

# PICCIO

OLTRE IL SUO TEMPO

# PICCIO

## OLTRE IL SUO TEMPO

a cura di  
Francesco Luigi Maspes

# PICCIO

## OLTRE IL SUO TEMPO

29 maggio - 28 giugno 2015

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

*Mostra a cura di*  
Francesco Luigi Maspes

*Comitato scientifico*  
Pierluigi De Vecchi  
Maria Piatto  
Thierry Radelet  
Francesco Rossi  
Elisabetta Staudacher

*Segreteria organizzativa*  
Elena Orsenigo

*Restauro*  
Enrica Boschetti, Milano

*Indagini diagnostiche*  
Thierry Radelet, Torino

*Assicurazioni*  
Ciaccio Broker, Milano

*Ufficio stampa*  
Anna Defrancesco,  
CLP Relazioni Pubbliche,  
Milano

*Servizi di sorveglianza*  
Sicuritalia, Milano

*Sistemi di sicurezza  
e videosorveglianza*  
Ultrasonic, Varese

*Catalogo a cura di*  
Francesco Luigi Maspes

*Saggi*  
Enrica Boschetti  
Thierry Radelet  
Francesco Rossi  
Elisabetta Staudacher

*Schede*  
Pierluigi De Vecchi  
Maria Piatto  
Francesco Rossi

*Ricerche bibliografiche*  
Melissa Raspa

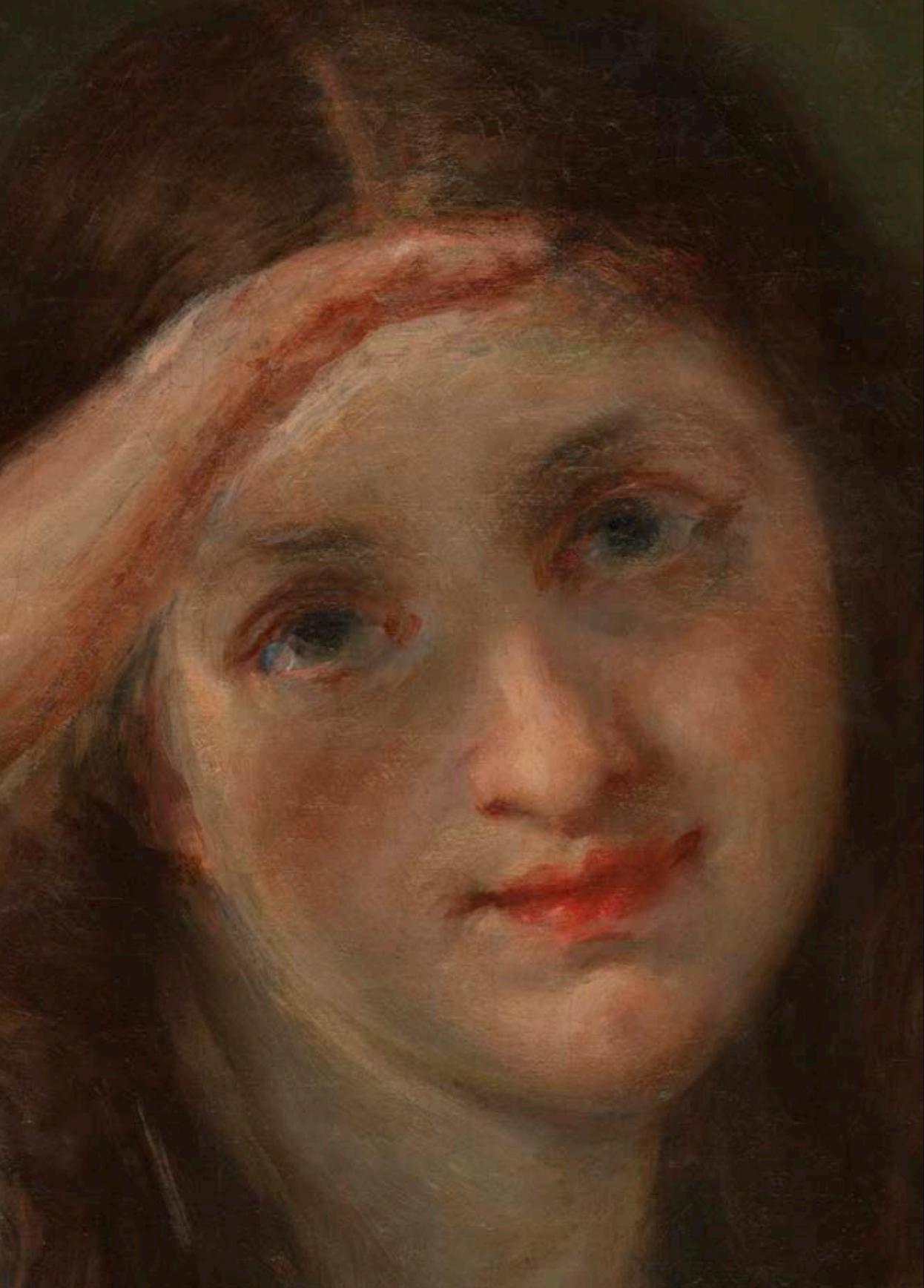
*Referenze fotografiche*  
Studio Fotografico Perotti, Milano

*Progetto grafico*  
Cinzia Mozer

*Il Curatore ringrazia sentitamente*  
Giulia Amato, Manuela Andreano,  
Martina Bastianelli, Franco Biffi,  
Diego Brambilla, Cristina Cappellini,  
Massimo e Gabriele Ciaccio, Alessandra  
Cipelli, Stefania Cresta, Giuseppe Damato,  
Filippo Del Corno, Manuela Diano,  
Alberto Di Cataldo, Claudio Dumiani,  
Luciano Famà, Concetta Gagliardi,  
Valentina Galimberti, Giulio Gallera,  
Barbara Gariboldi, Roberto Gollo,  
Valerio Guazzoni, Francesco Guazzotti,  
Giuditta Lojacono, Novo Umberto  
Maerna, Roberto Maroni, Luca Melloni,  
Donatella Oggioni, Alessandro Oldani,  
Fabrizio Pedrazzini, Simone Percacciolo,  
Domenico Piraina, Giuliano Pisapia,  
Marina Pugliese, Sergio Rebor, a,  
Sonia Rendo, Marisa Romualdi,  
Giovanni Rossi, Roberta Sabbatelli,  
Franco e Enzo Savoia, Fabrizio Spada,  
Gian Enzo Sperone, Arianna Splendore,  
Luisa Vitiello, Emilie Volka

Un ringraziamento inoltre a tutti  
i collezionisti che hanno preferito  
mantenere l'anonimato.

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



Quando tre anni fa staccai l'ultimo quadro per riconsegnarlo al suo legittimo proprietario, difficilmente avrei pensato di potermi mai più permettere di riunire un così importante e differente nucleo di opere del Piccio, né tantomeno avrei potuto immaginare di poterlo fare ponendovi al centro quell'immortale *Ritratto di Gina Caccia*, finalmente liberato dall'incuria e degrado del tempo, grazie a un rispettoso e non più rinviabile intervento di restauro e conservazione.

Tuttavia, le motivazioni che mi portarono a promuovere quell'esposizione, poco o nulla hanno a che fare con le ragioni di questa mostra, elegantemente esplicate da chi, come Francesco Rossi, ha per tutta la vita, con competenza riconosciuta unanimemente, studiato e amato questo rivoluzionario artista.

Proprio non sono riuscito a unirmi alle urla e alle chiacchiere di chi prometteva (o minac-

ciava) una "crociata purificatrice" in nome e difesa del Piccio, probabilmente più rivolta al proprio interesse che alla ricerca della verità, se mai una ce ne fosse.

Ammetto la mia colpa, per l'ennesima volta ho ragionato e agito da collezionista e non da mercante, antepoendo la passione alla convenienza, la ragione alla rabbia, ma davvero non riesco a permettere, senza reagire, che ancora una volta si possa vigliaccamente screditare la genialità e il talento di questo straordinario artista, in favore di mediocri pittori di provincia. Davvero non riesco ad accettare che per miopia e tanta presunzione si possano "retrocedere" celebri e indiscussi capolavori, autentici esempi di una pura "modernità antica", a semplici copie.

Questo catalogo è quindi uno strumento di "confronto di metodo" dedicato a tutti coloro che desiderano poter vedere e capire le verità dell'arte.

*Francesco Luigi Maspes*

## Sommario

Le ragioni di una mostra <i>Francesco Rossi</i> .....	11
Catalogo delle opere <i>Pierluigi De Vecchi, Maria Piatto, Francesco Rossi</i> .....	21
Milano, 1909. La prima postuma del Piccio <i>Elisabetta Staudacher</i> .....	63
Trascrizione delle lettere di Ciro Caversazzi <i>Elisabetta Staudacher, Giuditta Lojacono</i> .....	81
Introduzione alla relazione di diagnostica e di restauro <i>Enrica Boschetti</i> .....	90
Analisi non invasive per il confronto della tecnica esecutiva <i>Thierry Radelet</i> .....	93
Relazione tecnica di restauro del <i>Ritratto di Gina Caccia</i> <i>Enrica Boschetti</i> .....	111
Biografia.....	116
Regesto delle opere <i>a cura di Melissa Raspa</i> .....	119



## Le ragioni di una mostra

Francesco Rossi

A Giovanni Carnovali detto il Piccio, si dovrebbe credere, non occorre una Mostra di presentazione: una a Milano da poco, e una vera antologica a Cremona qualche anno fa. Ma in questo caso si tratta di definire non tanto l'occasione della iniziativa, ma le sue motivazioni. L'occasione, o se vogliamo la causa scatenante, è certo la pubblicazione del libro di Renzo Mangili, da tempo annunciato come innovativo e "risolutore", quindi definitivo, se mai vi è qualcosa di definitivo nelle cose umane. E sono stato da più parti sollecitato ad un intervento chiarificatore, visto che il nuovo "catalogo" dell'artista risulta da un lato notevolmente ampliato, e dall'altro ridimensionato con la "retrocessione" al rango di copie o di imitazioni di numerose tele fin qui considerate – unanimemente – autografe.

Ora, va riconosciuta l'eccellenza della Appendice documentaria, verificata di prima mano e assai arricchita, e va sottolineato fin dall'inizio che il repertorio risultante – tra dipinti considerati autografi e non – è ampio e circostanziato, ben documentato a livello bibliografico (con qualche dimenticanza forse mirata...) e assai ben illustrato (ma non è un filino scorretto presentare solo in bianco e nero, e in formato tessera, talune opere famosissime anche se, ora, dichiarate non autografe?). D'altra parte non avevo, e non ho, alcuna intenzione di intervenire nel merito delle singole valutazioni, che

equivarrebbe a farmi coinvolgere in una polemica che sarebbe nello stesso tempo sterile e crudele: quello che era – ed è – il mio pensiero sull'arte del Piccio, l'ho scritto a più riprese, e non è questa la sede – né l'occasione – per riprendere e riesaminare a fondo le diverse problematiche. Né mi è sembrato il caso di impegnarmi in una sorta di recensione ricostruttiva: non sono all'altezza di un Roberto Longhi che, nel 1934, scrisse uno dei testi fondamentali della storia dell'arte italiana – la *Officina ferrarese* – come recensione ad una Mostra che riteneva inadeguata...

La questione, viceversa, è di metodo: ed è solo su questo punto che intendo intervenire.

A chi gli chiedeva di parlare del valore delle distorsioni prospettiche, Piero della Francesca ripeteva che «se l'occhio ti dice una cosa, e la Prospettiva un'altra, la Prospettiva ha ragione, e l'occhio sbaglia»: e voleva significare che la vista è solo uno dei cinque sensi umani, e quindi implicitamente fallace, mentre la Prospettiva è un calcolo, quindi un ragionamento, e come tale è meno soggetta a quella potenziale fallibilità. A mio modo di vedere, lo stesso accade per i giudizi in materia di autografia di opere d'arte – quelle che noi chiamiamo "attribuzioni" o "expertises" – che sono e restano giudizi soggettivi, la cui affidabilità è strettamente connessa alla credibilità di chi enuncia tali giu-



Ritratto del conte Guglielmo Lochis, 1835  
olio su tela, 49 x 42 cm  
Bergamo, Accademia Carrara

dizi: fermo restando che, oltre tutto, anche questa credibilità di chi scrive è esito di un giudizio soggettivo da parte di chi legge...

Per sfuggire a questa tagliola, non serve a nulla assumere una posizione di consenso o di dissenso: ognuno ha il diritto di esprimere la propria opinione, in definitiva; e nel caso del Piccio, il cui "Catalogo" è da sempre infarcito di proposte improponibili, un intervento di revisione critica è non solo utile, ma necessario; e un primo tentativo in questo senso lo avevano condotto anni fa Pierluigi De Vecchi e Maria Piatto...

Ciò non significa affatto rinunciare ad una valutazione complessiva: viceversa, a fronte di una revisione così radicale come quella proposta da Renzo Mangili, che presuppone – ed

esplicita – uno scardinamento così ampio e sistematico di una linea di lettura che si è trasmessa per generazioni di studiosi, è lecito chiedersi quale ne sia la motivazione critica di fondo, e come tale revisione sia esito di un processo di reinterpretazione globale dell'arte del Piccio, del suo linguaggio, del suo modo di esprimersi. Parafrasando Piero, l'occhio è soggettivo e può sbagliarsi, ma un ragionamento critico ha ben diversi margini di errore: mi diceva Federico Zeri, che era un "attribuzionista" formidabile, che per riconoscere la mano di un artista occorrono sì la memoria di chi guarda, e la sua capacità di confronto critico, ma conta soprattutto la comprensione di un percorso, la verifica della collocazione esatta di ciascuna opera all'interno del *Corpus* dell'autore...

E allora, prima ancora di leggere, mi sono rimersi alla memoria taluni interrogativi cui non avevo trovato risposta, quanto meno una motivazione convincente; e provo ad elencarne qualcuno.

Quali erano stati i rapporti reali del Piccio col suo maestro Giuseppe Diotti, di cui era stato allievo ma anche collaboratore a Cremona e a lungo imitatore, prima di esserne bruscamente ripudiato? C'entrò per qualcosa la frequentazione di Guglielmo Lochis, che era un grande conoscitore "internazionale" e di cui dipinse un ritratto, già nel 1835, che è la negazione stessa della ritrattistica neo-classica e/o accademica cara al Diotti?

E poi, per quale ragione il Piccio, che già aveva cominciato a viaggiare tra Firenze e l'Emilia, si risolse invece, verso la fine degli anni '30, a stabilirsi a Milano, il cui ambiente pittorico era dominato non da Felice Giani, che gli sarebbe stato emotivamente più congeniale, ma da Francesco Hayez, impegnato a tradurre in ter-



Paesaggio dai grandi alberi, 1845 circa  
olio su tela, 63 x 100 cm  
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna

mini accademici quel poco di Romanticismo che pur era trapelato in Italia? È possibile che il Piccio, risiedendo a Milano, da Alessandro Manzoni abbia assunto solo il tema delle pastorelle brianzole? O non dovremmo invece leggere in chiave manzoniana («...il cielo lombardo, così bello quando è bello...») quello straordinario *Paesaggio coi grandi alberi* del 1845, così pieno di aria e di cielo intriso e quasi respirato? È in questa fase, in cui si avverte nel Piccio una sorta di ansia di libertà, di sguardo altrove, che si dovrebbe collocare anche il famoso viaggio in Francia: richiamato dal caso e dall'avventura, o da che altro? Si è fatto il nome di Delacroix e forse ci fu altro (Daumier disegnava per i giornali...), ma certo fu allora che maturò la formazione del suo compagno di viaggio, quel Giaco-

mo Trécourt che divenne subito dopo, a Pavia, l'unico vero interlocutore lombardo dell'Hayez, e che avrebbe formato all'arte personaggi realmente rivoluzionari come Daniele Ranzoni e Federico Faruffini, gli Scapigliati insomma. Quali riflessioni maturarono allora, a determinare il destino dei due giovani artisti? Ed esiste una continuità "intellettuale" tra questo viaggio misterioso e l'improvviso accostamento del Piccio alla borghesia liberale lombarda, che si verifica appunto alla fine degli anni '40? In quale contesto maturarono i ritratti di Gian Maria Scotti, patriota risorgimentale, e di Andrea Moretti, avvocato e poi Deputato liberale, e di Vittore Tasca, colonnello garibaldino, e di Daniele Farina, ingegnere ed imprenditore? Che siano stati semplici clienti o mecenati, è poco più



Ritratto di Daniele Farina, 1869  
olio su tela, 73 x 59 cm  
Milano, collezione privata

che una barzelletta: il Piccio abitava con loro, frequentava le famiglie, veniva a contatto con gli amici, aveva a disposizione i giornali che arrivavano dalla Francia e dalla Svizzera, anche dall'Inghilterra...

Gli interrogativi si replicano, a catena. Negli anni '50 il Piccio fu più volte a Roma e a Firenze: va bene il regionalismo delle "scuole" italiane dell'Ottocento, ma è possibile che non abbia visto nulla di Giovanni Fattori, che non abbia fatto i debiti confronti tra la sua pittura "di tocco" e quella pittura "di macchia", considerando che entrambe avevano la stessa matrice, il rifiuto del primato del disegno, e forse gli stessi antenati nella pittura francese? E se fu una vera "presa di distanza", come io credo che sia stata, quali ne furono i passaggi, o le motivazioni culturali profonde?

Un'ultima domanda, che mi sono posto più

volte nel considerare la Pala di *Agar*, e la sua data del 1863 (trent'anni dopo l'incarico, e dopo lunghe fasi di apparente disinteresse...). È possibile che vi sia una relazione tra la decisione del Piccio, di fare una pittura "di solo colore", e la delusione-sconfitto che certo avrà provato nel visitare la Mostra di Firenze del 1861, quella rassegna di tutta la pittura dell'Italia unita cui Enrico Scuri inviò, certo intenzionalmente, tutto ciò che di più tradizionalista e provinciale era stato prodotto a Bergamo nel secolo XIX? Nella Mostra c'era anche una grande Pala sacra del Piccio, dipinta trent'anni prima per Almenno: si sarà detto «*quam mutatus ab illo*», il Piccio, e avrà maturato la determinazione di dare finalmente una nuova immagine di sé, quella vera e "moderna", non provinciale?

Si tratta di quesiti non marginali, perché varrebbero a liberare finalmente il Piccio di quell'alone di regionalità, di provincialismo insomma, che ne ha finora ostacolato il riconoscimento pieno tra i protagonisti della pittura europea dell'Ottocento. E dunque le risposte, o altre consimili, le ho cercate non nel Catalogo ragionato di Mangili, che è logicamente costruito per schede singole, ma nel ponderoso capitolo introduttivo del volume, che un po' cripticamente si intitola *Vero e maniera producono modernità*: e non vi ho trovato che un faticoso *resumé* di linee interpretative già da altri percorse. Le uniche vere novità sembrano rappresentate dalla individuazione di una schiera di allievi ed imitatori, *in primis* Francesco Corbari, e da una precisa caratterizzazione di committenti e collezionisti anche della prima ora: giusto e utile, ma infine deviante dal tema vero, che è e resta la pittura del Piccio. Così è che la lettura mi ha lasciato un senso vago di amaro, di concettualmente irrisolto: e in tal modo le valutazioni di

Catalogo finiscono per rimanere come sospese per aria, alcune certamente giuste, altre discutibili, ma tutte non realmente motivate.

Devo anche confessare che talora, di fronte a giudizi così perentori, così drastici, così scientemente incuranti dell'opinione altrui, affiora la tentazione di invocare una volta per tutte il padre Dante (ma sì, quell'impettito «Or chi tu se', che vuo' seder a scranna ...?» con quel che segue) e piantarla lì. Ma sarebbe una reazione impropria, e superficiale. Occorre ragionare invece, fornire motivazioni, dar corpo a perplessità, magari seminare dubbi: e faccio solo alcuni esempi, relativi a quadri che ho visto di persona e studiato.

Possibile che Luigi Trécourt abbia donato alla Accademia Carrara, che era la massima istituzione della sua città e che egli stesso aveva frequentato, un *Autoritratto* del Piccio senza accorgersi che era una copia? E che non se ne siano accorti Maurizio Herczegy, che lo aveva ammirato in casa di Giacomo Trécourt, e nessuno degli arcigni Commissari della Accademia stessa che accolsero la donazione (e c'erano Luigi Lochis e Gustavo Frizzoni e Giovanni Morelli, che il Piccio avevano frequentato di persona)? Correva l'anno 1881, e il Carnovali era morto da meno di dieci anni...

E cosa accadde per cui il Piccio, che in casa Moretti era quasi un familiare e che dipinse i ritratti di quasi tutta la famiglia, facesse un'eccezione proprio per la padrona di casa, Ottavia Morlacchi Moretti, così che quella deliziosa immagine in blu cobalto, quasi una icona di signora della buona borghesia di provincia, ironica quanto ben educata, non è degna di figurare tra le sue creazioni? E se non è del Piccio, di chi è, vivaddio? Facile trincerarsi dietro l'ipotesi di un «originale disperso o perduto»: e i Moretti se la sarebbero tenuta in casa, questa copia?



Educazione di Maria, 1826  
olio su tela, 205 x 140 cm  
Almenno San Bartolomeo, Chiesa di S. Bartolomeo

E, se non era il Piccio, chi era mai il pittore, lombardo, che fu tra i privilegiati visitatori della collezione parigina di Louis La Caze, ad eseguire una copia della *Baccante addormentata* ritenuta di Fragonard prima che la piccola tela finisse dimenticata nei depositi del Louvre? Eppure aveva del genio, questo ignoto, ad immaginare di rileggere il barocchetto francese in chiave Scapigliata, e con una densità di colore così sensuale, così correggesca! E infine, per arrivare al nocciolo del problema, come ha potuto un Francesco Corbari, che non dipinse mai nulla di serio né prima né dopo, realizzare quella versione "lunga" di *Diana e Atteone*, già Finaz-



Autoritratto, 1846  
olio su tela, 78 x 58 cm  
Bergamo, Accademia Carrara

zi, che è un distillato complesso e intelligente delle esperienze correggesche del suo mentore e maestro il Piccio, e non delle sue? È un quadro difficile da digerire, lo so bene, ma non è lecito espungere, *sic et simpliciter*, tutto ciò che non si comprende o che non rientra in uno schema... Tutto ciò è possibile, beninteso, e la storia dell'arte è ben ricca di attribuzioni controverse, discusse, negate e recuperate: ma un po' meno di affermazioni apodittiche e un po' più di argomentazioni, no? Forse sarebbe stato meglio che il Mangili, invece che affastellare l'uno sull'altro i suoi quattrocentosettantadue *Dipinti di attribuzione sospesa o non condivisa*, avesse fatto una qualche distinzione interna più sensibile alla intrinseca qualità della invenzione, evidenziando le vere copie o derivazioni (e sono

moltissime, e in questo ha perfettamente ragione) ed esprimendo qualche dubbio (legittimo, beninteso!) su quei dipinti che la critica aveva, e da sempre, considerato dei capolavori...

E così chi vuol studiare il Piccio, oggi, si trova a mettere in fila due monografie – di Pierluigi De Vecchi e di Renzo Mangili – che hanno inteso fornire un *Corpus* completo della sua opera, e il Catalogo di una Mostra – a Cremona – che voleva presentarsi come una sintesi – per grandi temi critici – del suo percorso linguistico: ma il problema è che questi tre contributi si contraddicono tra di loro in mille dettagli, soprattutto nella scelta delle opere-chiave, e non si capisce per quale ragione, visto che la linea di lettura è sempre la stessa, ed è quella tracciata a suo tempo da Marco Valsecchi e sviluppata da me stesso, e poi da De Vecchi... E magari ora, in quest'ultima fatica, si avverte una progressiva accentuazione di taluni caratteri di "lombardicità" che scade di fatto in asfittico municipalismo: un orientamento critico che mi sembra ingiusto, oltre che deviante rispetto a quella prospettiva europea che al Piccio sembrava ormai riconosciuta, e la cui omissione vieta, a mio parere, ogni reale comprensione della sua pittura e del suo ruolo.

È quest'ultima considerazione che si pone alla radice del mio intervento, cioè alle motivazioni vere della Mostra: che io ho sentito quasi come un dovere morale. Mi sono detto, insomma, che ne avevo abbastanza, e che occorreva far qualcosa per risarcire il pittore Giovanni Carnovali del fastidio di trovarsi ancora una volta coinvolto in diatribe che molto hanno a che fare con il collezionismo e magari con il mercato, e poco o nulla con la sua pittura.

Povero Piccio! Prima *enfant prodige* ripudiato



Diana sorpresa nel bagno da Atteone, 1866-1868  
olio su tavola, 22 x 55,7 cm  
Collezione privata

dal suo maestro – Giuseppe Diotti da Casalmaggiore – che aveva intuito il potenziale rivoluzionario di quel suo modo di intendere il colore; poi pittore vagabondo per l'Italia a cercare nuovi maestri – Lorenzo Lotto, Correggio – che lo proteggessero dal Neo-classicismo imperante; poi a Milano, a scoprire che il nuovo Romanticismo lombardo, quello di Francesco Hayez, era ancora Accademismo travestito nei contenuti: e qui ridottosi a campare producendo Madonnine devote e contadine manzoniane (queste sì da espungere dal *Corpus*, quasi tutte, perché prodotti di pura sopravvivenza)... E allora dovette maturare, condividendo con Giacomo Trécourt questa insofferenza priva di sbocchi, l'idea del viaggio a Parigi, sulle tracce di Delacroix (non certo dei Barbizonniers): e magari vi fosse tornato più tardi, diciamo negli anni '60, e vi fosse rimasto, a Parigi: avrebbe potuto magari partecipare al Salon des Refusés, e la storia dell'arte italiana avrebbe avuto un altro corso...

La storia del Piccio è in questo continuo dibattersi, in questo perpetuo cercare in Italia,

e in Lombardia, un interlocutore culturale che non poteva trovare, non alla sua altezza almeno. Pensò di trovarlo nella buona borghesia liberale, i Moretti, i Farina, i Tasca, di cui divenne il ritrattista di casa e che gli offrirono protezione ed ospitalità, nelle loro ville della Bassa bergamasca: e fu loro affezionato e grato, ma senza che ciò valesse a placare quell'inquietudine che lo rodeva. Povero Piccio, che quando finalmente riuscì – dopo trent'anni – a por fine alla Pala di *Agar* per Alzano Lombardo, che resta forse l'unica immagine religiosa autenticamente romantica di tutto l'800 italiano, si trovò a doversi confrontare con il burocratico bigottismo di un Pasino Locatelli, e naturalmente fu respinto: lo difese solo l'antico amico e sodale Giacomo Trécourt, ma a che valeva evocare Delacroix o l'idea di una espressione pittorica di puro colore, nella pigrizia culturale di una Lombardia post-unitaria che già veniva "liberandosi" di quel poco di internazionalismo prima garantito dall'Impero asburgico?

E finì infatti a far da badante ("mentore" è paro-

la troppo nobile) a quella figura irrilevante che fu Francesco Corbari (e gli avrebbe anche “passato” alcune delle sue invenzioni figurative più geniali? Ma via...!), e a vagabondare tra la Bassa e il grande Po alla ricerca di un modo di dar forma a quell’idea di pittura-luce che ormai lo dominava («anche l’ombra è colore», aveva già affermato nel 1864, nel *Ritratto di Gina Caccia*). Finito, e già dimenticato. Gli ultimi atti che conosciamo di lui sono il ruolo di accompagnatore della famiglia Farina che andava a “prendere i bagni” in Versilia e la misteriosa morte per annegamento nel Po. E ci vollero vent’anni perché lo “riscoprisse” il buon Ciro Caversazzi, che ne riconobbe le opere (spesso sbagliando) e raccolse qualche notizia di seconda mano e molte chiacchiere di paese, contribuendo a costruire il “mito” dell’artista bizzarro e solitario, un irregolare, una sorta di “*peintre maudit*” di

provincia perso dietro l’idea di un amore perduto, come nel peggior romanticismo alla Fogazzaro...

E tuttavia la pittura del Piccio, il suo linguaggio, resiste a tutto, e si tratta di leggerlo, al di fuori di miti o pregiudizi. A questo punto, non vale perdersi in minute precisazioni, correzioni di dettagli, rivendicazioni di autenticità, ed è forse persino inutile che il critico si affanni ancora a “significar per verba” quel che la pittura dice già, nel suo linguaggio. Quel che occorre è creare un’occasione in cui il pubblico possa vedere di persona quel che il Piccio ha fatto, ci ha detto, ci ha lasciato; e vederlo al meglio.

Questa Mostra del Piccio non è, quindi, una risposta a nulla. È solo un invito a guardare, a vedere la “vera” arte del Piccio, riportando al centro la pittura, e null’altro. E che il resto sia silenzio.

*Agar nel deserto*, 1863  
olio su tela, 330 x 160 cm  
Bergamo, Accademia Carrara



## CATALOGO DELLE OPERE

Nelle didascalie si sottintende che  
l'autore sia Giovanni Carnovali detto il Piccio  
ove non diversamente specificato

Bibliografia principale di riferimento:

C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1946;

*Piccio e artisti bergamaschi del suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi - B. Lorenzelli, Bergamo, Palazzo della Ragione, Electa Editrice, Milano 1974;

P. De Vecchi - M. Piatto, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1998;

R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014

## 1. *Danza delle quattro stagioni*, 1840

Il dipinto reca sul retro un cartiglio incollato con iscrizione ottocentesca a penna “Danza delle stagioni / schizzo di Giovanni Carnovali, detto il Piccio, pittore cremonese / Dono di Elisa Benato Beltrami, pittrice padovana / 26 aprile 1886”. Secondo quanto racconta Giovanni Germani (*Della vita artistica di Giuseppe Diotti da Casalmaggiore*, Cremona 1865) Piccio possedeva una collezione di cartoni delle opere del maestro Diotti. Tra questi figurava anche il cartone della *Danza delle Stagioni*, affresco realizzato in Palazzo Mina Bolzesi di Cremona nel 1821, uno dei vertici dell'arte di Diotti che Aleardo Aleari commentava così:

«Oh! quel ballo delle Stagioni, con quelle pose così vere, con quelle tinte così giuste, con quel disegno così puro, con quell'amorino che fugge così malignetto ed arguto e bellissimo: quel vecchio così ben seduto, che suona così bene, che guarda così severo: quel paese così tranquillo, quelle estremità così perfette: tutto insieme lo ho disegnato nella memoria, e mi fa bene. E ve ne ringrazio».

L'impostazione della rappresentazione diottesca è neoclassica nella composizione generale, nella grazia e nelle pose dei personaggi, nel loro abbigliamento attico.

Piccio nel dipinto presentato in questa mostra ne ripropone una versione in piccolo formato, leggiadra e corsiva, con tocco fluente e accurato nella pittura.

Sulla sinistra vediamo Cibele, la dea frigia, madre degli dei e della terra, incarnazione della maternità universale, depositaria dei Sacri Misteri della vita e della morte. Ella soprintende alla fertilità della terra e alla natura selvaggia e incontaminata. Il culto a lei dedicato ha caratteristiche orgiastiche e misteriche. Veniva raffigurata su un carro trainato da leoni o seduta su un trono con accanto i leoni. È anche protettrice delle città e per questo porta un copricapo turrato. Sull'ara davanti ai suoi piedi, fiori e selvaggina sono pronti per essere offerti in sacrificio. Quattro figure, identificabili come personificazioni delle stagioni, danzano in cerchio al ritmo della cetra suonata dal Tempo, che è qui anche personificazione della Morte, infatti, seduto in terra accanto al piedistallo, cela sotto il suo mantello la falce. Un amorino con l'arco, simbolo d'amore, si libra verso l'alto.

La piccola tela memore dell'affresco diottesco di Palazzo Mina Bolzesi di Cremona non sembra poter essere un esercizio scolastico *d'apres* imposto all'allievo dal docente (Mangili, 2014, n. I, 4), innanzitutto perché troppo piccola nelle misure (cm 15 x 20): Diotti non l'avrebbe mai ritenuta un esercizio significativo a livello accademico. Inoltre la ripresa dell'affresco non è così puntuale da far pensare necessariamente ad un *d'apres*: ad esempio il passo dei danzatori è analogo ma non identico. Piuttosto questa immagine giocosa, fresca e curata potrebbe





essere un omaggio di Piccio alla Benato, una consuetudine attestata tra i giovani pittori della cerchia bergamasca e cremonese<sup>1</sup>. Il dipinto, secondo la scrivente, potrebbe adombrare con le sue valenze simboliche (la dea della fertilità, Cibele; il ciclo della vita con le sue stagioni; la presenza di Eros alato) la celebrazione di un'unione coniugale. Si potrebbe ipotizzare di legare la creazione di quest'opera ad un avvenimento preciso: il matrimonio della pittrice Elisa Benato (Padova, 1812-1888) con Luigi Beltrami avvenuto il 26 novembre 1840.

La scena appianesca della *Danza* ben si adatta alle preferenze stilistiche e figurative di Elisa che, nata a Padova, fu ritrattista di formazione neoclassica, seguace di Felice Schiavoni. Si formò all'Accademia di Venezia tra il 1832 e il 1839 grazie ad una sottoscrizione pubblica

promossa dal suo mentore, l'influente e colto abate Antonio Meneghelli, docente di eloquenza e diritto, letterato presso l'ateneo patavino. Successivamente il Meneghelli convinse la municipalità di Padova a stanziare una somma per l'istruzione della concittadina. Negli anni l'abate sostenne la sua pupilla intessendo elogi per lei su riviste specializzate e acquistando i suoi quadri. Anche Antonio Diedo, umanista, appassionato teorico di architettura, Segretario perpetuo dell'Accademia di Venezia, fu mecenate ed estimatore della Benato, come pure di suo suocero Giovanni Beltrami<sup>2</sup>.

Alla fine degli studi accademici e dopo il matrimonio Elisa si trasferì a vivere con Luigi in casa Beltrami a Cremona e qui entrò a far parte dell'entourage colto, letterato e musicofilo frequentato anche da Giovanni Carnovali. Sembra inoltre che esista, in collezione privata, un ritratto di Elisa dipinto da Piccio, firmato e datato 1841. Alla scrivente purtroppo non è noto, né risulta sia mai stato pubblicato, ma Anna Lamaro lo cita nel suo articolo su Elisa Benato Beltrami<sup>3</sup>. Nel 1842 Elisa e Luigi si trasferirono a Milano in cerca di un mercato artistico capace di offrire occasioni e fama, ma già l'anno seguente i coniugi lasciarono la metropoli per stabilirsi a Padova. I contatti con l'ambiente milanese tuttavia proseguirono. Nel 1847 Elisa si decise finalmente a partecipare alle esposizioni braidensi con l'aiuto e l'incoraggiamento dello

scultore Giovanni Seleroni, cremonese (1807-1894) molto attivo nella città natale ma anche a Brescia e a Milano dove si era formato. Ancora nel 1855 il Seleroni curò a Milano l'esposizione delle opere della Benato alla manifestazione braidense<sup>4</sup>. Proprio in quegli anni il comune amico Piccio dipingeva un bel ritratto dello scultore (Mangili, 2014, I, 165).

