cose d'arte. I premi a Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 144, 27 maggio 1891, p. 3.
A Brera, in “Il Sole”, a. XXVIII, n. 128, 31 maggio 1891, p. 2.
Cose d'arte. A Brera. I premi Fumagalli, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 148, 31 maggio 1891, pp. 2-3.
I tre premi Fumagalli all'Esposizione di Brera, in “L'Italia del Popolo”, n. 355, 31 maggio 1891, p. 2.
La esatta spiegazione delle premiazioni a Brera, in “Guerin Meschino”, a. X, n. 22, 31 maggio 1891, p. 3.
Neera, *Dopo il giudizio. Per un'opera d'arte*, in “Cronaca d'Arte”, a. I, n. 24, 31 maggio 1891, p. 197.
Cose d'arte. A Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 149, 1 giugno 1891, p. 3.
A Brera, in “Il Sole”, a. XXVIII, n. 131, 4 giugno 1891, p. 2.
Cose d'arte. A Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 152, 4 giugno 1891, p. 2.
Le premiazioni a Brera. Premio Fumagalli, in “Cronaca d'Arte”, a. I, n. 25, 7 giugno 1891, p. XXXVII.
A.Z.C., *A proposito dei premiati a Brera*, in “La Lega Lombarda”, a. VI, n. 153, 10-11 giugno 1891, p. 1.
L. Chirtani, *Esposizione di Brera. Discorsi a ritagli. I premi*, in “Corriere della Sera”, a. XVI, n. 157, 10-11 giugno 1891, p. 3.
G.M. [Macchi], *L'arte a Brera. Le relazioni delle Commissioni*, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 169, 21 giugno 1891, p. 2.

GLI ACQUISTI

A Brera, in “Il Sole”, a. XXVIII, n. 114, 15 maggio 1891, p. 2.
A Brera, in “Il Sole”, a. XXVIII, n. 115, 16 maggio 1891, p. 2.
Le grandi vendite a Brera. Il bollettino della Brera-Borsa, in “Guerin Meschino”, a. X, n. 20, 17 maggio 1891, p. 3.
A Brera, in “Il Sole”, a. XXVIII, n. 117, 18-19 maggio 1891, p. 2.
L'esposizione di Brera, in “Il Secolo”, a. XXVI, n. 9023, 19-20 maggio 1891, p. 3.

Cose d'arte. A Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 142, 25 maggio 1891, p. 2.
A Brera, in “Il Sole”, a. XXVIII, n. 123, 25-26 maggio 1891, p. 2.
A Brera, in “Il Sole”, a. XXVIII, n. 132, 5 giugno 1891, p. 2.
Cose d'arte. A Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 153, 5 giugno 1891, p. 3.
Esposizione di Belle Arti a Brera, in “La Perseveranza”, a. XXXIII, n. 11370, 5 giugno 1891, p. 2.
Cose d'arte. A Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 160, 12 giugno 1891, p. 3.
A Brera, in “Il Sole”, a. XXVIII, n. 142, 17 giugno 1891, p. 2.
Cose d'arte. Esposizione di Belle Arti a Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 165, 17 giugno 1891, p. 3.
L'esposizione di Brera, in “Il Secolo”, a. XXVI, n. 9060, 26-27 giugno 1891, p. 2.
Cose d'arte. A Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 176, 28 giugno 1891, p. 3.
Cose d'arte. A Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 187, 9 luglio 1891, p. 3.
Cose d'arte. A Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 189, 11 luglio 1891, p. 3.

LE VISITE DEL RE E DELLA REGINA

A Brera, in “Il Sole”, a. XXVIII, n. 119, 21 maggio 1891, p. 2.
Il Re all'Esposizione di Belle Arti, in “L'Italia”, a. VII, n. 138, 21 maggio 1891, p. 3.
I giudizi di re Umberto sui lavori d'arte esposti a Brera, in “L'Italia del Popolo”, n. 345, 21-22 maggio 1891, p. 2.

Il Re all'esposizione di Belle Arti, in “Il Secolo”, a. XXVI, n. 9025, 21-22 maggio 1891, p. 3.
All'Esposizione di Brera. La visita della Regina, in “Corriere della Sera”, a. XVI, n. 188, 11-12 luglio 1891, p. 3.
La Regina all'Esposizione di Brera, in “L'Italia”, a. VII, n. 189, 12 luglio 1891, p. 3.

LA CHIUSURA

Cose d'arte. A Brera, in “La Lombardia”, a. XXXIII, n. 190, 12 luglio 1891, p. 3.
Esposizione clinica di Brera. Chiusura della clinica, in “Guerin Meschino”, a. X, n. 28, 12 luglio 1891, p. 3.
All'Esposizione di Brera, in “La Lega Lombarda”, a. VI, n. 185, 12-13 luglio 1891, p. 3.

Pubblicazioni specifiche e saggi

“Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera”, A. Miazzon, Milano 1891.
F. Vismara, *I nostri artisti alla Esposizione di Brera. 1891*, Stab. Giuseppe Civelli, Milano 1891.
A. Scotti, *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, in “Ricerche di Storia dell'Arte”, n. 18, febbraio 1983, pp. 55-72.
G. Anzani, *La prima Esposizione Triennale di Brera, in Ottocento. Catalogo dell'Arte italiana dell'Ottocento - n. 29*, Edizioni dell'Ottocento, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 2000, pp. 13-24.

Regesto dei dipinti in mostra nel 1891. Una selezione

a cura di Melissa Raspa

Le schede tecniche delle opere non in mostra riportano una selezione bibliografica.



1. FILIPPO CARCANO
(Milano, 1840-1914)

Una riparazione, 1890

Olio su tela, 86 x 122 cm

Firmato in basso a sinistra: "Carcano F."

Coll. privata

PROVENIENZA: coll. A. Segre; Milano, Finarte Casa d'Aste; Milano, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala Z, n. 386

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Bre-

ra), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 50; *Filippo Carcano pittore*, Edizioni d'Arte E. Celanza, Torino 1916, s.p., tav. 42



2. FILIPPO CARCANO
(Milano, 1840-1914)

Alla banda dei giardini pubblici, 1891

Olio su tela, 100 x 143 cm

Firmato in basso a destra: "F. Carcano"

Coll. privata

PROVENIENZA: coll. Ernesto Reinach.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala Z, n. 387; 1912, Milano, R. Accademia di Belle Arti, *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Sala II, n. 13

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di

Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 50; *Catalogo illustrato. Esposizione Nazionale di Belle Arti*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti), Renato Romitelli & C., Milano 1912, p. 27, tav. 7



3. FILIPPO CARCANO
(Milano, 1840-1914)

In tempo di elezioni
(*Progresso ed ignoranza*), 1891-1899
Olio su tela, 99,7 x 199,5 cm
Firmato in basso a destra: "F. Carcano"
Coll. privata

PROVENIENZA: Milano, Enrico Gallerie d'Arte

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala Z, n. 388; 1891, Monaco di Baviera, Glaspalaste, *Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen*, Sala 46, n. 244b; 1893, Chicago, The Art Palace, *The world's Columbian Exhibition*, Dipartimento K, n. 335; 1899, Como, Circolo Artistico, *Onoranze a Volta. Esposizione Belle Arti, Arte Sacra Antica, mobili e ceramica*, Sala Carcano, n. 599; 1904, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione annuale di Primavera*, Sala C, n. 156

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891,

p. 50, tav. f.t. (con il titolo *Progresso ed ignoranza*); La Cronaca, *Prima visita*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 1, 6 maggio 1891, A. Miazzon, Milano, p. 2; G. Macchi, *Filippo Carcano*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 1, 6 maggio 1891, A. Miazzon, Milano, p. 4 (con il titolo *Progresso e ignoranza*); *La Triennale di Belle Arti*, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 106, 6 maggio 1891; G. Macchi, *A Brera. Prima Esposizione Triennale di Belle Arti. L'inaugurazione*, in "La Lombardia", 7 maggio (con il titolo *Ignoranza e progresso*); *Cronaca di Milano. L'inaugurazione dell'Esposizione di Belle Arti a Brera*, in "L'Italia del Popolo", n. 331, 7-8 maggio 1891; G. Bocciarelli, *L'Esposizione di Brera. Marine e paesaggi*, in "Cronaca d'Arte", 17 maggio 1891, p. 185; A.Z.C., *L'Esposizione di Brera. II*, in "La Lega Lombarda", n. 133, 19-20 maggio 1891 (con il titolo *Progresso ed ignoranza*); *A Brera*, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 119, 21 maggio 1891; *Il Re all'Esposizione di Belle Arti*, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9025, 21-22 maggio 1891; *Cronaca di Milano. I giudizi di re Umberto sui lavori d'arte esposti a Brera*, in "L'Italia del Popolo", n. 345, 21-22 maggio 1891; *Cronaca. Il Premio Principe Umberto*, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9027, 23-24 maggio 1891; L. Chirtani, *L'Esposizione Triennale di Brera. III. (continuazione e fine)*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XVIII, n. 21, 24 maggio 1891, Fratelli Treves Editori, Milano, p. 335 (con il titolo *Scienza e ignoranza*); gm, *Cose d'Arte. L'aggiudicazione del premio Principe Umberto*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 142, 25 maggio 1891; G. Macchi, *Belle Arti. La pittura a Brera*, in "Il Mondo Artistico", a. XXV, n. 23, 28 maggio 1891; L. Chirtani, *A Brera. Discorsi e ritagli*, in "Corriere della Sera", a. XVI, n. 157, 10-11 giugno 1891; *Attraverso le sale. Pittura: sala Z, H, J, K*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 12, 14 giugno 1891, A. Miazzon, Milano, p. 90 (con il titolo *Progresso ed ignoranza*);

gm, *L'Arte a Brera. Le relazioni delle commissioni*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 169, 21 giugno 1891; G. Macchi, *L'Arte a Brera II*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 186, 8 luglio 1891; *L'esposizione di Belle Arti a Milano. X. La pittura*, in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9076, 12-13 luglio 1891 (con il titolo *Progresso e ignoranza*); A. Sormani, *I miei ideali a Brera. II*, "Cronaca d'Arte", 2 agosto 1891; F. Vismara, *I nostri artisti alla Esposizione di Brera 1891*, Stabilimento Giuseppe Civelli, Milano 1891, p. 14 (con il titolo *Sapienza ed ignoranza*); *Illustrierter Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalaste*, catalogo della mostra, (Monaco di Baviera, Glaspalaste), Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft Vormalis Friedrich Bruckmann, Monaco di Baviera 1891, p. 19 (con il titolo *Fortschritt und Unwissenheit*); *World's Columbian Exposition 1893. Official Catalogue. Department K - Fine Arts*, catalogo della mostra, (Chicago, The Art Palace), W.B. Conkey, Chicago 1893, p. 193 (con il titolo *Fall of the balloon*); E.A. Marescotti, *Filippo Carcano*, in "Domenica Letteraria", a. II, n. LXVI, 4 aprile 1897, p. 173 (con il titolo *Progresso ed ignoranza*); *Catalogo Ufficiale. Onoranze a Volta - Esposizione Belle Arti, Arte Sacra Antica, mobili e ceramica*, catalogo della mostra, (Como, Circolo Artistico), Tipografia Cooperativa Comense, Como 1899, p. 23; P. Casanova, *All'Esposizione artistica. Arte moderna. Sala Carcano*, in "Como e l'Esposizione voltiana", Como 1899, p. 193; E. Gussalli, *Artisti contemporanei: Filippo Carcano*, in "Emporium", vol. IX, n. 54, giugno 1899, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, pp. 407, 409 ill.; *Catalogo. Esposizione annuale di Primavera*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Tip. C. Monti, Milano 1904, p. 24; ac., *Notizie Artistiche. L'Esposizione artistica di primavera alla Permanente di Milano*, in "Corriere della Sera", a. XXIX, n. 106, 17 aprile 1904; *Lettere*

ed Arti. Alla Permanente di Milano, in "Il Secolo", a. XXXIX, n. 13646, 17-18 aprile 1904; K., *Corriere artistico. L'Esposizione di Primavera alla Permanente*, in "La Lega Lombarda", a. XIX, n. 107, 5 maggio 1904; F. Malaguzzi Valeri, *L'Esposizione di Primavera alla Permanente*, in "La Perseveranza", a. XLV, n. 16020, 13 maggio 1904; L.M.B., *Cose d'arte. Esposizione Annuale di Primavera*, in "Il Tempo", a. VI, n. 139, 21 maggio 1904; *Il pittore Carcano*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XLI, n. 4, 25 gennaio 1914, Fratelli Treves Editori, Milano, p. 77 ill.; G. Bistolfi, *Filippo Carcano*, in "Nuova Antologia", a. XLIX, fasc. 1017, 1 maggio 1914, p. 22



4. LUIGI CONCONI
(Milano, 1852-1917)

N. 317, 1890-1891
Olio su tela, 102 x 104 cm
Siglato in alto a destra: "L.C."
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

PROVENIENZA: coll. Giovanni Toselli, acquistato dalla Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano nel 1913.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala R, n. 317; 2008, Rancate, Pinacoteca Cantonale

Giovanni Züst, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, n. 42

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 43; L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento A-E*, Electa Editrice, Milano 1975, n. 519, p. 42, tav. 518; M. Vinardi (scheda), in *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, E. Chiodini, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 148-149 ill.