La datazione della *Danza delle quattro stagioni*, sia per motivi stilistici che considerando la distanza e l'autonomia dal modello diottesco da cui prende spunto, non sembra poter essere così precoce come ultimamente proposto da Mangili, che propende per il 1821-22, ossia coeva all'affresco di Palazzo Mina Bolzesi, quando Piccio aveva 17-18 anni. Il disegno è dettagliato non perché giovanile, ma per l'accuratezza della fattura richiesta dall'omaggio; è inoltre addolcito da un *ductus* sapiente e morbido che Piccio all'inizio del terzo decennio non ha, nonostante la perizia più volte sottolineata dal suo insegnante già in età giovanile. In prima istanza, vista la morbidezza dello stile pittorico, era stata proposta una datazione agli anni Cinquanta (De Vecchi - Piatto, 1998, n. 167). Tuttavia considerando che il dipinto possa essere stato eseguito in onore della Benato, l'opera potrebbe plausibilmente appartenere agli anni della loro più assidua frequentazione, dopo il 1840 quando entrambi erano presenti a Cremona. Dal punto di vista stilistico la mesco-



lanza di analiticità e morbidezza della pennellata sembra corrispondere alla data, l'occasione potrebbe essere stata davvero il momento delle nozze di Elisa e Luigi, come anche la lettura iconografica sembra supportare.

Maria Piatto

<sup>1</sup> Cfr. M. Marubbi, *La prima committenza bergamasca del Piccio* in *Piccio l'ultimo romantico*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca - G. Valagussa, Cremona, Centro cult. S. Maria della Pietà, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, p. 51.

<sup>2</sup> L. Olivato, *Antonio Diedo protettore di giovani artisti: Elisa Benato Beltrami* in *Per l'arte da Venezia all'Europa: studi in onore di G.M. Pilo*, a cura di M.A. Piantoni - L. De Rossi, Edizioni della Laguna, Monfalcone 2001, pp. 561-566.

<sup>3</sup> A. Lamaro, *Elisa Benato Beltrami* in *Le tele svelate. Antologia di pittrici venete dal '500 al '900*, a cura di C. Limentani Virdis, Eidos, Milano 1996.

<sup>4</sup> Id., *ibidem*.

## 2. Autoritratto, 1840

L'autoritratto con tavolozza firmato e datato in basso a sinistra "Piccio ff. 1840" precede l'*Autoritratto* del 1841 già in collezione Cartotti. Data e firma sono confrontabili con quella apposta sul *Ritratto di Federico Frizzoni* e stilisticamente le due opere sono molto vicine per lo sfondo neutro, chiaro e freddo, le chiome morbide e la pittura "franca", dal piglio fiero e un po' sfrontato caratteristica dei primi anni '40.

La tela è l'anello di congiunzione tra due tipologie di autoritratti, la prima è quella che mostra un Carnovali giovane delicato ed elegante (Accademia Carrara, inv. n. 1489) l'altra è quella rappresentata proprio dall'*Autoritratto* del 1841, con cui ha in comune stilisticamente una gestualità pittorica virtuosa e nel quale l'autore ci appare nel ruolo dell'artista consapevole, orgoglioso della propria identità professionale. Non a caso questi sono anche i primi due autoritratti in cui Piccio si raffigura con gli strumenti del mestiere. L'autografia dell'opera non ha motivo di essere messa in discussione. Se confrontiamo le tavolozze degli autoritratti del 1840 e del 1841 notiamo che, benché il formato dell'opera qui esposta sia più ampio e la tavolozza risulti quindi più estesa, il gesto rapido con cui il pittore la traccia è lo stesso. Le due tavolozze sono diverse, perché dipinte di getto, ma uguali nel procedimento pittorico. Il viso di tre quarti è qui più scorciato, lo sguardo è limpido e intenso, la bocca si schiude leggermente, come se l'artista stesse per affer-

mare qualcosa di decisivo e irrevocabile. L'immagine dinamica ha l'analogo spirito febbrile dell'*Autoritratto con la manica strappata* firmato e datato 1856, proveniente dalla coll. Curtarelli Soldati di Cremona (De Vecchi - Piatto, 1998, n. 165). La qualità pittorica è altissima e pregevole per l'ottimo stato di conservazione.

Se l'autoritratto è un atto di proiezione, un progetto su se stessi, più che una descrizione realistica, come afferma Alberto Boatto<sup>1</sup>, possiamo ben dire che questo dipinto incarna il momento in cui Piccio assume con consapevolezza la sua posizione di artista, fa la sua scelta di campo: più verso una pittura dell'espressione emotiva che verso una pittura sobria e idealistica. Più verso Delacroix che verso Ingres (o verso Hayez, visto che siamo in ambiente milanese). Questo dipinto rappresenta quindi una dichiarazione di programma, un'anticipazione della poetica del momento. Analogamente sarà così per i successivi autoritratti dell'artista (in tutto sono ca. 40) dettati tutti, come sembra, da una pulsione autobiografica, dal bisogno di lasciare una testimonianza di sé, in un'immagine che sia la sintesi di un momento particolare. Un'esigenza che necessariamente si rinnoverà a più riprese lungo tutto l'arco dell'esistenza dell'artista.

Maria Piatto

<sup>1</sup> A. Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma - Bari 2005, p. 13.



### 3. *Selene ed Endimione*, 1845-1850

«Apollonio racconta che quando Selene (la luna) scompariva dietro la cresta montuosa del Latmo, nell'Asia Minore, andava a trovare il suo amato Endimione colà in una grotta. A Endimione, che in tutte le raffigurazioni appare come un bel giovane pastore o cacciatore, era stato concesso un sonno eterno, in origine certamente dalla dea lunare stessa, per poterlo sempre andare a trovare nella grotta e baciarlo»<sup>1</sup>.

L'opera in mostra, un olio su cartone telato di cm 20 x 14,5, proviene dalla collezione Daniele Farina ed è citata nell'elenco delle opere redatto nel 1921 da Mauro Pelliccioli; poi conflui nella collezione Achille Farina (come dal cartellino incollato sul retro). Fu esposta alla mostra celebrativa del 1909 presso la Permanente di Milano e successivamente a quella di Bergamo del 1952. A quel punto doveva far già parte della collezione Paolo Stramezzi di Crema.

Il modello iconografico ricorda la *Selene e Endimione* affrescata tra i soggetti mitologici che decorano la volta della Galleria di Palazzo Farnese da Annibale Carracci. L'opera famosissima servì da riferimento a molti artisti, non ultimo all'Appiani che lo riprese in un disegno a penna e acquerello grigio su carta bianca conservato presso le Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano. La virilità quasi michelangiotesca del Carracci cede il passo nel Piccio a figure esili ed eleganti e a una grazia parmigianinesca. Anche la *Selene e Endimione* di Benedetto Luti (Roma, sec. XVIII) potrebbe aver suggestionato la fantasia

del Carnovali per la sua composizione prossima a quella qui esposta, caratterizzata dalla grande luna che illumina la scena alle spalle della dea.

La restituzione intimista del mito da parte di Piccio sfronda il soggetto di tutti gli orpelli regali identificativi della dea per raccontare con mano delicata l'incontro amoroso. Il disco lunare è la fonte di un chiarore argentato in cui prendono corpo le forme e si rivela la natura mitologica della rappresentazione. Endimione qui non è raffigurato come pastore, come spesso avviene, infatti è privo del bastone che lo identificerebbe come tale. In questa scena Endimione è un cacciatore, infatti c'è un cane dormiente ai suoi piedi e una faretra sembra scorgersi in basso nell'angolo a destra della composizione. Per le caratteristiche stilistiche di descrittività e solidità di forme e disegno l'opera sembrerebbe databile 1845-1850.

Nel catalogo di Piccio si contano altre due versioni di questo mito, leggermente variate e sicuramente più tarde. Una è quella proveniente dalla collezione Vincenzo Locatelli databile dopo il 1860 (De Vecchi - Piatto, 1998, n. 217) l'altra, pressoché coeva (De Vecchi - Piatto, 1998, n. 243), proveniva dalla collezione di Gaetano Goltara - Pezzoli D'Albertoni (poi Luigi Goltara) per il quale probabilmente era stata dipinta a pendant di una *Salmace e Ermafrodito*.

Maria Piatto

<sup>1</sup> K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, vol. I, pp. 183-184.



#### 4. *Paesaggio con bagnanti*, 1846

Uno degli episodi più singolari – e più discussi – della vita travagliata e introversa di Giovanni Carnovali si riferisce alla notizia, raccolta da Giovanni Visconti<sup>1</sup>, di un viaggio che il pittore avrebbe effettuato in Francia, intorno al 1845, in compagnia dell'amico e già compagno in Accademia Carrara, Giacomo Trécourt: episodio che lascia perplessi per le circostanze in cui sarebbe avvenuto (a piedi!, ma il Piccio aveva ormai quarant'anni...) e per talune incongruenze cronologiche (il Trécourt era stato appena chiamato alla prestigiosa Direzione della Scuola di Pittura di Pavia...) e che si sarebbe tentati di confinare nell'ambito delle "leggende romantiche" fiorite dopo la morte dell'artista<sup>2</sup>, ma che appare "necessario" a motivare l'iter linguistico del Piccio e la sua trasmutazione dalla acquiescenza accademica degli esordi alla innovazione romantica della maturità. Ora, la ricomparsa sul mercato collezionistico-antiquario del *Paesaggio con bagnanti*, dunque la possibilità di un suo studio ravvicinato e diretto, consente di approfondire il discorso critico, che è cruciale non solo per l'artista in sé, ma anche per un chiarimento sui tempi e i modi del momento romantico della pittura italiana.

Alla "necessità" del viaggio parigino alludeva già Marisa Dalai Emiliani<sup>3</sup>, ma con specifico riferimento alla pittura "di storia" di costruzione post-davidiana; e una componente francese, tra Corot e i pittori di Barbizon, coglieva Lionello

Venturi<sup>4</sup> nel celebre *Paesaggio con grandi alberi* della Galleria d'Arte Moderna di Milano, che si dava convenzionalmente intorno al 1850<sup>5</sup>; Marco Rosci<sup>6</sup> precisava che l'«arricchimento europeo» della pittura del Piccio non poteva avvenire che «per conoscenza diretta» e non solo «per spontanea consonanza con i maestri di Barbizon» e infine chi scrive ha avuto modo di dimostrare, su base stilistica, come il soggiorno parigino non può che essere avvenuto, ma in una data di qualche anno anticipata, poco oltre il 1840<sup>7</sup>: il fatto che il *Paesaggio* già Finazzi sia datato 1846 è determinante in questo ordine di idee. Il riferimento a Corot è addirittura ovvio, e penso soprattutto a tele come il grande *Concert* del Musée Condé a Chantilly, in cui ritroviamo un identico rapporto tra figure e paesaggio idealizzato, e la soluzione geniale – e quanto esplicitamente romantica! – del cielo che si spalanca luminosissimo dietro le quinte degli alberi; non è più traccia del "documentarismo" dei pittori di Barbizon, cui pure il Piccio era stato sensibile, e l'intonazione romantica e visionaria domina ormai priva di contrasto.

Tutto ciò appare perfettamente compatibile con quanto già accertato sul percorso artistico del Piccio; vi osta solo la considerazione della straordinaria libertà di stesura pittorica, che qui emerge piena, assai più che nel *Paesaggio* milanese, articolando in rapidissimi tocchi di "pura pittura" le figurette delle bagnanti, o



J.B.C. Corot,  
*Le Concert champêtre*, 1844  
olio su tela, 98 x 130 cm  
Chantilly, Musée Condé



i brani più alti delle chiome degli alberi: si avverte la sensazione di un mutamento in atto, di una ricerca non ancora compiuta. E a comprenderne il senso giova l'analisi riflettografica in questo caso condotta<sup>8</sup>.

La scritta apposta in basso a destra non presenta, alla visione diretta, alcuna anomalia, e vi si riconosce anzi agevolmente la consueta grafia del Piccio. In riflettografia, invece, sembra di poter individuare due fasi ben distinte: solo la firma dell'artista appare del tutto solidale con la stesura pittorica sottostante, mentre la data sembra sia stata integrata o modificata in un momento successivo, dalla stessa mano ma su una pellicola cromatica già consolidata, come se l'artista ve l'avesse apposta in una fase successiva della lavorazione del dipinto. Ora, una

identica "stratificazione" sembra potersi cogliere su tutta la superficie del quadro, distinguendo dunque tra una "prima stesura", ancora compatta e descrittiva nella definizione delle masse, ed una "finitura", condotta con una diversa libertà di tocco, con pennellate piccole e come svirgolate che dissolvono i contorni e le volumetrie in minuscoli grumi di luce.

È mia convinzione che proprio questa forma di rielaborazione si collochi nell'anno 1846, ammettendo dunque che il Piccio abbia allora voluto – come dimostrabile del resto in altri casi – intervenire su una tela già compiuta per aggiornarne la stesura finale alla luce di nuove esperienze pittoriche. E dunque il *Paesaggio con bagnanti* viene a porsi come documento della svolta decisiva nel percorso artistico del Piccio, quando egli si distacca ormai dalla ammirata imitazione della pittura francese per intraprendere una ricerca nuova e personale, che lo porterà negli anni tardi a costruire quella "pittura di luce" che sarà poi determinante alla formazione degli Scapigliati, allievi di quel Giacomo Trécourt che aveva accompagnato l'artista nel suo viaggio parigino.

Francesco Rossi



<sup>1</sup> Cfr. G. Visconti, *Cenni intorno alla vita e alle opere di Giovanni Carnovali detto Piccio*, Cremona 1874, *passim*. La notizia è stata a lungo recepita senza discussione dalla critica: cfr. in particolare M. Valsecchi, *La fortuna critica del Piccio in Piccio e artisti bergamaschi del suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi - B. Lorenzelli, Bergamo, Palazzo della Ragione, Electa Editrice, Milano 1974, p. 23.

<sup>2</sup> Sull'argomento, cfr. soprattutto F. Rossi, *Il Piccio fuori dalla leggenda* in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti", XXXVIII, Bergamo 1974, pp. 159-174.

<sup>3</sup> Cfr. M. Dalai Emiliani, *Giovanni Carnovali detto il Piccio. Tra Romanticismo e realtà*, Quaderni dell'Accademia Carrara, 2, Bergamo 1973, p. 2.

<sup>4</sup> Cfr. L. Venturi, *Ripensando alla Mostra del Piccio* in "La Gazzetta di Bergamo", novembre 1952.

<sup>5</sup> Cfr. R. Barilli, *Giovanni Carnovali in Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero*, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli - A. Borgogelli - E. Farioli - C. Poppi

- P. Stivani, Milano, Palazzo Reale, Mazzotta, Milano 1988, pp. 142, 312; e F. Rossi, *Maestri e artisti. 200 anni della Accademia Carrara*, catalogo della mostra, Bergamo, Ex Monastero di Sant'Agostino, Skira, Milano 1996, p. 253.

<sup>6</sup> Cfr. M.C. Gozzoli - M. Rosci, *Il volto della Lombardia, da Carlo Porta a Carlo Cattaneo*, Görlich, Milano 1975, p. 277.

<sup>7</sup> Cfr. F. Rossi, *Giovanni Carnovali detto il Piccio in I Pittori Bergamaschi dell'Ottocento*, I, Bolis, Bergamo 1992, pp. 73 e ss.

<sup>8</sup> Le analisi riflettografiche si devono a Gianluca Poldi, diagnostica d'arte, Segrate.

## 5. *Rebecca e il servo d'Abramo*, 1855 circa

Il dipinto ad olio su tela è di una dimensione medio grande non molto frequente nel catalogo del Carnovali, in considerazione del soggetto rappresentato. Nell'inventario della collezione Farina del 1921 era abbinato ad una seconda tela rappresentante l'*Incontro di Giacobbe e Rachele* (coeva e con le stesse misure) definita «abbozzo» da Mauro Pelliccioli, restauratore e compilatore dell'elenco, forse tratto a questa conclusione dall'audacia esecutiva. Ciro Caversazzi invece definiva lo stile di Carnovali di queste due tele con le parole: «Ductus disteso, semplificato e suggestivo che induce la visione di una cosa memorabile e solenne»<sup>1</sup>.

L'episodio dell'incontro tra Rebecca e Eliezer è descritto nel libro della Genesi, 24, 14-24.

Abramo decide di inviare il suo servo a cercare una moglie per suo figlio Isacco, che è ormai maturo ma ancora solo e senza progenie. Eliezer quindi si mette in viaggio e si reca nella patria del suo padrone a cercare una brava fanciulla.

Siamo sul far della sera, Eliezer è arrivato alle porte della città, si ferma al pozzo e dice: «Ecco, io sto presso la fonte dell'acqua, mentre le fanciulle della città escono per attingere acqua. Ebbene, la ragazza alla quale dirò: "Abbassa l'anfora e lasciami bere", e che risponderà: "Bevi, anche ai tuoi cammelli darò da bere", sia quella che tu hai destinata al tuo servo Isacco; da questo riconoscerò che tu hai usato benevo-

lenza al mio padrone. Non aveva ancora finito di parlare, quand'ecco Rebecca, che era nata a Betuèl figlio di Milca, moglie di Nacor, fratello di Abramo, usciva con l'anfora sulla spalla. La giovinetta era molto bella d'aspetto, era vergine, nessun uomo le si era unito. Essa scese alla sorgente, riempì l'anfora e risalì. Il servo allora le corse incontro e disse: "Fammi bere un po' d'acqua dalla tua anfora". Rispose: "Bevi, mio signore". In fretta calò l'anfora sul braccio e lo fece bere. Come ebbe finito di dargli da bere, disse: "Anche per i tuoi cammelli ne attingerò, finché finiranno di bere"».

L'intonazione generale dell'opera qui esposta è grigia con varie gradazioni tenui di terre, il colore magro e velato lascia trasparire qua e là la tela e tratti del disegno sottostante. Pennellate lunghe e scure evidenziano linee di tensione e struttura della composizione. Solo i due personaggi principali hanno una leggera colorazione delle vesti: blu l'una e giallo arancio l'altro. La preparazione grafica sottostante il dipinto, evidenziata dalla riflettografia, è scarna ed essenziale: una distribuzione schematica di spazi su cui Piccio costruisce a forza di pittura: tocchi di colore dati di getto nella distribuzione delle luci e delle ombre; pennellate lunghe, veloci e avvolgenti per costruire le tensioni e i volumi dei corpi in movimento; sguardi di stupore e di ossequio e scorci di mani appena abbozzati. L'alta qualità dell'opera e il suo linguaggio pit-



*Incontro di Giacobbe e Rachele*, 1856-1858  
olio su tela, 70 x 85 cm  
Collezione privata



torico sono paragonabili per datazione, tecnica e gamma cromatica alla *Susanna e i vecchioni* di provenienza Gabriele Camozzi. Nulla da spartire con un pittore minore come Francesco Corbari, proposto ultimamente per l'autografia da Renzo Mangili, probabilmente su base fotografica (Mangili, 2014, II, 353).

Il dipinto è legato al suo pendant, *l'Incontro di Giacobbe e Rachele*, sia formalmente (le rappresentazioni sono impostate in maniera speculare), che nel parallelismo di senso dei due episodi biblici: ambedue narrano il momento esatto del riconoscimento della sposa. Entrambi gli avvenimenti si realizzano al pozzo, davanti alla comunità. È nota la valenza sacra dell'acqua sia nell'Antico che nel Nuovo Testamento: acqua come origine della vita materiale (fertilità) e al

tempo stesso simbolo della vita eterna data dal Battesimo. Il riferimento all'acqua, evidenziato in entrambi i dipinti dalla brocca, appare centrale, e induce chi guarda a pensare a queste scene come a prefigurazioni del Nuovo Testamento. Una probabile datazione per entrambe le pitture è intorno alla metà del sesto decennio del secolo (1855 ca.): Piccio tenta la trasposizione in formato maggiore dello stesso stile che ha già sperimentato con successo nei bozzetti. Forse è anche alla ricerca di un nuovo linguaggio per il quadro di storia, in vista del compimento della Pala di *Agar* per la parrocchiale di Alzano. Lo stile accademico, su cui prestissimo ha dimostrato le sue qualità, non lo soddisfa. Capisce di voler esprimere altri contenuti, qualcosa che vada oltre le rifiniture di costume e le ambientazioni storiche ricostruite teatralmente in ambiente accademico. Tenta quindi di mettere in primo piano l'espressione dei moti dell'animo, attraverso la preponderanza dell'azione sul contesto, evidenziandola attraverso linee di tensione, riducendo al minimo il paesaggio e la descrizione dei personaggi secondari. Francesco Rossi è stato il primo a riconoscere in questo tipo di dipinto un tentativo audace di innovazione linguistica che prelude alle innovazioni maturate nella pala di *Agar nel deserto* (Rossi, 1974, n. 68).

Sembrirebbe deporre a conferma di questa ipotesi il confronto con altri due dipinti, (di uguale

misura) del catalogo di Carnovali, pure accomunati dal soggetto biblico:  *Davide placa Saul col canto*, della Banca Popolare di Bergamo (1858 ca.) cm 64,5 x 84, provenienza Leandro Novati di Cremona e *Gli Angeli nella casa di Abramo*, attuale ubicazione ignota, (1855 ca.) cm 65 x 85, provenienza contessa Laura Compostella di Sanguinetto, Nembro (Bergamo). L'analisi iconografica e i confronti stilistici avevano già fatto supporre alla scrivente che queste quattro tele potessero essere collegate tra di loro a costituire una sorta di ciclo a soggetto religioso sul tema "genealogia e prefigurazione di Cristo negli avvenimenti dell'Antico Testamento", quasi un'illustrazione dell'inizio del Vangelo di Matteo dove si dice «Gesù Cristo, figlio di Davide, figlio di Abramo» (sull'ipotesi di lettura iconografica cfr. De Vecchi - Piatto, 1998, n. 155).

Maria Piatto



<sup>1</sup> C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali, il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1946, p. 63.

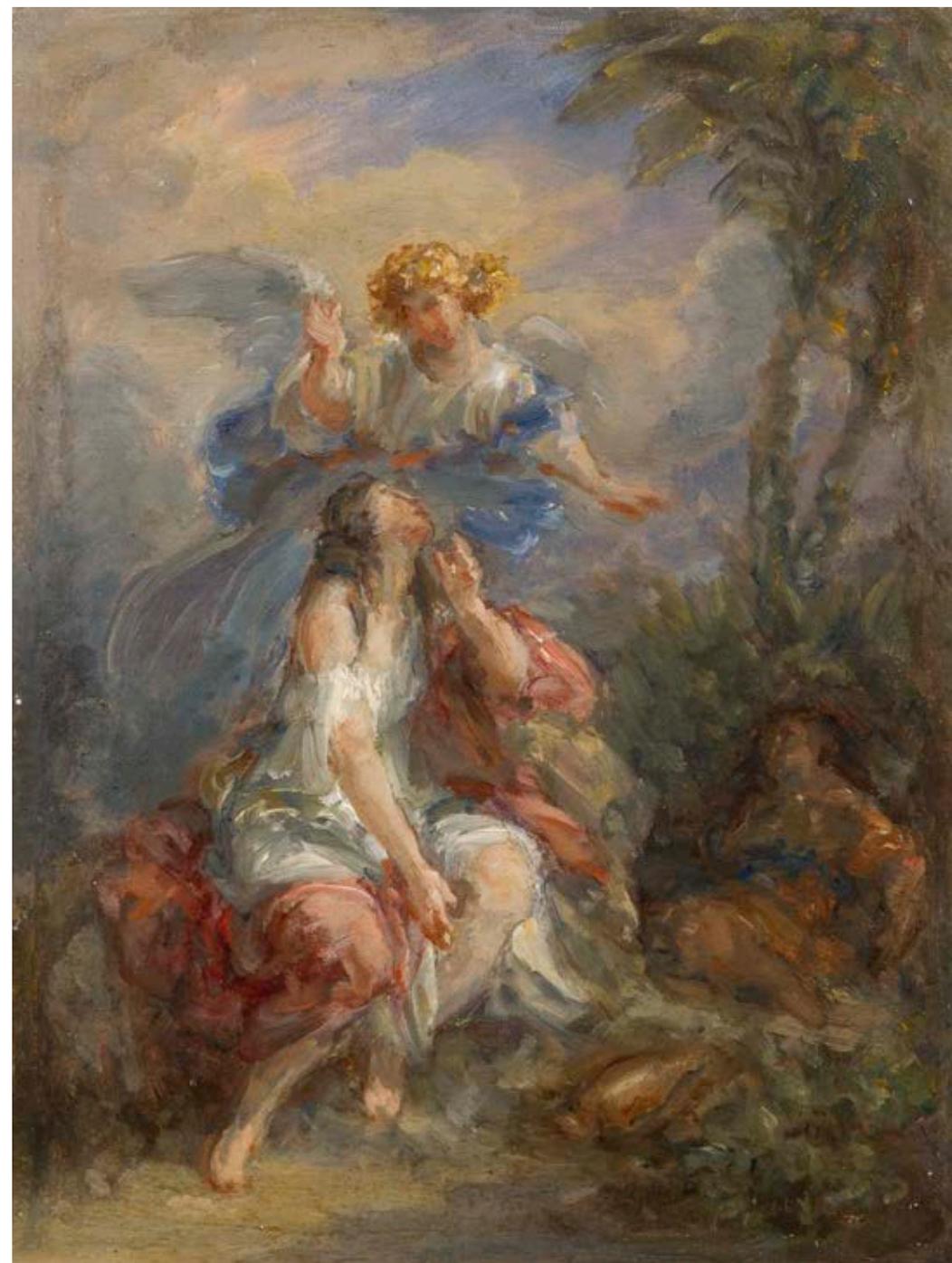
## 6. *Agar nel deserto*, 1860 circa

Firmata in basso a destra "Piccio", la tela proviene dalla collezione di Achille Farina (1838-1914) ed è menzionata nell'inventario della «collezione Daniele Farina» redatto dal restauratore Mauro Pelliccioli nell'ottobre del 1921 «prima che le opere del capostipite venissero divise tra i diversi rami ereditari della famiglia»<sup>1</sup>. Recentemente il dipinto è stato assegnato a Francesco Corbari (Mangili, 2014, n. II, 326) su base fotografica.

Sembra improbabile che un mecenate e amico del Carnovali da così lunga data e approfondita conoscenza tenesse nella sua collezione, e con una firma falsa di Piccio, un dipinto in realtà di mano di Corbari. Altri avrebbero potuto farlo, ma non Daniele Farina, né suo figlio Achille. L'atteggiamento consapevolmente esclusivo dei collezionisti Farina pare confermato da una lettera di Ciro Caversazzi presente tra i fascicoli dell'organizzazione della mostra milanese del 1909, mostrata alla scrivente dalla responsabile dell'archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, dott.ssa Elisabetta Staudacher<sup>2</sup>. La lettera è dell'8 giugno del 1909 e la mostra retrospettiva milanese era stata inaugurata da pochi giorni. Il Ministero chiedeva di poter acquistare un autoritratto di Piccio della collezione Farina ivi esposto (probabilmente l'*Autoritratto senile con tavolozza*, ca. 1870, cfr. De Vecchi - Piatto, 1998, n. 344; Mangili, 2014, I, 287) e Ciro Caversazzi si recava a Bonate per parlare con Achille Farina, il quale si dimostrò alquanto freddo, e for-

se un po' indignato come sembra dal tono di chi riferisce: «In complesso però mi è sembrato che il sign. Achille Farina non abbia in animo di cedere il dipinto né in dono né per prezzo. Egli non è un raccoglitore di quadri; (...) Egli ama i suoi dipinti del Piccio, perché tutti gli rappresentano una tradizione di famiglia, e a ciascuno di essi lega una storia di affetti e di memoria; e il Piccio era intimo di casa»<sup>3</sup>. Ad ogni modo Achille avrebbe avvertito della richiesta ministeriale l'onorevole Bonicelli, proprietario dell'opera. Questi rispose tempestivamente il 10 giugno da Roma: «Ho interrogato mia madre comproprietaria, con altri eredi Farina, dell'autoritratto del Piccio, chiesto in vendita dal Ministero della P. Istruzione, e ne ebbi risposta recisamente negativa, intendendo mia madre che sia rispettata la volontà del papà suo, decisi sul senso che dalla pinacoteca di Bonate nessun dipinto venga per alcun titolo distratto»<sup>4</sup>. L'analisi stilistica dell'opera conferma la datazione intorno al 1860, in un momento in cui la pennellata è fluida e costruttiva, caratterizzata da pennellate spezzate e picchiettature di colore, la gamma cromatica è ancora un po' "terrosa" e spenta se non per gli azzurri e le ocre. L'atmosfera è serena, perlacea e le forme hanno perso la sottolineatura con il tratto nero che caratterizza tanta della produzione "tragica" degli anni Cinquanta. Le figure conservano la loro volumetria senza dissolversi nell'atmosfera.

La relazione tra Agar e l'Angelo, nel dipinto qui



*Agar*, 1863-1864  
matita e biacca su carta, 377 x 205 mm  
Milano, Castella Sforzesco, Civica Raccolta d'Arte,  
Gabinetto dei Disegni



scarno che localizza la posizione dei personaggi, lasciando esclusivamente alla pittura di rendere le fisionomie, gli abiti, il chiaroscuro. Si nota inoltre che la tela è stata staccata da un telaio più stretto e incollata su un cartone, includendo i lati che portavano la chiodatura nella parte frontale visibile. Si vedono a occhio nudo le tracce delle piegature laterali e i fori dei chiodi. L'operazione di "ingrandimento" era già stata eseguita quando il quadro andò in mostra a Bergamo nel 1974, come si evince chiaramente dalla riproduzione in catalogo, ma forse molto prima ancora visto che le misure attuali coincidono con quelle riportate dal Pelliccioli nel 1921.

Più che un bozzetto, poi accantonato, studio intermedio per la composizione della pala dipinta per la Fabbrica di Alzano Lombardo, questo quadretto appare come una versione autonoma, come già intuì Francesco Rossi (Rossi, 1974, n. 86).

*Maria Piatto*

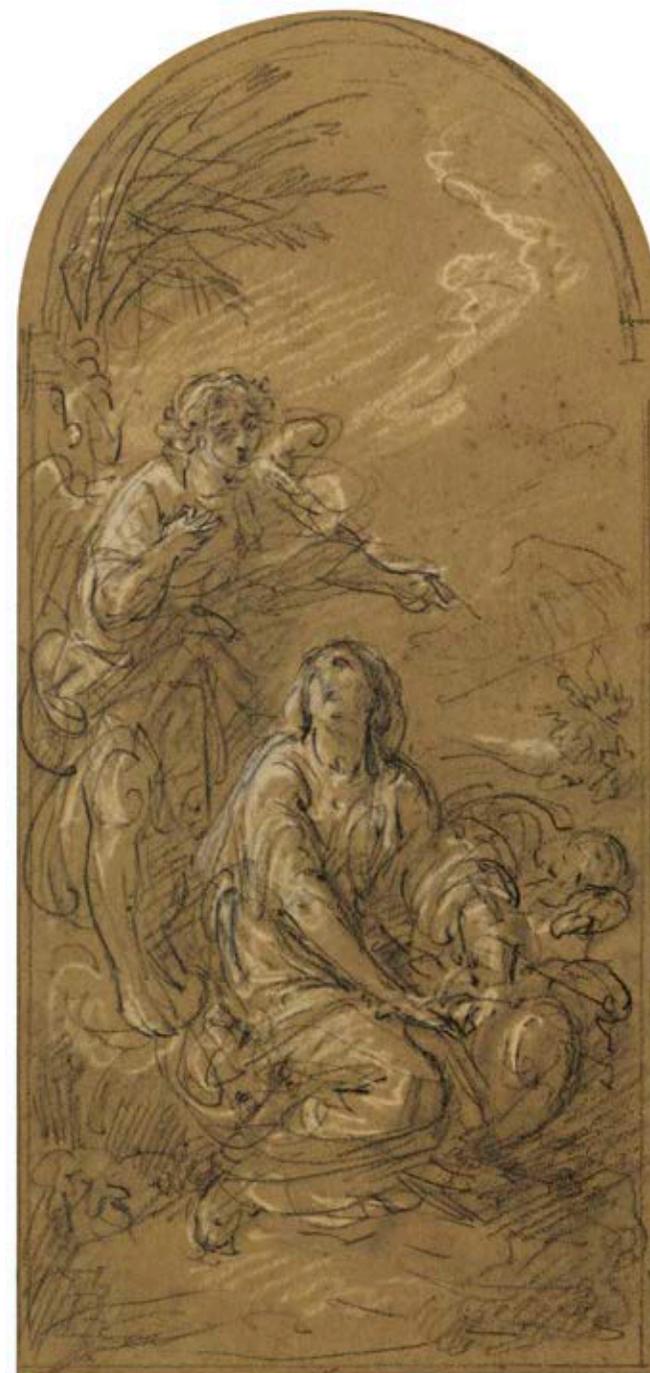
pubblicato, è molto diversa da quella realizzata nella grande tela della parrocchiale di Alzano Lombardo. In quest'opera l'Angelo ha una posizione centrale e incumbente sulla figura della schiava egizia, quasi le contende il primato al centro del campo visivo, ma anche sembra proteggerla alzandosi su di lei a difesa; Ismaele risulta laterale, perso nello sfondo. Tra il giovane e sua madre una brocca giace riversa al suolo, vuota. L'analisi riflettografica ha evidenziato un disegno

<sup>1</sup> Trascrizione a cura di L. Cortesi in "Monumenta Bergomensia" 1974, II vol., p. 10.

<sup>2</sup> Cfr. il saggio scritto in questo catalogo da Elisabetta Staudacher, *Milano, 1909. La prima Postuma del Piccio*.

<sup>3</sup> Archivio Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, fondo SBAEP, MAA, 1909, Mostra del Piccio, 71.

<sup>4</sup> Archivio Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, fondo SBAEP, MAA, 1909, Mostra del Piccio, 71.



## 7. *Ritratto di Gina Caccia*, 1862

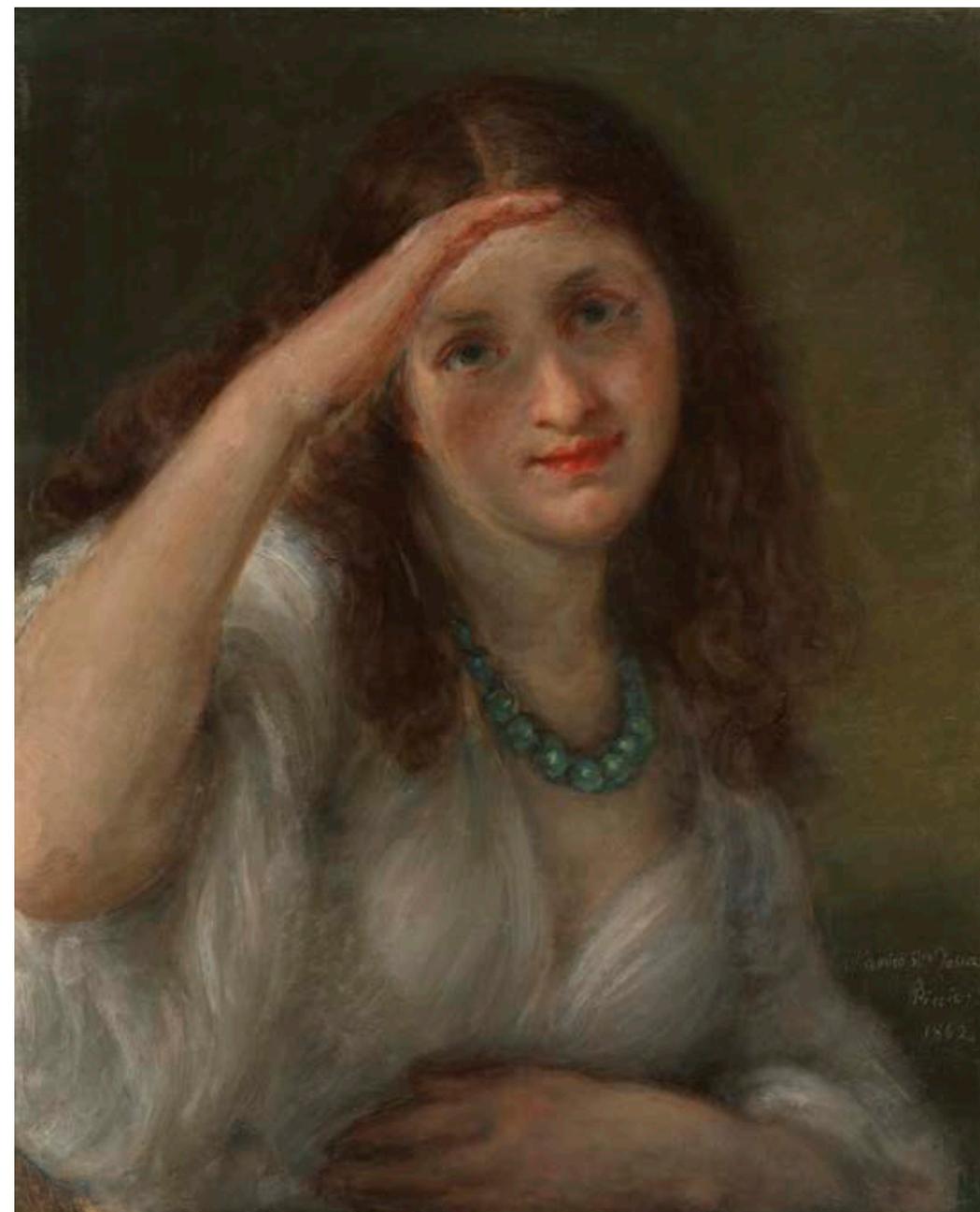
Della creazione di questo ritratto di Gina Caccia, esponente di una popolosa famiglia che gravitava intorno alle ville di Brembate Sotto – e dunque accanto ai Tasca, ai Moretti e ai Farina – conosciamo esattamente le circostanze, come riferite dal Caversazzi (1946, p. 54). Il Piccio era ospite della Villa di Vittore Tasca, a Brembate, e scorse Gina Caccia che si affacciava sul portico, verso il giardino: e fu una folgorazione improvvisa («...Così, così...»), che il pittore volle immediatamente fissare sulla tela, che è scrupolosamente datata e doverosamente dedicata al padrone di casa.

Ora, non è dato accertare se l'episodio sia vero, o non appartenga invece alla copiosa aneddotica leggendaria sul Piccio (cfr. Rossi, 1974): potrebbe cioè essere stato “costruito” *ex post*, per dar ragione della spiazzante novità costituita dalla “istantaneità” del gesto della donna e della mano che si leva a far solecchio sugli occhi: in fondo un quadro così non si improvvisa all'istante, e il Caversazzi raccoglieva notizie di seconda o terza mano, su un evento vecchio ormai di qualche decennio... Resta il fatto in sé, quel gesto e quell'ombra che segnano una vera svolta nel percorso di ricerca del Piccio, improvvisamente spostatosi nell'ambito di quel naturalismo che non aveva riscontri in Italia, e che in Francia faceva capo a Gustave Courbet; e non a caso il dipinto piccesco più affine, a li-

vello linguistico-culturale, è quella *Bagnante* della Galleria d'Arte Moderna di Milano per la quale la critica ha da tempo riconosciuto la stringente prossimità al maestro francese (e addirittura al verismo di Emile Zola...).

Comunque sia, indipendentemente cioè dalle circostanze occasionali, il *Ritratto di Gina Caccia* è chiaramente datato al 1862 e si colloca quindi – nel tempo e nello spazio – in una fase creativa ben definita (e indagata). Il Piccio era allora ospite di Vittore Tasca (e all'anno successivo risale il *Ritratto della famiglia Caccia...*), ed era verosimilmente impegnato nella elaborazione finale della Pala di *Agar*, che fu consegnata nel 1863. Dunque egli stava acquisendo esperienze nell'ambito di quel colorismo puro che nella Pala si esplicita, e che destò infatti gli irati rimbrotti di un tradizionalista come Pasino Locatelli; e si è visto come a spingerlo, o quanto meno a confortarlo nella ricerca, fosse quel Giacomo Trécourt che poi avrebbe assunto le sue difese appellandosi a Delacroix e indirettamente alle meditazioni sul valore-colore di Charles Baudelaire.

È in questa temperie che il Piccio ebbe la sua “folgorazione”, intuendo che, in una figurazione costruita sul colore, la qualifica di colore spettava anche all'ombra, decaduta la sua funzione di definizione plastica: e per altra via il pittore lombardo poteva giungere quindi a quell'idea di “ombra colorata”



*Ritratto di Vittore Tasca  
(La camicia rossa), 1862-1863  
olio su tela, 63 x 51 cm  
Collezione privata*



che sarebbe stata, un decennio più tardi, uno degli elementi fondanti dell'Impressionismo francese. Ed è in questa intuizione, più che in quella frantumazione della pennellata che il Piccio assumeva in realtà dall'ultimo Tiziano – e che è solo uno strumento linguistico – che il Piccio si pone storicamente come modello, o come punto di riferimento, per gli Scapigliati lombardi (anch'essi si ispiravano a Trécourt, loro professore a Pavia). Ma vorrei

aggiungere un'altra considerazione in merito al carattere davvero rivoluzionario di questa tela, del resto rimasta isolata nella stessa produzione del Piccio: e mi riferisco al titolo (*La collana verde*) con cui l'opera è quasi unanimemente conosciuta e citata.

Si tratta di un fatto insolito soprattutto perché è testimoniato in antico, che di fatto sostituisce ad un titolo di tipo descrittivo-documentaristico riferito al "contenuto" (*Ritratto di Gina Caccia*) una indicazione relativa alla sostanza figurale del dipinto in sé, evidenziando un dettaglio in quanto significativo a livello di lettura, o di interpretazione; e questa indicazione non può risalire allo stesso Piccio, o alla sua età, ma apre una diversa prospettiva sul significato che il quadro in sé è venuto, nel tempo, ad assumere.

Nel concreto, conosco solo tre dipinti del Piccio per i quali esiste questa sorta di doppia titolazione: e sono il *Berretto rosso*, che è opera giovanile di cui non conosciamo l'iter storico-critico fino a tempi recenti; *La collana verde* appunto, e infine *La camicia rossa*, che è il ritratto di Vittore Tasca. Per quest'ultimo dipinto, è evidente che il rosso della camicia costituisce una allusione alla storia del personaggio, colonnello garibaldino, ma l'enfasi con cui quel colore viene evidenziato, fino a coinvolgere l'intonazione del fondo, finisce per essere percepita in chiave simbolica, assegnando cioè al



colore una funzione non descrittiva ma allusiva ad una condizione emozionale più ampia. In modo analogo il verde della collana di Gina Caccia viene a porsi come il centro emozionale del ritratto, alludendo per sola forza di colore a quell'ambiente naturale nel quale l'immagine fu recepita dall'artista, e che di fatto si percepisce nel fondo.

Si tratterebbe, come è logico, di una sorprendente anticipazione di una cultura "simbolista" che nel 1862 era ben di là da venire; e non credo affatto che una simile intenzione albergasse nella mente del Piccio, quanto meno a li-

vello conscio. E tuttavia chi ebbe l'idea di quel singolare mutamento del titolo, ben dopo la morte dell'artista, dovette percepire ormai questa nuova possibilità di lettura, in chiave simbolista appunto, cogliendo nel quadro – in quel singolo quadro – le potenzialità di uno sviluppo ulteriore che poi il Piccio non ebbe tempo, o volontà, di perseguire fino alle estreme conseguenze.

*Francesco Rossi*

## 8. *Fanciulla dormiente*, 1863

L'opera è una copia precisa della *Bacchante endormie*, attribuita a Fragonard, proveniente dalla collezione La Caze, attualmente al Louvre (M.I. 1056).

Dipinta nel 1863, come attestano data e firma apposte in basso a destra, ha una storia a dir poco singolare.

Realizzata su un supporto improvvisato, uno strofinaccio da cucina in cotone, come si vede chiaramente sul retro del quadro, a cui sono state aggiunte, in alto e in basso, altre due strisce di tessuto per ampliare la superficie e poterla assicurare al telaio, la *Baccante addormentata* ha le stesse esatte dimensioni del suo prototipo francese. Anche il telaio è di fortuna: si tratta di cinque assicelle di noce inchiodate insieme, soluzione un po' rozza, in cui non sono previste "chiavi" per regolare la tensione.

Secondo Mangili (2014, II, 367) l'opera è «di mano ottocentesca, forse francese, inappellabilmente estranea a Giovanni Carnovali». Firma e data sarebbero state apposte «alquanto di recente». Fortunatamente possiamo contare sugli esami scientifici dei restauratori Enrica Boschetti e Thierry Radelet che assicurano che dipinto e firma sono contestuali e ottocenteschi.

L'opera è di Carnovali come impostazione e raffronti iconografici con tele immediatamente successive confermavano già anni fa (cfr. De Vecchi - Piatto, 1998, n. 263). Di chi altro potrebbe essere? È corretto rilevare che il dipinto

non corrisponde del tutto allo stile pittorico del Carnovali, ma questo è il naturale risultato prodotto dalla copia di un'opera appartenente al secolo precedente. Riconoscibili del Piccio sono invece le scelte cromatiche, il pallore delle carni, le tonalità fresche e boschive delle ombre, la materia pittorica del drappo su cui giace la fanciulla e lo svolazzo velato che le sfugge dalla mano. La *Baccante* è un episodio emblematico, occasionale, contingente nella storia di Carnovali: è un incontro culturale.

Louise La Caze (1798-1869)<sup>1</sup>, il proprietario del prototipo francese, era un facoltoso e generoso medico parigino, oltre ad essere un discreto pittore cresciuto alla scuola di Girodet. Costituì una ricchissima collezione di dipinti ed ebbe il pregio di essere tra i primi collezionisti di opere della pittura francese e olandese del XVII e XVIII secolo, in un momento storico in cui tali scuole non erano considerate. La sua casa in rue du Cherche-Midi 118 era un museo aperto a collezionisti, critici e pittori fin dal 1851. La Caze li accoglieva personalmente tutte le domeniche mattina e con loro amava intrattenersi a discutere e conversare. Riporta Philippe Bourty, suo contemporaneo, in un ricordo del collezionista nell'anno della sua scomparsa: «Egli amava gli artisti. E lasciava che essi copiassero il pezzo che più gli piaceva»<sup>2</sup>. S. Eloy e G. Faroult contributori di un saggio per l'ultimo catalogo della collezione<sup>3</sup> documentano





che La Caze ospitò nelle proprie sale i maggiori innovatori del XIX secolo a studiare pittura: da François Bonvin (che amava molto Chardin), al giovane Degas (alla fine degli anni Quaranta o poco dopo), a Fantin-Latour e Eduard Manet (grande ammiratore di Franz Hals oltre che di Chardin).

La *Bacchante endormie*, considerato di mano di Fragonard e ancora a lui attribuita nei cataloghi odierni della collezione del Louvre, era già di proprietà del medico francese nel 1860 quando venne esposta alla mostra *Tableaux et dessins de l'école française, principalement du XVIII siècle tirés de collections d'amateurs*, boulevard des Italiens, 26 a Parigi (10 luglio - 25 dicembre) dove il La Caze fu uno dei maggiori prestatori di opere. La sua provenienza non è nota ma la sche-

da del dipinto redatta da Carole Blumenfeld<sup>4</sup> riporta importanti osservazioni e dati tecnici: «L'opera dipinta su una tela a grana grossa del sec. XVIII risulta alterata da numerose ridipinture probabilmente del sec. XIX. È stata rintelata con una tela più fine ed ampliata sulla destra. Si può supporre» continua la Blumenfeld, «che anche il soggetto iniziale sia stato rimaneggiato il che spiegherebbe la presenza del piccolo tamburello e del paesaggio sommariamente dipinto. (...) Se questa tela caratterizzata da una pittura compendiarica non ha più la grazia e la leggerezza delle *Baigneuses* (Fragonard, coll. La Caze M. I. 1055) dimostra tuttavia l'erudizione del suo autore che qui ha giocato con numerosi riferimenti alle opere di Fragonard, come il giallo, l'arancio e il bianco che si ritrovano nelle *Figure de fantaisie* (Fragonard, coll. La Caze, M.I. 1058-1059 n.d.r.) e il richiamo al rosa pallido delle *Baigneuses*, o ancora la bella materia del drappaggio. Fragonard non avrebbe dipinto un drappaggio come questo che vediamo sul corpo della bagnante»<sup>5</sup>.

È noto che Louis La Caze, che era un discreto pittore, si occupava talvolta personalmente della pulitura e del restauro delle opere della collezione, e quindi si potrebbe supporre un qualche suo intervento anche in questo caso. Ma non solo. Nel catalogo di Piccio del 1998 la scheda relativa alla *Fanciulla dormiente* già rilevava quanto di ottocentesco ci fosse nel dipinto

francese e veniva avanzata la necessità di valutare scientificamente l'ipotesi di un intervento del Carnovali sulla tela del Louvre, in particolare nel paesaggio a destra che non sembra settecentesco, ma dichiara «una visione già pervasa di Romanticismo», che richiama le atmosfere boschive dell'*Arianna* di Pavia e delle *Bagnanti* e ha tanto in comune con il *Salmacè e Ermafrodito* proveniente dalla collezione Paolo Stramezzi. Le osservazioni di Carole Blumenfeld concordano con quelle espresse nella scheda e la scrivente vedrebbe bene di mano di Carnovali il tamburello, le foglie intorno, il giaciglio giallo arancio (che nel suo ritmico spezzarsi ricorda da vicino la pittura di tanti bozzetti dell'*Agar*) e lo sbuffo del velo sul corpo della dormiente. Ancora di più dispiace, in questa occasione, non poter confrontare dal vero l'*Arianna* proveniente dalla collezione Artifoni, che tanto sembra avere in comune con quest'opera e che non può che derivare da questa esperienza parigina, come attestano anche le suggestioni dalla *Venere* di Cabanel che porta con sé.

Al termine dell'opera di "restauro" del dipinto francese Piccio firma e data la copia che rimane in suo possesso e questa firma starebbe a certificare la paternità del suo intervento sulla *Bacchante endormie*. La *Fanciulla dormiente* va con diritto ad aggiungersi, da questo momento, al catalogo dell'artista.

Maria Piatto

<sup>1</sup> G. Faroult - S. Eloy, *La Collection La Caze. Chefs-d'oeuvre des peintures des XVII et XVIII siècles*, Hazan, Parigi 2007.

<sup>2</sup> P. Bourty "M. La Caze", *Chronique des arts et de la curiosité. Guide spécial des artistes et des amateurs. Journal politique paraissant le dimanche*, 10 octobre 1869, n. 41, pp. 2-3.

<sup>3</sup> G. Faroult - S. Eloy, *La Collection La Caze...*, cit., pp. 127-141.

<sup>4</sup> Cfr. il cd rom allegato al volume *La Collection La Caze*, nella sezione *Catalogue de la collection La Caze*.

<sup>5</sup> «C'est surtout une oeuvre usée et altérée par de nombreux repeints, probablement du XIXe siècle, sur une toile à gros grain du XVIIIe siècle. En outre, le tableau a été agrandi sur la gauche lors de son retable sur une toile plus fine. Nous supposons que le sujet initial a ainsi été remanié, ce qui expliquerait la présence du petit tambourin et du paysage maladroitement peint. Nous savons que La Caze achetait de nombreux tableaux chez les brocanteurs et nous pourrions ainsi supposer que c'est le cas pour cette oeuvre, dont nous ne connaissons pas la provenance avant son entrée chez le collectionneur, au 118 de la rue du Cherche-Midi. Si ce tableau rapidement brossé n'a pas la grâce et la légèreté des *Baigneuses* (M.I. 1055), il démontre toutefois l'érudition de son auteur, qui a joué avec de nombreuses références aux oeuvres de Fragonard, telles que le jaune, l'orangé ou blanc que l'on retrouve dans les «Figures de fantaisie», le rappel du rose pâle des *Baigneuses* ou encore la belle matière du drapé. Fragonard n'aurait pas placé aussi peu délicatement cette draperie sur le corps de la bacchante». C. Blumenfeld, *Catalogue de la Collection La Caze*, cd Ecole Française, M.I. 1056, Parigi 2007.

9. *Il giudizio di Paride*, 1865-1868

10. *Arianna consolata da Bacco*, 1865-1868

I tondi qui esposti, provenienti dalla collezione Finazzi, rappresentano *Il giudizio di Paride* e *Arianna consolata da Bacco*.

La storia del Giudizio di Paride è narrata in origine nei *Cypria* (Canti Ciprii). Quando Afrodite, la dea dell'amore e della bellezza, arrivò all'Olimpo per le nozze di Teti e Peleo, tutti gli dèi la accolsero con un applauso. Tranne le gelose Era ed Atena. Eris, la discordia, decise di vendicarsi per non essere stata invitata alla festa. Durante il brindisi degli sposi fece cadere dall'alto una mela d'oro recante scritto: «Alla più bella». Era la prese, ma anche Afrodite e Atena la reclamarono. Per evitare la lite, Zeus ordinò che arbitro della questione fosse l'uomo più bello, Paride, figlio di Priamo, re di Troia e di Ecuba. La madre di Paride, prima che il figlio nascesse aveva sognato che sarebbe stato la rovina della sua patria, lo affidò quindi al pastore Agelo, perché lo abbandonasse sul monte Ida. Il pastore ebbe pietà del piccolo e decise di prenderlo con sé ed allevarlo come suo, quindi Paride crebbe allevando pecore senza sapere di essere un principe. Hermes accompagnò le tre dee dinanzi a Paride, gli diede la mela e gli spiegò che avrebbe dovuto darla a chi delle tre reputasse la più bella. Paride era molto indeciso, erano tutte e tre belle. Per accattivarsi la scelta ognuna fece una promessa a Paride: Era gli promise il dominio dell'Asia; Atena gli avrebbe dato la sapienza; Afrodite promise di

dargli in sposa la donna più bella. Paride donò la mela ad Afrodite. Questo giudizio ebbe delle conseguenze funeste: dall'ira di Era e Atena derivarono la guerra di Troia e la sua rovina. La storia di Arianna, di origine greca, ci è nota soprattutto dai racconti di Ovidio e di Catullo, oltre che dal melodramma in musica del Rinuccini. Arianna, dopo aver aiutato Teseo con il Minotauro ed essere fuggita con lui, viene abbandonata dormiente da questi (che le preferisce la sorella Fedra) sull'isola di Nasso. Poco dopo sbarca nello stesso luogo Bacco con il suo seguito festoso e, vista la giovane disperata e in lacrime, la consola, ascolta il suo racconto e le chiede di diventare sua sposa.

Le composizioni delle due telette sono speculari, sono state immaginate per essere guardate una a fianco dell'altra. Entrambe derivano la loro impostazione da modelli neoclassici, a cui si ispira pure il formato rotondo. I gesti e l'incedere dei personaggi sono aggraziati e nobili. Il paesaggio di sfondo, appena accennato e arioso, è di fresca ascendenza settecentesca. Gli elementi narrativi del *Giudizio* sono ridotti all'essenziale rispetto a dipinti di soggetto analogo, già affrontati dal Piccio in anni precedenti. La narrazione è semplificata, le scene sono state sfrondate di quegli elementi descrittivi di ambiente e costume tipici della pittura accademica, per lasciare il centro all'azione dei personaggi. Tale scelta formale permette all'artista



*Apollo e Marsia*, 1855-1858  
olio su tela, 29,5 x 21 cm  
Collezione privata

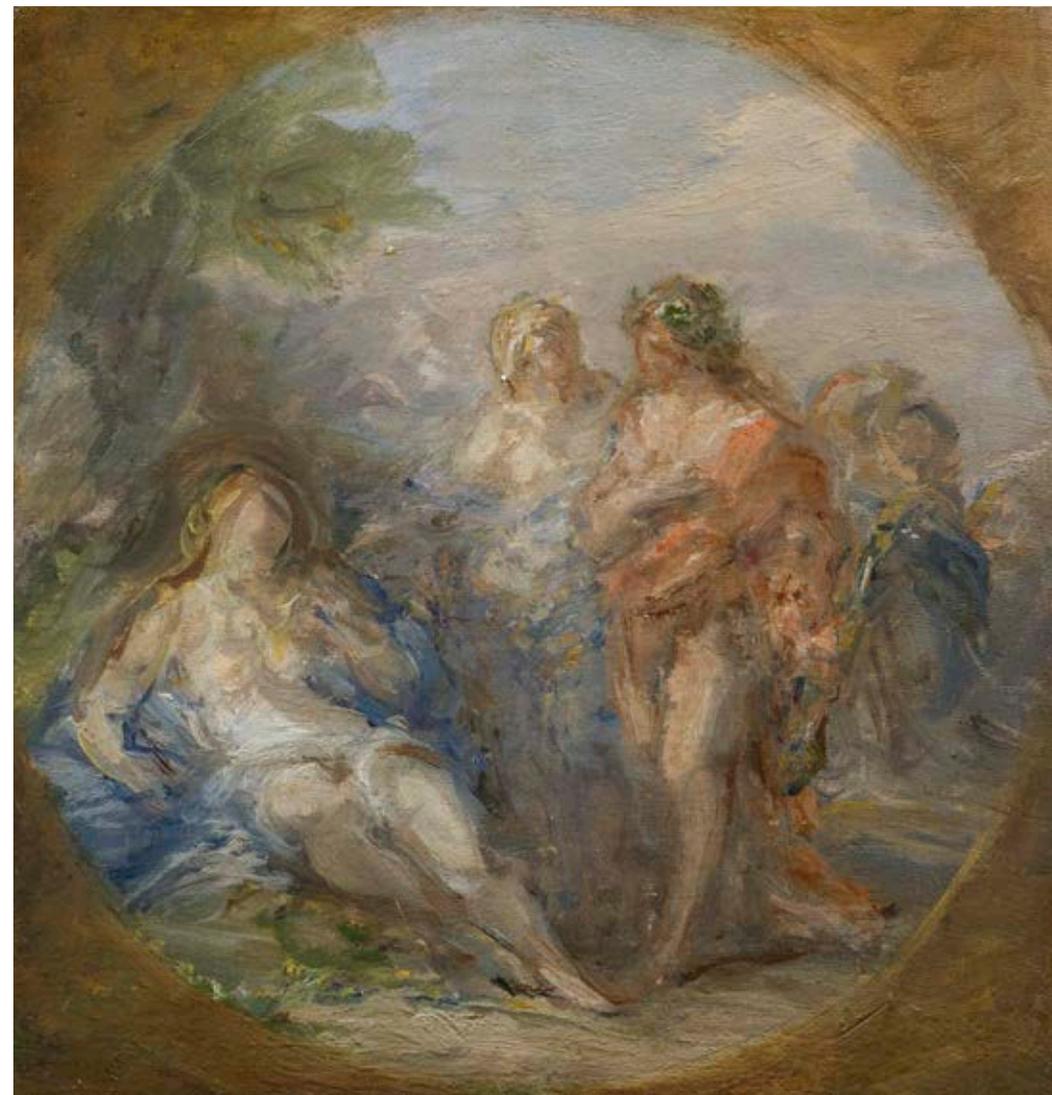
*Bacco e Arianna danzanti*, 1855-1860  
olio su tela, 30 x 20 cm  
Collezione privata

*Giudizio di Paride*, 1870-1872  
olio su tela, 30 x 21 cm  
Collezione privata



di creare una rispondenza ancora più precisa nella specularità delle due composizioni. Dal punto di vista dello stile la pittura è compendiarica a tocchi sovrapposti, sfumati, con pennellate più fluente, picchiettature e sfregamenti del pennello sulla superficie. I personaggi sono più suggeriti che rappresentati e il dinamismo dei gesti è definito da pennellate ora più leggere ed esitanti, ora volitive. La profondità di campo è data dal dissolvimento nell'atmosfera delle figure in secondo piano e degli elementi di paesaggio, ma la prospettiva sottintesa è razionale non atmosferica; la luce è perlacea, azzurra e rosa, il tono sereno e sognante è quello della pittura di Piccio alla fine degli anni '60.

Per completare questi piccoli dipinti è opportuno fare un breve excursus del soggetto nel catalogo dell'artista per vedere come si sia evoluto stilisticamente e iconograficamente con coerenza all'interno dell'opera di Carnovali. Il tema del *Giudizio di Paride* è stato più volte trattato da Piccio. Possiamo risalire fino al 1826-27 quando il giovane artista dipinse un ciclo decorativo in una sala di Palazzo Spini a Bergamo. I dipinti ad olio su muro rappresentavano diversi soggetti mitologici tra cui un *Giudizio di Paride* e personificazioni delle stagioni. Il critico Pasino Locatelli in *Illustri bergamaschi...* li descriveva: «Opera giovanile ma certamente la migliore fra quelle uscite dal pennello di questo nostro distinto artista vivente. Questi lavori



erano condotti con una squisitezza di gusto e con una grazia tutta appianesca e l'esecuzione era finita più che l'ingegnoso artista non sia solito fare» (Locatelli, 1869, II, nota 120). Ritroviamo sempre il tema del *Giudizio di Paride* in una piccola tela della Pinacoteca di Pavia (cm 19,5 x 25,5, databile ca. 1850) caratterizzata da una pittura fluida, sintetica. Le azioni dei protagonisti sono rafforzate da un tratto nero che dà forza espressiva e dinamismo alla composizione. Sono presenti tutti gli elementi propri della narrazione: Ermes, gli armenti, l'abito e il bastone da pastore di Paride. Afrodite ha un amorino appeso alle vesti, il pomo della discordia è già nelle sue mani. Le due dee rivali se ne vanno contrariate meditando propositi di vendetta: Era è di spalle, mentre Atena con elmo e lancia, soppesa ancora la scena. Evidente l'impostazione neoclassica della composizione nella caratteristica scansione ritmica a gruppi dei personaggi. Un altro dipinto raffigurante il *Giudizio di Paride* è quello proveniente dalla collezione Goltara<sup>1</sup>. (De Vecchi - Piatto, 1998, n. 239; Mangili, 2014, II, 380): la composizione ha uno sviluppo verticale. L'opera fa parte di una serie di piccole tele di soggetto mitologico, dipinte da Piccio per i nobili coniugi Goltara (De Vecchi - Piatto, 1998, nn. 235, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244). La data è attribuita a tutta la serie a partire dall'iscrizione "Piccio 1861" che si legge in basso a destra sul tondo raffigurante *La musica*.

Alcune forse erano "rivisitazioni" in ricordo dei dipinti decorativi della sala di Palazzo Spini andata distrutta nel 1860. Il *Giudizio di Paride* in questo caso fa parte di un trittico che comprendeva *Bacco e Arianna danzanti* (De Vecchi - Piatto, 1998, n. 237; Mangili, 2014, II, 385) e *La sfida tra Apollo e Marsia* (De Vecchi - Piatto, 1998, n. 240; Mangili, 2014, II, 378). I dipinti sono stati eseguiti in un periodo in cui i contatti tra Piccio e la famiglia sono testimoniati dall'esecuzione dei ritratti di Gaetano Goltara e di sua moglie Laura Lupi, splendidi esempi di ritrattistica formale e di rappresentanza dell'inizio degli anni '60. Lo stile pittorico che li caratterizza (la pennellata ora lunga, ora spezzata, ora a picchiettature di colore), e la gamma cromatica sono analoghi a quelle che ritroviamo nella piccola *Agar* della collezione Farina qui esposta. Della collezione di Gaetano Goltara facevano parte opere di prim'ordine. Facciamo solo pochi famosissimi e straordinari esempi: il *Ritratto di Anastasia Spini* (1838-40, Accademia Carrara, Bergamo), il *Ritratto del conte Andrea Spini* (1842, Accademia Carrara, Bergamo), *Paesaggio a Brembate Sotto* (1862-63, Galleria Ricci Oddi, Piacenza), *Mattino sulle Prealpi* (1862-63, collezione privata), *Mosè salvato dalle acque* (1866, collezione privata). Alla metà degli anni '60 appartengono i due oli su cartone di provenienza Vincenzo Locatelli di Bergamo (databili al 1863-65, cfr. De Vecchi - Piatto,



1998, n. 279 e n. 280; Mangili, 2014, II, 387 e II, 381) rappresentanti, come nei due tondi qui esposti e parimenti concepiti in pendant, *Il giudizio di Paride* e *l'Arianna consolata da Bacco*. La facoltosa famiglia Locatelli fu tra le più importanti sostenitrici dell'artista. Per loro Piccio dipinse il celebre *Paesaggio Lungo l'Adda* (1859). Giuseppe Locatelli e suo figlio Vincenzo furono ritratti dal Carnovali in due splendide tele, una della prima metà del secolo, la seconda sul finire degli anni Sessanta, a conferma di un lungo rapporto di frequentazione e di stima. Il confronto dei numerosi esemplari citati tende ad evidenziare come lo sviluppo stilistico e compositivo sia stato coerente e progressivo in tutte queste composizioni che, secondo Renzo

Mangili, dovrebbero essere attribuite a Corbari. Tuttavia la cultura dell'artista che ha prodotto tali dipinti e la qualità della pittura sono così evidenti e genuine da scongiurare che un seguace minore, quale Francesco Corbari è stato, possa avere assorbito dal "maestro", nell'ambito di una pur diligentissima copia, l'autenticità dell'ispirazione del Carnovali.

Maria Piatto

<sup>1</sup> Sull'importanza economica della famiglia Goltara, che già dal primo Ottocento era la famiglia di "maggior censo" della città di Bergamo, cfr. V. Belloni, *L'avvocatura lombarda nell'età della restaurazione*, Giuffrè Editore, Milano 2012, p. 163.

## 11. *Madonna col Bambino*, 1868-1869

Ricomparso solo di recente, dopo una lunga eclisse, il dipinto è una delle relativamente rare raffigurazioni isolate della Madonna con il Bambino presenti nel catalogo del Carnovali, dove invece abbondano, soprattutto nel corso del sesto decennio del secolo, immagini a mezzo busto di Vergini addolorate o in estasi, con gli occhi languidamente rivolti al cielo, che per il loro patetico sentimentalismo devozionale incontravano notevole fortuna.

Per l'immagine della Madonna con il Bambino il Piccio trae ispirazione, già in dipinti degli anni venti e trenta, da modelli rinascimentali, in particolare del Luini e del Correggio e, soprattutto, di Raffaello, di cui alcune opere – dalla *Madonna Tempi* alla *Madonna della Torre*, alla *Madonna d'Alba*, alla *Madonna della Tenda*, alla *Madonna della Seggiola* – erano ampiamente note agli artisti del XIX secolo attraverso numerose incisioni, copie e litografie.

Ciò che maggiormente cattura l'interesse del Carnovali è il motivo dell'accostamento del volto della Madre a quello del Figlio: motivo non inconsueto nella pittura italiana fin dal XV secolo, ma che già nelle opere del Sanzio si carica di sentimenti di profonda e umana tenerezza.

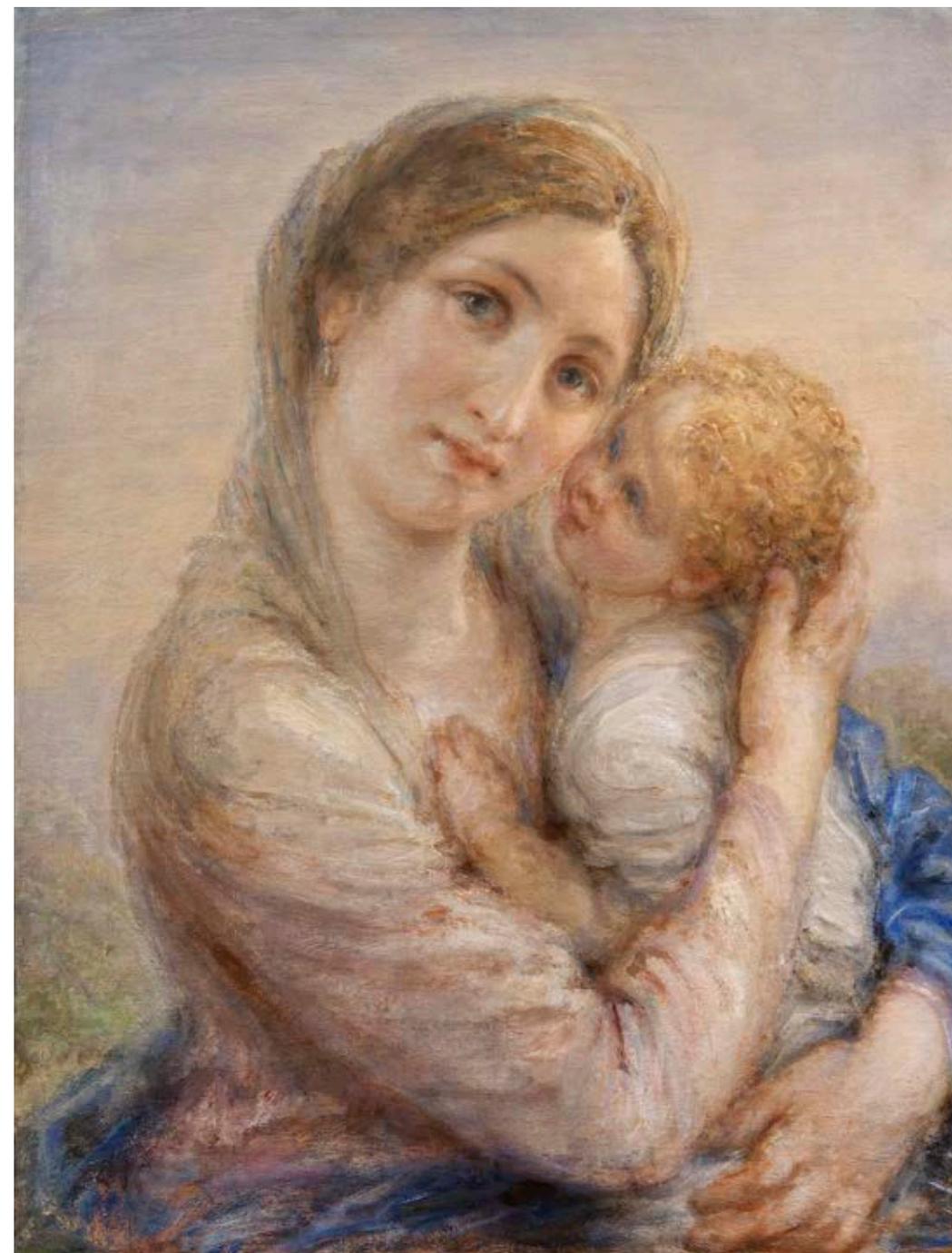
Il Piccio lo riprende e varia anche in diversi dipinti, risalenti proprio agli anni sessanta, raffiguranti il *Riposo durante la fuga in Egitto* o la *Sacra Famiglia*.