5. SEBASTIANO DE ALBERTIS
(Milano, 1828-1897)

(Bezzecca) Campagna del 1866, 1891
Olio su tela, 290 x 180 cm
Firmato in basso a sinistra: "De Albertis"
Ubicazione sconosciuta

PROVENIENZA: coll. Comm. Antonio Bonetti; coll. Paolo Ingegnoli; Milano, Galleria Pesaro.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala M, n. 224

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 33, tav. f.t.; *Il patrimonio artistico della eredità Paolo Ingegnoli*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria Pesaro), Soc. Anon. Industrie Grafiche ed Affini Barabino & Graeve, Genova 1935, n. 221, tav. 17; *La Galleria Ingegnoli*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria Pesaro), Bestetti e Tumminelli, Milano - Roma s.d., n. 78, tav. 88



6. ADOLFO FERAGUTTI VISCONTI
(Pura, 1850 - Milano, 1924)

Ritratto di Signora, 1891
Olio su tela, 200 x 122 cm
Firmato in basso a sinistra: "a Feragutti di Milano"
Sul verso reca un'etichetta della Galleria Pesaro di Milano e timbri della dogana italiana.
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

PROVENIENZA: coll. Conte Giacomo Cottalorda, donato dalla Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano nel 1908.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle

Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala N, n. 254; 1891, Monaco di Baviera, *Glaspalaste, Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen*, Sala 46, n. 426a; 1924, Milano (?), Galleria Pesaro, *Mostra individuale del pittore Adolfo Feragutti Visconti, della scultrice polacca Lednicka Szczytt e della pittrice Regina Fradeletto*; 1937, Lugano, Castello di Trevano, *Mostra ticinese d'arte dell'800 e contemporanea*, n. 94; 1953, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, Sala 9, n. 166; 1991, Bellinzona - Rancate, Villa dei Cedri - Pinacoteca Züst, *Adolfo Feragutti Visconti 1850-1924*, n. 37; 2002-2003, Lugano, Museo di Belle Arti, *Arte in Ticino. 1803-2003. L'affermazione di un'identità. 1870-1914*, n. 35

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 36, tav. f.t.; *Illustrierter Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalaste*, catalogo della mostra, (Monaco di Baviera, Glaspalaste), Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft Vormalis Friedrich Bruckmann, Monaco di Baviera 1891, p. 33; C. Vicenzi, *Adolfo Feragutti Visconti*, in *Mostra individuale del pittore Adolfo Feragutti Visconti, della scultrice polacca Lednicka Szczytt e della pittrice Regina Fradeletto*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Pesaro), Bestetti & Tumminelli, Milano 1924, pp. 18, 20; *Mostra ticinese d'arte dell'800 e contemporanea*, catalogo della mostra, (Lugano, Castello di Trevano), Istituto Editoriale Ticinese, Lugano - Bellinzona 1937, p. 45 ill.; *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente),

Emilio Bestetti Editore d'Arte, Milano 1953, pp. 26, 56, tav. 34; L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento F-M*, Electa Editrice, Milano 1975, n. 874, p. 316, tav. 872; G. Cesura, *Collana di studi su pittori lombardi dell'Ottocento. Adolfo Feragutti Visconti pittore (Pura, 1850 - Milano, 1924)*, Cavallotti Editori, Milano 1982, pp. 13 ill., 17; G. Ginex, *Adolfo Feragutti Visconti e la pittura dei lombardi del suo tempo*, in *Adolfo Feragutti Visconti 1850-1924*, catalogo della mostra, a cura di G. Foletti, (Bellinzona - Rancate, Villa dei Cedri - Pinacoteca Züst), Feda SA Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 19; *Adolfo Feragutti Visconti 1850-1924*, catalogo della mostra, a cura di G. Foletti, (Bellinzona - Rancate, Villa dei Cedri - Pinacoteca Züst), Feda SA Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, pp. 32 ill. - 33, 99 ill.; G. Foletti, *Adolfo Feragutti Visconti: biografia e percorso artistico*, in *Adolfo Feragutti Visconti 1850-1924*, catalogo della mostra, a cura di G. Foletti, (Bellinzona - Rancate, Villa dei Cedri - Pinacoteca Züst), Feda SA Fidia Edizioni d'Arte, Lugano 1991, p. 74; G. Foletti, *Adolfo Feragutti Visconti. Un pittore tra Milano e la Terra del Fuoco*, in *Arte in Ticino. 1803-2003. L'affermazione di un'identità. 1870-1914*, catalogo della mostra, a cura di R. Chiappini, (Lugano, Museo di Belle Arti), Museo di Belle Arti, Lugano 2002, pp. 209, 275 ill.; G. Ginex, *Adolfo Feragutti Visconti*, in *Adolfo Feragutti Visconti 1850-1924*, a cura di G. Ginex, Skira, Milano 2011, p. 19; *Adolfo Feragutti Visconti 1850-1924*, a cura di G. Ginex, Skira, Milano 2011, p. 103 ill.; L. Casone, *Regesto delle opere*, in *Adolfo Feragutti Visconti 1850-1924*, a cura di G. Ginex, Skira, Milano 2011, p. 273; L. Casone, *Itinerario espositivo*, in *Adolfo Feragutti Visconti 1850-1924*, a cura di G. Ginex, Skira, Milano 2011, p. 290



7. ARNALDO FERRAGUTI
(Ferrara, 1862 - Forlì, 1925)

Alla vanga, 1890

Olio su tela, 280 x 650 cm

Firmato e datato in basso a destra: "Ferraguti 90 - Roma"

Verbania, Museo del Paesaggio

PROVENIENZA: coll. Silvio Della Valle di Casanova, donato al Museo del Paesaggio di Verbania nel 1926.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala C, n. 66; 1891, Monaco di Baviera, *Glaspalaste, Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen*, Sala 32, n. 427; 1891-1892, Palermo, *Esposizione Nazionale*, Sala XIV, n. 595; 1892, Genova, Società Promotrice di Belle Arti, *Esposizione 40ª*, Sala IX, n. 461; 1893, Roma, Palazzo di Belle Arti, *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, n. 238; 1930, Roma, s.n.; 2006, Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani - Dugnani, *Arnaldo Ferraguti 1862-1925. Tra pittura e letteratura alla fine di un secolo*, n. 23

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 13, tav. f.t.; *Illustrierter Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalaste*, catalogo della mostra, (Monaco di Baviera, Glaspalaste),

Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft Vormalis Friedrich Bruckmann, Monaco di Baviera 1891, p. 30; *Esposizione Nazionale Palermo 1891-92. Catalogo della Sezione di Belle Arti*, catalogo della mostra, (Palermo), Stab. Tip. Virzi, 1891, p. 27; *Catalogo degli Oggetti d'Arte. Esposizione 40ª fatta nel recinto della Mostra Italo-Americana in occasione del 4° Centenario Colombiano*, catalogo della mostra, (Genova, Società Promotrice di Belle Arti), Stabilimento Tipografico di G. Schenone, Genova 1892, p. 31; *Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti in Via Nazionale*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo di Belle Arti), Tip. dell'Opinione, Roma 1893, p. 23; M.C. Brunati, *Arnaldo Ferraguti e il suo tempo*, in *Arnaldo Ferraguti 1862-1925. Tra pittura e letteratura alla fine di un secolo*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebor, (Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani - Dugnani), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, p. 13; S. Rebor, *Ferraguti pittore*, in *Arnaldo Ferraguti 1862-1925. Tra pittura e letteratura alla fine di un secolo*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebor, (Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani - Dugnani), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 31, 35, 41-42; M. Milan, "Ma lei, scusi, come farà a pitturare a bordo?". *Arnaldo Ferraguti illustratore per casa Treves*, in *Arnaldo Ferraguti 1862-1925. Tra pittura e letteratura alla fine di un secolo*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebor, (Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani - Dugnani), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, p. 48; A. Scotti (scheda), in *Arnaldo Ferraguti 1862-1925. Tra pittura e letteratura alla fine di un secolo*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebor, (Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani - Dugnani), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 110-113 ill. - 114 ill. (particolare)

- 115 ill. (particolare); M. Cremona (scheda), in *Arnaldo Ferraguti 1862-1925. Tra pittura e letteratura alla fine di un secolo*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebor, (Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani - Dugnani), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 161-162



8. FRANCESCO FILIPPINI
(Brescia, 1853 - Milano, 1895)

La strigliatura della canapa, 1890 circa

Olio su tela, 88 x 142 cm

Milano, Pinacoteca di Brera

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Portico B B, n. 560; 1934, Brescia, *Mostra della pittura bresciana dell'Ottocento*, n. 315; 1956, Brescia, Palazzo della Loggia, *Pittori dell'800 bresciano. Francesco Filippini, Luigi Lombardi, Arnaldo Zuccari, Francesco Rovetta, Cesare Bertolotti*, n. 59; 2008, Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, n. 31; 2012, Sabbio Chiese, Rocca, *Dei monti e dei laghi. Il paesaggio lombardo nella pittura dell'Ottocento da Piccio a Segantini*, n. 4.6

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti

di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 70; *Mostra della pittura bresciana dell'Ottocento*, catalogo della mostra, (Brescia), F. Apollonio e C., Brescia 1934, p. 56; *Pittori dell'800 bresciano. Francesco Filippini, Luigi Lombardi, Arnaldo Zuccari, Francesco Rovetta, Cesare Bertolotti*, catalogo della mostra, a cura di M. Marioli, (Brescia, Palazzo della Loggia), F. Apollonio e C., Brescia 1956, p. 56; *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, tomo primo, Electa, Milano 1993, n. 293, pp. 266-267 ill. - 268; G. Anzani, *Tra paesaggio e realtà urbana. Uno sguardo sulla pittura di fine Ottocento e primo Novecento a Milano e nel Canton Ticino*, in *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, E. Chiodini, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, p. 30; M. Vinardi (scheda), in *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, E. Chiodini, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 126-127 ill.; M. Valtotti (scheda), in *Dei monti e dei laghi. Il paesaggio lombardo nella pittura dell'Ottocento da Piccio a Segantini*, catalogo della mostra, a cura di M. Marubbi, (Sabbio Chiese, Rocca), Bolis Edizioni, Azzano San Paolo 2012, pp. 124-125 ill.



9. FRANCESCO FILIPPINI
(Brescia, 1853 - Milano, 1895)

Il Maglio, 1889

Olio su tela, 102 x 175 cm
Milano, Pinacoteca di Brera

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Portico B B, n. 559; 1934, Brescia, *Mostra della pittura bresciana dell'Ottocento*, n. 345; 1956, Brescia, Palazzo della Loggia, *Pittori dell'800 bresciano. Francesco Filippini, Luigi Lombardi, Arnaldo Zuccari, Francesco Rovetta, Cesare Bertolotti*, n. 81; 2012, Sabbio Chiese, Rocca, *Dei monti e dei laghi. Il paesaggio lombardo nella pittura dell'Ottocento da Piccio a Segantini*, n. 4.7

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 70; *Mostra della pittura bresciana dell'Ottocento*, catalogo della mostra, (Brescia), F. Apollonio e C., Brescia 1934, p. 58; *Pittori dell'800 bresciano. Francesco Filippini, Luigi Lombardi, Arnaldo Zuccari, Francesco Rovetta, Cesare Bertolotti*, catalogo della mostra, a cura di M. Marioli, (Brescia, Palazzo della Loggia), F. Apollonio e C., Brescia 1956, p. 59; *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, tomo primo, Electa, Milano 1993, n. 292, pp. 265-267 ill.; R. Ferrari, S. Iacobelli, *Catalogo delle opere documentate*, in *Francesco Filippini 1853-1895. Un protagonista del naturalismo lombardo*, catalogo della mostra, a cura di V. Frati, (Brescia, Museo di Santa Giulia), Skira, Milano 1999, n. 222, p. 149 ill.; M. Valotti (scheda), in *Dei monti e dei laghi. Il paesaggio lombardo nella pittura dell'Ottocento da Piccio a Segantini*, catalogo della mostra, a cura di M. Marubbi,

(Sabbio Chiese, Rocca), Bolis Edizioni, Azzano San Paolo 2012, pp. 126-127 ill.



10. FRANCESCO FILIPPINI
(Brescia, 1853 - Milano, 1895)

Vespro (Nevicata), 1891

Olio su tela, 103 x 178 cm
Firmato in basso a destra: "F. Filippini"
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

PROVENIENZA: coll. Giulia Ferri Fioretti, donato alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano nel 1906.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala S, n. 323; 1934, Brescia, *Mostra della pittura bresciana dell'Ottocento*, n. 362; 1956, Brescia, Palazzo della Loggia, *Pittori dell'800 bresciano. Francesco Filippini, Luigi Lombardi, Arnaldo Zuccari, Francesco Rovetta, Cesare Bertolotti*, n. 88; 1985, Brescia, Complesso di S. Giulia, *Brescia postromantica e liberty 1880-1915*, n. N 17; 1999-2000, Brescia, Museo di Santa Giulia, *Francesco Filippini 1853-1895. Un protagonista del naturalismo lombardo*, n. 246

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 43, tav. f.t.; *Mostra della pittura bresciana dell'Ottocento*, catalogo della mostra,

(Brescia), F. Apollonio e C., Brescia 1934, p. 59; *Pittori dell'800 bresciano. Francesco Filippini, Luigi Lombardi, Arnaldo Zuccari, Francesco Rovetta, Cesare Bertolotti*, catalogo della mostra, a cura di M. Marioli, (Brescia, Palazzo della Loggia), F. Apollonio e C., Brescia 1956, p. 59; L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento F-M*, Electa Editrice, Milano 1975, n. 927, p. 319, tav. 923; *Brescia postromantica e liberty 1880-1915*, catalogo della mostra, a cura di P. Mondaini Agnelli, (Brescia, Complesso di S. Giulia), Grafo, Brescia 1985, p. 253 ill. (particolare); *Francesco Filippini 1853-1895. Un protagonista del naturalismo lombardo*, catalogo della mostra, a cura di V. Frati, (Brescia, Museo di Santa Giulia), Skira, Milano 1999, p. 112 ill.; R. Ferrari, S. Iacobelli, *Catalogo delle opere documentate*, in *Francesco Filippini 1853-1895. Un protagonista del naturalismo lombardo*, catalogo della mostra, a cura di V. Frati, (Brescia, Museo di Santa Giulia), Skira, Milano 1999, p. 152 ill.



11. CARLO FORNARA
(Prestinone, 1871-1968)

Bottega di calderajo, 1891

Olio su tela, 68 x 55 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: "C. Fornara 91"
Coll. privata

PROVENIENZA: Prestinone, Studio Fornara (almeno fino al 1920); Milano, coll. Carlo Tridenti Pozzi; Torino, Galleria Narciso.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala M, n. 230; 1966, Torino, Galleria Narciso, *Omaggio a Fornara. Artisti dell'800 italiano*, n. 1; 1998-1999, Trento - Milano, Palazzo delle Albere - Museo della Permanente, *Carlo Fornara. Un maestro del Divisionismo*, n. 13

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 33; *Omaggio a Fornara. Artisti dell'800 italiano*, catalogo della mostra, (Torino, Galleria Narciso), Impronta, Torino 1966, s.p., tav. 1; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. VII.6, p. 122, tav. 1534; A.-P. Quinsac (scheda), in *Carlo Fornara. Un maestro del Divisionismo*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Trento - Milano, Palazzo delle Albere - Museo della Permanente), Skira, Milano 1998, pp. 46-47 ill.



12. CARLO FORNARA
(Prestinone, 1871-1968)

Ricordanze, 1891
Olio su tela, 85 x 58 cm
Firmato in basso a destra
Coll. privata

PROVENIENZA: Prestinone, Studio Fornara.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala L, n. 211; 1995, Santa Maria Maggiore, Centro Culturale Vecchio Municipio, *Carlo Fornara. Opere su carta*, s.n.; 1998-1999, Trento - Milano, Palazzo delle Albere - Museo della Permanente, *Carlo Fornara. Un maestro del Divisionismo*, n. 12; 2007, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, *Carlo Fornara. Il colore della valle*, n. 15

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 31; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. VII.7, p. 122; *Carlo Fornara. Opere su carta*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Santa Maria Maggiore, Centro Culturale Vecchio Municipio), Cattaneo Editore, Oggiono 1995; A.-P. Quinsac (scheda), in *Carlo Fornara. Un maestro del Divisionismo*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Trento - Milano, Palazzo delle Albere - Museo della Permanente), Skira, Milano 1998-1999, p. 46 ill.; *Carlo Fornara. Il colore della valle*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco), Mazzotta, Milano 2007, pp. 54-55 ill.