Del resto il motivo, derivato chiaramente dalla *Madonna Tempi*, è già presente nella *Madonna con il Bambino* databile intorno al 1835, con la testa della Madre quasi di profilo e reclinata verso quella del Figlio, sullo sfondo di una succinta veduta di paese, soffusa di delicate tonalità appianesche.

Il medesimo schema ritorna in una tela ovale databile verso il 1865 e in alcune versioni del *Riposo durante la fuga in Egitto*, mentre in altre il volto della Vergine è raffigurato in posizione frontale, ma con lo sguardo rivolto verso il basso.

Nel dipinto in esame, invece, come nella *Madonna della seggiola* di Raffaello – ma in modo anche più sensibile – il volto della Madre, pur lievemente reclinato, è frontale: gli occhi, direttamente rivolti verso lo spettatore, ne catturano lo sguardo come in numerosi ritratti del Carnovali. Si accentua inoltre l'effetto di rotazione del gruppo nello spazio, secondo lo schema noto nel Rinascimento come "ritratto di spalla". La testa del Figlio rimane invece rivolta verso la Madre.

Nel sottile gioco di variazioni sembra entrare anche la suggestione di contemporanee immagini di *Flora*, il cui sorriso – sebbene si tratti, almeno in alcune versioni, della medesima modella – si differenzia tuttavia da quello della Vergine per una appena percettibile sfumatura di sia pur innocente seduzione.



Raffaello, *Madonna Tempi*, 1508  
olio su tavola, 75 x 51 cm  
Monaco di Baviera, Alte Pinakothek



Anche la tecnica esecutiva risulta affine a quella delle contemporanee *Flore*, per la predilezione di soffici cromie smorzate e l'impressione come di dissolvenza delle forme, che appaiono più evocate che descritte per effetto della luce, che sembra tradurle in accordi di colore. L'indaco del cielo, in alto a sinistra, si stempera via via in sfumature di un ocre pallido, che si caricano di tonalità rosate sulla destra.

*Madonna con il bambino in braccio*, 1827-1830  
olio su tela, 70,5 x 53 cm  
Collezione privata



Una sensazione di luminosità intensa e diffusa avvolge le due figure. Il volto della Vergine, levigato, è accarezzato dal delicato trascorrere di luci e ombre, mentre le vesti e i capelli – della Madre come del Figlio – sono rese con il sovrapporsi e stratificarsi di pennellate asciutte, ora a tocchi e grumi di colore denso, ora sottili e filamentose, ora tono su tono, ora a contrasti cromatici, in un fitto colpeggiare di luci.

Come in altri dipinti del medesimo periodo giunge qui a maturità quel processo di profonda trasformazione e innovazione stilistica avviato dal Piccio già nel corso degli anni quaranta, che lo condusse al progressivo e deciso abbandono del “finito” accademico e della rigorosa circoscrizione delle forme, messe a fuoco in ogni particolare, in direzione del liberarsi delle potenzialità costruttive, suggestive ed emozionali del colore. In sostanza «... tutto quel non so che di impasto e di velature, di colori vivissimi e di tinte lievemente abbrunate e persino di leggere raschiature non fuse e distese e accarezzate come gli altri sogliono fare...»

che suscitava persino in Giacomo Trécourt qualche sconcerto – ma nel contempo anche profonda ammirazione – in occasione della sua appassionata difesa dell'*Agar nel deserto*. Una tela, di dimensioni leggermente maggiori (67 x 54 cm), è stata identificata erroneamente, prima della ricomparsa del presente dipinto, con quella proveniente dalla collezione Farina e pubblicata dal Caversazzi (De Vecchi - Piatto, 1998, n. 333). Potrebbe trattarsi di una replica, certamente meno vibrante e preziosa nell'esecuzione, mentre secondo R. Mangili si tratterebbe di una «derivazione anonima, coeva, dell'originale carnovaliano».

Pierluigi De Vecchi

## 12. *Flora*, 1871

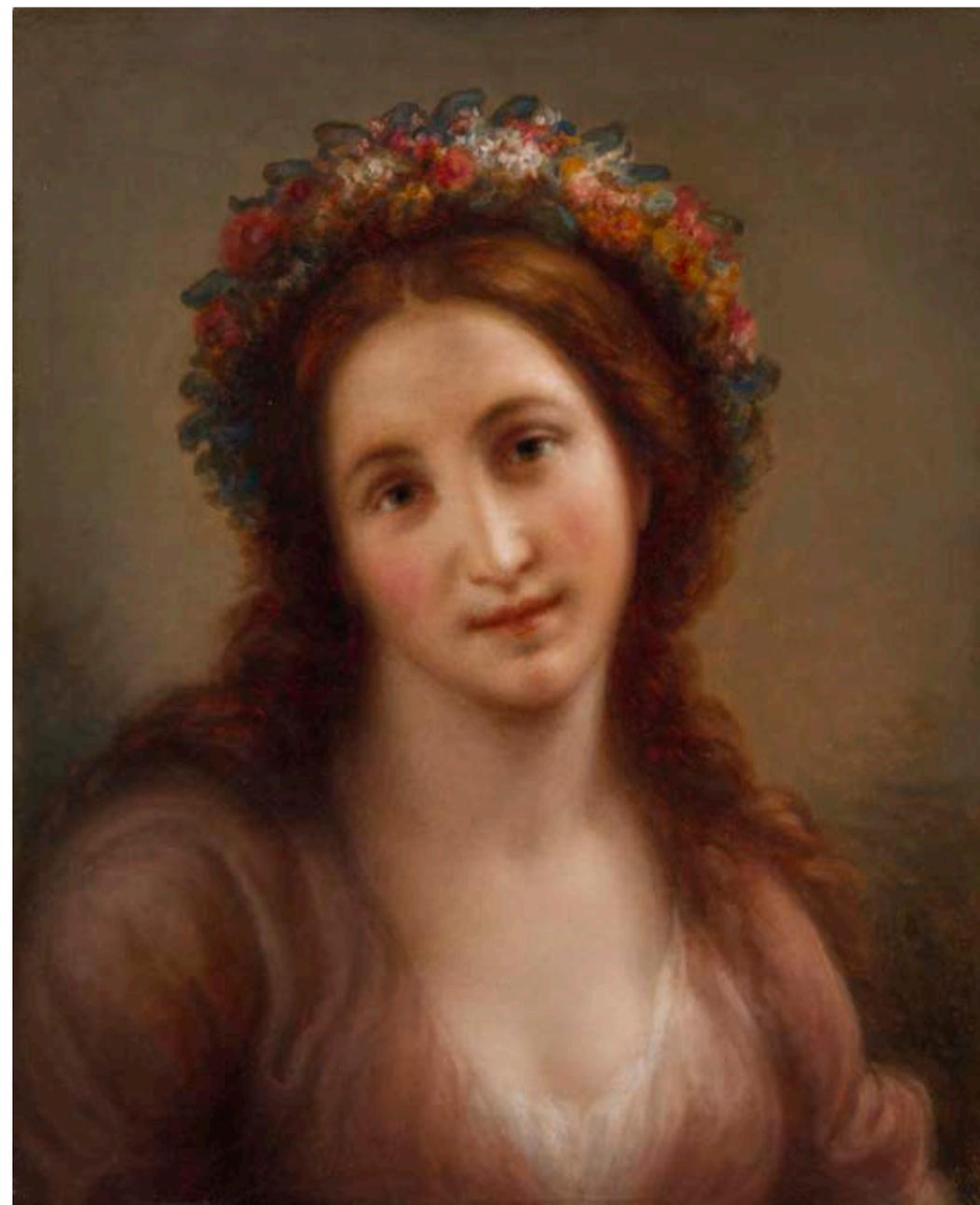
Alla fine degli anni sessanta Piccio dipinse e lasciò presso il suo mecenate Daniele Farina due dipinti dal titolo *Giovane donna con fiori* e due *Flora*, una delle quali di formato piccolo (cm 21 x 16) ad oggi non rintracciata. Le prime tre oggi fanno parte delle collezioni dell'Accademia Carrara di Bergamo. Ambientate all'aperto con i bei visi accarezzati dal sole sembrano il tentativo di realizzare una nuova pittura di ritratto, intrisa di luce e colore secondo la tecnica maturata da Piccio nel *Mosè salvato dalle acque*. Assimilabili al soggetto *Flora* si conoscono e si attribuiscono a Piccio altri due dipinti: una replica parziale, su formato minore, di *Giovane donna con fiori* (già coll. Finazzi, Bergamo) e una *Flora* (già coll. Cosmo Turani, Bergamo). Da quest'ultima opera, firmata e datata 1868, sembra discendere direttamente la tela qui esposta. La deduzione è indotta dalla riflettografia eseguita su *Flora* da Thierry Radelet in occasione di questa esposizione, che ha evidenziato un disegno estraneo a Piccio sotto la pittura. Il tracciato è caratterizzato da un segno continuo, a tratti interrotto per essere subito ripreso, come in un pedante ricalco. L'accentuata corrispondenza di linee tra questo disegno e la *Flora* proveniente dalla collezione Cosmo Turani, fa pensare che proprio questa potrebbe essere la matrice da cui è derivato.

Il dipinto soprastante appare come un *Ritratto in veste di Flora*, sia per l'intensità dello sguardo della giovane donna che per lo sfondo neutro da

cui si stacca la figura e l'oggettività dell'immagine. Sappiamo che proviene dalla importante collezione Paolo Stramezzi di Crema, costituitasi in gran parte entro la prima metà del sec. XX, nota in particolare per le importanti opere di pittura macchiaiola. Nella collezione Stramezzi si trovavano almeno altri cinque dipinti del Carnovali, tra cui un *Salmace ed Ermafrodito* firmato e datato 1856, la tela *Selene ed Endimione* qui esposta, una versione di *Lot e le figlie* firmata e datata 1871 e *Ragazzo dal berretto rosso*.

La pittura di *Flora* è di grande qualità: lirica, curatissima, caratterizzata da uno sfumato levigato e impalpabile. Un trattamento pittorico tanto rifinito in una data tarda come il 1871 nel catalogo di Piccio potrebbe essere spiegato con una plausibile e specifica richiesta del committente del ritratto. Inoltre una tecnica affine a questa è riscontrabile nel dipinto di Piccio *Lot e le figlie*, databile pure 1871, già in collezione Paolo Stramezzi, ma proveniente dalla famiglia Rudelli di Trescore Balneario. Il viso della giovane è dolcissimo, di una grazia un po' "agiografica", ma reso con la delicatezza e l'abilità di un grande pittore. La mano del Carnovali è evidente nei bei fiori della corona dipinti con pennellate rapide e nello svaporare l'una nell'altra delle sfumature di rosa e bianco dell'abito e della scollatura di qualità pittorica altissima.

Maria Piatto



## Milano, 1909. La prima postuma del Piccio

Elisabetta Staudacher

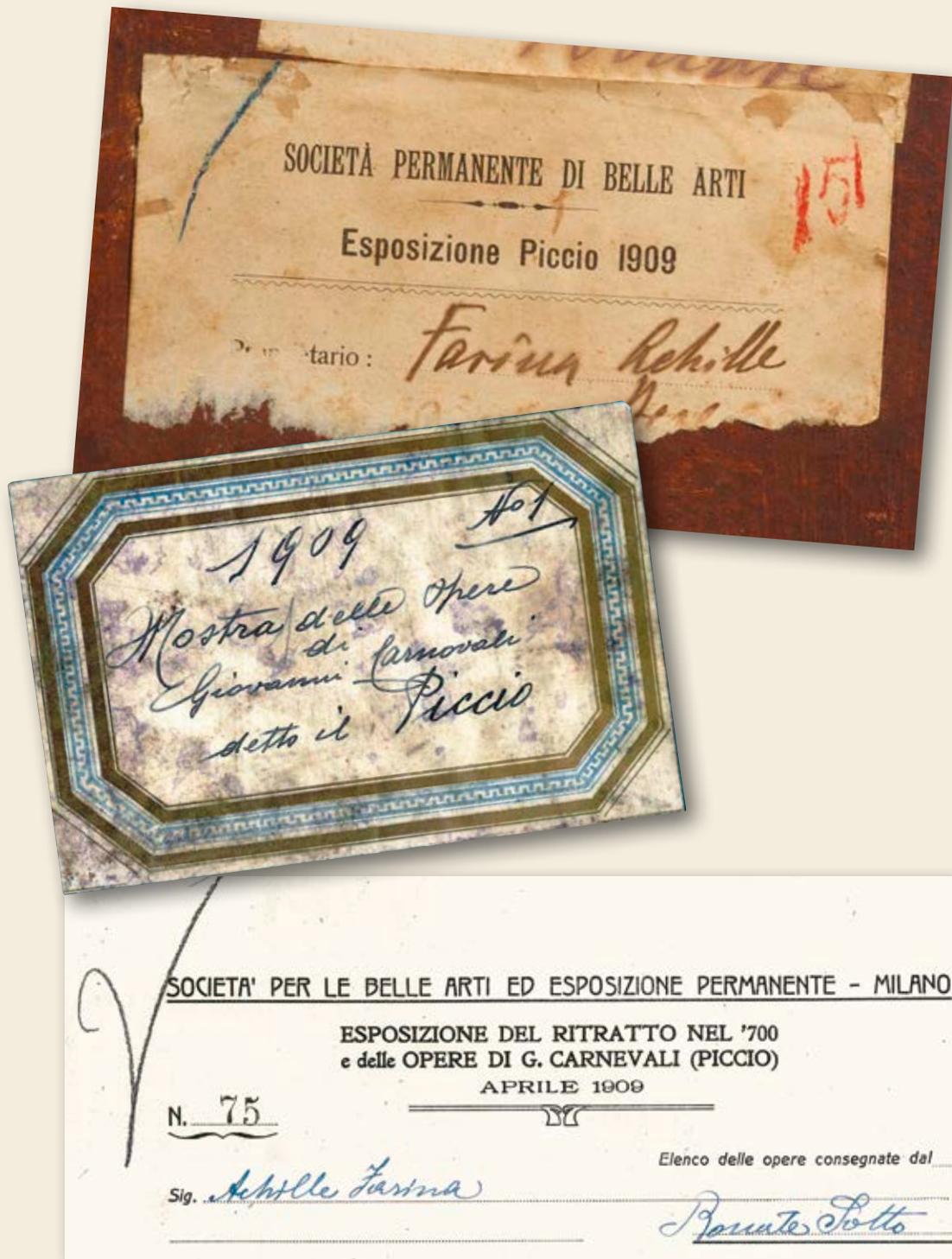
La prima grande mostra dedicata a Giovanni Carnovali detto il Piccio (1804-1873) si tenne nel 1909 al Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano. Nonostante la sua chiara importanza, questo evento è stato finora poco approfondito nel suo complesso facendo affidamento solo a quanto scritto a più riprese da Ciro Caversazzi<sup>1</sup>, tanto che molti pensano che il primo biografo del pittore avesse ricoperto il ruolo di curatore della postuma.

Basta leggere le carte custodite nell'archivio storico della Permanente, rimaste inedite fino a oggi, per accorgersi che contengono numerosi e preziosi elementi utili a fare chiarezza su vari punti controversi della pittura di Carnovali e del suo collezionismo<sup>2</sup>.

Se è vero che il materiale di una mostra organizzata a distanza di trentasei anni dalla scomparsa del pittore potrebbe sembrare a prima vista fuori tempo utile nell'individuazione di possibili attribuzioni errate delle opere, è anche vero che l'elevato numero di professionisti e di persone di un certo spessore culturale che hanno contribuito attivamente alla realizzazione di questo evento espositivo è fonte di garanzia in alcune circostanze di dubbia autenticità dei lavori esposti in quella sede. Molti infatti furono i collezionisti coinvolti che avevano avuto modo di conoscere il Piccio se non direttamente, attraverso i racconti dei familiari più vicini.

Lo stesso Caversazzi ebbe contatti stretti con gli amici, i mecenati, i conoscenti del pittore – a partire dal discepolo Francesco Corbari (1826-1898) che gli passò varie informazioni sul suo maestro – e aveva quindi una certa autorità in materia. Appare dunque difficile credere che questo studioso, generoso narratore della vita del pittore, anche se a volte troppo romanzata, e zelante catalogatore dei suoi lavori, consapevole della presenza in mostra, come scrisse nel 1910, di «parecchi dipinti e schizzi a matita attribuiti, sì, dai rispettivi proprietari al Carnevali, ma in realtà di mano d'altri e principalmente di Giuseppe Diotti suo maestro, di Francesco Corbari cremonese e di Giuseppe Giorgi bergamasco, imitatori deboli e spesso inetti»<sup>3</sup> avesse a sua volta inserito delle imitazioni nella cernita di opere compiuta su collezioni storiche bergamasche come la raccolta Farina di Bonate Sotto.

In ogni caso Caversazzi non operò da solo. Dallo studio della documentazione archivistica della mostra, oltre al suo nome, emerge infatti un'articolata realtà di collaborazioni estese al territorio milanese, bergamasco, cremonese e pavese che lavorarono assiduamente assieme a un apposito Comitato organizzatore per portare in mostra più di duecentotrenta opere tra dipinti e bozzetti – oltre a un centinaio di disegni – scelti accuratamente tra le collezioni più celebri del pittore, sia pubbliche – Accademia





Atrio del Palazzo della Permanente fotografato in occasione della mostra inaugurale, 1886

Carrara di Bergamo, Museo Civico Ala Ponzone di Cremona, Civica scuola di pittura di Pavia – che private, appartenenti, tra le altre, alle famiglie Carnovali, Goltara, Novati, Agliardi, Scotti, Sostero, Locatelli, Moretti, Torelli, Vimercati e alla già citata Farina.

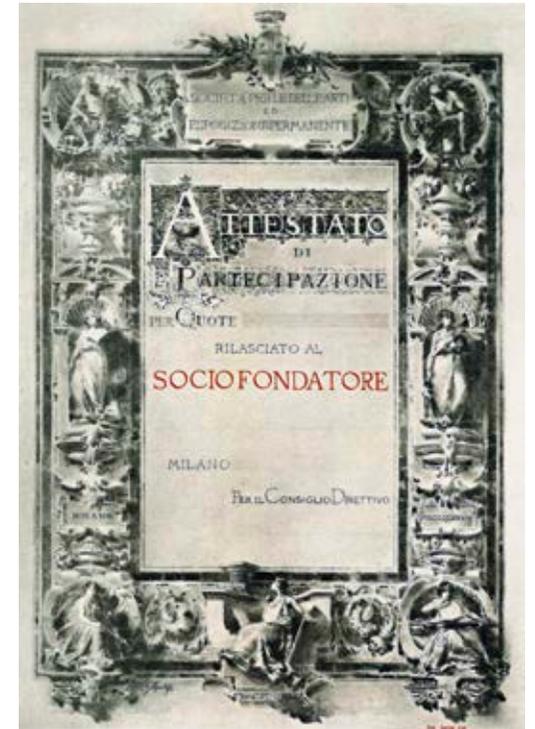
#### L'IMPORTANZA DELLA MOSTRA PER LA PERMANENTE

La sede espositiva di via Principe Umberto, l'attuale via Filippo Turati, progettata dall'architetto Luca Beltrami e inaugurata nell'aprile del 1886 con una grande rassegna d'arte italiana contemporanea, oltre a vari eventi culturali ha sempre ospitato anche le attività sociali di

quell'istituzione che il re Umberto I eresse a Ente Morale nel 1884. La documentazione custodita nel suo archivio storico ha permesso quindi di delineare le particolari circostanze nelle quali la Permanente organizzò la postuma del Piccio, indubbiamente uno degli eventi espositivi più significativi allestiti in quella sede dopo la *Mostra della pittura lombarda nel XIX secolo* tenutasi tra maggio e luglio del 1900 con considerevoli sforzi organizzativi e finanziari da parte dell'ente ospitante. Proprio in quell'occasione alcune opere del Piccio fecero la prima comparsa alla Permanente, undici lavori che dialogavano con i dipinti di Tranquillo Cremona e di Federico Faruffini

riuniti nella stessa sala. Le oltre quattrocento opere presentate negli spazi espositivi dell'edificio permisero al pubblico di ripercorrere agevolmente l'evoluzione pittorica avvenuta nel corso dell'Ottocento e la critica non tardò ad accorgersi dello spessore del Piccio, geniale innovatore del Romanticismo e precursore della Scapigliatura<sup>4</sup>.

L'insoddisfacente introito della mostra<sup>5</sup> incise però in modo negativo sulla situazione economica della società tanto che per quell'anno non fu possibile stanziare il consueto contributo a favore degli acquisti sociali. Nonostante i bilanci fossero comunque in pareggio, la Permanente viveva un momento di smarrimento verso il futuro dovuto all'impossibilità di mettere in atto una politica di investimenti. La carenza di pubblico *intelligente* a rassegne importanti come quella lombarda del 1900, come del resto alla stessa Triennale di Brera di quell'anno e delle precedenti edizioni, poneva il Consiglio direttivo davanti a degli interrogativi legittimi, conscio della necessità di trovare nell'immediato validi rimedi ad alcune criticità. La serenità dell'istituzione era minata da una serie di elementi quali il continuo aumento delle spese di manutenzione dell'edificio, la storica concorrenza con l'Accademia di Brera accentuatasi con le edizioni triennali, un calo delle vendite alle iniziative espositive dell'ente dovuto in parte anche all'incremento delle rassegne artistiche nazionali e internazionali e, infine, una significativa diminuzione degli associati rispetto al numero iniziale di circa 1.200 soci raggiunto nel 1883 con l'unione delle quote della Società per le Belle Arti e della Società per l'Esposizione Permanente di Belle Arti<sup>6</sup>. Nel 1902 il direttivo, guidato da poco più di un decennio dal nobile milanese Carlo Bassi, succeduto a Federico Mylius alla fine del 1891,



Attestato di socio fondatore della Permanente realizzato su disegno di Giuseppe Mentessi, 1886

aveva istituito una commissione apposita per valutare la situazione economica dell'istituzione al fine di trovare una soluzione che ne risollevasse le sorti. Quella più drastica si rivelò la proposta di vendere, al Comune o a un altro organismo, il palazzo ubicato, secondo il parere di molti soci, in «una località poco propizia alla frequenza dei visitatori», rispetto a quella più centrale di Brera<sup>7</sup>. Il buon senso e la caparbità dei consiglieri li spinse a prendere altri provvedimenti di cui si videro i primi frutti dopo che, nel 1907, a Carlo Bassi subentrò Giorgio Mylius, figlio di Federico e di Anna Richard. Consigliere della Permanente dal 1892 e quindi ben informato della situazione, il nuovo presidente, più giovane ed energico del



*Madonna orante, fotografia scattata in occasione della mostra del 1909*

suo predecessore, portò a termine un accordo con l'Accademia di Brera stabilendo un'attività espositiva a cadenza biennale da tenersi esclusivamente nel Palazzo della Permanente e l'affitto di alcune sale nelle quali ospitare, nel corso dell'anno accademico, qualche scuola dell'ateneo milanese. Indisse poi una campagna associativa che, mentre nel 1908 ebbe esiti positivi, ma esigui, l'anno seguente fruttò 249 nuovi associati tra artisti, avvocati, ragionieri, medici, imprenditori e importanti istituzioni, alcuni dei quali, soci già in passato, si erano poi allontanati dall'ente, come nel caso di Gaetano Previati e di Vittore Grubicy<sup>8</sup>.

Per sostenere la propaganda associativa, venne pubblicato un opuscolo che illustrava brevemente la storia dell'istituzione e sottolineava i vantaggi nell'appoggiare le sue attività: l'in-



*Testa di donna, fotografia scattata in occasione della mostra del 1909*

gresso libero alle mostre non solo sociali, ma anche a una serie di esposizioni di alto livello in calendario per il 1909, prima fra tutte quella del Piccio; il diritto a partecipare all'estrazione a sorte delle opere d'arte acquistate a favore dei soci; l'omaggio di alcune pubblicazioni di pregio, realizzate esclusivamente per gli associati, quindi fuori commercio, dedicate alle rassegne più significative della Permanente quale arricchimento ai consueti cataloghi ufficiali delle mostre, di fatto molto essenziali nei testi e nel corredo iconografico<sup>9</sup>.

La mostra di Giovanni Carnovali e la pubblicazione ad essa connessa vennero quindi visute con grande impegno dalla presidenza e dal Consiglio direttivo rivelandosi una cartina tornasole molto preziosa per il prestigio dell'associazione.

#### L'ORGANIZZAZIONE DELLA MOSTRA

Il progetto della postuma dedicata al Piccio venne deliberato nella seduta del Consiglio direttivo della Permanente tenutasi il 16 settembre 1908. In quell'occasione, su proposta del vicepresidente, il Cav. Carlo Vimercati, si decise di allestirla nello stesso periodo dell'esposizione del ritratto del Settecento, poi slittata al 1910. Per questo motivo, quando si pensò a un Comitato d'Onore, si offrì al sindaco di Milano, il Senatore Ettore Ponti, l'incarico di Presidente Onorario del Comitato Ordinatore di entrambe le mostre. I vicepresidenti di quel comitato furono Giambattista Preda e Dario Ferrari, rispettivamente il sindaco di Bergamo e di Cremona, le altre città lombarde principalmente coinvolte nell'iniziativa in memoria di Carnovali, nato a Montegrino Valtravaglia (Varese), ma cresciuto ad Albino e vissuto a Cremona. Il Comitato organizzatore fu costituito dal direttivo della Permanente e da altri importanti artisti, collezionisti e cultori d'arte<sup>10</sup>.

Dal vaglio della documentazione inerente l'esposizione del Piccio appare subito chiaro il ruolo determinante di Carlo Vimercati, non solo nella promozione e nell'organizzazione della mostra, ma anche nella realizzazione della successiva pubblicazione illustrata, edita Alfieri & Lacroix, con un saggio di Ciro Caversazzi, principale studioso del pittore. Amico della famiglia Mylius da lungo tempo, negli anni '80 Vimercati faceva parte nel consiglio d'amministrazione della Richard, la società attiva dal 1873 nel commercio della ceramica di cui Federico Mylius era vicepresidente<sup>11</sup>. Con la nomina di Giorgio Mylius a capo della Permanente, era entrato nel direttivo divenendone subito il vicepresidente. Unico membro del Comitato organizzatore della mostra del Piccio a risultare tra i prestatori di opere del pittore, possedeva



*Autoritratto, 1842-1845, olio su tavola, 24,5 x 19,5 cm  
Collezione privata*

una collezione in parte proveniente dalla famiglia della moglie Elisa Bertarelli, figlia di Francesco, amico e sostenitore di Carnovali<sup>12</sup>. Elisa Bertarelli si era spenta a 47 anni il 3 novembre 1908, è quindi possibile che l'iniziativa espositiva, fortemente voluta dal marito, nascesse anche dal desiderio di omaggiare la famiglia della moglie che in passato si era prodigata per onorare la memoria del Piccio. All'epoca del matrimonio tra Carlo ed Elisa, celebrato a Milano il 5 ottobre 1884, Francesco Bertarelli era morto da cinque anni e aveva lasciato in eredità alla moglie Caterina e ai figli una serie di quadri tra cui un piccolo autoritratto ovale su tavola rettangolare (24,5 x 19,5 cm, collezione privata), che, dopo la scomparsa di Carlo, avvenuta il 22 ottobre 1930, era passato ad Alessandro Vimercati<sup>13</sup>. Il dipinto, da attribuire secondo





Bollettario delle opere consegnate e ritirate per la mostra del Piccio alla Permanente. Prestiti Giovanni Torelli

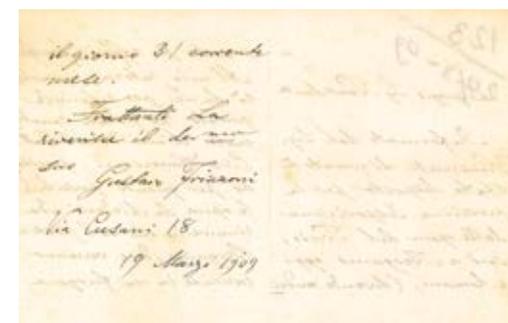
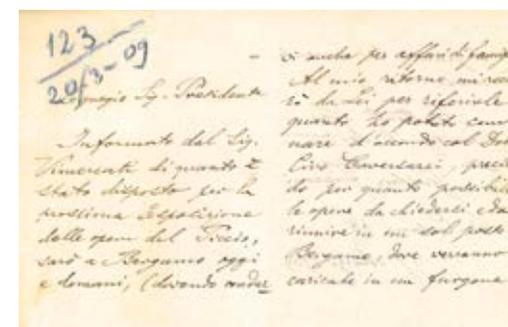
tolo e con uguali dimensioni era stato prestato dal Dott. Giovanni Battista Sostero alla rassegna della pittura lombarda del XIX secolo (n. 77, p. 44). La bibliografia lo indica proveniente dalla collezione Achille Farina di Bergamo, poi di proprietà Sostero prima di passare nella raccolta fiorentina di Ugo Ojetti (ante 1933)<sup>32</sup>. Alla postuma della Permanente il quadro non risultava tra le numerose opere prestate da Sostero – una trentina, tutte con valori assicurativi molto contenuti – quindi si dovrebbe dedurre l’acquisizione del lavoro da parte di Gussoni che poi lo cedette ad Ojetti.

Ottorino Beltrami prestò sei lavori e alcuni disegni incorniciati<sup>33</sup> mentre il Rag. Dante Gaslini diede, tra le altre, una *Madonna orante*, valutata 2.000 lire e due soggetti di Diana al bagno con le Ninfe, anch’essi con un elevato valore assicurativo.

Di Giovanni Torelli, altro noto raccoglitore d’arte milanese, furono esposti due ritratti registrati con indicazioni generiche; uno di questi, pubblicato da Caversazzi nel 1897 come *Ritratto - studio* di collezione Tasca di Bergamo, divenne celebre con il titolo *Ritratto di Gina Caccia* (scheda n. 7)<sup>34</sup>. Mentre il Comitato organizzatore si occupava delle collezioni milanesi, vennero individuati alcuni referenti sul resto del territorio lombardo interessato: Giorgio Kienerk, direttore della Scuola Civica di pittura di Pavia, Alessandro Landriani, conservatore del Museo Ala Ponzone di Cremona – che collaborò assieme al negoziante di seta Luciano Salomoni, amico di Vimercati –, e, per la zona di Bergamo e della sua provincia, Ciro Caversazzi, coadiuvato da un membro del Comitato Ordinatore della mostra, il Cav. Gustavo Frizzoni, stimato storico dell’arte di origine bergamasca e voce autorevole nella politica di acquisizione di opere d’arte da parte di musei italiani e stranieri<sup>35</sup>.

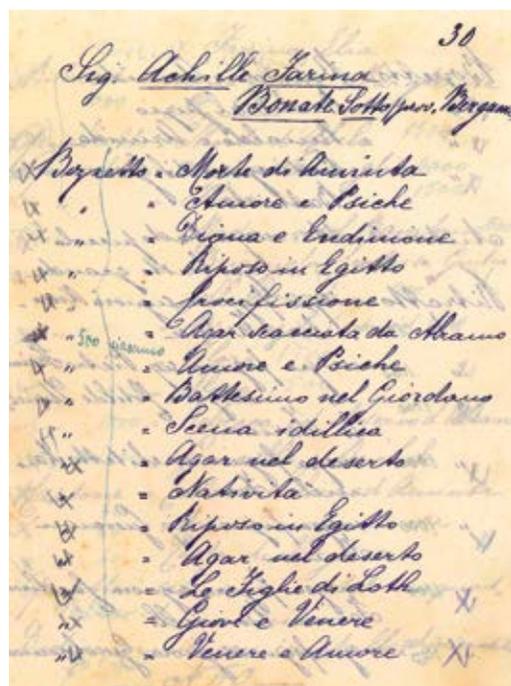
I primi di marzo lo studioso di Carnovali, accettando l’incarico affidatogli, scrisse a Mylius che avrebbe fatto il possibile per «raccolgere, secondo un giudizioso criterio, le migliori opere del Piccio che ritrovo qui in città e nella Provincia, [...] il tutto d’intesa col cav. Gustavo Frizzoni»<sup>36</sup>. La corrispondenza che Caversazzi ebbe con il presidente, con Vimercati e con Giuseppe Teruggi, prima che venisse rimosso dall’incarico di segretario della Permanente<sup>37</sup>, offre nuovi elementi utili per capire come alcuni collezionisti, in particolare i Farina, vivessero il rapporto con le opere presenti nel-

la loro raccolta di famiglia e il ricordo verso un artista che aveva frequentato la loro casa. Riguardo per esempio una serie di ritratti dei parenti di Daniele Farina – il padre Pietro, la moglie Amalia Elia e la cognata Gerolimina –, inseriti di recente da Renzo Mangili tra i *sospesi* o i *non condivisi* motivandone la scelta in quanto «evidentemente, va ipotizzata una spartizione ereditaria in cui ciascuno degli originali ebbe una duplicazione d’altra mano»<sup>38</sup>, è interessante confrontarsi con quanto testimoniò Caversazzi nelle missive scritte nei giorni in cui era in contatto diretto con Achille Farina, figlio di Daniele. Lo studioso teneva a sottolineare quanto il portavoce dei fratelli Farina alla postuma, dove prestò il numero più cospicuo di opere esposte – si parla di sessanta lavori –, amasse «i suoi dipinti del Piccio, perché tutti gli rappresentano una tradizione di famiglia, e ciascuno d’essi lega una storia d’affetti e di memorie; e il Piccio era intimo di casa»<sup>39</sup>. Risulta arduo quindi immaginare che questa famiglia avesse commissionato le copie dei ritratti dei congiunti ad altri pittori in un tempo in cui, piuttosto, si sarebbero potute eseguire delle riproduzioni fotografiche tratte dai quadri originali di Giovanni Carnovali<sup>40</sup>. Quando Ponziano Loverini, direttore della scuola di pittura all’Accademia Carrara di Bergamo chiese alla presidenza della Permanente di sottoscrivere l’istanza del Circolo artistico di Bergamo indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione affinché venisse acquistato un dipinto del Piccio per la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, a quell’epoca ancora priva di opere del pittore di Montegrino<sup>41</sup>, venne individuato un autoritratto di proprietà Farina. Caversazzi, coinvolto nella trattativa come mediatore, ottenne una risposta negativa non solo da Achille, ma anche dal nipote, l’Onorevole



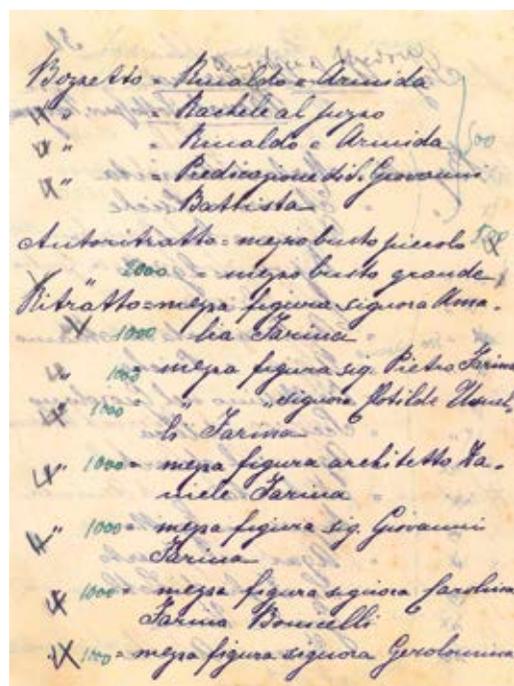
Lettera di Gustavo Frizzoni al presidente della Permanente Giorgio Mylius, 19 marzo 1909

Giacomo Bonicelli, figlio di Carolina Farina, proprietaria del dipinto. Nella lettera che Bonicelli spedì a Caversazzi il 10 giugno 1909 scrisse che anche la madre, come del resto gli altri fratelli, intendeva rispettare «la volontà del papà suo, decisi sul senso che dalla pinacoteca di Bonate nessun dipinto venga per alcun titolo distratto»<sup>42</sup>. Caversazzi non si meravigliò dell’esito negativo in quanto gli era subito sembrato che Achille Farina non avesse «in animo di cedere il dipinto né per dono né per prezzo». E precisò: «Egli non è un raccoglitore di quadri; e soprattutto non ha bisogno di denaro»<sup>43</sup>. Nella selezione compiuta tra i numerosi quadri, bozzetti, disegni e schizzi di proprietà Farina, Caversazzi volle dare ai visitatori della mostra la possibilità di conoscere tutti i temi affrontati da Carnovali. Scelse quindi due autoritratti, uno giovanile, (1835 circa)<sup>44</sup>, di

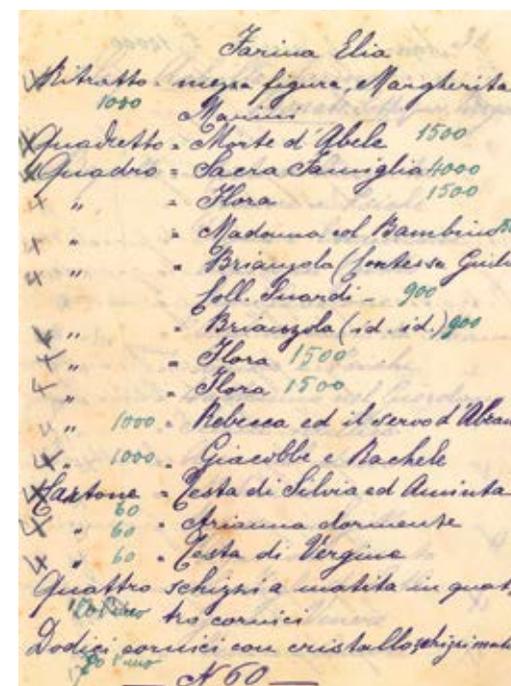


Elenco delle opere di collezione Farina selezionate per la mostra del 1909

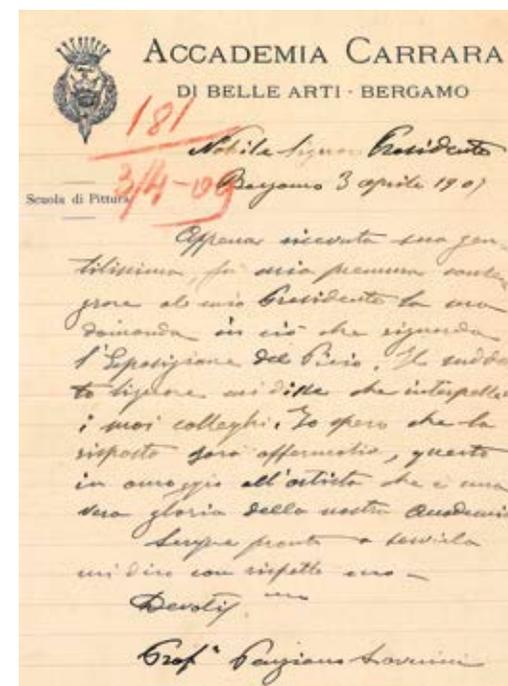
dimensioni ridotte, registrato nel bollettario della mostra come *Autoritratto piccolo*<sup>45</sup>, assente dal catalogo del 1909, e un *Autoritratto grande*, esposto con il titolo *Autoritratto del Piccio vecchio con la tavolozza in pugno* (n. 15) assicurato per 2.000 lire, tanto quanto quello giovanile più i bozzetti di *Rachele al pozzo*, di *Rinaldo e Armida* e della *Predicazione di San Giovanni*<sup>46</sup>. A questi aggiunse sette ritratti della famiglia di Bonate e uno di Margherita Marini, la giovane sorella del cantante Ignazio, nota per essere stata amata segretamente dal Piccio, assicurati per 1.000 lire ognuno. Tra i bozzetti di tema mitologico e religioso ne individuò diciassette di dimensioni varie e del valore di 500 lire ognuno. Tra questi anche uno dei numerosi bozzetti di *Agar nel deserto* realizzati dal Piccio mentre era impegnato a portare a ter-



mine la grande pala (330 x 165 cm) compiuta per la cappella del Rosario nella parrocchiale di Alzano Lombardo (Bergamo) e terminata nel 1863, ventitré anni dopo la commissione. Rilevata da Daniele Farina in quanto rifiutata dalla fabbrica richiedente, era rimasta nella collezione di Bonate Sotto e venne esposta per la prima volta a Milano nel 1909 con una copertura assicurativa di 10.000 lire. Negli elenchi Farina sono presenti anche tre versioni di *Flora*, valutate ognuna 1.500 lire, una *Sacra famiglia* di 4.000 lire e una *Madonna con bambino* (1.500 lire), entrata poi nella collezione di Mario Rossello (scheda n. 11). Ci sono inoltre i due pendant di *Rebecca ed il servo d'Abramo* (scheda n. 5) e di *Giacobbe e Rachele*, assicurati ognuno per 1.000 lire e citati da Luigi Angelini nel suo articolo apparso su Em-



porium nel giugno 1909: «Basti pensare alle opere della sua ultima maniera [...] per scorgere tutta la sintesi magistrale dei suoi bozzetti e delle sue figure; basti osservare tutto quel gruppo di bozzetti della Raccolta Goltara, il *Salmace ed Ermafrodite* ad esempio, la *Rebecca ed il servo d'Abramo* e il *Bacio di Giacobbe* di proprietà Farina, di chiara tonalità, abbozzati e composti con un fare largo e grandioso»<sup>47</sup>. Effettivamente anche la collezione dell'Ing. Luigi Goltara, la cui famiglia era legata ai conti Spini, protettori del giovane Carnovali ad Albino, contribuì notevolmente a tenere alto il livello della mostra. Goltara aderì subito con entusiasmo alla proposta di prestito avanzata gli da Gustavo Frizzoni e in una lettera inviata il 4 marzo alla presidenza della Permanente tenne a precisare: «Sarebbe mio desiderio



Lettera di Ponziano Loverini al presidente della Permanente Giorgio Mylius, 3 aprile 1909

che l'Esposizione riesca pressoché completa, giacché una campionaria ebbe già luogo pochi anni or sono»<sup>48</sup>. Dalla sua vasta raccolta in parte arricchita, come raccontava lo stesso Giacomo Carnovali, da quadri provenienti dalla famiglia del pittore<sup>49</sup>, vennero selezionate una ventina di opere. Non potevano di certo mancare il *Ritratto di Anastasia Spini*, tra gli ultimi dipinti arrivati in via Principe Umberto<sup>50</sup>, e il *Mosè salvato dalle acque* del 1866. Assicurato per 8.000 lire, questo quadro, già esposto alla Permanente nel 1900, venne indicato da Angelini come «la sua opera più degna, ove i pregi del colorito e l'originalità delle tinte di luminosità incomparabile appaiono con quell'evidenza convincente che è merito solo delle grandi creazioni artistiche»<sup>51</sup>. Dalla zona di Bergamo arrivarono molti altri



Lettera di Luigi Goltara al presidente della Permanente Giorgio Mylius, 4 marzo 1909

lavori messi a disposizione da numerosi collezionisti legati al Piccio, dai Camozzi, Cesare e Gabriele, agli Scotti, agli Agliardi. Un cospicuo contributo giunse anche da Cremona dove il Museo Ala Ponzone si prestò da punto di raccolta delle opere custodite in città e nei dintorni: trentaquattro lavori di cui diciotto di proprietà del Comune – dieci di donazione Giuseppe ed Enrico Finzi e i due celebri legati Eugenio Beltrami –, e sedici opere da altri tredici prestatori<sup>52</sup>.

La parte più cospicua proveniente da collezioni private e, secondo Landriani, «tra le cose più interessanti della Mostra», arrivò da Francesco e Uberto Novati. Per assicurarsi l'adesione al prestito da parte di entrambi i fratelli cremonesi, il premuroso conservatore dell'Ala Ponzone aveva suggerito a Vimercati di chiedere l'intercessione del sindaco di Milano<sup>53</sup>. Il

4 maggio 1909, mentre il museo predisponeva gli ultimi dettagli per l'imballaggio dei quadri e per il trasporto a Milano, Luciano Salomoni aggiornava Vimercati sulle sei opere di collezione Mariani - Dusi - Barili di Corte de' Frati e su quelle di Fortunato Turina, tre dipinti tra cui il grande quadro di *Aminta* con cui Piccio aveva esordito alla mostra annuale di Brera nel 1838 e una madonna ovale, olio su tela, cm 62 x 46, «mezza figura al naturale leggermente rivolta verso destra, con le mani giunte e lo sguardo in alto. Cornice dorata rettangolare a guscia, con ornamenti intagliati sulla parte piana»<sup>54</sup>. Di quest'ultimo dipinto esiste la fotografia, custodita nell'archivio fotografico della Permanente assieme ad altri ventitré scatti eseguiti in occasione della mostra milanese del 1909, che permette di chiarire ulteriormente una situazione già in parte spiegata da Mangili riguardo uno scambio identificativo del dipinto con quello di proprietà di Elvira Marini di Milano<sup>55</sup>.

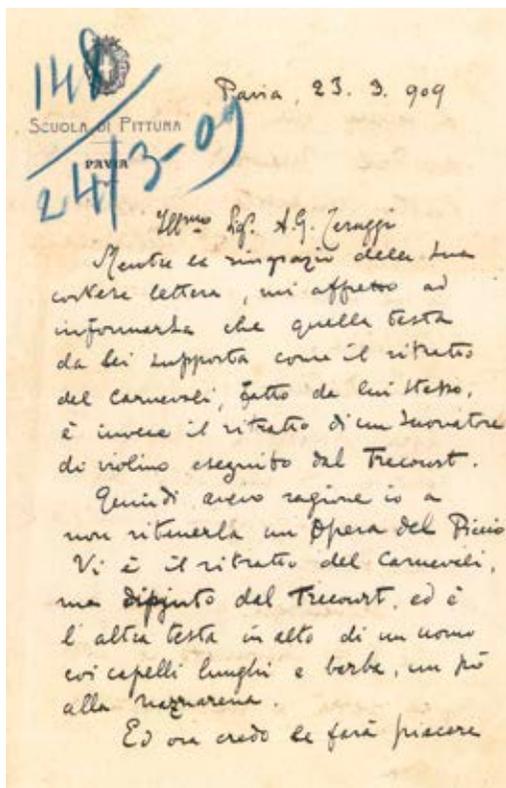
Il 22 maggio 1909 arrivarono alla Permanente anche i tre dipinti dalla Scuola di Pittura di Pavia: *Il giudizio di Paride*, *Venere dormiente* e il *Ritratto di Manfredi Mariani*, quest'ultimo registrato nel bollettario delle consegne<sup>56</sup> con il titolo *Testa di vecchio*, lo stesso utilizzato da Kienerk in una lettera indirizzata a Teruggi del 23 marzo: «Dimenticavo di dirLe che nella nostra Galleria vi è un altro dipinto del Carnevali (almeno l'assistente Borgognoni mi assicura di aver sempre sentito dire che era di questo pittore) è una testa di vecchio, ma appartiene alla prima maniera e pare sia stata eseguita poco dopo uscito dall'Accademia, ed infatti si vede»<sup>57</sup>. In quella stessa missiva, Kienerk parlò anche della *Venere dormiente* chiamandola *Maddalena* (titolo segnato nel bollettario delle opere consegnate per la mostra) nonostante già nel 1897 Caversazzi citasse il quadro, giunto

N.	Seggello	anno	Co. e. c. c.	Espositore	Provenienza	Partecipazione
11	Ritratto del signor Saccardi	1825	1825	Luigi Goltara	Cremona	...
12	Testa di vecchio	1825	1825	Luigi Goltara	Cremona	...
13	Aminta	1838	1838	Luigi Goltara	Cremona	...
14	Madonna ovale	1838	1838	Luigi Goltara	Cremona	...

Prima pagina dell'Elenco dei quadri del Piccio raccolti in Cremona per la Mostra del Maggio - Giugno 1909 in Milano

alla Scuola di Pittura nel 1853 come legato Novati, con il titolo, unanimemente riconosciuto, di *Arianna*, l'amante di Teseo. Riguardo il dipinto in questione egli scrisse: «Ed ora credo le farà piacere di sapere che ieri sera in casa del Prof. Manfredi Albanese, di questa Università, ho veduto una bellissima testa di donna del Carnevali, per me superiore alla nostra "Maddalena". Io ritengo che egli non avrà difficoltà, se Lei gliela chiede, di mandarla alla prossima esposizione delle opere del Piccio. Scrivendogli gli dica pure che l'ho informato io, così se verrà a consigliarsi da me, lo esorterò a mandarle questo lavoro». Manfredi Albanese, docente dell'Istituto Farmacologico di Pavia, venne effettivamente contattato subito<sup>58</sup> e prestò tre lavori, due bozzetti – *Rinaldo e Armida* e *La morte di Virginia* – e la testa citata nella lettera che venne esposta con il titolo *Ritratto della signora Mariani*, identificando quindi in quei tratti femminili un membro della nota famiglia cremonese di cantanti lirici<sup>59</sup>.

La postuma ebbe un grande successo e rimase aperta fino a luglio. La presidenza della Permanente insistette affinché Caversazzi tenesse anche il discorso di chiusura previsto per il 12 luglio<sup>60</sup>. Mentre il pubblico continuava ad affollare le sale della mostra, il 17 giugno il quotidiano milanese "La Perseveranza" pubblicò un articolo intitolato *L'esposizione di Giovanni Carnevali detto il "Piccio"*. Il suo illustre autore, Gaetano Previati, definì la mostra «uno degli



Lettera di Giorgio Kienerk al segretario della Permanente Giuseppe Teruggi, 23 marzo 1909

avvenimenti più notevoli nella storia della pittura moderna. Giacché, in difetto di documenti sincroni che riconoscano ed accennino l'influenza determinante l'imprevedibile deviazione presa dall'artista giunto al pieno possesso dell'arte dominante nella sua giovinezza, noi possiamo con la visione diretta delle opere riconoscere lo spontaneo eromperci di quella personalità interiore, che niuna forza di educazione, niuna pressione di ambiente impedirà sia consacrata come rinnovatrice della pittura del secolo XIX».

#### NOTE

<sup>1</sup> Cfr. C. Caversazzi in *Le tre esposizioni retrospettive 1908-1910, Mostra miniature e ventagli - Giovanni Carnevali detto il Piccio - Ritratti del Settecento*, Alfieri & Lacroix, Milano 1910, pp. 37-45; C. Caversazzi, *Giovanni Carnevali detto il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1933, pp. 51-63; C. Caversazzi, *Giovanni Carnevali il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1946, pp. 80-86.

<sup>2</sup> La documentazione riguardante la mostra postuma custodita nell'archivio della Permanente (SBAEP) è collocata nel fondo SBAEP, MAA, 1909, Mostra del Piccio, segnature 67 (Progetto espositivo) - 68 (Elenchi delle opere a Milano) - 69 (Corrispondenza con i prestatori) - 70 (Schede di adesione) - 71 (Bergamo) - 72 (Cremona e Pavia). Si vedano inoltre i Bollettari delle opere consegnate e restituite BCR/14 e BCR/15 e le fotografie di alcuni lavori esposti conservate nell'archivio fotografico (AF 3.6/5). In questa sede si è cercato di analizzare globalmente il materiale, rimangono comunque insondati molti punti che potranno essere in futuro approfonditi dagli studiosi del pittore.

<sup>3</sup> C. Caversazzi, in *Le tre esposizioni...*, cit., p. 39. Lo studioso era ben consapevole della collaborazione tra il Piccio e Corbari, tanto che nella pubblicazione del 1946, (nota 1 a p. 62), precisava che il Piccio «soleva spesso correggere, ritoccare o finire disegni e bozzetti del suo amico e seguace *pede caudo*, il pittore Corbari».

<sup>4</sup> «Nel lento ma fatale illanguidimento dell'arte romantica, nella quale la diretta visione italiana si andava annebbiando, di un raggio lucido, arguto e solitario Giovanni Carnevali, incisivamente, brillò. Egli fu che precorse ed accese d'un balzo d'entusiasmo le cime; il Diotti, maestro suo, lo vide avanzarsi fuor dalla schiera, a perdita di vista; la critica spaurita non gli riserbò elogi, ma più tosto volle sermoneggiarlo, sempre volgendosi al passato e poco sincera per conoscere ed apprezzare». G.P. Lucini, *La pittura lombarda del secolo XIX alla Permanente di Milano*, in "Emporium", vol. XI, n. 68, agosto 1900, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, pp. 89-90.

<sup>5</sup> «Il lavoro di preparazione, quello di compimen-

to riuscirono meritevoli dell'elogio degli intelligenti, ma fu disgraziato l'esito finanziario; non per difetto d'organizzazione, non per trascuranza, ma per il mancato concorso del pubblico» A. Grandi, *Relazione del Consiglio Direttivo*, in *Società per le Belle Arti Esposizione Permanente Milano. Esercizi 1898-99 - 1900. Relazioni, bilancio ed elenco dei soci*, Tip. C. Monti, Milano 1901.

<sup>6</sup> Dalla fusione delle due associazioni nacque, in quell'anno, l'attuale Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente.

<sup>7</sup> Si veda la relazione stilata dal Consiglio e dalla Commissione in occasione dell'assemblea sociale del 1903. Nell'aprile dell'anno precedente Carlo Bassi aveva scritto le sue considerazioni, dal titolo *Schiarimenti e notizie*, sulla situazione della Permanente nelle quali metteva in luce la politica fallimentare della Società che, fin dalla sua nascita, aveva ambito, a torto, a «sostituire la R. Accademia di Brera nella rappresentanza cittadina dell'Arte vivente». SBAEP, Carteggio, anni 1902 e 1903, Atti dell'Assemblea.

<sup>8</sup> Per il 1908 si parla di 22 nuovi soci tra cui il rag. Ernesto Cazzaniga e l'avv. Giacinto Gallina, importanti raccoglitori d'arte, già in precedenza associatisi alla Permanente. Nel 1909 si associarono numerosi pittori tra cui Cesare Tallone, Arturo Ferrari, Antonio Piatti, Alessandro Gallotti, Umberto Boccioni, Marcello Dudovich, Clemente Pugliese Levi, Mario Moretti Foggia, Baldassare Longoni. Tra gli scultori citiamo Achille Alberti, Leonardo Bistolfi, Cesare Cantù, Alessandro Laforet, Romolo Del Bo. Tra i nuovi soci anche la Banca Commerciale Italiana, il Credito Italiano e la Camera di Commercio di Milano. Per un elenco completo si veda il Registro S5 "Iscrizione nuovi soci 1887-1911", SBAEP.

<sup>9</sup> *Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente*, Alfieri & Lacroix, Milano 1909.

<sup>10</sup> «Passando a trattare l'esposizione del ritratto del '700 e quella del Piccio viene deciso che si possono scindere le due esposizioni in caso ciò fosse chiesto per ristrettezza di spazio. Si passa quindi alla nomina del comitato per le esposizioni sopradette, si confermano tutti i signori che componevano il comitato dello scorso anno e si aggregano i Signori: Del Mai-



Mosè salvato dalle acque, 1866, olio su tela, 110 x 172 cm  
Collezione privata

no Conte Cesare, Frizzoni Cav. Gustavo, Trivulzio Principe Luigi Alberico, Mons. Cav. Achille Ratti, Vicenzi Prof. Carlo, Beltrami Giuseppe». Verbale delle sedute di Consiglio, SBAEP, C5, 21 novembre 1908. Ciro Caversazzi verrà inserito solo tra i membri del comitato della mostra di ritratti del Settecento, per la quale scriverà un commento critico (cfr. Caversazzi, *Le tre esposizioni...*, cit.). Gustavo Frizzoni invece, nel 1910 lascerà il posto al Cav. Giuseppe Gallavresi.

<sup>11</sup> G. Savallo, *Guida di Milano per 1889*, Agenzia Savallo, Milano 1889, pp. 768-769.

<sup>12</sup> Ringrazio Giuseppe Damato dell'Ufficio Ricerche Anagrafiche del Comune di Milano e Barbara Gariboldi del Civico Archivio Storico di Milano per le informazioni su Carlo Vimercati.

<sup>13</sup> Si veda l'iscrizione sul retro del quadro effettuata da Alessandro Vimercati il 20 gennaio 1938 e pubblicata nella scheda di Francesco Rossi in *L'anima geniale. Capolavori del Piccio da collezioni private*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana, Milano 2012, p. 19.

<sup>14</sup> R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo 2014, II/22, p. 467. Se veramente l'autore del dipinto fosse Francesco Corbari, lo avrebbe realizzato a vent'anni? Il quadro mostra le sembianze di un Carnevali quarantenne e tra i due c'erano 22 anni di differenza.

<sup>15</sup> Un sentito ringraziamento a Valerio Guazzoni per le informazioni sui Bertarelli e sulla cappella

mortuaria di quella famiglia. Grazie al suo interesse, è stato possibile visionare parte dell'*Inventario della sostanza ereditaria fu Ing. Francesco Bertarelli* custodito presso l'Archivio di Stato di Cremona e redatto il 2 marzo 1880 dal pittore Enrico Sartori e dall'orefice Luigi Guarneri. Del Piccio figurano una *Madonna* (440 lire), una *Madonna con bambino* (120 lire), un *San Giuseppe* (200 lire), un ritrattino non meglio specificato (200 lire) e due autoritratti valutati in complesso 150 lire. Uno di essi potrebbe essere la tavola collocata nella cappella funeraria, mentre la prima *Madonna* potrebbe essere la tela prestata da Vimercati alla postuma milanese con il titolo *Madonna orante*. Cfr. *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali detto il "Piccio"*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Tipografia R. Romitelli e C., Milano 1909, n. 39, p. 25.

<sup>16</sup> Ovale su cartone, cm 15 x 12. Cfr. Caversazzi, cit., 1933, p. 86, tav. I; *Esposizione postuma...*, cit., n. 223, p. 52.

<sup>17</sup> Non risulta nell'inventario ereditario già citato dove sono registrati solo due autoritratti con valutazione complessiva decisamente esigua per questo dipinto.

<sup>18</sup> SBAEP, BCR/14, scheda 19, opera n. 86/5: tela a olio, cornice oro, 42,5 x 52 cm, valore assicurativo 1.000 lire.

<sup>19</sup> *Esposizione postuma...*, cit., n. 120, p. 36; illustrato in *Le tre esposizioni...*, cit., tav. II, n. 2.

<sup>20</sup> Le versioni risultano identiche, non solo nella realizzazione del soggetto, nella posa, nella pennellata, ma anche nella firma e nella provenienza. Unico elemento discorde sono le misure. Grazie, come sempre, ad Alessandro Oldani per la sua disponibilità nel visionare direttamente le opere custodite alla Galleria d'Arte Moderna di Milano.

<sup>21</sup> Mangili, cit., nn. 1/40 e 41, pp. 191-193; L. Caramel - C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna, Opere dell'Ottocento*, Electa, Milano 1973, n. 2058, p. 659; M. Piatto, scheda, in *Giovanni Carnovali detto il Piccio. Catalogo ragionato*, a cura di P. De Vecchi, Federico Motta Editore, Milano 1998, n. 23, p. 125. La presenza nella monografia di Caversazzi di un'immagine in bianco e nero del quadro a p. 35 dell'edizione del 1933, poi riproposta nel 1946,

p. 45, ha ulteriormente tratto in inganno lo studioso.

<sup>22</sup> Se così fosse vorrebbe dire che quanto stabilito dallo statuto dell'ente all'art. 37 riguardo il potere decisionale sull'ammissione delle opere d'arte presentate per essere esposte, fosse attuato solo con la mostra sociale annuale. Caversazzi (1946, p. 117) indicava i membri della commissione artistica quali responsabili dell'accettazione e dell'ordinamento delle opere in mostra, mentre egli stesso aveva sempre fatto riferimento al Comitato della mostra per problemi di dubbia autenticità e di selezione dei lavori. Risulta comunque difficile pensare che neanche Cesare Tallone, insegnante di pittura alla Carrara di Bergamo negli anni ottanta e novanta, avesse contribuito alla cernita dei lavori da esporre.

<sup>23</sup> «Dimentichiamo per un istante la poco buona distribuzione dei dipinti», scrisse Angelini mentre elogiava l'esposizione «tanto varia che sembrerebbe sulle prime entrandovi di essere presenti ad una mostra retrospettiva di pitture e di studi svolti lungo il corso di un secolo e creati da parecchi artisti, tant'è la diversità di forma e di tecnica e di tendenze che passa fra le opere stesse». L. Angelini, *La mostra retrospettiva del Piccio alla Permanente di Milano*, in "Emporium", vol. XXIX, n. 174, giugno 1909, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, p. 479.

<sup>24</sup> *Statuto della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente in Milano*, Tip. C. Monti, Milano 1908, pp. 16-17. SBAEP, Carteggio, 1908, Atti degli organi sociali, 141.

<sup>25</sup> Si veda la bozza di lettera preparata per i possibili prestatori. SBAEP, MAA, Piccio, 67.

<sup>26</sup> SBAEP, MAA, Piccio, 71.

<sup>27</sup> Caversazzi, cit., 1933. La notizia è appuntata anche su un foglio scritto a matita in SBAEP, MAA, Piccio, 68.

<sup>28</sup> SBAEP, MAA, Piccio, 71. La pubblicazione illustrata verrà realizzata l'anno successivo e racchiuderà anche la mostra dei ventagli realizzata nel 1908 e quella dei ritratti del Settecento allestita nel 1910. Per lo studio citato si veda C. Caversazzi, *Notizia di Giovanni Carnevali pittore detto il Piccio (1806-1873)*, in *L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Bergamo 1897, pp. 194-240.

<sup>29</sup> SBAEP, MAA, Piccio, 69. I lavori appartenenti alla famiglia Carnovali erano un bozzetto della Madonna con bambino e San Giuseppe, un ritratto a olio del padre del Piccio «su tela molto sciupata» e un ritratto a carboncino dello zio del Piccio (BCR/14, scheda n. 10). A tal proposito si veda la lettera del 14 giugno indirizzata al segretario della Permanente Giuseppe Teruggi (SBAEP, MAA, Piccio, 69): «[...] l'offerta fatta da quel visitatore di £ 250 per il bozzetto della Sacra famiglia è per me tanto tenue che non credo entrare nemmeno in trattative. Come Le ho detto avrei diggià potuto prendere più di £ 300 all'epoca in cui vendetti la maggior parte dei miei quadri al sig. Goltara, come potrei presentemente venderlo a £ 400 ad un mio parente pure pittore residente a Roma il quale più che altro lo farebbe al solo scopo di tenere in famiglia una memoria così cara. Quindi se non è che per una somma più che elevata preferisco tenermelo come mio ricordo non appartenendo a me gli altri due ritratti esposti. Domenica sarò costì e in caso di altre offerte sia per questo che per i ritratti riferirò di persona. [...] A proposito del quadro raffigurante il padre del Piccio essendo nel desiderio del proprietario n/o cugino di poterlo vendere La prego di voler gentilmente mettere il cartello da "vendere"».

<sup>30</sup> «Avendo sentito che si sta organizzando un'esposizione del "Piccio" mi pregio render noto che il sig. Luigi Della Torre nel suo ufficio (presso il Banco Pisa Via Verdi 4) è detentore d'un bozzetto interessante». Lettera di Vittore Grubicy de Dragon alla segreteria della Permanente, 22 Marzo 1909. SBAEP, MAA, Piccio, 69.

<sup>31</sup> Desidero ringraziare Giuditta Lojaco, valida collaboratrice, per la segnalazione della presenza di Gussoni tra i prestatori e per altre scoperte condivise durante il vaglio della documentazione presso l'archivio della Permanente. Gussoni inizialmente aveva rifiutato il prestito delle opere come risulta da alcuni appunti (SBAEP, MAA, Piccio, 68) e magari volle che il suo nome non apparisse nel catalogo redatto, tra l'altro, a mostra già cominciata, come dimostra la lettera di Caversazzi del 6 giugno 1909 nella quale avvertiva di aver mandato alla Permanente la biografia del Piccio da pubblicare «senza firma né

sigla». Anche lui voleva rimanere anonimo. SBAEP, MAA, Piccio, 71. Nel catalogo le proprietà N.N. sono otto, un'opera in più rispetto ai prestiti Gussoni.

<sup>32</sup> Cfr. Caversazzi, cit., 1933, p. 91, tav. LXXXII; Piatto, cit., n. 319, p. 260. Mangili, cit., lo pubblica come dipinto di Francesco Corbari, p. 105, n. 162, scheda II/466.

<sup>33</sup> Di fianco ad alcuni lavori di Sostero e di Beltrami il catalogo segnala con un asterisco l'attribuzione al Piccio da parte dei proprietari.

<sup>34</sup> Per tutti i prestatori citati si rimanda a BCR/14, schede nn. 2-3 (Sostero); n. 4 (Gaslini); n. 20 (Gussoni); n. 21 (Beltrami); n. 40 (Torelli).

<sup>35</sup> Si veda la lettera di Gustavo Frizzoni, 19 marzo 1909 indirizzata al presidente della Permanente, Giorgio Mylius. SBAEP, MAA, Piccio, 71.

<sup>36</sup> Lettera del 4 marzo 1909. La documentazione riguardante Caversazzi, trascritta integralmente nell'appendice di questo catalogo, è interamente custodita in SBAEP, MAA, Piccio, 71.

<sup>37</sup> Il presidente Mylius denunciò «diverse irregolarità commesse» e il direttivo decise per il suo licenziamento. Verbale seduta di Consiglio, SBAEP, C5, 5 maggio 1909.

<sup>38</sup> Mangili, cit., p. 484.

<sup>39</sup> Si veda la lettera di Caversazzi dell'8 giugno 1909 a Carlo Vimercati.

<sup>40</sup> Ringrazio Maria Piatto per lo scambio di opinioni a riguardo e per l'aiuto nell'individuazione delle opere citate da Caversazzi nel carteggio riportato in appendice.

<sup>41</sup> Lettera di Ponziano Loverini, 20 giugno 1909, SBAEP, MAA, Piccio, 71.

<sup>42</sup> Lettera di Giacomo Bonicelli, 10 giugno 1909, SBAEP, MAA, Piccio, 71.

<sup>43</sup> Lettera di Caversazzi, 8 giugno 1909.

<sup>44</sup> M. Emiliani Dalai, scheda, in *Pittura italiana dell'Ottocento nella raccolta Giacomo Jucker*, Rizzoli, Milano 1968, n. 59.

<sup>45</sup> Le opere di collezione Farina sono elencate in BCR/15, schede nn. 75, 76, 77. Achille risulta l'unico proprietario.

<sup>46</sup> Il valore è di 500 lire ognuno come indicato in un altro elenco. SBAEP, MAA, Piccio, 71.

<sup>47</sup> Angelini, cit., p. 480.

<sup>48</sup> SBAEP, MAA, Piccio, 71. Sicuramente si riferisce alla rassegna del 1900 alla Permanente.

<sup>49</sup> Lettera di Carnovali a Teruggi, 14 giugno 1909. SBAEP, MAA, Piccio, 69.

<sup>50</sup> Lettera di Caversazzi, 25 maggio 1909.

<sup>51</sup> Angelini, cit., p. 480.

<sup>52</sup> "Elenco dei quadri del Piccio raccolti in Cremona per la Mostra del Maggio - Giugno 1909 in Milano", elenco manoscritto con commenti sullo stato di conservazione delle opere. SBAEP, MAA, Piccio, 72.

<sup>53</sup> Lettera di Landriani a Vimercati, 26 marzo 1909. SBAEP, MAA, Piccio, 72. Dalla cernita iniziale che prevedeva sette lavori tra dipinti, bozzetti e disegni, venne a mancare solo il disegno di *Davide e Saul*.

<sup>54</sup> Si veda il già citato elenco manoscritto dei quadri spediti da Cremona.

<sup>55</sup> Mangili, cit., n. I/34 (Provenienza Turina, misure 64,5 x 48,5 cm) e n. II/234 (Provenienza Marini, misure cm 65 x 50). L'assenza del dipinto di proprietà Turina dal catalogo della postuma ha creato ulteriore confusione. L'opera comunque è

stata registrata nel bollettario dei lavori presentati e accettati per la mostra (BCR/14 scheda 29). Nello stesso bollettario (BCR/14 scheda 15) è registrata la *Madonna orante* di Elvira Marini, un ovale su tela di 61 x 45 cm, con «cornice avariata». *Esposizione postuma...*, cit., n. 142 p. 40.

<sup>56</sup> BCR/14, scheda 37.

<sup>57</sup> Dopo la mostra del 1909 l'opera «è stata giustamente rubricata come copia anonima, nonché coeva, della tela appartenente alla Pinacoteca di Cremona, eseguita dal Piccio nel 1832». Mangili, cit., II/59. È assente anche dal catalogo ragionato di De Vecchi - Piatto. SBAEP, MAA, Piccio, 72.

<sup>58</sup> La lettera di adesione al prestito reca la data del 26 marzo 1909. SBAEP, MAA, Piccio, 72.

<sup>59</sup> *Esposizione postuma...*, cit., n. 162, p. 43.

<sup>60</sup> Dalla documentazione della mostra manca purtroppo il rendiconto che avrebbe aiutato a sapere quanto pubblico ci fu e quando avvenne la chiusura dell'esposizione. A oggi non si sono trovate informazioni che confermino l'avvenuta conferenza di Caversazzi.

## Trascrizione delle lettere di Ciro Caversazzi

*Elisabetta Staudacher con la collaborazione di Giuditta Lojaco*

Lettere, cartoline postali e telegrammi custoditi nell'archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano. Corrispondenza tra Ciro Caversazzi e il presidente della Permanente Giorgio Mylius, il vicepresidente Carlo Vimercati e il segretario A. Giuseppe Teruggi. Tutta la documentazione riguarda la postuma del Piccio tenutasi al Palazzo della Permanente tra maggio e luglio 1909. Per integrità del carteggio si è scelto di riportare anche la lettera di Giacomo Bonicelli e l'esempio di ricevuta delle opere stilato da Achille Farina.

[A matita blu] 94/5-3-09

Bergamo 4 marzo 1909

Egregio signor Presidente,

farò il possibile di raccogliere, secondo un giudizio critico, le migliori opere del Piccio che ritrovo qui in città e nella Provincia.

Il tempaccio mi impedisce finora il lavoro provinciale; e il sig. Farina tiene appunto la sua quadreria in campagna.

Il Farina è pure uomo alquanto singolare; ma spero di ottenere ogni cosa.

Farò il tutto d'intesa col cav. Gustavo Frizzoni.