13. PIETRO FRAGIACOMO
(Trieste, 1856 - Venezia, 1922)

Pace, 1891
Dati tecnici sconosciuti
Firmato e datato in basso a sinistra: "P. Fragiaco-
como 1891"
Ubicazione sconosciuta

PROVENIENZA: Casa Reale.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala M, n. 223; 1924, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala 34 - Mostra individuale di Pietro Fragiaco-
como (1856-1922), n. 1

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 33, tav. f.t.; *Catalogo. XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (quarta edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1924, p. 107; P. Campopiano, *Pietro Fragiaco-
como. Poeta lagunare*, s.d., pp. 13-14, 36 ill., 141



14. VITTORE GRUBICY DE DRAGON
(Milano, 1851-1920)

Raccolta del fieno - crepuscolo - (Valle di Scalve - 1889), 1889

Olio su tela, 30,9 x 42,5 cm
Firmato in basso a destra: "V. Grubicy" e in basso a sinistra: "VITTORE"

Sul verso del telaio reca le iscrizioni autografe: "VITTORE Grubicy De Dragon Il Fieno - Schilpario (Val di Scalve) 1889" e "Ridipinto successivamente tra il 1891-1899 e poi riavuto dalla Vedova Tessaro nel 1909 e rilavorato ancora sino a...Vittore Grubicy De Dragon" e un timbro della Dogana di Milano del 1899.
Coll. privata

PROVENIENZA: Amsterdam, Filippo Tessaro; Antignano di Livorno, coll. V. ed E. Benvenuti.

ESPOSIZIONI: 1889, Milano, Società Patriottica, *Esposizione Annuale*; 1890, Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, *Esposizione XLIX*, Sala Sesta, n. 419; 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Portico B B, n. 553; 1899, Amsterdam (?), n. 2840; 1903, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala F - Sala Internazionale, n. 24

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo. Esposizione XLIX*, catalo-

go della mostra, (Torino, Società Promotrice delle Belle Arti), Vincenzo Bona, Torino 1890, p. 34; *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 69; *Catalogo illustrato. Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (seconda edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, Venezia 1903, p. 48; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. I.167, p. 18, tav. 125; S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon 1851-1920*, Jandi Sapi Editori, Milano - Roma 1995, n. 466, pp. 277 ill., 293 ill.



15. VITTORE GRUBICY DE DRAGON
(Milano, 1851-1920)

Campagna Lombarda (Inverno 1890), 1890

Olio su tela, 41,5 x 33,5 cm
Firmato in basso a destra: "V. Grubicy"
Sul verso del telaio reca una striscia di carta incollata con l'iscrizione autografa: "Il carretto del concime. Vittore Grubicy De Dragon".
Coll. privata

PROVENIENZA: Milano, coll. Arturo Tosi; Verbania Pallanza, coll. Franco Vercelotti.

ESPOSIZIONI: 1890, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione annuale*, Sala F, n. 209; 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Portico B B, n. 551; 1919, Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, n. 14

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo Ufficiale. Esposizione annuale 1890*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Tipografia Lombardi, Milano 1890, p. 24; *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 69; *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, catalogo della mostra, (Torino, Società Promotrice delle Belle Arti), Tipografia E. Arduini, Torino 1919, p. 18; S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon 1851-1920*, Jandi Sapi Editori, Milano - Roma 1995, n. 470, pp. 280 ill. - 297 ill.



16. VITTORE GRUBICY DE DRAGON
(Milano, 1851-1920)

Bosco (Schilpario - 1891), 1891

Olio su tela, 31 x 49,5 cm

Firmato e datato in basso a destra: "V. Grubicy"
Sul verso del telaio reca una striscia di carta incollata con l'iscrizione autografa: "Sensazioni

gioiose - Lasciando a Milano un'afa opprimente di oltre 30 centigradi all'ombra, trovai sopra Schilpario a 1300 metri questo delizioso e fresco Bosco di Faggi. Principiato nel 1887 e ripassato ancora oggi, luglio 1912. Vittore Grubicy De Dragon".
Coll. privata

PROVENIENZA: Milano, coll. Arturo Toscanini (fino al 1957); Milano, coll. Wally Toscanini (fino al 1972); Milano, Finarte Casa d'Aste, asta n. 129 del 26 marzo 1972, lotto n. 53; Milano, Galleria Carini.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Portico B B, n. 552; 1988, Lugano, Galleria d'Arte La Colomba, *Quel cielo di Lombardia*; 2005, Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio - Palazzo Biumi Innocenti, *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo 1851-1920*, n. 25; 2005-2006, Torino - Rovereto - Milano, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea - Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Palazzo delle Albere - Civiche Raccolte d'Arte Moderna, Villa Belgiojoso Bonaparte, Museo dell'Ottocento, *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, n. 12; 2007, Milano, Fondazione Biblioteca di via Senato, *Toscanini tra note e colori*, n. 9; 2012, Sabbio Chiese, Rocca, *Dei monti e dei laghi. Il paesaggio lombardo nella pittura dell'Ottocento da Piccio a Segantini*, n. 3.3; 2015-2016, Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi - Ometto, *Divisionismo tra Torino e Milano da Segantini a Balla*, n. 2

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 69, tav. f.t.; T. Fiori, *Archivi del*

Divisionismo, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, tav. 139; *Quel cielo di Lombardia*, catalogo della mostra, a cura di M. Agliati, (Lugano, Galleria d'Arte La Colomba), Edizioni Colomba, Lugano 1988, s.p.; S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon 1851-1920*, Jandi Sapi Editori, Milano - Roma 1995, n. 396, pp. 220-221 ill., 229 ill.; *Catalogo delle opere*, a cura di C. Migliavacca, in *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo 1851-1920*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebora, (Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio - Palazzo Biumi Innocenti), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 58 ill. - 59 ill. (particolare), 123; A.-P. Quinsac, *Catalogo delle opere di Grubicy*, in *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Torino - Rovereto - Milano, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea - Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Palazzo delle Albere - Civiche Raccolte d'Arte Moderna, Villa Belgiojoso Bonaparte, Museo dell'Ottocento), Skira, Milano 2005, pp. 84-85 ill.; *Toscanini tra note e colori*, catalogo della mostra, a cura di E. Palminteri Matteucci, (Milano, Fondazione Biblioteca di via Senato), Biblioteca di via Senato Edizioni, Milano 2007, pp. 74-75 ill.; N. Colombo (scheda), in *Dei monti e dei laghi. Il paesaggio lombardo nella pittura dell'Ottocento da Piccio a Segantini*, catalogo della mostra, a cura di M. Marubbi, (Sabbio Chiese, Rocca), Bolis Edizioni, Azzano San Paolo 2012, pp. 90-91 ill.; *Divisionismo tra Torino e Milano da Segantini a Balla*, catalogo della mostra, a cura di N. Colombo, G. Godio, Fondazione Accorsi - Ometto, (Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi - Ometto), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, p. 31 ill.; S. Redaelli (scheda), in *Divisionismo tra Torino e Milano da Segantini a Balla*, catalogo della mostra, a cura di N. Co-

lombo, G. Godio, Fondazione Accorsi - Ometto, (Torino, Museo di Arti Decorative Accorsi - Ometto), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, p. 89



17. CESARE LAURENTI
(Mesola, 1854 - Venezia, 1936)

Le parche, 1891

Olio su tela, 184 x 266 cm

Firmato e datato in basso a destra: "C. Laurenti 1891"

Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

PROVENIENZA: donato della Regina Margherita alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro di Venezia nel 1907.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala L, n. 215; 1893, Roma, Palazzo di Belle Arti, *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, n. 308; 1894, Anversa, Société Royale d'Encouragement des Beaux-Arts, *Exposition Universelle des Beaux-Arts*, Italie - Classe I - Peinture, n. 2985; 1896, Firenze, *Festa dell'Arte e dei Fiori 1896-1897. Esposizione di Belle Arti*, Pittura, n. 109; 1907, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *VII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala XXIV - Sala

Veneta, n. 2; 1921, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *Mostra Straordinaria*, n. 5; 1928, Ferrara, *Settimana Ferrarese. Mostra d'arte ferrarese inaugurandosi la Torre della Vittoria dedicata ai concittadini caduti in guerra*, n. 4; 1985, Mesola, Castello della Mesola, *Cesare Laurenti*, s.n.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 32; *Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti in Via Nazionale*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo di Belle Arti), Tip. dell'Opinione, Roma 1893, p. 207; *Catalogue Général Illustré. Exposition Universelle des Beaux-Arts*, catalogo della mostra, (Anversa, Société Royale d'Encouragement des Beaux-Arts), Imprimerie Bellemans Frères, Anversa 1894, p. 204; *Catalogo della Esposizione di Belle Arti. Festa dell'Arte e dei Fiori 1896-1897*, catalogo della mostra, (Firenze), Tipografia di Salvatore Landi, Firenze 1896, p. 33; *Catalogo. Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (quarta edizione), Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, Venezia 1907, p. 96; *Catalogo della Mostra Straordinaria*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Soc. Veneziana Industrie Grafiche, Venezia 1921, p. 41; *Settimana Ferrarese. Mostra d'arte ferrarese inaugurandosi la Torre della Vittoria dedicata ai concittadini caduti in guerra*, catalogo della mostra, (Ferrara), Tipografia della S.A.T.E., Ferrara 1928, p. 21; L. Caramel, in *Cesare Laurenti*, catalogo della mostra, (Mesola, Castello della Mesola), Mesola 1985, s.p.; *Cesare Laurenti*, catalogo della mostra, (Mesola, Castello della Mesola), Mesola 1985, s.p., tav. 7; *Cesare Laurenti (1854-1936)*, a cura di C. Beltrami, Zel Edizioni, Treviso

2010, p. 52 ill.; C. Beltrami (scheda), in *Cesare Laurenti (1854-1936)*, a cura di C. Beltrami, Zel Edizioni, Treviso 2010, n. 12, pp. 107-108



18. EMILIO LONGONI
(Barlassina, 1859 - Milano, 1932)

La piscinina, 1889-1890

Olio su tela, 126 x 71 cm

Firmato e datato in basso a destra: "E. Longoni 1891"

Sul verso del telaio reca le etichette delle mostre di Milano (1957 e 1982) e il numero a lapis blu: "144"; sul verso della tela reca un timbro della mostra di Milano (1953).

Coll. privata

PROVENIENZA: Milano, coll. Pietro Curletti; Milano, coll. Cornelia Zuccoli; Gallarate, coll. Gildo Guenzani.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala S, n. 329; 1891, Monaco di Baviera, Glaspalaste, *Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen*, Sala 46, n. 897b; 1892, Genova,

Società Promotrice di Belle Arti, *Esposizione 40ª*, Sala VI, n. 275; 1896, Berlino, *Internationale Kunst-Ausstellung*, Sala 54, n. 1336; 1913, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione retrospettiva e contemporanea di Belle Arti della Famiglia Artistica*, n. 13; 1935, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra commemorativa di Emilio Longoni*, Sala II, n. 29; 1953, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, Sala 4, n. 62; 1957, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Milano di ieri e di oggi attraverso l'arte*, n. 112; 1970, Milano, Museo Poldi Pezzoli, *Milano 70/70. Un secolo d'arte dall'Unità al 1914*, s.n.; 1982, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, n. 22

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 44, tav. f.t.; *La Triennale di Belle Arti*, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 106, 6 maggio 1891; *Prima visita*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 1, 6 maggio 1891, A. Miazzon, Milano, p. 2; G. Macchi, *A Brera. Prima Esposizione Triennale di Belle Arti. L'inaugurazione*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 124, 7 maggio 1891; L. Chirtani, *A Brera. Discorsi a ritagli*, in "Corriere della Sera", a. XVI, n. 126, 9-10 maggio 1891; *A Brera. Iª Esposizione Triennale di Belle Arti. La giornata di ieri*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 128, 11 maggio 1891; F. Bordini, *Attraverso le sale di Brera III*, in "L'Italia", a. VII, n. 128, 11 maggio 1891; *Cronaca Cittadina. La Triennale di Belle Arti. I*, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 111, 11-12 maggio 1891; G. Macchi, *Emilio Longoni*, in "Cronaca dell'Esposizione di

Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 4, 17 maggio 1891, A. Miazzon, Milano, p. 27; *Quadri e statue*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 4, 17 maggio 1891, A. Miazzon, Milano, p. 31; G. Macchi, *Belle Arti. La pittura a Brera*, in "Il Mondo Artistico", a. XXV, n. 23, 28 maggio 1891; *Quadri e statue*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 9, 4 giugno 1891, A. Miazzon, Milano, pp. 65 ill., 67; *Attraverso le sale*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 11, 11 giugno 1891, A. Miazzon, Milano, pp. 81-82; G. Macchi, *L'Arte a Brera II*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 186, 8 luglio 1891; F. Vismara, *I nostri artisti alla Esposizione di Brera 1891*, Stabilimento Giuseppe Civelli, Milano 1891, pp. 27-28; *Illustrierter Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalaste*, catalogo della mostra, (Monaco di Baviera, Glaspalaste), Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft Vormalis Friedrich Bruckmann, Monaco di Baviera 1891, p. 69; *Catalogo degli Oggetti d'Arte. Esposizione 40ª*, catalogo della mostra (seconda edizione), (Genova, Società Promotrice di Belle Arti), Stabilimento Tipografico di G. Schenone, Genova 1892, p. 21; A. Bersellini, *Esposizioni Riunite in Milano 1894. Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti*, A. Miazzon, Milano 1894, s.p. ill.; G. Macchi, *Artisti moderni. Longoni*, in "Vita Moderna", a. III, n. 41, 14 ottobre 1894, p. 321; *Katalog. Internationale Kunst-Ausstellung Berlin 1896*, catalogo della mostra (Berlino), Verlag von Rud. Schuster, Berlino 1896, pp. 72, 188 ill.; *Gli artisti lombardi a Berlino*, in "La Lombardia", 24 maggio 1896; "Unione Femminile", 1901, ill. (coperatina); E. Bronzini Majno, *Solidarietà di Amici in nome dell'arte ideò questa pubblicazione in risposta a un verdetto che colpiva in EMILIO LONGONI la*

coscienza artistica collettiva, dicembre 1903, p. 8; O. Novi, *Pittori e scultori di popolo*, in “La Lettura”, a. III, n. 2, febbraio 1903, pp. 128 ill., 131-132; E. Boari, *L’arte di Emilio Longoni*, in “Varietas”, a. II, n. 20, dicembre 1905, p. 571; Marangoni, 1911, pp. 90 ill., 96; G. Buffa, *Emilio Longoni*, in “Vita d’Arte”, a. V, vol. X, n. 55, luglio 1912, pp. 18-20 ill.; *Esposizione retrospettiva e contemporanea di Belle Arti della Famiglia Artistica*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Milano 1913, p. 10; *La Famiglia Artistica nel quarantennio della sua fondazione. Esposizione retrospettiva e contemporanea nel Palazzo della Permanente - Milano*, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1913, tav. XVII; P. Chiesa, *La Famiglia Artistica e l’arte lombarda dell’ultimo cinquantennio*, in “Emporium”, vol. XXXIX, n. 229, gennaio 1914, Istituto Italiano d’Arti Grafiche Editore, Bergamo, p. 12; G. Marangoni, *Il bimbo nell’arte*, in “La Cultura Moderna. Natura ed Arte”, a. XXIV, fasc. II, 15 dicembre 1914, Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, Milano, pp. 90 ill., 96; P.G., *Emilio Longoni*, in “Cimento”, 15 novembre 1932; D. Bonardi, *Emilio Longoni*, in “La Sera”, 30 novembre 1932; *Emilio Longoni è morto*, in “Corriere della Sera”, 30 novembre 1932; *Belle Arti*, in “L’Illustrazione Italiana”, a. LX, n. 2, 8 gennaio 1933, s.p.; G. Botta, *Emilio Longoni*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), G. Rozza di Corbella, Milano 1935, s.p., tav. f.t.; *Mostra commemorativa del pittore E. Longoni a Milano*, in “Il Popolo di Trieste”, 17 marzo 1935; R.V., *Note d’Arte. La Mostra commemorativa di Emilio Longoni*, in “Sole”, 31 marzo 1935; D. Bonardi, *Alla Permanente di Milano. La Mostra postuma di Emilio Longoni*, in “La Sera”, 3 aprile 1935, ill.; C. Carrà, *La mostra commemorativa di Emilio Longoni*, in “L’Ambrosiano”, 5 aprile 1935, ill.; G. Nicodemi, *La Mostra*

postuma di Emilio Longoni alla Permanente di Milano, in “Il Popolo d’Italia”, 12 aprile 1935, ill.; G. Marangoni, *Emilio Longoni*, in “Il Perseo”, n. 8, 15 aprile 1935; R. Giolli, *La rievocazione di Emilio Longoni*, in “Piccola Fata”, a. III, 1 maggio 1935, ill.; G. Nicodemi, *Emilio Longoni*, in “Milano. Rivista mensile del Comune”, n. 6, giugno 1935, p. 289 ill.; G. Mussio, *Il pittore Emilio Longoni*, in “Popolo d’Italia”, luglio 1935; L. Bracchi, *Ricordi di Emilio Longoni*, in “Il Giornale dell’Arte”, 15 agosto 1940; G. Nicodemi, *Ricordo di Emilio Longoni*, in “La Lettura”, a. 43, n. 2, febbraio 1943, pp. 75-76 ill.; L. Bracchi, *Ricordo di Emilio Longoni*, in “Il Giornale dell’Arte. Quindicinale di tutte le arti”, a. XIV, n. 4, 15 agosto 1946; U. Galetti, E. Camesasca, *Enciclopedia della pittura italiana F-O*, Garzanti, Milano 1951, p. 1386; *La donna nell’arte da Hayez a Modigliani*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Emilio Bestetti Editore d’Arte, Milano 1953, pp. 31, 46, tav. 68; O. Vangelista, *La donna nell’arte da Hayez a Modigliani*, in “L’Unità”, 29 aprile 1953, ill.; P. Soldini, *Le muse sincere*, in “Bellezza”, luglio 1953, p. 30 ill.; S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Società Editrice Libreria, Milano 1955, pp. 515 ill. - 516; *Milano di ieri e di oggi attraverso l’arte*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Milano 1957, p. 35, tav. 47; R. Collino Pansa, *Ricordo di Emilio Longoni*, in *Mostra omaggio a Emilio Longoni e del Premio Barlassina 1959*, catalogo della mostra, (Barlassina), Alfieri & Lacroix, Milano 1959, pp. 8-9; O. Vergani, *Addio, vecchia Milano!*, Silvana Editoriale d’Arte, Milano 1958, pp. 4-5 ill.; *I grandi maestri della pittura italiana dell’Ottocento con gli artisti più rappresentativi di tutte le correnti pittoriche del secolo*, vol. II, a cura di P. Leccaldano, Rizzoli Editore, Milano 1959, tav. 81; E. Piceni, M. Cinotti, *La pittura a Milano dal*

1815 al 1915, in “Storia di Milano”, vol. XV, parte IV, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano 1962, pp. 572-573; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. VIII.16, p. 130, tav. 1630; M. Rosci, *1880-1900*, in *Milano 70/70. Un secolo d’arte dall’Unità al 1914*, catalogo della mostra, (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Editrice Edi Stampa, Milano 1970, pp. 62-63 ill.; A. Motola Molfini, G. Porri, *Dizionario biografico degli artisti*, in *Milano 70/70. Un secolo d’arte dall’Unità al 1914*, catalogo della mostra, (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Editrice Edi Stampa, Milano 1970, p. 178; R. Collino Pansa, *Colloqui con Emilio Longoni il celebre pittore della «Piscinina»*, in “La Notte”, 1 aprile 1970; A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, vol. III, Luigi Patuzzi Editore, Milano 1972, p. 1750; *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell’800 n. 4*, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1972, p. 254 ill.; M. Monteverdi, *La pittura italiana dell’Ottocento*, in *Storia della pittura italiana dell’Ottocento*, vol. II, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1975, p. 91, tav. CCI; M. Dalai Emiliani, *Una traccia per Emilio Longoni pittore sociale*, in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra, a cura di M. Dalai Emiliani, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, pp. 19-20, 23; M. Dalai Emiliani, *Notizia biografica*, in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra, a cura di M. Dalai Emiliani, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, p. 32; G. Ginex (scheda), in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra, a cura di M. Dalai Emiliani, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, pp. 55-56, 235 ill.,

tav. IV, fig. 27; G. Anzani, L. Caramel, *Pittura moderna in Lombardia, 1900-1950*, Rizzoli Editore, Milano 1983, p. 45 ill.; L. Caramel, *Longoni Asnago, Vago, tre pittori di Barlassina*, Mazzotta, Milano 1987, pp. 22, 39 ill., 89, 228; E. Ginex Palmieri, S. Mascheroni, *Immagine donna*, Federico Motta Editore, Milano 1987, pp. 30 ill. - 31; G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano 1995, n. 103, pp. 16, 25-26, 28, 34, 77 ill., 174 ill. - 177; G. Anzani, *La Prima Esposizione Triennale di Brera, in Ottocento. Catalogo dell’Arte italiana dell’Ottocento - n. 29*, Edizioni dell’Ottocento - Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 2000, p. 20; G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inediti*, Federico Motta Editore, Milano 2002, pp. 19-21, 80 ill.; L. Pini, *Apparati*, in G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inediti*, Federico Motta Editore, Milano 2002, p. 197; G. Anzani, *Tra paesaggio e realtà urbana. Uno sguardo sulla pittura di fine Ottocento e primo Novecento a Milano e nel Canton Ticino*, in *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, E. Chiodini, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 22 ill. - 24; P. Zatti, *Milano e Venezia. Due luoghi di incontro del Simbolismo europeo*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2011, pp. 59, 61 ill.; G. Anzani, *Tra realtà urbana e mondo della natura. Pittura di paesaggio a Milano e nel Canton Ticino fra Ottocento e primo Novecento*, in *L’Ottocento tra poesia rurale e realtà urbana. Un mondo in trasformazione*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, E. Chiodini, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, p. 35; A.-P. Quinsac, *Cronologia*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra,

a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, p. 32; *I capolavori della pittura contemporanea italiana*, Casa ed. "L'Artista Moderno", Torino s.d., tav. 21



19. EMILIO LONGONI
(Barlassina, 1859 - Milano, 1932)

L'oratore dello sciopero, 1890-1891

Olio su tela, 193 x 134 cm

Firmato in basso a sinistra: "E. Longoni"

Sul verso del telaio reca la scritta a pennello: "66 = 3"; sul verso, sulla traversa, reca un'etichetta mutila della mostra di Milano (1891).

Barlassina, Banca di Credito Cooperativo

PROVENIENZA: Locate Triulzi, coll. Ignazio Grün; Varese, coll. Giulio Grün; Busto Arsizio, coll. Carlo Formaggia; Pisa, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala C, n. 101; 1979, Milano, Palazzo della Permanente, *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, n. 86; 2007, Berlino - New York, Deutsche Guggenheim - Solomon R. Guggenheim Museum, *Divisionism/Neo-Impressionism*:

Arcadia and Anarchy, n. 23; 2008-2009, Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus, *Radical Light: Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, n. 49; 2009-2010, Milano, Galleria d'Arte Moderna, *Emilio Longoni. 2 collezioni*, n. 11; 2013-2014, Lens, Fondation Pierre Arnaud, *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, s.n.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 17; L. Daelli, *L'Esposizione triennale di Belle Arti a Brera*, in "Corriere della Domenica. Lettere - Scienze - Arti", a. II, n. 17, 26 aprile 1891, p. 200; P. Bettini, *La nuova tendenza nelle opere esposte a Brera*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 1, 6 maggio 1891, A. Miazzon, Milano, p. 5; G. Macchi, *A Brera. Prima Esposizione Triennale di Belle Arti. L'inaugurazione*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 124, 7 maggio 1891; L. Chirtani, *A Brera. Discorsi a ritagli*, in "Corriere della Sera", a. XVI, n. 126, 9-10 maggio 1891; *A Brera. I^a Esposizione Triennale di Belle Arti. La giornata di ieri*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 128, 11 maggio 1891; *Cronaca Cittadina. La Triennale di Belle Arti. I*, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 111, 11-12 maggio 1891; *Attraverso le sale*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 4, 17 maggio 1891, A. Miazzon, Milano, p. 26; G. Macchi, *Emilio Longoni*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 4, 17 maggio 1891, A. Miazzon, Milano, p. 27; *Quadri e statue*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 4, 17 maggio 1891, A. Miazzon, Milano, p. 31; R. Barbiera, *A Brera*, in "Fanfulla", a. XXII, n. 133, 17-18 maggio 1891; *L'Esposizione di Belle Arti a Milano VI. La pittura*,

in "Il Secolo", a. XXVI, n. 9027, 23-24 maggio 1891; G. Macchi, *Belle Arti. La pittura a Brera*, in "Il Mondo Artistico", a. XXV, n. 23, 28 maggio 1891; A. Fre, *Nostre corrispondenze. Milano 4 giugno 1891. Esposizione di Belle Arti*, in "L'Osservatore Gazzetta di Alessandria", a. XXVII, n. 45, 6 giugno 1891; *Attraverso le sale*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 11, 11 giugno 1891, A. Miazzon, Milano, p. 82; G. Macchi, *L'Arte a Brera II*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 186, 8 luglio 1891; F. Vismara, *I nostri artisti alla Esposizione di Brera 1891*, Stabilimento Giuseppe Civelli, Milano 1891, p. 28; *Vita minuta - Belle arti*, in "Vita Moderna", a. I, n. 43, 23 ottobre 1892, p. 343; G. Macchi, *L'oratore popolare*, in "Lotta di Classe del primo Maggio", a. II, n. 17, 29-30 aprile 1893, p. 6 ill.; G. Macchi, *Artisti moderni. Longoni*, in "Vita Moderna", a. III, n. 41, 14 ottobre 1894, p. 322; "Bios" 1902-1903, 1903, s.p.; O. Novi, *Pittori e scultori di popolo*, in "La Lettura", a. III, n. 2, febbraio 1903, pp. 131-132; E. Bronzini Majno, *Solidarietà di Amici in nome dell'arte ideò questa pubblicazione in risposta a un verdetto che colpiva in EMILIO LONGONI la coscienza artistica collettiva*, dicembre 1903, p. 8; L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, vol. II, E. Loescher e C., Roma 1909, p. 222; G. Buffa, *Emilio Longoni*, in "Vita d'Arte", a. V, vol. X, n. 55, luglio 1912, p. 19; S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Società Editrice Libreria, Milano 1955, p. 519; M. Rosci, *1880-1900*, in *Milano 70/70. Un secolo d'arte dall'Unità al 1914*, catalogo della mostra, (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Editrice Edi Stampa, Milano 1970, p. 64; P.L. De Vecchi, *Testimonianze e riflessioni teoriche negli scritti dei primi divisionisti*, in *Mostra del Divisionismo Italiano*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed

Esposizione Permanente, Milano 1970, p. 35; N.M. Brizio, *La traccia del Divisionismo*, in *Mostra del Divisionismo Italiano*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1970, p. 62; A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, vol. III, Luigi Patuzzi Editore, Milano 1972, p. 1750; M. Monteverdi, *La pittura italiana dell'Ottocento*, in *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*, vol. II, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1975, p. 91; A. Scotti, *Introduzione*, in *G. Pellizza da Volpedo, Il Quarto Stato*, a cura di A. Scotti, Mazzotta, Milano 1976, p. 13; R. Bossaglia, *Dal realismo sociale al simbolismo populista*, in *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1979, p. 25; *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1979, p. 133, tav. III; M. Dalai Emiliani (scheda), in *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1979, p. 135; M. Dalai Emiliani, *Una traccia per Emilio Longoni pittore sociale*, in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra, a cura di M. Dalai Emiliani, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, pp. 19-23; M. Dalai Emiliani, *Notizia biografica*, in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra, a cura di M. Dalai Emiliani, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, p. 32; M. Dalai Emi-

liani (scheda), in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra, a cura di M. Dalai Emiliani, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, n. 26, pp. 57-58, 239 ill., fig. 31; M.M. Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, parte II, vol. III, fig. 41; A. Scotti, *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", dicembre 1982, pp. 58, 61-62; G. Anzani, L. Caramel, *Pittura moderna in Lombardia, 1900-1950*, Rizzoli Editore, Milano 1983, p. 13 ill.; A. Scotti, *L'arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", a. 1982, n. 18, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1983, pp. 58-59, 61-62; L. Caramel, *Longoni, Asnago, Vago, tre pittori di Barlassina*, Mazzotta, Milano 1987, pp. 13, 23, 44 ill., 89, 228; M. Antonioli, G. Ginex, *Italia*, in *La memoria del Primo Maggio. Storia iconografica della festa dei lavoratori: gli inizi, il radicamento*, vol. I, a cura di A. Panaccione, Marsilio Editore, Venezia 1988, p. 329, tav. I; G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano 1995, pp. 25-27, 82 ill., 184 ill. - 186; *Verismo sociale nelle arti figurative in Lombardia, 1870-1914*, repertorio bibliografico, a cura di G. Ginex, Feltrinelli, Milano 1995, nn. 76, 177, 209, 211, pp. 47, 90 ill., 113, 131-133; G. Ginex, *Il Verismo*, in *Pittori & Pittura dell'Ottocento italiano*, vol. III, De Agostini, Novara 1997-1999, pp. 122-123; G. Anzani, *La Prima Esposizione Triennale di Brera, in Ottocento. Catalogo dell'Arte italiana dell'Ottocento - n. 29*, Edizioni dell'Ottocento - Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 2000, pp. 16 ill., 20, 22; F.P. Rusconi, *Divisionismo, simbolismo e realismo sociale*, in *Pittura in Lombardia. L'Ottocento e il Novecento*, a cura di L. Capano, Banca di Legna-

no, Electa, Milano 2001, p. 68; G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inediti*, Federico Motta Editore, Milano 2002, pp. 20-21, 26, 79 ill. - 80, 197-198, 208, 210; V. Greene, *Painted Measles: The Contagion of Divisionism in Italy*, in *Divisionism Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy*, catalogo della mostra, a cura di V. Greene, (Berlino - New York, Deutsche Guggenheim - Solomon R. Guggenheim Museum), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2007, pp. 16-17, 19; G. Ginex, *Divisionism, Neo-Impressionism, Socialism*, in *Divisionism Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy*, catalogo della mostra, a cura di V. Greene, (Berlino - New York, Deutsche Guggenheim - Solomon R. Guggenheim Museum), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2007, pp. 29-31; *Divisionism Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy*, catalogo della mostra, a cura di V. Greene, (Berlino - New York, Deutsche Guggenheim - Solomon R. Guggenheim Museum), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2007, pp. 108-109 ill.; A. Scotti Tosini, *Divisionist painting techniques*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, pp. 26, 28; G. Ginex, *Divisionism to Futurism: art and social engagement*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, pp. 36 ill. (particolare) - 39; *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, pp. 111 ill., 148 ill.; L. Schädler, *Emilio Longoni 1859 Barlassina, Lombardy - 1932 Milan*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, cata-

logo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, p. 146; G. Anzani, *Tra paesaggio e realtà urbana. Uno sguardo sulla pittura di fine Ottocento e primo Novecento a Milano e nel Canton Ticino (1865-1910)*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, E. Chioldini, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 22 ill. - 25; G. Ginex, *Emilio Longoni. Due collezioni*, in *Emilio Longoni. 2 collezioni*, catalogo della mostra, a cura di G. Ginex, (Milano, Galleria d'Arte Moderna), Skira, Milano 2009, pp. 26 ill. (particolare), 27, 30, 32-35; V. Greene, *Allargando l'inquadratura: Longoni e il contesto internazionale*, in *Emilio Longoni. 2 collezioni*, catalogo della mostra, a cura di G. Ginex, (Milano, Galleria d'Arte Moderna), Skira, Milano 2009, p. 55; *Emilio Longoni. 2 collezioni*, catalogo della mostra, a cura di G. Ginex, (Milano, Galleria d'Arte Moderna), Skira, Milano 2009, pp. 74 ill. - 75 ill. (particolare); G. Poldi, *Riunire il diviso. La tecnica pittorica di Longoni attraverso le analisi scientifiche*, in *Emilio Longoni. 2 collezioni*, catalogo della mostra, a cura di G. Ginex, (Milano, Galleria d'Arte Moderna), Skira, Milano 2009, pp. 106 ill. (particolare) - 123; G. Poldi, T. Radelet, *Indagini scientifiche. L'oratore dello sciopero* in *Emilio Longoni. 2 collezioni*, catalogo della mostra, a cura di G. Ginex, (Milano, Galleria d'Arte Moderna), Skira, Milano 2009, pp. 134-139; *Apparati*, a cura di T. Marchesi, in *Emilio Longoni. 2 collezioni*, catalogo della mostra, a cura di G. Ginex, (Milano, Galleria d'Arte Moderna), Skira, Milano 2009, p. 158; P. Zatti, *Milano e Venezia. Due luoghi di incontro del Simbolismo europeo*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Padova,

Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2011, p. 59; A.-P. Quinsac, *IV. From Milan to Rome - The Long Journey of Italian Divisionism: A Pictorial Revolution between Tradition and Iconoclasm*, in *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra, (Lens, Fondation Pierre Arnaud), Hatje Cantz, Ostfildern 2013, p. 95; C. Flubacher, *Focus D: Emilio Longoni or the Ghost of Poverty*, in *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra, (Lens, Fondation Pierre Arnaud), Hatje Cantz, Ostfildern 2013, pp. 118, 120; *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra, (Lens, Fondation Pierre Arnaud), Hatje Cantz, Ostfildern 2013, pp. 184 ill. - 185, 287; G. Anzani, *Tra realtà urbana e mondo della natura. Pittura di paesaggio a Milano e nel Canton Ticino fra Ottocento e primo Novecento*, in *L'Ottocento tra poesia rurale e realtà urbana. Un mondo in trasformazione*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, E. Chioldini, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 35 ill. - 36; A.-P. Quinsac, *Cronologia*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, p. 32 ill.; V. Greene, «*Sarampión pictórico*»: *el contagio del Divisionismo en Italia*, in *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, F. Mazzocca, (Madrid, Sala Fundación MAPFRE Recoletos), Fundación MAPFRE, Madrid 2016, pp. 74, 78 ill.; O. Cucciniello, *1. 1891-1894. El Divisionismo, entre la verdad y el símbolo*, in *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, F. Mazzocca, (Madrid, Sala Fundación MAPFRE Recoletos), Fundación MAPFRE, Madrid 2016, p. 112; V. Greene, *Morbillo pittorico: il contagio del Divisionismo in Italia*, in *I pittori della*

luce dal Divisionismo al Futurismo, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, (Rovereto, MART), Electa, Milano 2016, p. 62 ill.; A. Chiappelli, *Socialismo e arte*, s.d.



20. EMILIO LONGONI
(Barlassina, 1859 - Milano, 1932)

Paesaggio - Sole d'inverno, 1891
Olio su tela, 101 x 75 cm
Firmato in basso a destra: "Longoni"
Coll. privata

PROVENIENZA: Milano, coll. Pietro Curletti; Milano, coll. Anna Cavalletti De Vecchi; mercato antiquario milanese.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala S, n. 328; 1935, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra commemorativa di Emilio Longoni*, Sala III, n. 63

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 44; G. Botta, *Emilio Longoni*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti

ed Esposizione Permanente), G. Rozza di Corbella, Milano 1935, s.p.; G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano 1995, n. 122, pp. 26, 81 ill., 186 ill.



21. GIUSEPPE MENTESSI
(Ferrara, 1857 - Milano, 1931)

Ora triste, 1891
Olio su tela, 117 x 187,5 cm
Milano, Pinacoteca Ambrosiana donato dagli eredi nel 1932

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala N, n. 257; 1902, Monaco di Baviera, Glaspalast, *Münchener Jahres-Ausstellung*, Sala 64, n. 856; 1913, Milano, Palazzo della Permanente, *La Famiglia Artistica nel quarantennio della sua fondazione. Milano 1873-1913. Esposizione retrospettiva e contemporanea*, s.n.; 1933, Ferrara, *Società Benvenuto Tisi da Garofano. Mostra retrospettiva d'Arte Moderna*, n. 108; 1972, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, *Giuseppe Mentesi (1857-1931). Mostra antologica*, n. 17

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 36, tav. f.t.; *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1902 im Kgl. Glaspalast*, catalogo della mostra, (Monaco di Baviera, Glaspalast,

Verlag der Münchener Künstlergenossenschaft, Monaco di Baviera 1902, p. 76, tav. 38; *La Famiglia Artistica nel quarantennio della sua fondazione. Milano 1873-1913. Esposizione retrospettiva e contemporanea nel Palazzo della Permanente - Milano*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente), Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1913, tav. XXXIV; *Società Benvenuto Tisi da Garofano. Mostra retrospettiva d'Arte Moderna*, catalogo della mostra, (Ferrara), 1933, p. 7; *Giuseppe Mentesi (1857-1931). Mostra antologica*, catalogo della mostra, (Ferrara, Palazzo dei Diamanti), Siaca Arti Grafiche, Cento 1972, s.p., tav. 17; B. Avanzi (scheda), in *Pinacoteca Ambrosiana*, tomo quarto, Electa, Milano 2008, pp. 191 ill. - 192



22. ALESSANDRO MILESI
(Venezia, 1856-1945)

La Barca del papà, 1891
Olio su tela, 162 x 105 cm
Firmato in basso a destra: "A. Milesi"
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

PROVENIENZA: Legato Arturo Max Scheuermann, 1928.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle

Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala M, n. 236

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 34, tav. f.t.; L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento F-M*, Electa Editrice, Milano 1975, n. 1870, p. 359, tav. 1863; *Una vita per l'Arte. Alessandro Milesi pittore*, a cura di C.B. Tiozzo, Edizioni Helvetia, Venezia 1989, pp. 61, 214-215 ill.; *Alessandro Milesi 1856-1945*, s.d., ill.



23. ANGELO MORBELLI
(Alessandria, 1854 - Milano, 1919)

Alba, 1891
Olio su tela, 70 x 54 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: "Morbelli 1891"
Barcellona, MNAC - Museu Nacional d'Arte de Catalunya

PROVENIENZA: acquistato dai Museos Municipales de Arte di Barcellona alla mostra del 1894.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Portico B B, n. 517; 1892, Torino, Società Promotrice di Belle Arti, *Esposizione Cinquantenaria - Arte Moderna nel Parco del Valentino*, Sala XI, n. 454; 1893, Genova, Società Promotrice di Belle Arti, 41.^a *Esposizione*, Sala X, n. 311; 1894, Barcellona, *Segunda Exposición General de Bellas Artes*, Pintura - Sección Extranjera - Sala 9^a, n. 680; 1982, Alessandria, Palazzo Cuttica, *Angelo Morbelli*, n. 12; 1990, Trento, Palazzo delle Albere, *Divisionismo italiano*, n. 49; 2001, Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, *Angelo Morbelli tra realismo e Divisionismo*, s.n.; 2007, Berlino - New York, Deutsche Guggenheim - Solomon R. Guggenheim Museum, *Divisionism/Neo-Impressionism: Arcadia and Anarchy*, n. 14; 2008-2009, Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus, *Radical Light: Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, n. 12; 2016, Madrid, Sala Fundación MAPFRE Recoletos, *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, n. 1; 2016, Rovereto, Mart, *I pittori della luce dal Divisionismo al Futurismo*, n. 1

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 66; *Catalogo. Esposizione Cinquantenaria - Arte Moderna. Nel Parco del Valentino*, catalogo della mostra, (Torino, Società Promotrice di Belle Arti), Ditta G.B. Paravia e Comp. Tipografi Librai - Editori, Torino - Roma - Milano - Firenze - Napoli 1892, p. 40; *Catalogo degli oggetti d'arte. 41.^a Esposizione*, catalogo della mostra, (Genova, Società Promotrice di Belle Arti), Stabilimento Tipografico di Gaetano Schenone, Genova 1893, p. 27; *Catálogo de la Segunda Exposición General de Bellas Artes*, catalogo della mostra, (Barcellona,

Imprenta de Henrich y C.^a, en comandita, Barcelona 1894, p. 160; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. VI.51, p. 110, tav. 1428; L. Caramel, *Angelo Morbelli: le ragioni del vero e quelle della pittura*, in *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, (Alessandria, Palazzo Cuttica), Mazzotta, Milano 1982, pp. 14-15; G. Anzani, *Scritti di/a Morbelli testimonianze di cultura e vita artistica*, in *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, (Alessandria, Palazzo Cuttica), Mazzotta, Milano 1982, pp. 35-36; *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, (Alessandria, Palazzo Cuttica), Mazzotta, Milano 1982, pp. 144 ill., 176; L. Caramel, G. Anzani, *Catalogo delle opere*, in *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, (Alessandria, Palazzo Cuttica), Mazzotta, Milano 1982, p. 163; G. Belli, *Divisionismo italiano. Itinerario di una mostra*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, p. 16; A.-P. Quinsac, *Il Divisionismo italiano: trent'anni di vita culturale tra radici nazionali e fermenti ideologici europei*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, p. 20; A. Scotti, *Angelo Morbelli: il teorema della scomposizione. Ciolina, Sottocornola, Mentessi*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, p. 164; A. Scotti, N. Boschiero (scheda), in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, pp. 170-171 ill.; G. Nicoletti, *Angelo Morbelli*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, p. 452; A. Scotti Tosini, M. Vinardi, *Angelo Morbelli tra realismo e Divisionismo*, catalogo della mostra, (Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Edizioni GAM, Torino 2001, pp. 68-69 ill.; M. Vinardi

(scheda), in A. Scotti Tosini, M. Vinardi, *Angelo Morbelli tra realismo e Divisionismo*, catalogo della mostra, (Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Edizioni GAM, Torino 2001, pp. 140-141; V. Greene, *Painted Measles: The Contagion of Divisionism in Italy*, in *Divisionism Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy*, catalogo della mostra, a cura di V. Greene, (Berlino - New York, Deutsche Guggenheim - Solomon R. Guggenheim Museum), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2007, pp. 16, 21; *Divisionism Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy*, catalogo della mostra, a cura di V. Greene, (Berlino - New York, Deutsche Guggenheim - Solomon R. Guggenheim Museum), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2007, p. 95 ill.; S. Fraquelli, *Italian divisionism and its legacy*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, p. 16; A. Scotti Tosini, *Divisionist painting techniques*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, p. 24; *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, pp. 73 ill., 151 ill.; B. Avanzi, *Una Revolución en la luz*, in *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, F. Mazzocca, (Madrid, Sala Fundación MAPFRE Recoletos), Fundación MAPFRE, Madrid 2016, p. 14; F. Mazzocca, *De Previati a Boccioni. El polémico triunfo del Divisionismo en Italia a través de los testimonios de sus protagonistas*, in *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, F. Maz-

zocca, (Madrid, Sala Fundación MAPFRE Recoletos), Fundación MAPFRE, Madrid 2016, pp. 42, 44; *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, F. Mazzocca, (Madrid, Sala Fundación MAPFRE Recoletos), Fundación MAPFRE, Madrid 2016, p. 114 ill.; M. Fuentes Santos, *Angelo Morbelli*, in *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, F. Mazzocca, (Madrid, Sala Fundación MAPFRE Recoletos), Fundación MAPFRE, Madrid 2016, p. 258; V. Greene, *Morbillo pittorico: il contagio del Divisionismo in Italia*, in *I pittori della luce dal Divisionismo al Futurismo*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, (Rovereto, Mart), Electa, Milano 2016, p. 59; *I pittori della luce dal Divisionismo al Futurismo*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, (Rovereto, Mart), Electa, Milano 2016, p. 98 ill.



24. ANGELO MORBELLI
(Alessandria, 1854 - Milano, 1919)

Un Consiglio del nonno - Parlatorio del luogo Pio Trivulzio, 1891
Olio su tela, 60 x 45 cm

Firmato e datato in basso a sinistra: "Morbelli 1891"

Sul verso del telaio reca la scritta non autografa: "Parlatorio del Pio Trivulzio di Milano. Premiato dalla Società di Belle Arti di Torino 1892" Raccolta Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria

PROVENIENZA: Milano, coll. privata; Milano, Gallerie Maspes.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Portico B B, n. 518; 1892, Torino, Società Promotrice di Belle Arti, *Esposizione Cinquantenaria. Arte Moderna*, Sala XI, n. 453; 1949, Milano, Famiglia Artistica, *Angelo Morbelli MCMXIX-MCMXLIX*, n. 35; 2007, Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti*, s.n.; 2008, Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, n. 37; 2015, Alessandria, Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 66; *Catalogo. Esposizione Cinquantenaria - Arte Moderna. Nel Parco del Valentino*, catalogo della mostra, (Torino, Società Promotrice di Belle Arti), Ditta G.B. Paravia e Comp. Tipografi Librai-Editori, Torino - Roma - Milano - Firenze - Napoli 1892, p. 40; U. Nebbia, *Angelo Morbelli MCMXIX-MCMXLIX*, catalogo della mostra, (Milano, Famiglia Artistica), Alfieri & Lacroix, Milano 1949, s.p.; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. VI.49, p. 110; *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti. Mostra per il Centenario della*

morte di Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti, (Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona), Edo - Edizioni Oltrepò, Voghera 2007, pp. 56-57, 103 ill.; L. Giachero (scheda), in *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti. Mostra per il Centenario della morte di Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti, (Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona), Edo - Edizioni Oltrepò, Voghera 2007, p. 144; G. Anzani (scheda), in *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, E. Chiodini, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 138-139 ill.