E con profonda osservanza mi rassegno

Devot.mo Ciro Caversazzi



Ciro Caversazzi

[A matita blu] 95/16-3-09

Bergamo 15 marzo 1909

Egregio signore;

parecchi sono coloro che aderiscono a concedere le pitture del Piccio che posseggono: gli Scotti, il Camozzi, i Farina, i Goltara, gli Agliardi, i Pesenti ecc.

Ma tutti chiedono istantemente che i dipinti siano assicurati, e specie nel trasporto.

94/100 Bergamo 4 marzo 09  
 5/100 pregio sopra Tremblante,  
 fare il possibile di raccogliere,  
 secondo un grande lavoro artistico,  
 le migliori opere del Piccio che  
 esistono qui in città o nella  
 provincia.  
 Il tempo non mi impedisce  
 il lavoro provinciale; e il sig.  
 Farina tiene appurato la sua  
 quaderna in campagna.  
 Il Farina a fine lavoro

alquanto singolare; ma spero  
 di ottenere ogni cosa.  
 Tiro il tutto d'istinto col  
 cav. Gustavo Trizzani.  
 È una profonda osservanza  
 mio rassegnato  
 Devot.  
 Ciro Caversazzi

Lettera di **Ciro Caversazzi** al presidente della Permanente **Giorgio Mylius**, 4 marzo 1909

Ho pensato che il miglior partito, e il più atto a soddisfare e tranquillare i proprietari, sarebbe quello di trasportarli costà mediante un carro Gondrand, che qui si avrebbe a prezzo non eccessivo dalla ditta Ang. Sala. Ho bisogno dunque di sapere se codesto Comitato organizzatore è disposto a sostenere la spesa. La prego ancora di dirmi quanti dipinti del Piccio si sono finora raccolti; poiché ciò mi può dare lume nella scelta, essendo il numero e la varietà delle tele qui assai grande. Desidererei pure qualche altro modulo di adesione. Con piena osservanza [...] Le dico Devot.mo **Ciro Caversazzi**

[A matita] Espresso  
 27 marzo 9  
 Egregio  
 Sig. D.r Caversazzi  
 Bergamo  
 Mi affretto a portare a di Lei conoscenza che il vasto numero di prenotazioni per l'esposizione moderna Lombarda, e la contemporanea possibilità di avere molte opere del Piccio ci ha obbligato a prorogare l'apertura di quest'ultima al 15 maggio p. v. Il provvedimento non potrà che essere di vantaggio all'esposizione del Piccio, potendo in tal modo utilizzare maggior spazio per la medesima e collocare meglio le opere. La prego volerne dare comunicazione alle persone che gentilmente hanno offerto il loro concorso continuando in poco tempo le pratiche per la scelta delle opere medesime. Confido

che Ella condividerà il criterio che ha indotto il Consiglio a venire a simile determinazione e coi sensi della massima osservanza  
 Mi rassegno Il Presidente [a timbro] **Giorgio Mylius**

[A matita blu] 172/28-3-09  
 Bergamo 27 marzo 1909

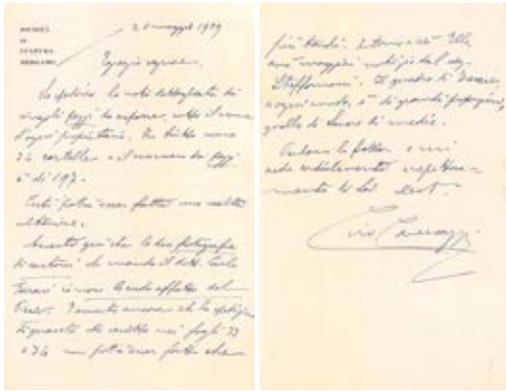
Egregio signore,  
 mi pare di poter combinare col corriere Rota per il trasporto costà dei quadri piccoli e di media grandezza.  
 Vi ha un po' di difficoltà per i quadri grandi; ma se la cosa si risolverà eviteremo così il furgone. Colgo l'occasione d'avvertirLa che il sig. Farina sfortunatamente è ancora ammalato, e non ho potuto fare la cernita dei dipinti di Bonate Sotto. Spero tuttavia che lunedì o martedì sarà possibile.  
 Con perfetto ossequio  
 Devot. **Ciro Caversazzi**

Bergamo 3 maggio 1909  
 Egregio signore;  
 mi bisogna di conoscere esattamente il giorno in cui potrà aprirsi la mostra del Piccio. Coll'ingombro attuale degli artisti lombardi mi pare impossibile che si debba aprire il giorno 15. Ad ogni modo occorrerebbe, a mio giudizio, stabilire che le opere inviate costà saranno soggette a una nuova e definitiva scelta da parte del Comitato; e ciò per evitare duplicati o eventuali sbagli ecc.  
 Mi si dice che esistono pitture del Piccio a Piacenza, Casalmaggiore e Parma. Ne sa Ella qualche cosa?  
 Riverendola distintamente e cordialmente me La rassegno di fretta  
 Devot.mo **Ciro Caversazzi**

94/100  
 Egregio  
 Sig. D.r Caversazzi  
 Bergamo.  
 Ho affetto la parte a di Lei  
 conoscenza che il costo di  
 trasporto per l'esposizione  
 moderna Lombarda, e la contemporanea  
 possibilità di avere molte opere  
 del Piccio ci ha obbligato a  
 prorogare l'apertura al 15 maggio  
 p. v. Il provvedimento non  
 potrà che essere di vantaggio  
 all'esposizione del Piccio, potendo  
 in tal modo utilizzare maggior  
 spazio per la medesima e collocare  
 meglio le opere.  
 La prego volerne dare comunicazione  
 alle persone che gentilmente hanno

affetto la sua conoscenza, e  
 mi bisogna di conoscere  
 esattamente il giorno in cui  
 potrà aprirsi la mostra del  
 Piccio. Coll'ingombro attuale  
 degli artisti lombardi mi  
 pare impossibile che si debba  
 aprire il giorno 15. Ad ogni  
 modo occorrerebbe, a mio  
 giudizio, stabilire che le opere  
 inviate costà saranno soggette  
 a una nuova e definitiva scelta  
 da parte del Comitato; e ciò  
 per evitare duplicati o eventuali  
 sbagli ecc.  
 Mi si dice che esistono  
 pitture del Piccio a Piacenza,  
 Casalmaggiore e Parma. Ne  
 sa Ella qualche cosa?  
 Riverendola distintamente  
 e cordialmente me La  
 rassegno di fretta  
 Devot.mo  
 Caversazzi

Lettera di **Giorgio Mylius** a **Ciro Caversazzi**, 27 marzo 1909



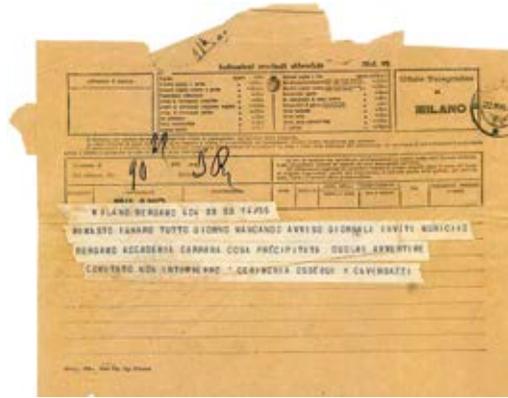
Lettera di Ciro Caversazzi alla segreteria della Permanente, 20 maggio 1909

[Timbro] 14 MAG. 09  
giorgio mylius principe umberto 32 mylan  
difficile apprezzare approssimativamente calcoli ottanta centomyla ossequi – caversazzi

Bergamo 16 maggio 1909  
Egregio signore;  
il sig. Steffanoni dice che i quadri non possono essere pronti per il trasporto prima di mercoledì 19 and.  
Li accompagnerò colla lista dei proprietari e del numero dei dipinti.  
Con stima mi rassegno  
D.mo Ciro Caversazzi  
P.S. Telegrafai già al cav. Mylius la cifra approssimativa di assicurazione.

[Timbro] 19 MAG. 09  
saro presente inaugurazione domenica faro discorso ossequi – caversazzi

[Carta intestata della Società di Cultura Bergamo] 20 maggio 1909  
Egregio signore,  
Le spedirò la nota dettagliata dei singoli pezzi da esporre, sotto il nome d'ogni proprietario. In



Telegramma di Ciro Caversazzi alla segreteria della Permanente, 22 maggio 1909

tutto sono 34 cartelle e il numero dei pezzi è di 197.  
Costi potrà esser fatta una scelta ulteriore.  
Avverto qui che le due fotografie di cartoni che manda il dott. Carlo Ferrari io non le credo affatto del Piccio. Rammento ancora che la spedizione di quanto sta scritto nei fogli 33 e 34 non potrà esser fatta che più tardi. Intorno a ciò Ella avrà maggiori notizie dal sig. Steffanoni. Il quadro di Trescore<sup>1</sup>, a ogni modo, è di grandi proporzioni, quello di Lovere<sup>2</sup> di medie.  
Perdoni la fretta e mi creda cordialmente e rispettosamente di Lei devot. Ciro Caversazzi

[Timbro] 22 MAG. 09  
giorgio mylius principe umberto 32 [corretto a matita Montebello] mylan  
dubito non si faccia inaugurazione piccio dimani prego accertarmene subito ossequi – caversazzi

[Timbro] 22 MAG. 09  
RIMASTO IGNARO TUTTO GIORNO MANCANDO AVVISI GIORNALI INVITI MUNICIPIO BERGAMO ACCADEMIA CARRARA COSA PRECIPITATA DUOLMI AVVERTIRE

### COMITATO NON INTERVERRO CERIMONIA OSSEQUI – CAVERSAZZI

Bergamo 25 maggio -09  
Stimatissimo signore,  
il rimanente dei dipinti fu spedito dal sig. Steffanoni jeri.

L'avverto che il ritratto della cont.a Anastasia Spini (prop.à nob. ing. Luigi Goltara), da me dato in nota e non arrivato, non fu per errore a suo tempo ritirato dal sig. Steffanoni. Sarà ritirato oggi stesso, insieme con altro bozzetto a colori da me non indicato nella nota del sig. L. Goltara, e spedito immediatamente.

I dipinti di Lovere e Trescore esigono per il trasporto una spesa, credo, non indifferente; perciò mi è parso di sospendere per ora il ritiro e l'invio. Le esprimo l'opinione che alcuni dipinti esposti, evidentemente non del Piccio, dovrebbero essere ritirati; p. es. il ritrattino del Ponchielli che per ragion di tempo non può essere del Piccio. Dico per ragion di tempo, perché, a mio giudizio, l'età ivi mostrata dal maestro lo fa posteriore al 1873.

Colgo l'occasione per ringraziarLa nuovamente della squisita accoglienza che Ella volle farmi costì, e chiedendo perdono per la fretta me Le dico con piena osservanza di Lei Devot.mo Ciro Caversazzi

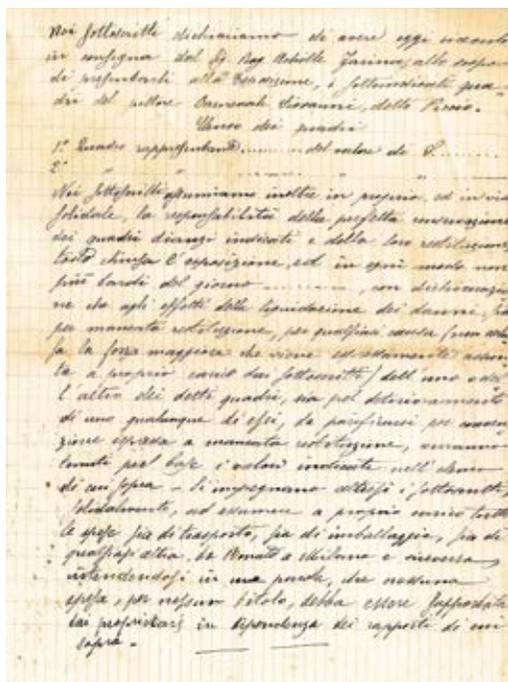
Bergamo 27 maggio 1909  
Egregio signore;  
ho avvisato il sig. Steffanoni della rottura del cristallo. Spero però che il danno ai disegni sia facilmente rimediabile.  
Il ritratto del sig. Pietro Ghidini<sup>3</sup> non fu spedito. Se posso lo farò spedire dimani o dopo, essendo molto interessante.

Non so come sia finita la pratica per ottenere dalla contessa Martinoni di Brescia quell'altro ritratto del Ghidini<sup>4</sup>, di persona intera. Quanto sarebbe opportuno l'averlo alla mostra!

Ho fiducia che la serie dei dipinti presenti domenica una migliore disposizione razionale. La ringrazio sentitamente di quanto Ella mi scrive a proposito della mia conferenza. Ad ogni modo avverta il Comitato che io non la ripeterò. In fondo né saprei né potrei ripeterla. Bensì, se le polemiche o le critiche dei giornali rendessero necessario un altro discorso, non nego di farlo a tempo debito. Piuttosto procuri il Comitato di formare un catalogo illustrato al quale manderò innanzi un mio studio documentato e preciso sul Piccio, cioè lo studio già da me pubblicato nel 1897 con aggiunte e correzioni.  
Di fretta ma cordialmente me Le rassegno devot. Ciro Caversazzi

Bergamo 29 maggio 1909  
Stimatissimo signore;  
ardisco sollecitare l'invio ai proprietari espositori di dipinti del Piccio della ricevuta ufficiale. La ricevuta fu da me promessa all'atto del ritiro dei quadri; e i proprietari ora insistono per averla.

Quanto più presto Ella vorrà spedirla, dettagliatamente compilata, tanto maggiore sarà il favore ch'Ella mi farà.  
E prima d'ogni altra stenda quelle del sig. Achille Farina del Barone Giovanni Scotti del conte Gabriele Camozzi del conte Cesare Camozzi dell'ing. nob. Luigi Goltara.  
Verrò costà uno di questi giorni a vedere la mostra riordinata. E intanto mi creda con piena con piena osservanza di Lei devot.mo Ciro Caversazzi



Ricevuta predisposta da Achille Farina per il prestito delle opere del Piccio, maggio 1909

Bergamo 30 maggio 1909

Egregio signore;

ancora Le do incomodo. Ma perdoni le meticolosità dei proprietari sono grandi, e qualche volta legittime.

Il sig. Farina, trattandosi che la proprietà dei quadri è molteplice e divisa tra eredi e coeredi del defunto arch. Daniele, vorrebbe che il Comitato o il suo Presidente firmasse la ricevuta nella forma che qui accludo. E ciò ad evitare ogni controversia coi comproprietari.

Sarebbe anche bene che a tutti gli espositori si mandasse la tessera gratuita d'entrata; poiché già si lagnarono di non esser stati invitati all'inaugurazione.

Con stima devot.mo Ciro Caversazzi

Noi sottoscritti dichiariamo di aver oggi ricevuto in consegna dal Sig. Rag. Achille Farina, allo scopo di presentarli alla Esposizione, i sotto indicati quadri del pittore Carnevali Giovanni, detto Piccio.

Elenco dei quadri

1°. Quadro rappresentante..... del valore di £.....

2°. “ “ ..... “ “ £.....

Noi sottoscritti assumiamo inoltre in proprio, ed in via solidale, la responsabilità della perfetta conservazione dei quadri dianzi indicati e della loro restituzione, tosto chiusa l'esposizione, ed in ogni modo non più tardi del giorno ....., con dichiarazione che agli effetti della liquidazione dei danni, sia per mancata restituzione, per qualsiasi causa (non esclusa la forza maggiore che viene espressamente assunta a proprio carico dai sottoscritti) dell'uno o dell'altro dei detti quadri, sia pel deterioramento di uno qualunque di essi, da parificarsi per convenzione espressa a mancata restituzione, verranno tenuti per base i valori indicati nell'elenco di cui sopra. Si impegnano altresì i sottoscritti, solidalmente, ad assumere a proprio carico tutte le spese sia di trasporto, sia di imballaggio, sia di qualsiasi altra, da Bonate a Milano e viceversa, intendendosi in una parola, che nessuna spesa, per nessun titolo, debba essere sopportata dai proprietari in dipendenza dei rapporti di cui sopra.

All'egregio sig.re

A. G. Teruggi

Via Principe Umberto 32

Milano

Bergamo 1 giugno 1909

Egregio signore;

ho ricevuto le tessere e spero domani di riceverle le ricevute. Veda il giornale "Pro familia" vi si

gabella per autoritratto del Piccio, il ritratto del sig. Pietro Moretti<sup>5</sup> di Bergamo. Cose ridicolissime. Aggiungo che tutto l'articoletto è copiato in parte dal mio studio del 97 e in parte dal Corriere della sera. E non si cita nessuno. Quanta leggerezza, e quanta presunzione!

Con piena osservanza mi creda devot.mo Ciro Caversazzi

Bergamo 6 giugno 1909

Egregio sig.re;

ho scritto subito, e affrettatamente, le quattro cartelle che le accludo. Credo che i brevissimi cenni andranno bene; e il tutto senza firma né sigla.

Spero che si saranno ritirate, o tutte, o molte almeno delle opere indicate come non appartenenti al Piccio. È un semplice dovere del Comitato. E spero si saranno collocate quelle cinque tele ch'Ella sa.

Gradisca i miei cordiali saluti

Devot.mo Ciro Caversazzi

All'egregio signor

Carlo Vimercati

Società Belle Arti

Via P. Umberto 32

Milano

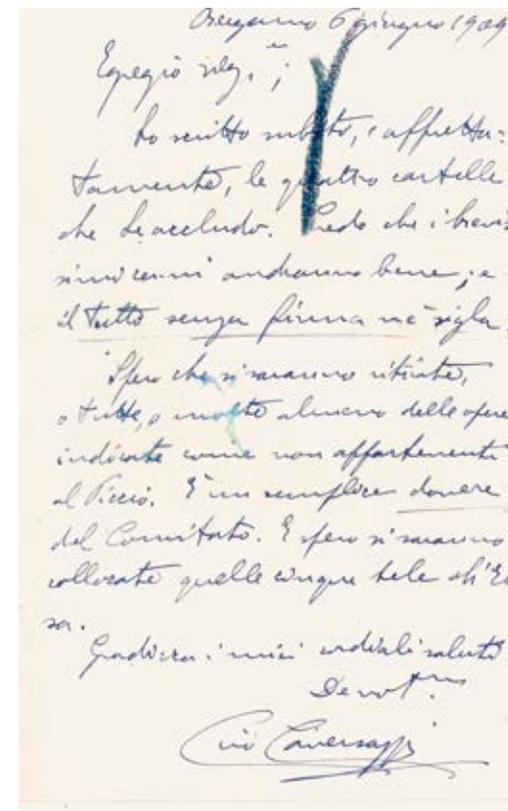
Bergamo 7 giugno 1909

Caro ed egregio signore;

ho ricevuto la sua lettera colla gradita notizia. Dimani stesso, martedì, andrò a Bonate dal sig. Farina (non è conte) e sentirò. Ho mandato la brevissima biografia. Se non va; mi scriva.

Cordiali e rispettosi saluti dal suo devot.mo Ciro Caversazzi

P.S. Veda l'Emporium del giugno.



Lettera di Ciro Caversazzi, 6 giugno 1909

Bergamo 8 giugno 1909

Egregio signore;

l'esito della mia gita a Bonate non fu molto fortunato. Intanto il sig. Farina pare non possa decidere da sé; ma deve sentire il parere di suo cognato l'on. avv. Giacomo Bonicelli deputato per Brescia. In compenso però mi è sembrato che il sig. Achille Farina non abbia in animo di cedere il dipinto<sup>6</sup> né per dono né per prezzo. Egli non è un raccoglitore di quadri; e soprattutto non ha bisogno di denaro. Perciò, o non cede, o, se cede, vorrebbe un alto prezzo. Egli ama i suoi dipinti del Piccio, perché tutti gli rappresentano una tradizione di famiglia, e ciascuno d'essi lega una storia d'affetti e di memorie; e il Piccio era

Roma 10/6/1909

Caro Signor Caversazzi,  
Bergamo

Ho interrogato mia madre, proprietaria, con altri eredi Farina, dell'autoritratto del Piccio, chiesto in vendita dal Ministero della P. Istruzione e ne ebbi risposta recisamente negativa, intendendo mia madre che sia rispettata la volontà del papà suo, deciso nel senso che della

Lettera di Giacomo Bonicelli a Ciro Caversazzi, 10 giugno 1909

intimo di casa. Credo, per concludere, che non vi sia speranza se non nell'on. Bonicelli, ch'io non conosco affatto. Veda Lei, se qualcuno costì a Milano, o a Brescia, avesse potere d'influire sul suo animo, affinché egli consigli al sig. Farina una decisione diversa.

Per ora col Farina son rimasto in questi termini: ch'egli ne avrebbe scritto all'on. Bonicelli e che questi ne avrebbe scritto a me.

Mi faccia sapere, per favore, se, potendo ottenere in questi giorni la Madonna di casa Gregorini – bellissima –, debbo spedirla.

E il ritratto del Ghidini presso la contessa Martinoni Calepio di Brescia? Mi fu detto che la con-

giustamente si vuole  
nessun dipinto senza  
per alcun titolo distrat-  
to -  
Con perfetta osservanza  
Cede lo dev  
Cavalcioni Pavesi

tessa stà in attesa di una risposta del Comitato. Ed è gran peccato che quel ritratto manchi. Con piena osservanza, accogla, egregio signore, i miei più cordiali saluti  
Devot.mo Ciro Caversazzi

[Carta intestata della Camera dei Deputati]

Roma 10/6/1909

[...] Sig.r D.r Ciro Caversazzi,

Bergamo

Ho interrogato mia madre proprietaria, con altri eredi Farina, dell'autoritratto del Piccio, chiesto in vendita dal Ministero della P. Istruzione, e ne ebbi risposta recisamente nega-

tiva, intendendo mia madre che sia rispettata la volontà del papà suo, decisi sul senso che dalla pinacoteca di Bonate nessun dipinto venga per alcun titolo distratto.

Con perfetta osservanza [...]

On Giacomo Bonicelli

Bergamo 6 luglio - 09

Egregio signore;

se proprio è tale il desiderio della Presidenza io terrei, dunque, il discorso di chiusura. Ma verrà gente? La stagione, così avanzata, è ancora propizia?

A ogni modo non potrei, per altri impegni, parlare prima del 12 sera (lunedì).

La prego di spedirmi subito un telegramma in proposito.

Ponderi bene la Presidenza se convenga o non convenga fare un altro discorso. Poiché un intervento di pubblico poco numeroso nuocerebbe definitivamente al risultato della Mostra.

Cordiali saluti Devot.mo Ciro Caversazzi

#### NOTE

<sup>1</sup> Da Trescore arrivarono alcune opere della collezione Giulio Rudelli, ma è possibile che Caversazzi si riferisse al *Ritratto del prevosto Bonicelli*, 1869, cm 142 x 122, Chiesa parr. di S. Pietro Apostolo (R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo 2014, n. I/ 286), poi non esposto in mostra.

<sup>2</sup> Non è stato possibile identificare l'opera, non risultano prestiti provenienti da Lovere.

<sup>3</sup> *Ritratto di Pietro Ghidini*, 1848, M. Piatto, scheda, in *Giovanni Carnovali detto il Piccio. Catalogo ragionato*, a cura di P. De Vecchi, Federico Motta Editore, Milano 1998, n. 110.

<sup>4</sup> *Ritratto di Nicola Ghidini*, 1847, Id., *ivi*, n. 104.

<sup>5</sup> *Ritratto del sig. Pietro Moretti*, 1850 ca., Id., *ivi*, n. 115.

<sup>6</sup> *Autoritratto senile con tavolozza*, 1869-70, Id., *ivi*, n. 344.

Bergamo 6 luglio - 09

Egregio signore;

se proprio è tale il desiderio della Presidenza io terrei, dunque, il discorso di chiusura. Ma verrà gente? La stagione, così avanzata, è ancora propizia?

A ogni modo non potrei, per altri impegni, parlare prima del 12 sera (lunedì).

La prego di spedirmi subito un telegramma in proposito.

Ponderi bene la Presidenza se convenga o non convenga fare un altro discorso. Poiché un intervento di pubblico poco numeroso nuocerebbe definitivamente al risultato della Mostra.

Cordiali saluti Devot.mo Ciro Caversazzi

Lettera di Ciro Caversazzi, 6 luglio 1909

# Introduzione alle relazioni di diagnostica e di restauro

Enrica Boschetti

La recente pubblicazione dedicata a Giovanni Carnovali ha indubbiamente scatenato un acceso dibattito tra collezionisti, galleristi e storici dell'arte poiché, molte delle opere storicamente e unanimemente attribuite all'artista, sono state "retrocesse" a copie. Più d'uno ha sentito la necessità di andare a fondo cercando, a questo punto, una risposta scientifica che potesse inconfutabilmente dare credito o discredito alle conclusioni "forti" riportate nella pubblicazione.

Gli addetti ai lavori, chiamati a studiare e riferire sull'argomento sono storici dell'arte, chimici, fisici e ovviamente restauratori. Questi ultimi sono da ritenersi addetti ai lavori un po' particolari: un tempo considerati artigiani, oggi sono inevitabilmente sempre più affiancati alla categoria degli "scientifici", con i quali collaborano strettamente e costantemente. Ovviamente il ruolo stesso del restauratore non può prescindere anche dal confronto con gli storici che da anni si occupano di uno specifico artista.

Da sempre, per affrontare una qualunque ricostruzione storica, è necessario attingere alle "fonti", cioè tutto ciò che il tempo ci ha trasmesso in forma di notizie, scritti e immagini riguardo l'oggetto dello studio.

Fortunatamente oggi, quando si tratta il tema dell'attribuzione di un dipinto, si hanno a disposizione molti strumenti in più rispetto a un tempo. La diagnostica chimica, come pure quel-

la fisica, se ben utilizzate, possono restituirci dati preziosi che diventano, a loro volta, vere e proprie fonti scientifiche. Queste vanno a supportare gli storici dell'arte fornendo loro precise informazioni che chiariscono quesiti a cui la sola lettura visiva di un'opera non riuscirebbe a dare risposta. Tale premessa è indispensabile per spiegare il preciso percorso comune che è stato seguito, in questo caso specifico, da tutti gli specialisti dell'arte sopraccitati.

Il progetto ha avuto inizio con la telefonata preoccupata di un collezionista che aveva letto le parole riferite a un dipinto di sua proprietà, la *Fanciulla dormiente*, nel testo dedicato al Piccio di Renzo Mangili. Egli infatti si riferiva all'opera con queste parole: «La tela è di mano ottocentesca, forse francese, inappellabilmente estranea a Giovanni Carnovali... In base all'iscrizione al piede, aggiunta alquanto di recente...» (2014. Mangili R., *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, pp. 562 figura II/367).

Il collezionista, perplesso di fronte a queste considerazioni, ha chiesto ai restauratori di verificare se la scritta fosse o meno coeva all'opera. Il dipinto è stato dunque osservato sia alla lampada di Wood, sia ad un ingrandimento di 50x.

Ad un primo esame la scritta "Piccio 1863" appariva della stessa epoca dell'opera ma, a questo

punto, ci si è trovati in una situazione di stallo poiché la parola di uno si contrapponeva a quella di un altro. Il proprietario del dipinto ha avanzato la proposta, quindi, di operare dei test di pulitura sulla scritta per comprovarne ulteriormente l'autenticità.

Questa prova non è stata eseguita, in quanto si tratta di una metodologia per lo più sconsigliata poiché, anche agendo con solventi che non dovrebbero sciogliere la pittura costitutiva di un dipinto, si rischia, spesso, di asportare una scritta, che magari alla fine, risulta essere originale (ci fermiamo a quanto detto visto che la spiegazione completa risulterebbe lunga e troppo tecnica).

A questo punto è parso più utile avvalersi di indagini diagnostiche non invasive. Attraverso queste metodologie difficilmente si arriva a determinare la precisa data di nascita di un dipinto, ma si può certamente stabilire se parti di esso siano state eseguite in tempi differenti. Solo in questo modo si poteva controbattere efficacemente alle parole della controparte.

Quando anche il gallerista Francesco Maspes, appassionato ammiratore del Piccio, ha dimostrato interesse a rimettere in ordine le cose, dopo la pubblicazione del volume sull'artista, si è venuta a creare una proficua collaborazione tra restauratori, appassionati, galleristi, collezionisti e storici dell'arte per fare chiarezza.

Si è pensato, dunque, di eseguire una diagnostica fisica, non invasiva, su alcuni dipinti indiscutibilmente autentici e su altri, messi invece, in discussione. È stato quindi selezionato un gruppo di opere su cui svolgere un severo approfondimento.

Questi studi avrebbero dato modo di accertare se firme, date e dediche fossero coeve alle opere, oltre ad arrivare alla lettura dei disegni sottostanti la pittura, e verificare la natura dei pigmenti, ele-

menti questi preziosi per aiutare gli storici con un'ulteriore raccolta di dati.

Le opere, trasferite in un laboratorio di restauro, sono state messe a disposizione dei professionisti. Tutti i dipinti sono stati nuovamente studiati sotto l'aspetto stilistico e documentario, sottoposti alla diagnostica fisica, mentre, solo alcuni, anche restaurati.

Più avanti si avrà modo di approfondire l'argomento della diagnostica eseguita su ogni opera mentre, in questa introduzione, viene segnalato su quali dipinti sia intervenuto il restauratore.

Per permettere una lettura più nitida dei toni, delle fluidità della materia e delle plasticità cromatiche, su *Arianna consolata da Baccho*, *Il giudizio di Paride* e *Flora* è stata eseguita una pulitura esclusivamente per rimuovere i materiali applicati in precedenti restauri estetici che, a causa dell'invecchiamento (ossidazione), ne alteravano la lettura. Le poche e piccole lacune emerse sono state solo leggermente reintegrate.

La *Madonna col Bambino* necessitava invece di un restauro che riguardava più che altro un problema conservativo dato che, in un precedente intervento, erano stati utilizzati materiali non idonei al mantenimento di un dipinto su tela; mentre sul *Ritratto di Gina Caccia* è stato eseguito un restauro di cui si parlerà nella relazione dedicata specificatamente all'opera.

Tutto questo lavoro è servito a rintracciare nuove fonti che possano portarci il più possibile verso una verosimile conoscenza, e quindi autenticità, delle opere selezionate. Per raggiungere lo scopo non ci si è limitati quindi alla sola fiducia nel proprio occhio esaminatore; si sono invece raccolte prove attraverso un sinergico lavoro di squadra, che, analizzando ogni aspetto della lettura dell'opera, ha permesso di studiare e valutare la produzione artistica di Giovanni Carnovali presa in esame.



## Analisi non invasive per il confronto della tecnica esecutiva

Thierry Radelet

Le indagini diagnostiche sono state eseguite per identificare e confrontare la tecnica esecutiva in modo da individuare eventuali analogie e differenze tra diverse opere attribuite al Piccio. Esse inoltre sono state utili per la successiva fase di restauro di alcuni dipinti in quanto hanno permesso di determinare lo stato di conservazione oltre alla tecnica esecutiva delle opere. Le tecniche impiegate per tale confronto sono tutte non invasive, non hanno quindi comportato alcun campionamento o alterazione dei dipinti analizzati. Di seguito sono riportati i risultati ottenuti con le diverse tecniche di analisi su undici opere: *Agar nel deserto*, *Selene ed Endimone*, *Paesaggio con bagnanti*, *Ritratto di Gina Caccia*, *Rebecca e il servo d'Abramo*, *Il giudizio di Paride*, *Arianna consolata da Bacco*, *Madonna col Bambino*, *Flora*, *Fanciulla dormiente*, *Autoritratto*.

### LUCE VISIBILE

L'analisi in luce visibile<sup>1</sup> è un'indagine preliminare che riproduce l'opera originale in dimensioni reali o maggiori sfruttando la possibilità di selezionare particolari significativi in macro fotografia, che in alcuni casi possono dare informazioni sulla granulometria dei pigmenti e le loro mescolanze. Tale analisi è stata eseguita sulle opere sia in luce diffusa, per il riconoscimento di alcuni dati preliminari e come confronto con le altre tecniche di

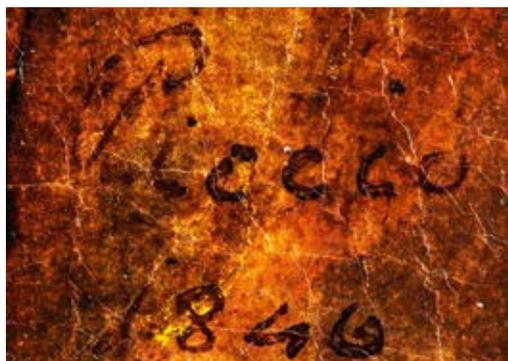
analisi, sia in luce radente, per avere alcune informazioni aggiuntive sulle stesure pittoriche. In particolare la luce diffusa ha permesso di identificare il supporto, l'iconografia e l'eventuale presenza di firma, data e dedica. La luce radente ha permesso invece di individuare l'eventuale esecuzione ad incisione di tali scritte, di dare informazioni aggiuntive sul supporto e di riconoscere la diversa matericità delle stesure pittoriche.

Tra le opere analizzate, alcune non hanno scritte di alcun tipo mentre altre presentano la firma e la data. Solo l'opera *Agar nel deserto* risulta avere unicamente la firma mentre nell'opera *Ritratto di Gina Caccia* è possibile anche notare una dedica dell'artista. Quest'ultima opera inoltre è l'unica in cui la scritta è stata realizzata ad incisione anziché con pigmento come per gli altri dipinti, ciò è evidenziabile dalle analisi in luce radente (fig. 1).

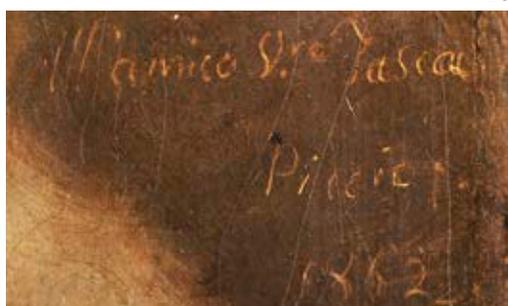
Per quanto riguarda le informazioni sul supporto, la luce radente ha invece permesso di riconoscere quello originale che non sempre coincide con quanto identificabile dal retro. Relativamente alle stesure pittoriche infine, le analisi in luce radente hanno identificato, laddove la matericità risulta essere più marcata, le singole pennellate. Tali stesure sono spesso sovrapposte le une alle altre con pigmenti differenti e ciò ha complicato non poco le successive analisi. È riportato un esempio di ciò tratto



1a



1b



1c



1f

1. Confronto firme in luce visibile (immagini contrastate)  
1a. *Agar nel deserto*, particolare con firma  
1b. *Paesaggio con bagnanti*, particolare con firma e data  
1c. *Ritratto di Gina Caccia*, particolare con firma, data e dedica



1d



1e



1d. *Flora*, particolare con firma e data  
1e. *Fanciulla dormiente* particolare con firma e data  
1f. *Autoritratto*, particolare con firma



2. *Arianna consolata da Bacco*, particolare in luce visibile  
3. *Agar nel deserto*, macro in luce visibile



da un particolare dell'opera di *Arianna consolata da Bacco* (fig. 2). Per piccole opere è possibile riconoscere la stessa particolarità con pennellate però di ridotte dimensioni (fig. 3). Le caratteristiche identificate con le analisi in luce diffusa e in luce radente sono riportate nella seguente tabella riassuntiva al fine di agevolare il confronto tra le diverse opere analizzate (Tabella 1).

#### FLUORESCENZA ULTRAVIOLETTA

Tale tecnica<sup>11</sup> permette di registrare un particolare fenomeno riguardante la risposta, nel campo del visibile, di una superficie esposta alle radiazioni UV, non visibili. In questo modo - in base all'intensità dell'emissione, alla tonalità, all'omogeneità della stesura - è possibile ottenere maggiori informazioni sulle vernici e i pigmenti utilizzati oltre ad identificare eventuali interventi di restauro eseguiti sopra la verniciatura. L'analisi in fluorescenza ultravioletta è stata eseguita su tutti i dipinti tranne che per l'*Autoritratto*.

In questo caso la forte ossidazione della verni-

ce, riscontrata nella maggior parte dei dipinti analizzati, ha limitato di molto le informazioni sui pigmenti sottostanti ma è stata utile al fine di individuare la presenza di ritocchi e di ottenere alcune maggiori indicazioni sulla firma. Per quanto riguarda gli interventi di restauro, essi sono riconoscibili per la loro minore fluorescenza rispetto alla restante parte del dipinto. I ritocchi più recenti non risultano avere fluorescenza, come per il caso de *Il giudizio di Paride*, *Arianna consolata da Bacco* (fig. 4) e *Madonna col Bambino*. Questi tre dipinti presentano inoltre diverse verniciature, derivanti da interventi in epoche successive e riconoscibili per la diversa tonalità della fluorescenza. Il *Paesaggio con bagnanti* presenta anch'esso degli interventi di restauro ma meno recenti.

Relativamente alla firma in quasi tutti i casi in cui è presente, essa risulta sottostante il film protettivo quindi non evidenziabile con queste analisi (fig. 5). L'unico caso differente è la firma dell'opera *Paesaggio con bagnanti* che risulta ripassata in alcune sue parti. È possibile infatti notare la differenza tra le lettere centrali

Tabella 1. Confronto delle opere in luce visibile

OPERE	ICONOGRAFIA	SUPPORTO	SCRITTA CON PIGMENTO	SCRITTA INCISA	DATA SCRITTA SUL DIPINTO
1. <i>Agar nel deserto</i>	scena con personaggi	tela su cartone	in basso a destra, firma	–	–
2. <i>Selene ed Endimone</i>	scena con personaggi	tela su cartone	–	–	–
3. <i>Paesaggio con bagnanti</i>	paesaggio con personaggi	tela	in basso a destra, firma e data	–	1846
4. <i>Ritratto di Gina Caccia</i>	ritratto mezzo busto	tela	–	in basso a destra, firma, dedica e data	1862
5. <i>Rebecca e il servo d'Abramo</i>	scena con personaggi	tela	–	–	–
6. <i>Il giudizio di Paride</i>	scena con personaggi	tela su cartone	–	–	–
7. <i>Arianna consolata da Bacco</i>	scena con personaggi	tela su cartone	–	–	–
8. <i>Madonna col Bambino</i>	ritratto mezzo busto	tela	–	–	–
9. <i>Flora</i>	ritratto mezzo busto	tela	in basso a destra, firma e data	–	1871
10. <i>Fanciulla dormiente</i>	ritratto figura intera	canovaccio	in basso a destra, firma e data	–	1863
11. <i>Autoritratto</i>	ritratto mezzo busto	tela	in basso a sinistra, firma e data	–	1840

della firma, originali in quanto maggiormente fluorescenti, rispetto al resto della scritta meno fluorescente. Il confronto con l'immagine in riflettografia infrarossa ha permesso di confermare tale ipotesi individuando un diverso assorbimento delle lettere (fig. 6).

**INFRAROSSO FALSO-COLORE 500-950 nm**  
Lo studio in infrarosso falso-colore con lunghezza d'onda compresa tra 500 e 950 nanometri<sup>III</sup> permette di avere le prime indicazioni sulla natura chimica dei pigmenti, successiva-

mente confrontati con i risultati ottenuti dalla fluorescenza a raggi X e con la radiografia per mettere in evidenza le stesure maggiormente radiopache. La sovrapposizione delle pennellate potrebbe in questo caso influire sulla lettura di tali pigmenti in infrarosso falso-colore cambiando la tonalità. L'analisi è stata eseguita su tutti i dipinti tranne che per l'*Autoritratto*.

I pigmenti maggiormente riconoscibili con tale tecnica sono il rosso, il verde e il blu. Dalle analisi è possibile in molti casi distinguere l'uso di diversi pigmenti impiegati in ogni dipinto,



4. *Il giudizio di Paride* (a sinistra) e *Arianna consolata da Bacco* (a destra) in fluorescenza UV

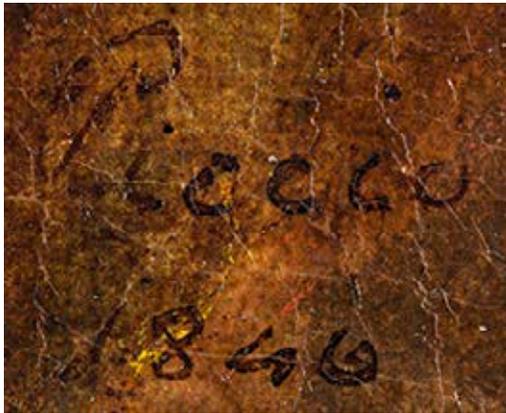


5. *Fanciulla dormiente*, particolare della firma in luce visibile (a sinistra) e in fluorescenza UV (a destra)

come per la campitura rossa che in alcuni casi risulta essere a base di cinabro, ferro o lacca. Un esempio di ciò è riscontrabile nella macro in falso-colore eseguita sulla *Fanciulla dormiente* che ha messo in evidenza l'uso di due pigmenti rossi: uno giallo in infrarosso falso-colore, corrispondente al rosso cinabro, e uno arancione in infrarosso falso-colore, tipico di una lacca (fig. 7). Nel caso della campitura blu essa assume in infrarosso falso-colore diverse colorazioni. Per quanto riguarda ad esempio la campitura blu che diventa rosso e blu al falso-colore permette

di ipotizzare una mescolanza tra due pigmenti quali un blu oltremare o indaco con un blu di Prussia. Questo è riconoscibile ad esempio nella macro in falso-colore dell'opera *Rebecca e il servo d'Abramo* (fig. 8).

Come per gli altri due pigmenti anche le campiture verdi assumono in infrarosso falso-colore diverse colorazioni. Un esempio è il verde che si può trovare nel *Ritratto di Gina Caccia* che diventa blu e rosso in infrarosso falso-colore. Questo permette di ipotizzare l'uso di un pigmento a base di cobalto e un pigmento a base



6. *Paesaggio con bagnanti*, macro della firma in luce visibile (in alto a sinistra), in fluorescenza UV (in alto a destra), in infrarosso bianco-nero 950 nm (in basso a sinistra) e in infrarosso bianco nero 1100 nm (in basso a destra)

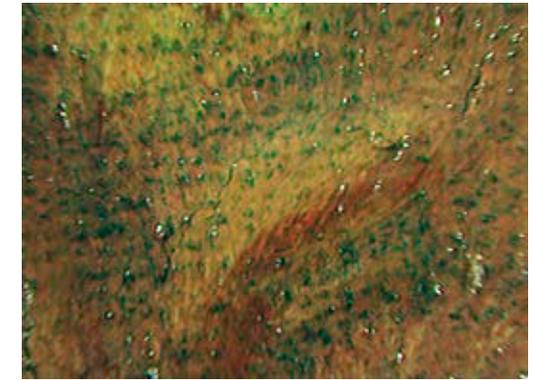
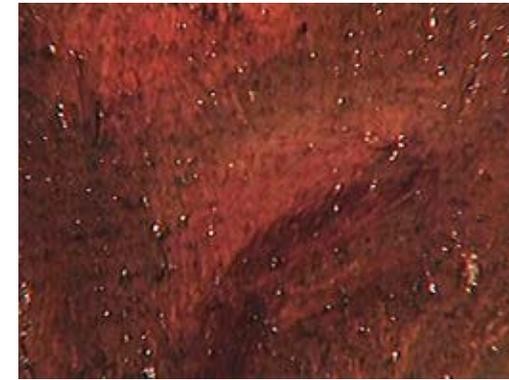
di ferro sovrapposti (fig. 9). Nella successiva tabella riassuntiva è possibile confrontare le risposte all'infrarosso falso-colore dei pigmenti impiegati nelle diverse opere d'arte analizzate (Tabella 2).

#### INFRAROSSO BIANCO-NERO 1100 nm

Il generale in infrarosso bianco-nero 1100 nm di ognuno dei dipinti è composto da più scatti eseguiti con la telecamera<sup>IV</sup> e uniti in post-produzione in modo da ottenere il massimo della risoluzione anche nei minimi particolari.

Il principio della riflettografia sfrutta essenzial-

mente la trasparenza dei pigmenti e degli strati pittorici alle bande elettromagnetiche infrarosse situate al di fuori dei margini della luce visibile (dai 780 nanometri in poi), permettendo così la visione degli strati sottostanti: qualora gli strati preparatori siano di colore chiaro e riportino un disegno preparatorio assorbente nell'infrarosso (come pigmenti neri a base di carbonio), la riflettografia ne permette la visione. Nel caso tale tecnica non identifichi gli strati preparatori, non è quindi possibile dire che essi non sono presenti, ma solamente che non sono visibili in quanto potrebbero essere rea-



7. *Fanciulla dormiente*, macro in luce visibile (a sinistra) e in infrarosso falso-colore (a destra)



8. *Rebecca e il servo d'Abramo*, particolare in luce visibile (a sinistra) e in infrarosso falso-colore (a destra)



9. *Ritratto di Gina Caccia*, macro in luce visibile (a sinistra) e infrarosso falso colore (a destra)

Tabella 2. Confronto delle opere in infrarosso falso-colore

OPERE	ROSSO	VERDE	BLU
1. <i>Agar nel deserto</i>	giallo	blu	rosso
2. <i>Selene ed Endimone</i>	–	blu	–
3. <i>Paesaggio con bagnanti</i>	giallo	brunastro	rosato
4. <i>Ritratto di Gina Caccia</i>	giallo	rosso e blu	–
5. <i>Rebecca e il servo d'Abrahamo</i>	giallo	–	rosso /blu
6. <i>Il giudizio di Paride</i>	giallo	brunastro	rosso, blu
7. <i>Arianna consolata da Bacco</i>	giallo	brunastro	rosso
8. <i>Madonna col Bambino</i>	giallo	rosso e blu	rosso
9. <i>Flora</i>	giallo	rosso	rosso
10. <i>Fanciulla dormiente</i>	giallo: cinabro arancione: lacca	rosso	–

lizzati con pigmenti trasparenti agli infrarossi o nascosti da pigmenti maggiormente opachi. Tale tipologia di indagini permette, allo stesso tempo, la visione dello stato di conservazione dei dipinti, mettendo in luce ritocchi o stucature profondi, situati al di sotto delle vernici e quindi non raggiungibili alcune volte dalla visione con la lampada di Wood.

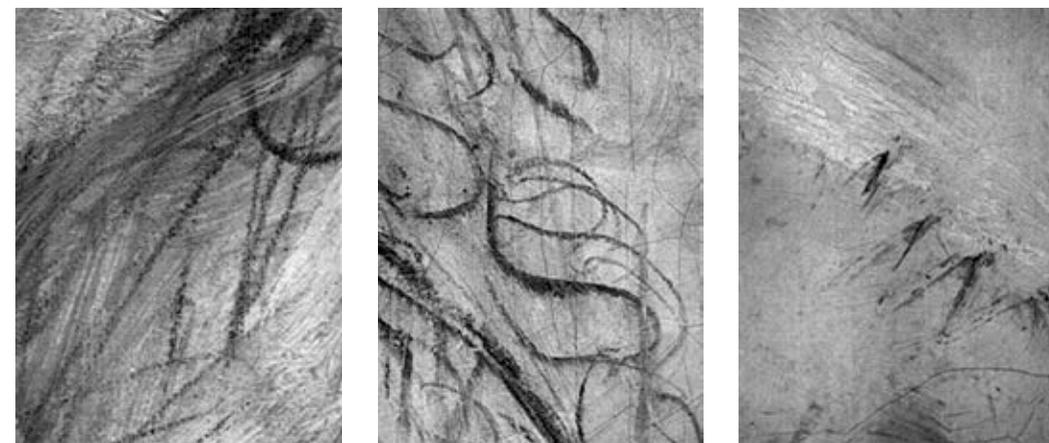
Tra i dipinti analizzati che mettono in evidenza il disegno preparatorio è possibile riconoscere per la maggior parte l'uso di matita o carboncino, opachi agli infrarossi, e solo in un caso la stesura a pennello, nel dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino* (fig. 10). Perlopiù i tratti risultano essere eseguiti a matita, o comunque con una punta fine, tranne che per il caso del *Ritratto di Gina Caccia* che risulta essere realizzato a carbonino con tratti più marcati (fig. 11).

Nella maggior parte dei casi inoltre il disegno preparatorio sembra eseguito in modo veloce a tracciare le linee principali del soggetto raffiguro

rato, come se fosse un abbozzo (fig. di partenza). Nel caso della *Flora* è possibile invece notare che i tratti seguono esattamente i lineamenti eseguiti in seguito con la pittura (fig. 12). Inoltre in questo caso il tratto è in numerose zone spezzato e non fluido, ciò porterebbe a pensare che sia stato eseguito ricalcando un disegno preparatorio eseguito su cartone. Le analisi in riflettografia infrarossa dell'*Autoritratto*, ed in particolare della zona del volto dove le stesure pittoriche sovrastanti risultano maggiormente trasparenti agli infrarossi, mettono invece in mostra dei tratti, eseguiti a matita, analoghi ad altri esempi di ritratti attribuiti al Piccio che si possono ritrovare in letteratura, come il *Ritratto del signor Luciano Mariani*<sup>1</sup> (fig. 13).

Nel dipinto *Paesaggio con bagnanti*, le analisi riflet-

<sup>1</sup> F. Mazzocca - G. Valagussa, *Piccio l'ultimo romantico*, catalogo della mostra, Cremona, Centro cult. S. Maria della Pietà, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.



10. Disegno preparatorio in riflettografia infrarossa, tratto a matita (a sinistra), tratto a carboncino (in centro) e tratto a pennello (a destra)



11. *Ritratto di Gina Caccia*, generale in riflettografia infrarossa

tografiche hanno permesso inoltre di identificare la presenza di un pentimento da parte dell'artista. È possibile infatti ipotizzare che gli alberi posti sulla sinistra fossero inizialmente dei cipressi sostituiti successivamente con dei pini (fig. 14).

L'analisi agli infrarossi ha permesso infine di dif-



12. *Flora*, generale in riflettografia infrarossa

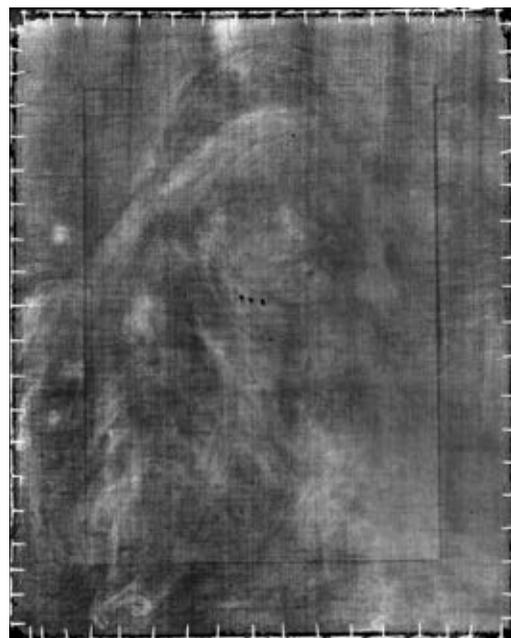
ferenziare l'opacità dei pigmenti in corrispondenza delle firme in modo da individuare eventuali ritocchi eseguiti successivamente come è emerso per il *Paesaggio con bagnanti*. La seguente tabella riassume per ogni opera le informazioni ottenute in riflettografia infrarossa (Tabella 3).



13. Confronto in riflettografia infrarossa tra l'*Autoritratto* (a sinistra) e il *Ritratto del signor Luciano Mariani* (a destra - immagine tratta dal catalogo *Piccio l'ultimo romantico*, p. 239)



14. *Paesaggio con bagnanti*, particolare in riflettografia infrarossa



15. *Ritratto di Gina Caccia*, generale in radiografia digitale

Tabella 3. Confronto delle opere in infrarosso bianco-nero 1100 n

OPERE	DISEGNO	FIRMA	PENTIMENTI	RITOCCHI
1. <i>Agar nel deserto</i>	matita, tratto sottile tratti veloci	trasparente	–	–
2. <i>Selene ed Endimone</i>	matita, tratto sottile tratti veloci	–	–	–
3. <i>Paesaggio con bagnanti</i>	no	in alcuni punti opaca e in altri trasparente, opaca in ir 1	cipressi al posto di alberi	non visibili
4. <i>Ritratto di Gina Caccia</i>	carboncino, tratto spesso tratti veloci	non visibile in ir	–	X
5. <i>Rebecca e il servo d'Abramo</i>	matita, tratti sottili e spessi, tratti veloci	–	–	X
6. <i>Il giudizio di Paride</i>	matita, tratto sottile tratti veloci	–	–	X
7. <i>Arianna consolata da Bacco</i>	matita, tratto sottile tratti veloci	–	–	non visibili
8. <i>Madonna col Bambino</i>	pochi tratti, pennello	–	–	X
9. <i>Flora</i>	matita, tratto sottile che segue la figura effettivamente realizzata	trasparente	–	pochi
10. <i>Fanciulla dormiente</i>	poche tracce che perlopiù seguono l'andamento della figura	opaco	–	–
11. <i>Autoritratto</i>	matita, tratto sottile tratti veloci	opaco	parte retro della veste	–

#### RADIOGRAFIA DIGITALE

Le analisi radiografiche<sup>v</sup> hanno permesso in questo caso di dare informazioni sul supporto e sull'uso della biacca, riconoscibile per la sua forte radiopacità, come imprimitura o come pigmento per le campiture. L'analisi in radiografia digitale è stata eseguita su tutti i dipinti tranne che per l'*Autoritratto*. Le analisi del supporto in radiografia del dipinto *Ritratto di Gina Caccia*, insieme all'indagine visiva con la restauratrice, hanno permesso di individuare il trasporto dell'opera eseguito in un precedente intervento di restauro (fig. 15). In altri casi tale

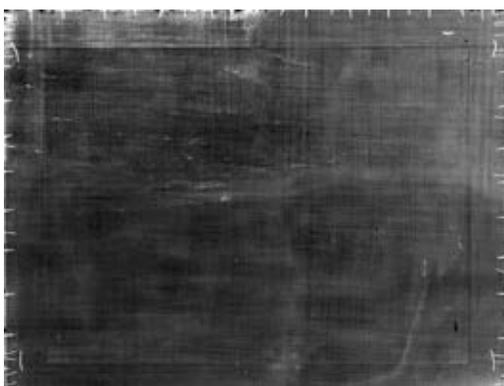
tecnica ha messo invece in evidenza che la tela utilizzata è stata tensionata in origine su un telaio di maggior dimensione e successivamente ritagliata e applicata su cartone come per le opere raffiguranti *Il giudizio di Paride* e *Arianna consolata da Bacco*. Questo emerge bene dalla radiografia in quanto le zone di tensionamento tra i chiodi è di oltre 10 cm mentre i quadri misurano 20 cm di lato circa (fig. 16). Per quanto riguarda invece le stesure pittoriche, la radiografia ha per esempio permesso, nel dipinto *Madonna col Bambino*, di mettere in risalto l'impostazione del volto della Madonna



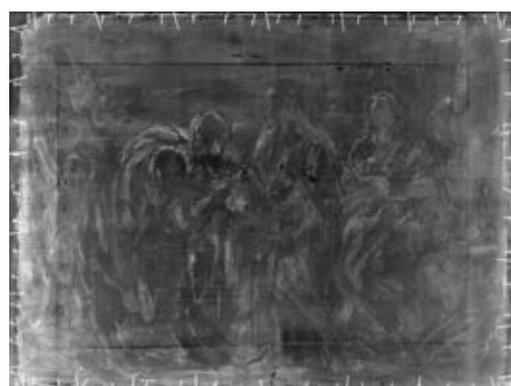
16. *Arianna consolata da Bacco*, generale in radiografia digitale



17. *Madonna col Bambino*, particolare in radiografia digitale



18. *Paesaggio con bagnanti*, generale in radiografia digitale



19. *Rebecca e il servo d'Abramo*, generale in radiografia digitale

ma allo stesso tempo di evidenziare la mancanza del volto del Bambino, come se fosse stato pensato in un secondo momento (fig. 17). Dal confronto tra i dipinti, in radiografia è possibile infine notare che alcuni di essi risultano trasparenti ai raggi x e quindi eseguiti con pennellate meno materiche e sono: *Paesaggio con bagnanti*

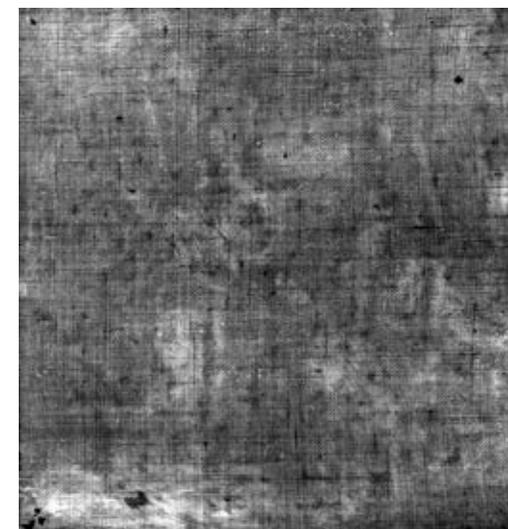
(fig. 18), *Flora*, *Il giudizio di Paride*, *Agar nel deserto* e *Arianna consolata da Baccho* mentre gli altri risultano maggiormente radio-opachi come ad esempio in *Rebecca e il servo d'Abramo* (fig. 19). In alcuni casi, l'uso di biacca per l'imprimatura rende meno contrastato il film pittorico sovrapposto come emerge nel dipinto *Il giudizio di Paride* (fig. 20).

## FLUORESCENZA A RAGGI X

Lo studio mediante Fluorescenza a Raggi X (XRF)<sup>VI</sup> portatile, permette di rilevare la presenza di elementi con numero atomico superiore al silicio in modo qualitativo e, non richiedendo alcun tipo di campionamento, rende pressoché nulla l'invasività e la distruttività delle indagini. Poiché non è possibile rilevare gli elementi più leggeri, alcuni materiali non possono essere riconoscibili direttamente mediante questa indagine (ad esempio i composti di origine organica, i composti costituiti da silicati o gli elementi leggeri). Le zone analizzate in XRF sono state scelte in funzione delle analisi multispettrali eseguite in precedenza, per ottimizzare e implementare – mediante il confronto – la possibilità di identificazione dei pigmenti originali e di eventuali ritocchi effettuati in occasione di precedenti restauri. Laddove è stato possibile, le analisi sono consistite nel confronto tra la preparazione e le campiture, al fine di riconoscere gli elementi maggiormente legati a queste ultime. In questo caso però a causa di uno spot reale di 8 mm dello strumento analizzato e alla sovrapposizione di diversi pigmenti, l'analisi ha comportato in alcuni casi la rilevazione di elementi non solo legati alla campitura analizzata ma a quelle limitrofe o sottostanti<sup>2</sup>.

Dall'analisi dei dipinti è stato possibile riconoscere una analogia di preparazione in quanto quasi tutti contengono bario (Ba) e stronzio (Sr), dovuti ad un solfato di bario e il piombo (Pb) della biacca usato probabilmente in imprimatura. In alcuni casi risulta anche presente il ferro (Fe) in piccolissime quantità forse legata al piombo per dare una colorazione all'imprimatura. Alcune eccezioni risultano essere la *Fanciulla*

<sup>2</sup> Nelle tabelle sottostanti gli elementi attribuibili ad altri pigmenti sono messi tra parentesi.



20. *Il giudizio di Paride*, generale in radiografia digitale

*dormiente*, dove è possibile identificare l'uso di piombo (Pb) e di zinco (Zn) in piccole quantità, e la *Madonna col Bambino* che ha invece zinco (Zn) e piombo (Pb) come elementi principali.

Per le campiture rosse, rosa e per gli incarnati risultano impiegati nella maggioranza dei casi il cinabro, identificabile per la presenza del mercurio (Hg), o pigmenti a base di ferro (Fe) come le terre rosse. Solo in un caso, *Arianna consolata da Baccho*, è possibile identificare solamente la presenza di piombo (Pb) che in questo caso potrebbe essere attribuibile all'uso di minio o di una lacca rossa mescolato con biacca. Le campiture verdi risultano ottenute da diversi pigmenti, a base di cromo (Cr), cobalto (Co) o ferro (Fe). In questo caso è inoltre possibile trovare lo zinco (Zn) legato ad un pigmento bianco o giallo. In alcuni casi è inoltre riscontrabile la presenza dell'antimonio (Sb), ciò potrebbe essere attribuito all'uso in mescolanza di giallo di Napoli per rendere la campitura verde più chiara. Nel caso della *Flora* il pigmento verde risulta invece in mescolanza con il giallo Orpimento.

Per quanto riguarda i pigmenti gialli essi risultano effettuati con pigmenti a base di ferro (Fe), come l'ocra gialla, per i dipinti *Agar nel deserto*, *Selene ed Endimone* ed in parte per la *Flora* e l'*Autoritratto*. Si possono invece trovare pigmenti differenti quali: giallo Napoli o Orpimento, nei dipinti *Paesaggio con bagnanti*, *Autoritratto* e *Flora*. La *Fanciulla dormiente* potrebbe invece essere stata realizzata con un giallo di piombo (Pb), la presenza di piccolissime quantità di cromo (Cr) e ferro (Fe) potrebbero essere dovute ad una miscelazione con un giallo di cromo o una ocra.

Le campiture brune, analizzate in *Rebecca e il servo d'Abramo* e in *Fanciulla dormiente*, risultano invece entrambe a base di ferro (Fe), dovute all'uso di terre per la loro realizzazione.

Per le campiture blu, le analisi XRF hanno permesso di identificare in alcuni casi l'uso del blu di cobalto (Co), come per *Agar nel deserto*, *Paesaggio con bagnanti* e *Madonna col Bambino*. In altri si può invece trovare il blu di Prussia, identificabile per la presenza di ferro (Fe), come in *Autoritratto*, *Rebecca e il servo d'Abramo* e *Il giudizio di Paride*.

Tabella 4. Confronto della preparazione in Fluorescenza a raggi x

OPERE	ELEMENTI INDIVIDUATI	POSSIBILE PIGMENTO
1. <i>Agar nel deserto</i>	Pb, Sr, Ba	biacca, solfato di bario
2. <i>Selene ed Endimone</i>	Pb, Sr, Ba	biacca, solfato di bario
3. <i>Paesaggio con bagnanti</i>	Pb, Sr, Ba	biacca, solfato di bario
4. <i>Ritratto di Gina Caccia</i>	Pb, Sr, Ba	biacca, solfato di bario
5. <i>Rebecca e il servo d'Abramo</i>	Fe*, Pb, Sr, Ba	pigmento a base di ferro, biacca, solfato di bario
6. <i>Il giudizio di Paride</i>	Fe*, Pb, Sr, Ba	pigmento a base di ferro, biacca, solfato di bario
7. <i>Arianna consolata da Baccho</i>	Pb, Sr, Ba	biacca, solfato di bario
8. <i>Madonna col Bambino</i>	Zn, Pb	pigmento a base di zinco, biacca
9. <i>Flora</i>	Pb, Sr, Ba	biacca, solfato di bario
10. <i>Fanciulla dormiente</i>	Zn*, Pb	pigmento a base di zinco, biacca
11. <i>Autoritratto</i>	Pb, Sr, Ba	biacca, solfato di bario

<sup>3</sup> Gli elementi riportati nelle tabelle non sono ordinati per concentrazione, quelli presenti in piccole

quantità sono indicati con un asterisco. Ciò potrebbe essere in realtà il risultato di una miscelazione del blu di Prussia con un blu oltremare artificiale o un indaco, come individuato dalle analisi in infrarosso falso-colore. Per quanto riguarda *Arianna consolata da Baccho*, infine, le analisi non hanno identificato elementi caratteristici del colore blu, ciò potrebbe essere dovuto all'uso di pigmenti non rilevabili con questa tecnica come il blu oltremare artificiale o l'indaco.

Infine le stesure bianche analizzate hanno messo in evidenza nel caso della *Fanciulla dormiente*, l'uso esclusivamente di biacca, mentre per l'opera *Ritratto di Gina Caccia* e *Madonna col Bambino*, l'uso anche di bianco di zinco.

In tutti i punti analizzati, inoltre, risulta la presenza di biacca, in parte legata all'imprimatura ed in parte usata in miscelazione con altri pigmenti per la lumeggiatura delle campiture.

Nelle seguenti tabelle sono riportati, per ogni colore, gli elementi identificati<sup>3</sup> nelle singole opere e il pigmento al quale potrebbero essere associati anche dal confronto con le precedenti analisi in infrarosso falso-colore (Tabelle 4-12).

quantità sono indicati con un asterisco.

Tabella 5. Confronto delle stesure rosse in Fluorescenza a raggi x

OPERE	ELEMENTI INDIVIDUATI	POSSIBILE PIGMENTO
1. <i>Agar nel deserto</i>	Hg, Pb	cinabro, biacca
3. <i>Paesaggio con bagnanti</i>	Fe, (Cu), Hg, Pb	pigmento a base di ferro, cinabro, biacca
4. <i>Ritratto di Gina Caccia</i>	Fe*, Hg, Zn, Pb	pigmento a base di ferro, cinabro, pigmento a base di zinco, biacca
5. <i>Rebecca e il servo d'Abramo</i>	Fe*, Hg, Pb	pigmento a base di ferro, cinabro, biacca
6. <i>Il giudizio di Paride</i>	Fe*, Pb	pigmento a base di ferro, biacca
7. <i>Arianna consolata da Baccho</i>	Pb	minio o lacca rossa
8. <i>Madonna col Bambino</i>	Fe, Hg, Zn, Pb	pigmento a base di ferro, cinabro, pigmento a base di zinco, biacca
9. <i>Flora</i>	Fe, Pb	pigmento a base di ferro, biacca

Tabella 6. Confronto delle stesure rosa in Fluorescenza a raggi x

OPERE	ELEMENTI INDIVIDUATI	POSSIBILE PIGMENTO
2. <i>Selene ed Endimone</i>	Fe, Pb	pigmento a base di ferro, biacca
10. <i>Fanciulla dormiente</i>	Fe, Hg, Pb	pigmento a base di ferro, cinabro, biacca

Tabella 7. Confronto delle stesure per l'incarnato in Fluorescenza a raggi x

OPERE	ELEMENTI INDIVIDUATI	POSSIBILE PIGMENTO
1. <i>Agar nel deserto</i>	Fe*, Hg*, Pb	pigmento a base di ferro, cinabro, biacca
2. <i>Selene ed Endimone</i>	Fe, Pb	pigmento a base di ferro, biacca
4. <i>Ritratto di Gina Caccia</i>	Fe*, Hg, Zn*, Pb	pigmento a base di ferro, cinabro, pigmento a base di zinco, biacca
8. <i>Madonna col Bambino</i>	Fe*, (Co), Hg, Zn, Pb	pigmento a base di ferro, cinabro, pigmento a base di zinco, biacca
9. <i>Flora</i>	Fe*, Pb	pigmento a base di ferro, biacca
10. <i>Fanciulla dormiente</i>	Fe, Hg, Pb, (Cr)	pigmento a base di ferro, cinabro, biacca
11. <i>Autoritratto</i>	Fe*, Pb	pigmento a base di ferro, biacca

Tabella 8. Confronto delle stesure verdi in Fluorescenza a raggi x

OPERE	ELEMENTI INDIVIDUATI	POSSIBILE PIGMENTO
1. <i>Agar nel deserto</i>	Co, Sb, Pb, Fe	verde cobalto, giallo di Napoli, biacca, pigmento a base di ferro
3. <i>Paesaggio con bagnanti</i>	Fe, Pb	pigmento a base di ferro, biacca
4. <i>Ritratto di Gina Caccia</i>	Fe, Co, Zn, Pb	pigmento a base di ferro, verde cobalto, pigmento a base di zinco, biacca
6. <i>Il giudizio di Paride</i>	Fe*, Pb	pigmento a base di ferro, biacca
7. <i>Arianna consolata da Bacco</i>	Fe*, Pb, Sb	pigmento a base di ferro, biacca, giallo di Napoli
8. <i>Madonna col Bambino</i>	Fe, Zn, Pb, Cr*, Sb	pigmento a base di ferro, pigmento a base di zinco, biacca, verde cromo, giallo di Napoli
9. <i>Flora</i>	Fe, Zn*, Pb, (As)	pigmento a base di ferro, pigmento a base di zinco, biacca, orpimento
10. <i>Fanciulla dormiente</i>	Cr, Fe, Pb	verde di cromo, pigmento a base di ferro, biacca

Tabella 9. Confronto delle stesure gialle in Fluorescenza a raggi x

OPERE	ELEMENTI INDIVIDUATI	POSSIBILE PIGMENTO
1. <i>Agar nel deserto</i>	Fe*, Pb	pigmento a base di ferro, biacca
2. <i>Selene ed Endimone</i>	Fe, Pb	pigmento a base di ferro, biacca
3. <i>Paesaggio con bagnanti</i>	Sb, Pb	giallo di Napoli
9. <i>Flora</i>	Fe, Pb, As	pigmento a base di ferro, orpimento
10. <i>Fanciulla dormiente</i>	Pb, Cr*, Fe*	giallo di piombo, giallo di cromo, pigmento a base di ferro
11. <i>Autoritratto</i>	Fe, Pb, Sb*	pigmento a base di ferro, biacca, giallo di Napoli

Tabella 10. Confronto delle stesure brune in Fluorescenza a raggi x

OPERE	ELEMENTI INDIVIDUATI	POSSIBILE PIGMENTO
5. <i>Rebecca e il servo d'Abramo</i>	Fe, Pb	pigmento a base di ferro, biacca
10. <i>Fanciulla dormiente</i>	Fe, Zn*, Pb	pigmento a base di ferro, pigmento a base di zinco, biacca

Tabella 11. Confronto delle stesure blu in Fluorescenza a raggi x

OPERE	ELEMENTI INDIVIDUATI	POSSIBILE PIGMENTO
1. <i>Agar nel deserto</i>	Co, Pb	blu cobalto, biacca
3. <i>Paesaggio con bagnanti</i>	Co*, Pb, Ni*	blu cobalto, biacca
5. <i>Rebecca e il servo d'Abramo</i>	Fe, Pb	blu di Prussia, biacca
6. <i>Il giudizio di Paride</i>	Fe, Pb	blu di Prussia, biacca
7. <i>Arianna consolata da Bacco</i>	Pb, (Sb)	blu oltremare artificiale o indaco
8. <i>Madonna col Bambino</i>	Fe*, Co, Zn, Pb, (Sb)	blu di Prussia, blu di cobalto, pigmento a base di zinco, biacca
11. <i>Autoritratto</i>	Fe*, Pb	blu di Prussia, biacca

Tabella 12. Confronto delle stesure bianche in Fluorescenza a raggi x

OPERE	ELEMENTI INDIVIDUATI	POSSIBILE PIGMENTO
4. <i>Ritratto di Gina Caccia</i>	Zn, Pb	bianco di zinco, bianco di piombo
8. <i>Madonna col Bambino</i>	Zn, Pb	bianco di zinco, bianco di piombo
10. <i>Fanciulla dormiente</i>	Pb	bianco di piombo

## CONCLUSIONI

Dalle analisi effettuate è possibile affermare che i materiali impiegati per la realizzazione delle opere sono compatibili con l'epoca alle quali sono attribuite. Relativamente alla loro

esecuzione da parte del Piccio, le analisi permettono di individuare molte analogie e alcune differenze nel confronto tra le diverse opere ma non possono da sole dare una risposta definitiva a questo quesito.