25. PLINIO NOMELLINI

(Livorno, 1866 - Firenze, 1943)

Piazza Caricamento a Genova, 1891

Olio su tela, 120 x 160 cm

Firmato e datato in basso a sinistra: "Plinio Nomellini 1891"

Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona

PROVENIENZA: Roma, coll. Pietro Mascagni, Fari-nelli Mascagni.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala Q, n. 281; 1985, Milano - Genova, Palazzo della Permanente - Accademia Ligustica, *Mostra di Plinio Nomellini*, n. 21; 1990, Trento, Palazzo delle Albere, *Divisionismo italiano*, n. 65; 1991-1992, Torino - Milano - Piacenza, Mole Antonelliana - Palazzo Reale - Palazzo Gotico, *Il colore del lavoro. Il lavoro come oggetto e come soggetto nella pittura italiana fra Ottocento e Novecento*, n. 12; 1995, Livorno, Villa Mimbelli, *Il Divisionismo toscano*, n. 4; 2000-2001, Roma - Parigi, GNAM - Musée d'Orsay, *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, n. 83; 2003-2004, Roma, Palazzo Venezia, *Persone. Ritratti di gruppo da Van Dyck a De Chirico*, n. 65; 2007, Berlino - New York, Deutsche Guggenheim - Solomon R. Guggenheim Museum, *Divisionism/Neo-Impressionism: Arcadia and Anarchy*, n. 25; 2007, Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti*, s.n.; 2008, Roma, Scuderie del Quirinale, *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, n. 110; 2008-2009, Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthau, *Radical Light: Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, n. 51; 2013-2014, Lens, Fondation Pierre Arnaud, *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, s.n.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 39; G. Bruno, *Plinio Nomellini*, in *Plinio Nomellini*, catalogo della mostra, a cura di G. Bruno, L. Perissinotti, T. Pelizza, (Milano - Genova, Palazzo della Permanente - Accademia Ligustica), Stringa Editore, Genova 1985, pp. 9-12, 19; G. Matteucci, *L'incidenza dei Mac-*

chiaioli sulla formazione di Nomellini, in *Plinio Nomellini*, catalogo della mostra, a cura di G. Bruno, L. Perissinotti, T. Pelizza, (Milano - Genova, Palazzo della Permanente - Accademia Ligustica), Stringa Editore, Genova 1985, p. 22; G. Bruno, *Biografia*, in *Plinio Nomellini*, catalogo della mostra, a cura di G. Bruno, L. Perissinotti, T. Pelizza, (Milano - Genova, Palazzo della Permanente - Accademia Ligustica), Stringa Editore, Genova 1985, p. 30; *Plinio Nomellini*, catalogo della mostra, a cura di G. Bruno, L. Perissinotti, T. Pelizza, (Milano - Genova, Palazzo della Permanente - Accademia Ligustica), Stringa Editore, Genova 1985, pp. 42 ill., 197-198; A.-P. Quinsac, *Il Divisionismo italiano: trent'anni di vita culturale tra radici nazionali e fermenti ideologici europei*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, pp. 20, 24; G. Bruno, *Plinio Nomellini*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, pp. 202-203, 210, 212-213 ill.; G. Bruno, *Plinio Nomellini*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, p. 453; *Il colore del lavoro. Il lavoro come oggetto e come soggetto nella pittura italiana fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, F. Poli, (Torino - Milano - Piacenza, Mole Antonelliana - Palazzo Reale - Palazzo Gotico), Electa, Milano 1991, pp. 44-45 ill.; R. Monti, *Il Divisionismo in Toscana*, in *Il Divisionismo toscano*, catalogo della mostra, a cura di R. Monti, (Livorno, Villa Mimbelli), Edizioni De Luca, Roma 1995, p. 9; *Il Divisionismo toscano*, catalogo della mostra, a cura di R. Monti, (Livorno, Villa Mimbelli), Edizioni De Luca, Roma 1995, tav. I; *Schede*, a cura di L. Bernardini, L. Dinelli, in *Il Divisionismo toscano*, catalogo della mostra, a cura di R. Monti, (Livorno,

Villa Mimbelli), Edizioni De Luca, Roma 1995, p. 58 ill.; *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra, a cura di G. Piantoni, A. Pinget, (Roma - Parigi, GNAM - Musée d'Orsay), U. Allemandi, Torino - Londra 2000, p. 229 ill.; *Persone. Ritratti di gruppo da Van Dyck a De Chirico*, catalogo della mostra, a cura di O. Calabrese, (Roma, Palazzo Venezia), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, pp. 141 ill., 185; *Divisionism Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy*, catalogo della mostra, a cura di V. Greene, (Berlino - New York, Deutsche Guggenheim - Solomon R. Guggenheim Museum), The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2007, p. 111 ill.; C. Boggio Sola, A. Rosa, in *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti. Mostra per il Centenario della morte di Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti, (Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona), Edo - Edizioni Oltrepò, Voghera 2007, p. 10; *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti. Mostra per il Centenario della morte di Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti, (Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona), Edo - Edizioni Oltrepò, Voghera 2007, pp. 33, 56, 100 ill. (particolare) - 101 ill.; L. Giachero (scheda), in *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti. Mostra per il Centenario della morte di Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti, (Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona), Edo - Edizioni Oltrepò, Voghera 2007, pp. 143-144; C. Sisi, *1861-1899: gli anni delle Esposizioni*, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Roma, Scuderie del Quirinale), Skira, Milano 2008, p.

68; L. Lombardi (scheda), in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Roma, Scuderie del Quirinale), Skira, Milano 2008, pp. 312-313 ill.; A. Villari, *Cronologia culturale*, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Roma, Scuderie del Quirinale), Skira, Milano 2008, p. 364; A. Scotti Tosini, *Divisionist painting techniques*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthau), National Gallery Company Limited, Londra 2008, pp. 22 ill. (particolare), 26, 28; G. Ginex, *Divisionism to futurism: art and social engagement*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthau), National Gallery Company Limited, Londra 2008, pp. 37-38; *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthau), National Gallery Company Limited, Londra 2008, p. 113 ill.; L. Pucci (scheda), in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthau), National Gallery Company Limited, Londra 2008, p. 154 ill.; P. Nicholls, "...testimonianze tra loro correlate", in *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Skira, Milano 2012, pp. 15, 20 ill. (particolare); *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Skira, Milano 2012, n. 34, pp. 41 ill., 142 ill. - 143; A.-P. Quinsac, *IV. From Milan to Rome - The Long Journey of Italian Divisionism: A Pictorial Revolution between Tradition and Iconoclasm*, in *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra, (Lens, Fondation Pierre Arnaud), Hatje Cantz, Ostfil-

dern 2013, p. 95; *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra, (Lens, Fondation Pierre Arnaud), Hatje Cantz, Ostfil-



26. ELEUTERIO PAGLIANO
(Casale Monferrato, 1826 - Milano, 1903)

Zeusi e le donzelle di Crotone, 1887
Olio su tela, 107,5 x 206 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: "MILANO ELEUTERIO PAGLIANO ANNO 1887"
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

PROVENIENZA: coll. Eugenia Mylius, donato alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano nel 1891.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala Q, n. 279; 1903, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti, *Esposizione postuma delle opere di Eleuterio Pagliano*, n. 70

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 38, tav. f.t.; *Esposizione postuma delle opere di Eleuterio Pagliano nel Palazzo della Società per le Belle Arti*, catalogo della mostra, (Palazzo della Società per le Belle Arti), Tip. C. Monti, Milano 1903, p. 26; L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento N-Z*, Electa Editrice, Milano 1975, n. 1976, p. 655, tav. 1969



27. LAZZARO PASINI
(Reggio Emilia, 1861 - Milano, 1949)

Soccorso! Soccorso!, 1891
Olio su tela, 130 x 178 cm
Firmato in basso a sinistra: "Lazz. Pasini"
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

PROVENIENZA: Acquistato dalla Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano nel 1913.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala K, n. 461; 1913, Milano, Palazzo della Permanente, *La Famiglia Artistica nel Quarantennio della sua fondazione*, s.n.; 1927, Milano, Bottega di Poesia, *Mostra individuale del pittore Lazzaro Pasini*; 1942, Firenze, *Mostra personale di Lazzaro Pasini: opere del periodo fattoriano, 1880-1886*

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 58; *La Famiglia Artistica nel Quarantennio della sua fondazione*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente), Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1913, tav. XXVIII; *Mostra individuale del pittore Lazzaro Pasini*, catalogo della mostra, (Milano, Bottega di Poesia), Consorzio Tipolitografico Editoriale, Milano

1927, pp. 7-12; *Mostra personale di Lazzaro Passigni: opere del periodo fattoriano, 1880-1886*, catalogo della mostra, (Firenze), 1942, p. 11; L. Carmel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento N-Z*, Electa Editrice, Milano 1975, n. 2007, p. 657, tav. 2002



28. GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO
(Volpedo, 1868-1907)

Pensieri, 1891

Olio su tela, 144 x 82 cm

Firmato e datato a destra: "Pippo Pellizza da Volpedo 1891"

Sul verso del telaio reca la data: "14 febbraio 1891"

Milano, coll. privata, in deposito presso lo Studio Pellizza a Volpedo

PROVENIENZA: Volpedo, coll. Maria Bruni Pellizza.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala K, n. 440; 1947, Bergamo, Galleria d'Arte della Rotonda dei Mille, *Mostra postuma di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, n. 38 (catalogo non pubblicato); 1954, Alessandria, Pinacoteca Civica, *Mo-*

stra del pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907, Sala Prima, n. 37; 1983, Milano, Circolo della Stampa, *Pellizza da Volpedo. Ritratti 1885-1895*, n. 18; 1999-2000, Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, n. 10; 2007, Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti*, s.n.; 2011, Volpedo, Studio del Pittore, *Giuseppe Pellizza da Volpedo. La nascita di un pittore*, n. LXII - Opere, 26

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 56; *Mostra del pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, catalogo della mostra, a cura di A. Mensi, (Alessandria, Pinacoteca Civica), Tipografia Ferrari, Occella e C., Alessandria 1954, p. 35; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. V.47, p. 90, tav. 1188; A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Ritratti 1885-1895*, catalogo della mostra, (Milano, Circolo della Stampa), Milano 1983, ill.; A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986, n. 608, pp. 12, 22, 246 ill.; A. Scotti Tosini, *I molti aspetti dell'armonia: itinerari nella pittura di Giuseppe Pellizza*, in *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Hopefulmonster, Torino 1999, p. 15; *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Hopefulmonster, Torino 1999, pp. 42-43 ill.; L. Giachero (scheda), in *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Torino,

GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Hopefulmonster, Torino 1999, p. 139; A.M. Damigella, *Art e Dossier - Pellizza da Volpedo*, n. 151, Giunti, Firenze 1999, p. 14 ill.; *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti. Mostra per il Centenario della morte di Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti, (Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona), Edo - Edizioni Oltrepò, Voghera 2007, pp. 47 ill. - 48 ill. (particolare) - 49 ill., 57; M. Bonadeo (scheda), in *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti. Mostra per il Centenario della morte di Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti, (Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona), Edo - Edizioni Oltrepò, Voghera 2007, p. 142; M. Bonadeo (scheda), in A. Scotti Tosini, *Giuseppe Pellizza da Volpedo. La nascita di un pittore. Gli anni della formazione (1880-1892)*, catalogo della mostra, (Volpedo, Studio del Pittore), Tipografia Fadia Soc. Coop., Castelnuovo Scrivia 2011, pp. 60 ill. - 61



29. GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO
(Volpedo, 1868-1907)

Ritratto di Giani Giuseppe mediatore, 1891

Olio su tela, 121 x 93 cm

Firmato e datato in alto a destra: "Pellizza da Volpedo 1891"

Sul verso reca un timbro della mostra di Milano (1920) e la firma di F. Abbiati, tutore delle figlie del pittore.

Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica "Leonardo Da Vinci" (Raccolta Rossi, dal 1957)

PROVENIENZA: Milano, coll. Guido Rossi.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala Z, n. 384; 1892, Torino, Società Promotrice di Belle Arti, *Esposizione Cinquantennale - Arte Moderna nel Parco del Valentino*, Sala V, n. 232; 1893, Roma, Palazzo di Belle Arti, *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Sala 6, n. 189; 1893-1894, Firenze, Società delle Belle Arti, *Esposizione annuale*, Sala Sesta, n. 250; 1897, Bergamo, Accademia Carrara, *Mostra di Belle Arti*; 1901, Alessandria, Famiglia Artistica Alessandrina, *Esposizione Uморistica* (catalogo non reperito); 1906, Genova, Società Promotrice di Belle Arti, *53ª Esposizione*, Sala IV, n. 151; 1920, Milano, Galleria Pesaro, *Mostra individuale di G. Pellizza da Volpedo*, n. 27; 1939, Torino, Salone de "La Stampa", *Mostra commemorativa di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, s.n.; 1940, Alessandria, Pinacoteca Civica, *Mostra degli artisti alessandrini dell'Ottocento*, Sala Sesta, n. 125; 1954, Alessandria, Pinacoteca Civica, *Mostra del pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, Sala Prima, n. 24; 1983, Milano, Circolo della Stampa, *Pellizza da Volpedo. Ritratti 1885-1895*, n. 17; 1988, Milano, Palaz-

zo Reale, *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, s.n.; 1999-2000, Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, n. 11

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 50; *Catalogo Esposizione Cinquantenaria - Arte Moderna nel Parco del Valentino*, catalogo della mostra, (Torino, Società Promotrice di Belle Arti), Ditta G.B. Paravia e Comp., Torino 1892, p. 26; *Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti in Via Nazionale*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo di Belle Arti), Tip. dell'Opinione, Roma 1893; *Catalogo delle Opere ammesse alla Esposizione annuale della Società delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1893-94*, catalogo della mostra, (Firenze, Società delle Belle Arti), Tipografia dei Fratelli Bencini, Firenze 1893, p. 23; *Catalogo delle Opere d'Arte. 53ª Esposizione*, catalogo della mostra, (Genova, Società Promotrice di Belle Arti), Stabilimento Tipografico G. Schenone, Genova 1906, p. 24; *Mostra individuale di G. Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Pesaro), Alfieri & Lacroix, Milano 1920, p. 13; R. Scaglia, *La vita e le opere*, in *Mostra commemorativa di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, (Torino, Salone de "La Stampa"), "La Stampa", Torino 1939, p. 18; *Mostra commemorativa di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, (Torino, Salone de "La Stampa"), "La Stampa", Torino 1939, s.p.; *Mostra degli artisti alessandrini dell'Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di A. Mensi, R. Scaglia, (Alessandria, Pinacoteca Civica), Alessandria 1940, pp. XLII, 17; A. Mensi, *La vita e l'opera*, in *Mostra del pittore Giuseppe*

Pellizza da Volpedo 1868-1907, catalogo della mostra, a cura di A. Mensi, (Alessandria, Pinacoteca Civica), Tipografia Ferrari, Occella e C., Alessandria 1954, p. 16; *Mostra del pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, catalogo della mostra, a cura di A. Mensi, (Alessandria, Pinacoteca Civica), Tipografia Ferrari, Occella e C., Alessandria 1954, p. 34; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. V.41, p. 90, tav. 1196; A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Ritratti 1885-1895*, catalogo della mostra, (Milano, Circolo della Stampa), Milano 1983, ill.; A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986, n. 610, pp. 12, 247 ill.; *Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale), Mazzotta, Milano 1988, pp. 301 ill., 353; A. Scotti Tosini, *I molti aspetti dell'armonia: itinerari nella pittura di Giuseppe Pellizza*, in *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Hopefulmonster, Torino 1999, p. 15; *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Hopefulmonster, Torino 1999, pp. 42, 44 ill.; L. Giachero (scheda), in *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Hopefulmonster, Torino 1999, pp. 139-140; A.M. Damigella, *Art e Dossier - Pellizza da Volpedo*, n. 151, Giunti, Firenze 1999, pp. 6 ill., 14



30. GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO
(Volpedo, 1868-1907)

Ritratto di mia mamma, 1891

Olio su tela, 200 x 100 cm

Volpedo, Studio Pellizza

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Portico B B, n. 557; 1892, Genova, Società Promotrice di Belle Arti, *Esposizione 40ª*, Sala XV, n. 944; 1893-1894, Firenze, Società delle Belle Arti, *Esposizione annuale*, Sala Sesta, n. 273; 1897, Bergamo, Accademia Carrara, *Mostra di Belle Arti*; 1978, Torino, Società Promotrice di Belle Arti, *Musei del Piemonte. Mostra d'Opere d'Arte restaurate*

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 70; *Catalogo degli Oggetti d'Arte. Esposizione 40ª fatta nel recinto della Mostra Italo - Americana in occasione del 4° Centenario Colombiano*, catalogo della mostra, (Genova, Società Promotrice di Belle Arti), Stabilimento

Tipografico di G. Schenone, Genova 1892, p. 53; *Catalogo delle Opere ammesse alla Esposizione annuale della Società delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1893-94*, catalogo della mostra, (Firenze, Società delle Belle Arti), Tipografia dei Fratelli Bencini, Firenze 1893, p. 25; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. V.39, p. 90, tav. 1178; A. Scotti, *Volpedo. Studio Pellizza*, in *Musei del Piemonte. Opere d'Arte restaurate*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, (Torino, Società Promotrice di Belle Arti), Torino 1978, pp. 130-131 ill.; A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986, n. 531, pp. 12, 214 ill.



31. GAETANO PREVIATI
(Ferrara, 1852 - Lavagna, 1920)

Maternità, 1891

Olio su tela, 174 x 411 cm

Firmato in basso a destra: "Previati"

Novara, Banca Popolare di Novara

PROVENIENZA: Milano, Galleria Grubicy; Venezia, Birachel Minerbi.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala L, n. 213; 1892, Parigi, Galerie Durand-Ruel, *Salon de la Rose-Croix*; 1901, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala R - Mostra del pittore Gaetano Previati, n. 1; 1902, Torino, *Arte decorativa moderna "Ars Nova"*; 1906, Milano,

Parco del Sempione, *Esposizione Internazionale del Sempione. Galleria A. Grubicy: mostre collettive Segantini - Previati. Monumento a Segantini di Leo. Bistolfi*, n. 1; 1912, Londra, Great White City, *Latin - British Exhibition*, n. 40; 1952, Ferrara, Società Promotrice di Belle Arti, *Mostra del Centenario di Gaetano Previati*; 1969, Ferrara, Palazzo dei Diamanti - Galleria Civica d'Arte Moderna, *Gaetano Previati (1852-1920). Mostra Antologica*, n. 18; 1970, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra del Divisionismo Italiano*, n. 35; 1981, Lugano - Campione d'Italia, Villa Malpensata - Auditorium, *Il Liberty italiano e ticinese*; 1982-1983, Milano, Palazzo Reale, *Boccioni a Milano*, n. 234; 1988, Castano Primo, Palazzo Rusconi, *Previati*, s.n.; 1990, Trento, Palazzo delle Albere, *Divisionismo italiano*, n. 74; 1995, Montréal, Musée des Beaux-Arts, *Paradis perdue. L'Europe symboliste*, n. 330; 1999, Milano, Palazzo Reale, *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, n. 19; 2000-2001, Roma - Parigi, GNAM - Musée d'Orsay, *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, n. 72; 2008, Roma, Scuderie del Quirinale, *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, n. 125; 2008-2009, Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthhaus, *Radical Light: Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, n. 25; 2009, Milano, Palazzo Reale, *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, n. 1.29; 2009-2010, Rancate - Genova, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst - Galleria d'Arte Moderna, *Da Fattori a Previati: una raccolta ritrovata. Riccardo Molo, collezionista d'arte tra Svizzera e Italia*, n. 37; 2011-2012, Padova, Palazzo Zabarella, *Il Simbolismo in Italia*, n. 3; 2013-2014, Lens, Fondation Pierre Arnaud, *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, s.n.; 2015, Bergamo, Palazzo Storico del Credito Bergamasco, *Grandi Maestri. Capolavori dalla Collezione del Banco Popolare*; 2016, Milano, Palazzo Reale, *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio*

e memoria; 2016, Rovereto (?), Mart, *Umberto Boccioni. Genio e memoria*

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 31, tav. f.t.; *Catalogue du Salon de la Rose-Croix*, catalogo della mostra, (Parigi, Galerie Durand-Ruel), Parigi 1892; V. Pica, in *Catalogo illustrato. Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (quarta edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, Venezia 1901, pp. 146, 148; *Catalogo illustrato. Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (quarta edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, Venezia 1901, p. 151; *Esposizione internazionale del Sempione. Galleria A. Grubicy: mostre collettive Segantini - Previati. Monumento a Segantini di Leo. Bistolfi*, catalogo della mostra, a cura di M. Morasso, (Milano, Parco del Sempione), Galleria Grubicy, Milano 1906; *Latin - British Exhibition*, catalogo della mostra, (Londra, Great White City), Gale & Polden Limited, Londra 1912; N. Barbantini, *Gaetano Previati*, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Roma - Milano 1919, pp. 79-101, 104-105, 117-119, tav. 24; *Mostra del Centenario di Gaetano Previati*, catalogo della mostra, a cura di U. Bonfanti, (Ferrara, Società Promotrice di Belle Arti), 1952; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. III.79, p. 48, tav. 529; *Gaetano Previati (1852-1920). Mostra Antologica*, catalogo della mostra, (Ferrara, Palazzo dei Diamanti - Galleria Civica d'Arte Moderna), Siaca Arti Grafiche, Cento 1969, s.p., tav. 18; F. Bellonzi, *Il divisionismo*, in *Mostra del Divisionismo Italiano*, catalogo

della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1970, pp. 21, 23; P.L. De Vecchi, *Testimonianze e riflessioni teoriche negli scritti dei primi divisionisti*, in *Mostra del Divisionismo Italiano*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1970, pp. 35-36; M. Rosci (scheda), in *Mostra del Divisionismo Italiano*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1970, p. 88, tav. 35; *Il Liberty italiano e ticinese*, catalogo della mostra, (Lugano - Campione d'Italia, Villa Malpensata - Auditorium), Quasar, Roma 1981; S. Büchi, G. Negri, *Catalogo*, in *Boccioni a Milano*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale), Mazzotta, Milano 1982, pp. 150 ill., 349-350; G.A. Dell'Acqua, *Previati: consensi e dissensi*, in *Previati*, catalogo della mostra, (Castano Primo, Palazzo Rusconi), Grafica Bottigelli, Samarate 1988, s.p.; *Previati*, catalogo della mostra, (Castano Primo, Palazzo Rusconi), Grafica Bottigelli, Samarate 1988, tav. f.t.; *Cenni biografici su Gaetano Previati*, in *Previati*, catalogo della mostra, (Castano Primo, Palazzo Rusconi), Grafica Bottigelli, Samarate 1988, s.p.; A.-P. Quinsac, *Il Divisionismo italiano: trent'anni di vita culturale tra radici nazionali e fermenti ideologici europei*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, p. 21; G. Piantoni, *Nota su Gaetano Previati e la cultura simbolista europea*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, pp. 230, 233-234, 242-243 ill.; G. Parisi, *Gaetano Previati*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, pp. 455-456; *Paradis perdue. L'Europe symboliste*, ca-

tologo della mostra, (Montréal, Musée des Beaux-Arts), Musée des Beaux-Arts, Montréal 1995; F. Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 1999, pp. 19-20, 26-28, 30; F. Tedeschi, *Gaetano Previati: formazione e attività predivisionista*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 1999, p. 39; G. Piantoni, *Previati: le inquietudini di un artista moderno*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 1999, pp. 40-41; S. Reborra, *Arte come impresa. Il caso Previati - Grubicy*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 1999, pp. 46-47; M.G. Schinetti, *La pittura sacra*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 1999, pp. 63-65; S. Bordini, *"I sogni dell'artista": Previati teorico*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 1999, p. 85; F. Mazzocca, *Tra divisionismo e simbolismo*, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 1999, p. 129; G. Piantoni (scheda), in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 1999, pp. 130-131 ill.; *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra, a cura di G. Piantoni, A. Pinget, (Roma - Parigi, GNAM - Musée d'Orsay), U. Allemandi, Torino - Londra 2000, pp. 207-208; C.

Sisi, 1861-1899: *gli anni delle Esposizioni*, in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Roma, Scuderie del Quirinale), Skira, Milano 2008, p. 68; A. Villari (scheda), in *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Roma, Scuderie del Quirinale), Skira, Milano 2008, pp. 342-343 ill.; S. Fraquelli, *Italian divisionism and its legacy*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, p. 15; A. Scotti Tosini, *Divisionist painting techniques*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, p. 26 ill. (particolare); V. Greene, *Divisionism's symbolist ascent*, in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, p. 51; *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, p. 159; L. Pucci (scheda), in *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, catalogo della mostra, (Londra - Zurigo, The National Gallery - Kunsthaus), National Gallery Company Limited, Londra 2008, p. 160 ill.; A. Masoero, *Prima del futurismo. Milano tra Otto e Novecento*, in *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, catalogo della mostra, a cura

di G. Lista, A. Masoero, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2009, pp. 26-27 ill.; P. Plebani, *II. Gaetano Previati*, in *Da Fattori a Previati: una raccolta ritrovata. Riccardo Molo, collezionista d'arte tra Svizzera e Italia*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebora, (Rancate - Genova, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst - Galleria d'Arte Moderna), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 99, 104-105 ill.; P. Zatti, *Milano e Venezia. Due luoghi di incontro del Simbolismo europeo*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2011, p. 59; P. Zatti, *Il mistero della Maternità*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2011, pp. 75, 79 ill.; M.F. Giubilei (scheda), in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2011, pp. 231-232; A.-P. Quinsac, *IV. From Milan to Rome - The Long Journey of Italian Divisionism: A Pictorial Revolution between Tradition and Iconoclasm*, in *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra, (Lens, Fondation Pierre Arnaud), Hatje Cantz, Ostfildern 2013, p. 95; *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra, (Lens, Fondation Pierre Arnaud), Hatje Cantz, Ostfildern 2013, pp. 236-237 ill., 289; I. Comina, *Artists' Biographies*, in *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra, (Lens, Fondation Pierre Arnaud), Hatje Cantz, Ostfildern 2013, p. 282; *Grandi Maestri. Capolavori dalla Collezione del Banco Popolare*, catalogo della mostra, (Bergamo, Palazzo Storico del Credito Bergamasco), 2015; *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e memoria*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 2016



32. ATTILIO PUSTERLA
(Milano, 1862 - Woodcliff, 1941)

La cura del sangue, 1891

Dati tecnici sconosciuti
Ubicazione sconosciuta

PROVENIENZA: coll. B.M.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala L, n. 217

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 32, tav. f.t.



33. GIOVANNI SEGANTINI
(Arco, 1858 - Monte 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, Civica Galleria d'Arte Moderna

PROVENIENZA: Milano, Alberto Grubicy; Milano, coll. Germano Benzoni; Milano, Galleria Scopinich; acquistato dal Comune di Milano all'asta della Galleria Scopinich.

ESPOSIZIONI: 1889, Amsterdam, *Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters*, n. 394; 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala L, n. 209; 1891, Barcellona, Palau de Bellas Artes, *Primera Exposicion General Bellas Artes*; 1893, Monaco di Baviera, *Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens* (A. V.) "Secession", Sala 5, n. 492; 1896, Vienna, *Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler*; 1900, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *La pittura lombarda nel secolo XIX*, n. 209; 1901, Vienna, *IX. Kunst-Ausstellung der vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession*, n. 21; 1904, Londra, Royal Academy, *Summer Exhibition*; 1906, Milano, Parco del Sempione, *Esposizione Internazionale del Sempione. Galleria A. Grubicy: mostre collettive Segantini - Previati. Monumento a Segantini di Leo. Bistolfi*, Padiglione 35, n. 4; 1907, Parigi, Serre de l'Alma, *Salon des Peintres Divisionnistes Italiens organisé par la Galerie d'Art A. Grubicy de Milan*, Sala F, n. 281; 1914, Pietroburgo, *Exhibition Segantini*, n. 10; 1926, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala 3 - Mostra individuale di Giovanni Segantini (1858-1899), n. 14; 1930, Londra, Royal Academy - Burlington House, *Exhibition of Italian Art*, n. 849; 1935, Parigi, Musée des Écoles étrangères contemporaines - Jeu de Paume des Tuileries, *L'Art Italien du XIX^e et XX^e siècles*, Peinture, n. 186; 1948, Lugano, Museo Caccia - Villa Ciani, *Mostra di dipinti dell'Ottocento italiano*, n. 95; 1954, Como, Villa Comunale dell'Olmo, *Pittori Lombardi del Secondo Ottocen-*

to, n. 65; 1958, Arco, Palazzo Marchetti già dei Conti d'Arco, *Mostra commemorativa di Giovanni Segantini*, s.n.; 1970, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra del Divisionismo Italiano*, n. 5; 1970, Londra, Piccadilly Gallery, *Symbolists 1860-1925*; 1978-1979, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra di Giovanni Segantini*; 1987, Trento, Palazzo delle Albere, *Segantini. Mostra antologica*, n. 95; 1990, Trento, Palazzo delle Albere, *Divisionismo italiano*, n. 8; 1990-1991, Zurigo - Vienna, Kunsthhaus - Österreichische Galerie, *Giovanni Segantini 1858-1899*, n. 38; 2000-2001, Varese, Biumo Superiore - Venezia, Villa Menafoglio Litta Panza - Peggy Guggenheim Collection, *Giovanni Segantini. Luce e simbolo 1884-1899*, n. III; 2011, Shiga - Shizuoka - Tokyo, Sagawa Art Museum - City Museum of Art - Seji Memorial Sompo Japan, *Giovanni Segantini. Light and Mountain*, n. 41; 2011-2012, Padova, Palazzo Zabarella, *Il Simbolismo in Italia*, n. 2; 2014-2015, Milano, Palazzo Reale, *Segantini. Ritorno a Milano*, n. 98

BIBLIOGRAFIA: *Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters*, catalogo della mostra, (Amsterdam), Ter Stads-Drukkerij, Amsterdam 1889, p. 36; *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 31, tav. f.t.; *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A. V.) "Secession"*, catalogo della mostra, (Monaco di Baviera), A. Bruckmann's Verlag, Monaco di Baviera 1893, p. 28, tav. f.t.; *Kunstaussstellung der Vereinigung bildender Künstler*, catalogo della mostra, (Vienna), 1896; *La pittura lombarda nel secolo XIX*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Perma-

nente), Tip. Capriolo e Massimino, Milano 1900, p. 80, tav. f.t.; *Katalog der IX. Kunst-Ausstellung der vereinigung bildender Künstlerösterreichs Secession*, catalogo della mostra, (Vienna), Adolf Holzhausen, Vienna 1901, p. 21; *Esposizione internazionale del Sempione. Galleria A. Grubicy: mostre collettive Segantini - Previati. Monumento a Segantini di Leo. Bistolfi*, catalogo della mostra, a cura di M. Morasso, (Milano, Parco del Sempione), Galleria Grubicy, Milano 1906; *Catalogue du Salon des Peintres Divisionnistes Italiens organisé par la Galerie d'Art A. Grubicy de Milan*, catalogo della mostra, (Parigi, Serre de l'Alma), 1907, p. 13; L. Pesaro, in *Exposition et vente de tableaux de Giovanni Segantini à Saint - Moritz. Maison de ventes Lino Pesaro Milano*, catalogo della vendita all'asta, (Saint - Moritz, Salons de la Mairie), Bertieri e Vanzetti, Milano 1913, p. 7; G. Previati, in *Exposition et vente de tableaux de Giovanni Segantini à Saint - Moritz. Maison de ventes Lino Pesaro Milano*, catalogo della vendita all'asta, (Saint - Moritz, Salons de la Mairie), Bertieri e Vanzetti, Milano 1913, pp. 10-12; C. Fornara, in *Exposition et vente de tableaux de Giovanni Segantini à Saint - Moritz. Maison de ventes Lino Pesaro Milano*, catalogo della vendita all'asta, (Saint - Moritz, Salons de la Mairie), Bertieri e Vanzetti, Milano 1913, pp. 16-17; *Exposition et vente de tableaux de Giovanni Segantini à Saint - Moritz. Maison de ventes Lino Pesaro Milano*, catalogo della vendita all'asta, (Saint - Moritz, Salons de la Mairie), Bertieri e Vanzetti, Milano 1913, n. 20, tav. 1; *Exhibition Segantini*, catalogo della mostra, (Pietroburgo), 1914; *Catalogo. XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (terza edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1926, p. 23; R. Calzini, in *Raccolta Benzon*, catalogo

della vendita all'asta, (Milano, Galleria Scopinich S.A.), Stabilimento di Arti Grafiche A. Rizzoli & C., Milano 1926, p. 17; *Raccolta Benzon*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria Scopinich S.A.), Stabilimento di Arti Grafiche A. Rizzoli & C., Milano 1926, n. 141, p. 46, tavv. LXXIV-LXXV (particolare); *Exhibition of Italian Art*, catalogo della mostra, a cura di K. Clark, E. Modigliani, (Londra, Royal Academy - Burlington House), Oxford University Press, Londra 1930; *Catalogue. L'Art italien des XIX^e et XX^e Siècles*, catalogo della mostra, (Parigi, Musée des Écoles étrangères contemporaines - Jeu de Paume des Tuileries), 1935, p. 68, tav. f.t.; *Mostra di dipinti dell'Ottocento italiano*, catalogo della mostra, (Lugano, Museo Caccia - Villa Ciani), Tipografia Leins & Vescovi, Bellinzona 1948, p. 46, tav. f.t.; *Catalogo. Pittori lombardi del Secondo Ottocento*, catalogo della mostra, (Como, Villa Comunale dell'Olmo), Tipografia Edit. Cesare Nani, Como 1954, p. 75, tav. 26; *Mostra commemorativa di Giovanni Segantini*, catalogo della mostra, a cura di G. De Carli, (Arco, Palazzo Marchetti già dei Conti d'Arco), Tipografia Temi, Trento 1958, pp. 62-63 ill.; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. II.236, p. 33, tav. 324; P.L. De Vecchi, *Testimonianze e riflessioni teoriche negli scritti dei primi divisionisti*, in *Mostra del Divisionismo Italiano*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1970, p. 35; M.C. Gozzoli Ciprandi (scheda), in *Mostra del Divisionismo Italiano*, catalogo della mostra, a cura di A. Rossi, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1970, pp. 72-73, tav. 5; *Symbolists 1860-1925*, catalogo della mostra, (Londra, Piccadilly Gallery), Piccadilly Gallery, Londra 1970; L. Caramel, C. Pi-

rovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento N-Z*, Electa Editrice, Milano 1975, n. 2310, p. 673, tav. 2314; A.-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, vol. II, Electa, Milano 1982, n. 557A, pp. 456-457 ill. - 458 ill. (particolare); A.-P. Quinsac, *Giovanni Segantini trentino e senza patria: chiave di lettura per una mostra antologica*, in *Segantini*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1987, p. 16; G. Belli, *Procedere nella luce*, in *Segantini*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1987, pp. 21-22; H. Adamek, *La messa in scena della vita di Giovanni Segantini*, in *Segantini*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1987, pp. 37, 40; G. Mascherpa, *Vittore, Segantini e il superuomo*, in *Segantini*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1987, pp. 47, 50; *Segantini*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1987, pp. 204-205 ill.; A.-P. Quinsac, *Segantini, Fornara, Longoni: iter umano ed esperienza pittorica*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, p. 53; A.-P. Quinsac, N. Boschiero (scheda), in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, (Trento, Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1990, pp. 68-69 ill.; *Giovanni Segantini 1858-1899*, catalogo della mostra, a cura di D. Tobler, (Zurigo - Vienna, Kunsthhaus - Österreichische Galerie), Kunsthhaus Zürich, Zurigo 1990; R. Rosenblum, *Giovanni Segantini: una prospettiva internazionale*, in *Giovanni Segantini. Luce e simbolo*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Varese, Biumo Superiore - Venezia, Villa Menafoglio Litta Panza - Peggy Guggenheim Collection), Skira, Milano 2000, pp. 42-43; *Giovanni Segantini. Luce e simbolo*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Varese, Biumo Superiore - Venezia, Villa Menafoglio

Litta Panza - Peggy Guggenheim Collection), Skira, Milano 2000, pp. 56-57 ill.; *Giovanni Segantini. Light and Mountain*, catalogo della mostra, a cura di B. Stutzer, (Shiga - Shizuoka - Tokyo, Sagawa Art Museum - City Museum of Art - Seji Memorial Sompō Japan), NHK Promotions, Tokyo 2011; P. Zatti, *Milano e Venezia. Due luoghi di incontro del Simbolismo europeo*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2011, p. 60; P. Zatti, *Il mistero della Maternità*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2011, pp. 74 ill. (particolare), 76, 78 ill. - 79; M. Fratelli (scheda), in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2011, p. 231; A.-P. Quinsac, *Cronologia*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, p. 32; A.-P. Quinsac, *La maternità*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, pp. 232 ill. (particolare), 234, 236-237 ill.; A.-P. Quinsac, D. Tronelli, *Schede*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, p. 296



34. GIOVANNI SEGANTINI
(Arco, 1858 - Monte Schafberg, 1899)

Vacca, 1890

Olio su tela, 63,5 x 109 cm

Firmato e datato a destra: "G. Segantini Savognin MDCCCXC"

Sul verso del telaio reca un'etichetta stampata: "J.P. Schneider, Jr., Vergolderei, Spiegel und Rahmenfabric Kunsthandlung: 23 Rossmarkt: Frankfurt am M." e un timbro della dogana svizzera.

Rüschlikon, Sammlung Stiftung im Grüne

PROVENIENZA: Milano, Alberto Grubicy; Francoforte, coll. Martin Flersheim; Milano, Alberto Grubicy; Berlino, Rudolphe Lepkes's; Zurigo, Galerie Neupert; Rüschlikon - Zurigo, coll. Gottlieb Duttweiler.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala N, n. 241; 1903, Parigi, *Exposition des Peintres de Montagne*, 1903, Monaco di Baviera, Kunstaustellungsgebäude, *Internationalen Kunst - Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (E.V.) "Secession"*, Sala 9; 1949, St. Moritz, Stahlbad, *Giovanni Segantini. Gedächtnis - Ausstellung*, n. 81; 1956, San Gallo, Kunstmuseum, *Giovanni Segantini 1858-1899*, n. 76; 1958, Arco, Palazzo Marchetti già dei Conti d'Arco, *Mostra commemorativa di Giovanni Segantini*, s.n.; 2008, Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, n. 32; 2013-2014, Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, *L'Ottocento tra poesia rurale e realtà urbana. Un mondo in trasformazione*, n. 50; 2014-2015, Milano, Palazzo Reale, *Segantini. Ritorno a Milano*, n. 50

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della

mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 34, tav. f.t.; *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst - Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (E.V.) "Secession" 1903*, catalogo della mostra, (Monaco di Baviera, Kunstaustellungsgebäude), Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., Monaco di Baviera 1903, p. 23; *Vendita all'asta di 38 dipinti e disegni di proprietà di Alberto Grubicy, Milano, in occasione della chiusura della sua Galleria*, catalogo della vendita all'asta, (Berlino, Rudolphe Lepkes's), 1910, n. 12; *Giovanni Segantini. Gedächtnis - Ausstellung (Katalog zur Ausstellung in St. Moritz 1949)*, catalogo della mostra, (St. Moritz, Stahlbad), 1949; *Giovanni Segantini 1858-1899*, catalogo della mostra, (San Gallo, Kunstmuseum), H. Tschudy & Co AG, San Gallo 1956, s.p. ill., tav. 8 (particolare); *Mostra commemorativa di Giovanni Segantini*, catalogo della mostra, a cura di G. De Carli, (Arco, Palazzo Marchetti già dei Conti d'Arco), Tipografia Temi, Trento 1958, pp. 66-67 ill.; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. II.247, pp. 33-34, tav. 325; A.-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, vol. II, Electa, Milano 1982, n. 415, p. 336 ill.; M. Vinardi (scheda), in *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, E. Chiodini, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 128-129 ill.; G. Anzani (scheda), in *L'Ottocento tra poesia rurale e realtà urbana. Un mondo in trasformazione*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, E. Chiodini, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 154-155 ill.; A.-P. Quinsac, *Cronologia*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura

di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, p. 32; A.-P. Quinsac, *Milano, le Alpi, il mondo*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, p. 55; A.-P. Quinsac, *Natura e vita dei campi*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, p. 176 ill.; A.-P. Quinsac, D. Tronelli, *Schede*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, p. 292



35. GIOVANNI SOTTOCORNOLA
(Milano, 1855-1917)

Fuori di porta, 1891

Olio su tela, 135 x 220 cm

Firmato e datato in basso a sinistra: "GSottocornola 1891"

Sul verso reca il numero di registrazione a Brera 1891: "286 = 3" e un articolo di giornale relativo alla mostra di Montevideo.

Coll. privata

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala L, n. 207; Montevideo, Salon Maveroff

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mo-

stra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 31; G. Macchi, *A Brera. Prima Esposizione Triennale di Belle Arti. L'inaugurazione*, in "La Lombardia", a. XXXIII, n. 124, 7 maggio 1891; *Cronaca Cittadina. La Triennale di Belle Arti. I*, in "Il Sole", a. XXVIII, n. 111, 11-12 maggio 1891; *Quadri e statue*, in "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti. Esposizione Triennale di Brera", n. 3, 14 maggio 1891, A. Miazon, Milano, pp. 20-21 ill.; L. Chirtani, *L'Esposizione Triennale di Brera. II. Il piano superiore*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XVIII, n. 20, 17 maggio 1891, Fratelli Treves Editori, Milano, p. 318; A.Z.C., *L'Esposizione di Brera III*, in "La Lega Lombarda", a. VI, n. 144, 31 maggio - 1 giugno 1891; G. Bocciarelli, *L'Esposizione di Brera. Gli ultimi giorni*, in "Cronaca d'Arte", a. I, n. 30, 12 luglio 1891, p. 248; A. Scotti, *Giovanni Sottocornola - Ragioni di una mostra*, in G. Ginex, *Giovanni Sottocornola dal Realismo sociale al quotidiano familiare*, catalogo della mostra, (Milano, Circolo della Stampa - Sala Lanfranchi), Edi. Artes, Milano 1985, p. 10; G. Ginex, *Giovanni Sottocornola dal Realismo sociale al quotidiano familiare*, catalogo della mostra, (Milano, Circolo della Stampa - Sala Lanfranchi), Edi. Artes, Milano 1985, pp. 23 ill., 28, 31, 34, 61, 67-68; G. Anzani, *Tra realtà urbana e mondo della natura. Pittura di paesaggio a Milano e nel Canton Ticino fra Ottocento e primo Novecento*, in *L'Ottocento tra poesia rurale e realtà urbana. Un mondo in trasformazione*, catalogo della mostra, a cura di G. Anzani, E. Chiodini, (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 35-36 ill.



36. GIOVANNI SOTTOCORNOLA
(Milano, 1855-1917)

Muratore (figura al vero), 1891

Olio su tela, 215 x 126 cm

Datato e firmato a destra: "1891 G. Sottocornola"
Collezione Fondazione Cariplo

PROVENIENZA: Buenos Aires, coll. privata; Varese, coll. privata; Milano, Finarte Casa d'Aste, asta n. 865 dell'8 giugno 1993.

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala C, n. 89; 1985, Milano, Circolo della Stampa - Sala Lanfranchi, *Giovanni Sottocornola dal Realismo sociale al quotidiano familiare*, n. 3; 2007, Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese Refettorio delle Stelline, *La vita fragile. Dipinti, ambienti, immagini di Martinitt, Stelline, Pio Albergo Trivulzio nella Milano del lungo Ottocento 1815-1915*, n. 11

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi,

Milano 1891, p. 15; A. Scotti, *Giovanni Sottocornola - Ragioni di una mostra*, in G. Ginex, *Giovanni Sottocornola dal Realismo sociale al quotidiano familiare*, catalogo della mostra, (Milano, Circolo della Stampa - Sala Lanfranchi), Edi. Artes, Milano 1985, pp. 10-11 ill.; G. Ginex, *Giovanni Sottocornola dal Realismo sociale al quotidiano familiare*, catalogo della mostra, (Milano, Circolo della Stampa - Sala Lanfranchi), Edi. Artes, Milano 1985, pp. 23, 27-28, 66-67; E. Bressan, *Povertà e disagio fra Otto e Novecento. Gli istituti di assistenza a Milano*, in *La vita fragile. Dipinti, ambienti, immagini di Martinitt, Stelline, Pio Albergo Trivulzio nella Milano del lungo Ottocento 1815-1915*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese Refettorio delle Stelline), Nexo, Milano 2007, pp. 46-47 ill.; *La vita fragile. Dipinti, ambienti, immagini di Martinitt, Stelline, Pio Albergo Trivulzio nella Milano del lungo Ottocento 1815-1915*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese Refettorio delle Stelline), Nexo, Milano 2007, p. 251; *Una collezione d'eccellenza. Il patrimonio artistico della Fondazione Cariplo*, a cura di G. Ginex, D. Sedini, Skira, Milano 2009, pp. 111-112 ill., 155; F. Mazzocca, *IX. La pittura di genere. Scene della vita del popolo*, in *Da Canova a Boccioni. Le collezioni della Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo*, a cura di F. Mazzocca, Skira,

Milano 2011, pp. 128-129 ill.; E. Lissoni (scheda), in *Da Canova a Boccioni. Le collezioni della Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo*, a cura di F. Mazzocca, Skira, Milano 2011, p. 232



37. GIOVANNI SOTTOCORNOLA
(Milano, 1855-1917)

Uva, 1891

Dati tecnici sconosciuti

Ubicazione sconosciuta

ESPOSIZIONI: 1891, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale*, Sala N, n. 242

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale illustrato. Prima Esposizione Triennale 1891*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera), Proprietà Artistica Arturo Demarchi, Milano 1891, p. 34, tav. f.t.

Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
ottobre 2016