## NOTE

<sup>I</sup> Luce visibile realizzata con flash e fotocamera Canon 5D II Mark.

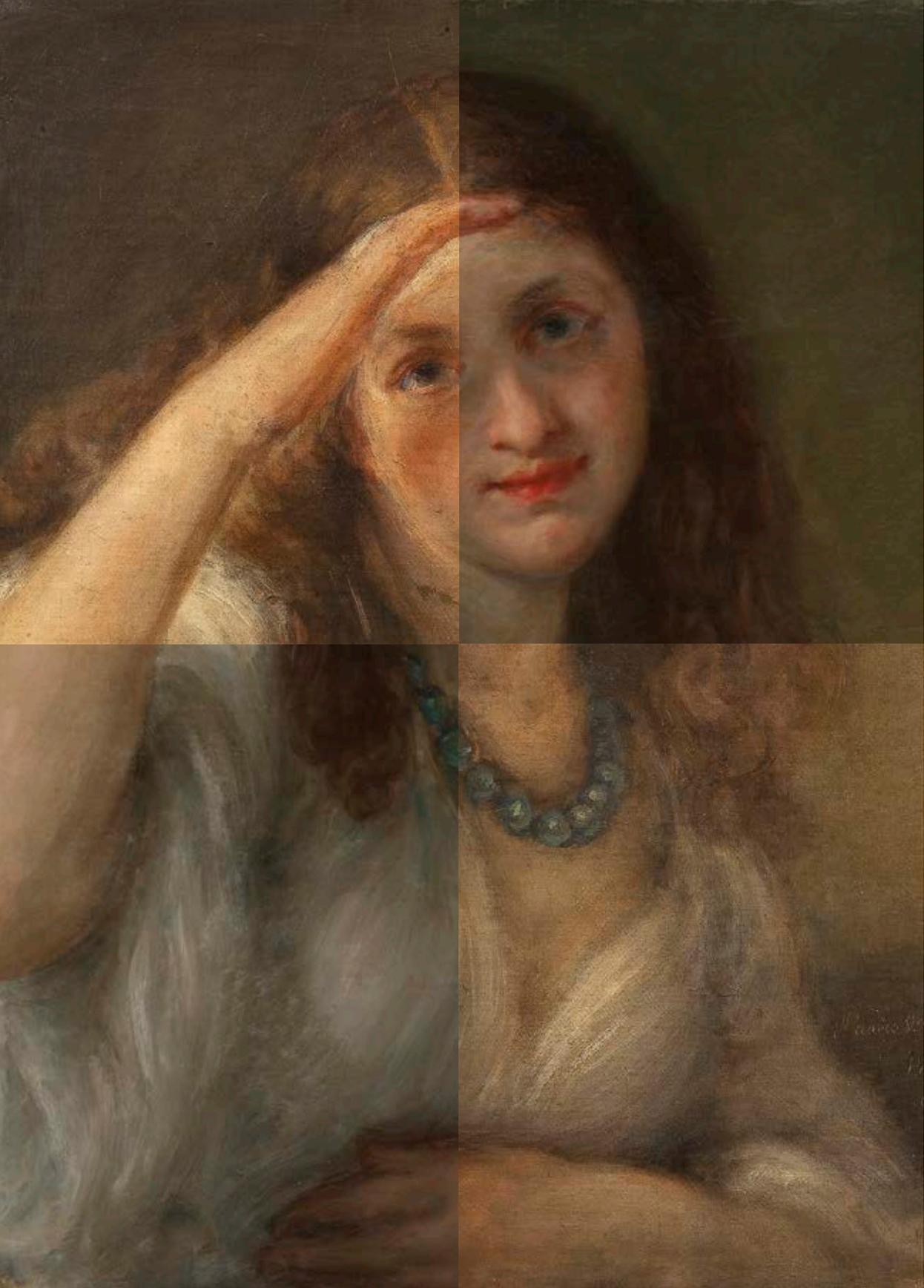
<sup>II</sup> Fluorescenza UV realizzata con lampade a vapore di mercurio con filtro di Wood e fotocamera Canon 5D II Mark.

<sup>III</sup> Infrarosso falso-colore 500-950 nm realizzato con fotocamera FUJI S3PRO IRUV e con telecamera CCD MUSIS 2007.

<sup>IV</sup> Infrarosso bianco-nero 1100 nm realizzato con telecamera CCD MUSIS 2007.

<sup>V</sup> Radiografia digitale eseguita con: lastre digitali al fosforo (50 micron) di 35 x 43 cm (251 dpi in scala 1/1); sorgente ICM CP120B; scanner DURR CR35 NDT; Tensione 60 kV; Corrente 1,5 mA; Tempo di esposizione 30 s.

<sup>VI</sup> Fluorescenza a raggi X portatile con l'analizzatore Genius 5000XRF della SkyRay Instrument.



## Relazione tecnica di restauro del *Ritratto di Gina Caccia*

Enrica Boschetti

Una delle opere selezionate per condurre l'indagine che ha portato alla stesura di questo testo, è il *Ritratto di Gina Caccia* che, oltre ad essere uno dei dipinti indiscussi, è certamente da considerarsi uno dei capolavori del Piccio.

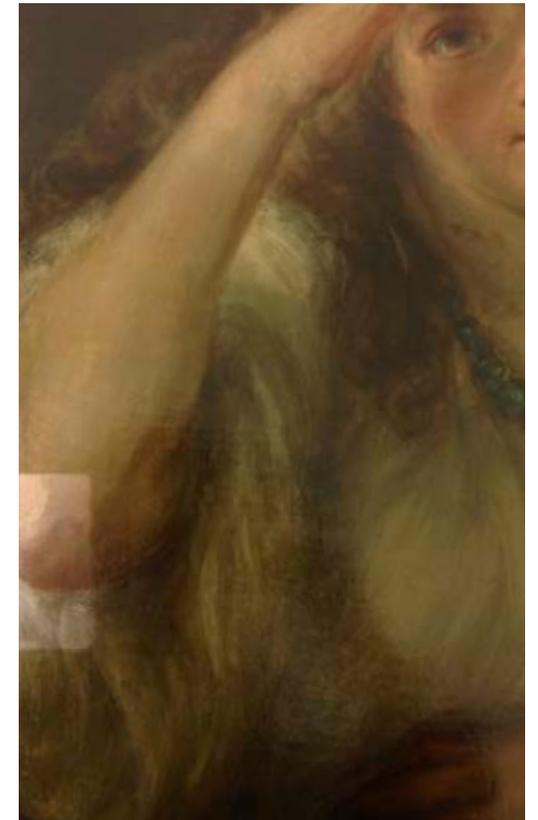
Come tutte le opere è stato visionato, ulteriormente studiato, indagato con le varie tecniche diagnostiche e ne è stato valutato lo stato di conservazione. Per ciascuno di questi dipinti si sono dovute prendere decisioni adeguate riguardo a come procedere, anche contemplando un possibile intervento del restauratore.

Come già anticipato nell'introduzione, per alcuni di questi era stato previsto esclusivamente un intervento di pulitura in modo da conferirgli così una lettura più nitida, oppure nel caso della *Madonna col Bambino* si era scelto di "liberarlo" da materiali non idonei per la conservazione di un dipinto su tela.

Per quanto riguarda il *Ritratto di Gina Caccia* ci si è trovati invece a dover affrontare vere e proprie problematiche date dal degrado.

In passato, presumibilmente intorno al 1950, il dipinto era stato oggetto di un intervento di restauro ed in quell'occasione, era stato foderato utilizzando una doppia tela.

La presenza di svariati distacchi e sollevamenti della pellicola pittorica segnalava che i materiali utilizzati nel sopracitato intervento fossero degradati, quindi non solo non avevano più un adeguato potere adesivo, ma confe-



Particolare del tassello di pulitura

rivano inoltre una forte rigidità alla struttura. Una simile situazione suggeriva l'asportazione di questi materiali così compromessi, soprattutto perché non era opportuno tentare di salvarli dato che, con il loro invecchiamento, erano essi stessi la causa del danno.



Particolare del bordo che evidenzia le cadute perimetrali ed i tessuti della foderatura e del trasporto (quello con trama più fitta)

Inoltre, visionando il perimetro dell'opera, si poteva notare la presenza di un tessuto in cotone a trama regolare simile ad una garza, comunemente indicato come Cencio della nonna.

Nell'ipotesi migliore questo poteva far pensare alla ricostruzione del bordo, ovvero la parte di tessuto utilizzata per la chiodatura del dipinto al telaio, ma il sospetto più forte è stato quello di considerare che l'opera potesse invece aver subito un trasporto, cioè l'asportazione della tela originale e la sua conseguente applicazione su un nuovo tessuto di supporto.

Questo ragionevole dubbio era stato insinuato dal fatto che normalmente i dipinti trasportati riportano gravi perdite e appiattimenti di colore, oltre a recare impressa nella pellicola pittorica la tramatura del tessuto di restauro perdendo quindi quella originale. Questa situazione non riguardava assolutamente il *Ritratto di Gina Caccia*, che mostrava invece un ottimo stato di conservazione della pellicola pittorica, fatta eccezione per qualche sollevamento e distacco causato dalla foderatura. La tessitura in diagonale originaria era perfettamente visibile e le lacune di colore, fatta eccezione per la zona perimetrale, erano molto limitate.



Particolare dopo la pulitura che mette in evidenza sia i cretti della pellicola pittorica sia le cadute da cui si può anche intravedere il tessuto Cencio della nonna

Solamente una radiografia avrebbe potuto quindi confermare o eliminare questo dubbio. Per quanto riguardava l'aspetto della pellicola pittorica, la vernice di restauro applicata oltre cinquant'anni fa, si mostrava fortemente ossidata e quindi molto ingiallita, come anche i pochi ritocchi, che invecchiando erano virati in una tonalità molto più scura.

Quanto detto è stato verificato e comprovato dalla diagnostica e dai risultati emersi è stato anche confermato il trasporto. È comunque doveroso dire che questo passaggio, anche se fra i più estremi nel restauro, fu eseguito in modo ineccepibile salvaguardando perfettamente la pellicola pittorica; non è però semplice determinare per quale motivo ai tempi si sia deciso di eseguire questo intervento, oggi ci si può limitare solamente a mere supposizioni.

A seguito di quanto detto ci si è interrogati a lungo su come agire.

Di fronte ai dipinti foderati l'intento è nella maggior parte dei casi quello di riportarli in prima tela, quando ovviamente il tessuto originale lo concede. Data però la situazione del *Ritratto di Gina Caccia*, non si poteva prendere

in considerazione questa opportunità. Quindi tutto il progetto di restauro è stato incentrato sul risanamento della pellicola pittorica con l'obiettivo di sostituire la doppia foderatura con un unico supporto dato che, come precedentemente detto, questi materiali invecchiati erano diventati la causa del deperimento del dipinto.

Prima di "mettere le mani" su un'opera, si sta consolidando sempre di più la necessità di verificare alcuni parametri attraverso l'utilizzo di strumentazioni che permettano di misurare ed ottenere dati fondamentali per capire sia lo stato di degrado dei materiali, sia i sistemi da utilizzare per eseguire buona parte degli interventi. Si potrebbe a grandi linee paragonare questo "protocollo" a quello di un Pronto Soccorso, ove fra i primi valori ad essere misurati in un paziente vi sono la pressione arteriosa e la temperatura corporea.

Ad esempio misurare il pH del tessuto di supporto e quello della superficie pittorica, può aiutare a comprendere da dove prenda avvio il degrado. Nel caso del *Ritratto di Gina Caccia*, il pH del tessuto corrispondeva a 4.8, mentre quello della pellicola era di 6.2, il che è stato utile per confermare dunque che la foderatura, conferendo forte acidità, fosse una delle cause del deterioramento.

Inoltre la misurazione del pH, in aggiunta a quella della conducibilità, permette di individuare i materiali più idonei da utilizzare per eseguire parte della pulitura piuttosto che per l'applicazione e rimozione di strati provvisori protettivi.

Dopo aver eseguito quindi tutte queste verifiche, in primo luogo sono state asportate le polveri sia sul fronte sia sul retro del dipinto con un micro-aspiratore.



Foto generale del dipinto dopo la pulitura

Si è proseguita la pulitura superficiale della pellicola pittorica rimuovendo sostanze idrosolubili con l'utilizzo di una soluzione acquosa a pH e conducibilità controllati. In un secondo momento, aiutandosi con la lettura della fluorescenza ad ultravioletto con Lampada di Wood, si è proceduto con la rimozione della vernice utilizzando una miscela di solventi – Etilacetato e Isottano – in diverse percentuali. Dopo aver atteso la loro totale evaporazione si è tornati ad utilizzare una soluzione acquosa adatta all'asportazione di residui delle vecchie colle di foderatura rimaste sulla superficie.

In seguito, siccome si percepiva ancora una forte fluorescenza su buona parte della superficie, si è scelto di proseguire ancora con una miscela di Etilacetato e Isottano sempre in diverse percentuali.

Terminata la pulitura, il dipinto è stato svincolato dal telaio e si è quindi dato inizio alla rimo-



Particolare scattato durante la sfoderatura che mette in evidenza i tre tessuti, due tele da rifodero ed il tessuto utilizzato per il trasporto, Cencio della nonna

zione della doppia foderatura, previa messa in sicurezza della pellicola pittorica; è stata perciò applicata una velinatura composta da carte pre-collate con Aquazol® 500, ovviamente tenendo sempre presenti i parametri sopracitati. Questa nuova tipologia di velinatura molto mirata è stata scelta tenendo presenti sia le problematiche del dipinto sia le modalità d'intervento successive (per approfondimenti su questa metodologia si rimanda all'articolo L. Borgioli - E. Boschetti - C. Tortato, *I cerotti di Aquazol 500. Una procedura alternativa per la velinatura dei dipinti*, in "Progetto restauro", 70, 2015, in press). Una volta velinata interamente la superficie pittorica, si è proceduto con la rimozione a secco delle due tele aiutandosi parzialmente con mezzi meccanici nelle zone ove c'erano accumuli di colla animale più tenaci.

Il Cencio della nonna, anche se applicato nel precedente restauro, non è stato asportato poiché si trovava a diretto contatto con lo strato pittorico e la scelta della sua rimozione avrebbe significato un secondo trasporto. In ogni caso si doveva comunque avanzare ulteriormente nella rimozione delle colle di foderatura troppo acide.

Dovendo procedere con un sistema acquoso che inglobasse al suo interno queste colle idro-

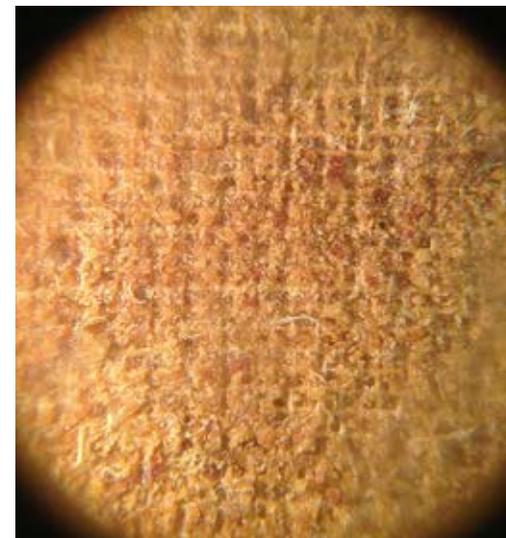
solubili, ma trovandosi di fronte alla necessità di non apportare umidità al tessuto che avrebbe potuto sganciarsi, si è scelto di creare una sorta di impermeabilizzazione di quest'ultimo. La tela è stata così impregnata con un solvente siliconico che, una volta evaporato, non avrebbe lasciato alcuna traccia. Isolato dunque il tessuto si sono potute rigonfiare le colle con un gel acquoso di Gomma Xantano (Vanzan NF-C®) steso a pennello e lavorato per qualche minuto e poi rimosso a secco con cotone idrofilo. La colla rigonfiata poteva così essere asportata a bisturi senza troppa pressione, eseguendo poi un ultimo risciacquo con lo stesso solvente precedentemente utilizzato per l'impermeabilizzazione.

Una volta rimossa tutta la colla dal retro si è attesa una giornata per la totale evaporazione del solvente e per poter quindi eliminare in sicurezza le veline utilizzando sistemi acquosi tarati sempre a determinati valori di pH e conducibilità. Si poteva ora proseguire con i consolidamenti.

Il primo consolidante utilizzato è stata una soluzione di Plexisol® P550 al 10% in White Spirit applicata direttamente sulla pellicola pittorica e, una volta evaporato il solvente (circa trentasei ore), si è posizionato in tavola a bassa pressione a piano riscaldato raggiungendo così un primo livello di consolidamento.

Per conseguire una sufficiente adesione dello strato pittorico al Cencio della nonna, è stata applicata sul retro del dipinto una soluzione di BEVA® 371 al 20% in White Spirit e si è attesa nuovamente l'evaporazione del solvente per poi procedere con la stabilizzazione dell'adesivo tramite tavola a bassa pressione.

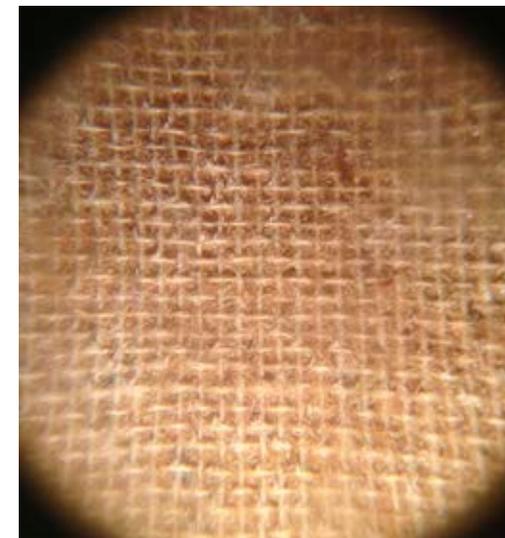
Gli strati pittorici erano quindi stati consolidati ed adesi al supporto. Il solo Cencio della nonna però non era idoneo a causa delle sue caratteri-



Il Cencio della nonna prima dell'asportazione delle colle animali, ingrandimenti 15x

stiche costitutive, né a sostenere lo strato pittorico né a reggere un tensionamento su telaio, esigenze a cui si è potuto far fronte foderando nuovamente l'opera con una tela di poliestere denominata ISPRA.

Prima di procedere con la foderatura vera e propria, si sono risarcite piccole lacune del Cencio con un composto di polpa di carta ed Evacon-R™. Per creare una buona adesione fra il supporto e la tela di foderatura, è stata applicata una soluzione di BEVA® 371 al 40% in Cicloesano a 30°C, temperatura non troppo elevata, onde evitare la troppa penetrazione di adesivo nei substrati. Dopo ventiquattro ore di attesa, il tutto è stato riposizionato in tavola a bassa pressione per portare a termine la foderatura. A questo punto si è potuto rimontare il dipinto



Il Cencio della nonna dopo il lavoro di asportazione delle colle animali, ingrandimenti 15x

sul telaio. Si è proceduto così con il riempimento delle lacune mediante un impasto a base di gesso di Bologna e Klucell® G in Alcool etilico al 4%. Le stuccature sono state lavorate con tempera per simulare la texture della superficie pittorica.

La prima verniciatura, quella che precede la reintegrazione pittorica, è stata fatta con vernice acrilica ad alta stabilità ed alto peso molecolare, ovvero il Paraloid B72.

Il ritocco è stato eseguito con Gamblin Conservation Colors, pigmenti in resina urea-aldeidica Laropal A81 a basso peso molecolare.

In ultimo la verniciatura finale è stata eseguita con una resina alifatica a basso peso molecolare, ovvero vernice Regalrez 1094 additivata con Tinuvin® 292.

## Biografia

Il 29 settembre 1804 a Montegrino Valtravaglia, in provincia di Varese, nasce, primo di sei fratelli, Giovanni Carnovali. Il padre Giovanni Battista Ambrogio e la madre Serafina nel 1812 si trasferiscono con la famiglia ad Albino (BG) poiché il padre, capomastro, era assunto presso la casa del conte Spini. A quest'ultimo pare si debba il vezzeggiativo "Piccio" che accompagnerà l'artista per tutta la vita, e altresì la sensibilità nell'aver colto le capacità artistiche del giovane Carnovali. Egli infatti, ne promuoverà l'iscrizione, a soli 11 anni, alla scuola di pittura diretta dal maestro Giuseppe Diotti, dell'Accademia Carrara di Bergamo. Il Maestro, di estrazione neoclassica, si convince in breve delle doti dell'allievo parlandone, in una lettera inviata nel 1817 all'ing. Giovanni Montani, in questi termini «diverrà non già un artista bravo ma straordinario».

In questo periodo il giovane ha modo di avvicinarsi ad artisti come Pietro Ronzoni ed entrare in contatto con molte opere di pregio, lascito del fondatore dell'Accademia Giacomo Carrara. Nel 1820, terminati gli studi, e ottenuto il primo premio alla scuola di nudo, Carnovali decide di darsi alla libera professione.

È del 1826 la sua prima commissione pubblica, *L'educazione della Vergine*, per la Parrocchiale di Almenno San Bartolomeo (BG). L'opera si pone come sunto delle sperimentazioni originali del periodo della giovinezza e testimonia i consensi nell'ambito della cultura ufficiale, permetten-

dogli di affermarsi al di fuori dell'Accademia Carrara. Egli presto si sgancia dalla lezione neoclassica del maestro Diotti, avvicinandosi piuttosto a quella di Moroni e di Luini. Tra il 1826 e il 1827 esegue, presso Palazzo Spini a Bergamo, alcune decorazioni ad olio per il salone, *Le quattro stagioni*, *Apollo e Marsia*, *Il Giudizio di Paride*; le opere furono distrutte all'acquisto dello stabile dalle Canossiane poiché ritenute di argomento profano. Furono varie le opere di Carnovali andate perdute, gli affreschi del 1826 per il Palazzo Zanchi a Bergamo, e le decorazioni a tempera raffiguranti le *Avventure di Diana* nella casa delle sorelle Malossi a Casalmorano (CR), eseguite nel 1830-31. Ricordiamo anche il dipinto *Telemaco narra le avventure di Calipso*, distrutto dal committente che lo giudicò licenzioso...

Gli spostamenti del Piccio che, come si narra, avvenivano frequentemente a piedi, sono spesso desunti da lettere, da datazioni di opere e da avvenimenti che lo collocano in varie zone tra la pianura padana e l'Italia centrale, così sappiamo, ad esempio, che nel 1829 fu a Brescia – vista la data del 9 maggio impressa sul *Cristo Benedicente* tratto da un'opera di Raffaello della collezione Tosio. In questi anni compie anche un viaggio a Roma e al ritorno si trattiene a Parma dove studia il Correggio e il Parmigianino, dedicandosi all'esecuzione di svariate copie di dipinti dei due artisti. Tra il 1832 e il 1835 è invece a Cremona ospite di alcune famiglie di amici e committenti.

Nel 1835 partecipa all'Esposizione annuale

dell'Accademia Carrara col *Ritratto del conte Guglielmo Lochis*, collezionista e amante dell'arte che fu protettore dell'artista; risalgono al 1836 molti ritratti, tra questi quello di Amalia Elia Farina, e quelli di molti rappresentanti della borghesia liberale dell'epoca. Nel 1837 è a Milano e nello stesso anno presenza nuovamente all'Esposizione annuale dell'Accademia Carrara. Partecipa all'Esposizione Braidense nel 1838 e nel 1840: nella prima occasione con tre ritratti, una Madonna orante e la grande tela *Aminta rinviene tra le braccia di Silvia*; nella seconda e ultima, con una sola opera. Il 1840 è anche l'anno in cui accetta la commissione da parte della Parrocchiale di Alzano Lombardo (BG) della pala d'altare di *Agar nel deserto*, fonte di lunga e sofferta esecuzione e di polemiche dovute al rifiuto finale del committente, dopo la consegna nel 1863.

Negli stessi anni è a Cremona e a Milano e, in questo periodo, si rende evidente un'improvvisa libertà esecutiva – rintracciabile ad esempio nel *Ritratto di Filippo Guerzati* – forse animata da un mai accertato viaggio a Parigi con l'amico e seguace Giacomo Trécourt.

Nel 1845 riprende a viaggiare verso Roma e Civitavecchia sempre con Trécourt. E nel 1847 accetta la commissione della *Pala del Rosario* per la Parrocchia di Adrara San Martino (BG) consegnata due anni più tardi.

Parteciperà ancora all'esposizione all'Accademia Carrara di Bergamo, per l'ultima volta, nel 1851. Carnovali viaggia spesso e i suoi spostamenti sono sempre volti allo studio dei grandi del passato; nel 1855 è a Roma, Napoli e Gaeta, in compagnia di Trécourt e di Federico Faruffini, mentre tra il 1857 e il 1860 risulta risiedere a Milano dove sposta il suo Atelier da via San Primo a via Santo Spirito riprendendo la produzione ritrattistica, prolifica negli anni quaranta, ma abbandonata nell'ultimo decennio.

Nel 1861 *L'educazione della Vergine* viene scelto

per l'Esposizione Nazionale di Firenze ben quarant'anni dopo essere stato eseguito. L'arretratezza della scelta delle opere inviate, promossa dal direttore dell'Accademia Carrara Enrico Scuri, pone l'accento sul giudizio negativo dell'"arte ufficiale" nei confronti della produzione contemporanea di un artista innovativo e fuori dagli schemi quale è stato Carnovali.

Nel 1863, come accennato, si consuma l'accesa polemica fra l'amico e sostenitore Trécourt e il critico Pasino Locatelli in netto contrasto sul giudizio da dare alla rifiutata pala di Agar. L'opera viene alla fine acquistata dall'ing. Daniele Farina, amico e mecenate di Carnovali, e rimane un punto fisso nella sua produzione per l'innovazione coloristica e la pennellata che sfaldandosi si fonde completamente con la luce. In questo frangente non giunge notizia che l'artista sia intervenuto a difesa dell'opera. Il motivo può essere ricercato in un presunto viaggio in Francia; risale infatti al 1863 l'opera *Fanciulla dormiente* che presenta analogie indiscutibili con il dipinto *Baccante addormentata* attribuito a Jean-Honoré Fragonard. L'opera apparteneva al medico parigino Louis Le Caze, che era solito aprire le porte delle sue collezioni ad artisti, conoscitori ed amici, ed è quindi presumibile che il Piccio abbia frequentato quell'ambiente.

Negli anni sessanta è presente presso le famiglie Tasca, Moretti e Carminati, dove realizza svariate ritratti. Tra questi spicca il *Ritratto di Gina Caccia*, l'opera interpreta, infatti, oltre a un avvicinamento ai motivi della scapigliatura, anche le ricerche pittoriche degli ultimi anni di lavoro dell'artista.

Nel luglio del 1873 il corpo senza vita di Giovanni Carnovali viene trovato nel Po, annegato probabilmente durante uno dei bagni che amava fare nel fiume, l'anno successivo la salma viene trasportata dal cimitero di Coltaro a quello di Cremona dove tuttora si trova.

## Regesto delle opere

a cura di Melissa Raspa



1. *Danza delle quattro stagioni*, 1840  
*Baccanale; Danza delle stagioni*

Olio su tela, 15 x 21 cm

Sul verso reca un'etichetta con la scritta: "Danza delle Stagioni" e una con la scritta: "Schizzo di Gio: Carnovali, detto il Piccio, pittore cremonese. Dono di Elisa Benato - Beltrami, pittrice padovana. 26 Aprile 1886".

Coll. privata

PROVENIENZA: Padova, coll. Elisa Benato Beltrami; Milano, Semenzato - Nuova Geri, asta del 14 aprile 1987, lotto n. 98; Cremona, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 2007, Cremona, Centro culturale Santa Maria della Pietà, *Piccio. L'ultimo romantico*, n. 61

BIBLIOGRAFIA: G.L. Marini, *Il valore dei dipinti dell'Ottocento IV Edizione (1986-87)*, Umberto

Allemandi & C., Torino, 1986, p. 83 ill. (con il titolo *Baccanale*); AA.VV., *Ottocento. Cronache dell'Arte italiana dell'Ottocento numero 16*, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1987, p. 243 (con il titolo *Danza delle stagioni* e con le misure 20,5 x 15 cm); *Dipinti dell'800*, catalogo della vendita all'asta, [Milano, Semenzato - Nuova Geri], 14 aprile 1987; R. Mangili, *La presenza a Bergamo di Giuseppe Diotti*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, V. Il Settecento*, Bergamo, 1995, pp. 486, 510; P. De Vecchi, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1998, p. 80 ill.; M. Piatto (scheda in), *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, a cura di P. De Vecchi, Federico Motta Editore, Milano, 1998, n. 167, p. 192 ill. (datato 1855-1858); AA.VV., *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento - N. 28*, Edizioni dell'Ottocento - Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1999, p. 106 ill. (con il titolo *Danza delle stagioni*); R. Mangili (scheda in), *Piccio l'ultimo romantico*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca - G. Valagussa, [Cremona, Centro culturale Santa Maria della Pietà], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 156 ill. (con il titolo *Danza delle Stagioni*, con le misure 15 x 20,5 cm e datato 1830 circa); R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014, n. I/4, pp. 157 ill. - 158 (con il titolo *Danza delle Stagioni* e datato 1821-1822)



2. *Autoritratto*, 1840

Olio su tela, 60 x 46 cm

Firmato e datato in basso a sinistra: "Piccio ff. 1840"

New York, coll. Gian Enzo Sperone

PROVENIENZA: Milano, Cambi Casa d'Aste, asta n. 215 del 18 novembre 2014, lotto n. 319.

BIBLIOGRAFIA: *Fine Art Selection*, catalogo della vendita all'asta, [Milano, Cambi Casa d'Aste], 18 novembre 2014, p. 158 ill.



3. *Selene ed Endimione*, 1845-1850

Olio su cartone telato, 20 x 14,5 cm

Sul verso reca le etichette delle mostre di Milano (1909) e Bergamo (1952), un'etichetta che indica la proprietà del Sig.re Achille Farina di Bonate e un cartellino parzialmente illeggibile con la scritta: "Piccio [...] N. 29 = Lotto [...]".

Coll. privata

PROVENIENZA: Bergamo, coll. Daniele Farina; Bonate Sotto, coll. Achille Farina; Crema, coll. Paolo Stramezzi; Bergamo, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 1909, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali detto il "Piccio"*, Dipinti ad olio, n. 74; 1952, Bergamo, Palazzo Comunale, *Il Piccio*, n. 67

BIBLIOGRAFIA: *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali detto il "Piccio"*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Milano, 1909, p. 30 (con le misure 20 x 15 cm); C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1946, pp. 64, 127 (con le misure 20 x 15 cm), 160, tav. CCXXVIII; P. D'Ancona, *Giovanni Carnovali detto "il Piccio"*, in "Le vie d'Italia", marzo 1948, p. 242; N. Zucchelli, *Il Piccio*, catalogo della mostra, [Bergamo, Palazzo Comunale], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, p. 45, tav. 67 (con le misure 20 x 14 cm); P. De Vecchi, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1998, p. 77 ill.; M. Piatto (scheda in), *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, a cura di P. De Vecchi, Federico Motta Editore, Milano, 1998, n. 136, p. 178 ill. (con le misure 20 x 12 cm); R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014, n. 1/174, pp. 97, 324-326 ill. (con le misure 20 x 12 cm).



4. *Paesaggio con bagnanti*, 1846

*Paesaggio; Bagnanti; Landscape on the river Adda*  
Olio su tela, 52,5 x 66 cm

Firmato e datato in basso a destra: "Piccio 1846"  
Sul verso reca le etichette delle mostre di Varese (1952), Bergamo (1952 e 1970), Londra (1959), un'etichetta e timbri della mostra di Milano (1954) e un cartellino con la scritta: "Carnovali Paesaggio con fiume e bagnanti (1846)".  
Coll. privata

PROVENIENZA: Bergamo, coll. Gran Uff. Giovanni Finazzi.

ESPOSIZIONI: 1952, Varese, Villa Mirabello, *Giovanni Carnovali il Piccio*, n. 12; 1952, Bergamo, Palazzo Comunale, *Il Piccio*, n. 24; 1954, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Il paesaggio italiano - Artisti italiani e stranieri*, Sala I, n. 3; 1959, Londra, The Tate Gallery

and The Arts Council Gallery, *The Romantic Movement. Fifth Exhibition to Celebrate the Tenth Anniversary of the Council of Europe*, n. 47; 1970, Bergamo, Galleria Lorenzelli, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio 1804-1873 nelle collezioni private bergamasche*, n. 44

BIBLIOGRAFIA: A. Podestà, *Collezione Giovanni Finazzi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1942, tav. 16 (con il titolo *Paesaggio* e con le misure 67 x 55 cm); C. Carrà, *Piccio. 12 capolavori*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1946, tav. I (con il titolo *Paesaggio* e con le misure 67 x 55 cm); C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1946, p. 156, tav. CXVIII (con il titolo *Bagnanti*); M. Valsecchi, *Giovanni Carnovali il Piccio*, catalogo della mostra, [Varese, Villa Mirabello], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, p. 29, tav. 12; N. Zucchelli, *Il Piccio*, catalogo della mostra, [Bergamo, Palazzo Comunale], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, p. 33, tav. 24; N. Zucchelli, *Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, tav. 43; *Il paesaggio italiano - Artisti italiani e stranieri*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Arti Grafiche E. Gualdoni, Milano, 1954, pp. 27, 172 (con il titolo *Paesaggio* e con le misure 63,5 x 52,7 cm); *The Romantic Movement*, catalogo della mostra, [Londra, The Tate Gallery and The Arts Council Gallery], Londra, 1959, p.

80 (con il titolo *Landscape on the river Adda* e con le misure 65 x 100 cm); M. Valsecchi, *Il Piccio*, catalogo della mostra, [Bergamo, Galleria Lorenzelli], Bergamo, 1970, tav. 44; F. Rossi (scheda in), *Il Piccio*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi - B. Lorenzelli, [Bergamo, Palazzo della Ragione], Electa Editrice, Milano, 1974, p. 64 (opera citata); C. Pirovano, *Vedutisti e paesisti in Lombardia*, in *Lombardia. Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, IV, a cura di C. Pirovano, Electa, Milano, 1984, n. 257, p. 223; F. Rossi, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, Vol. I, Banca Popolare di Bergamo - Credito Varesino, 1992, p. 77; R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014, n. II/461, pp. 590 ill. - 591



5. *Rebecca e il servo d'Abramo*, 1855 circa  
*Rebecca e il servitore d'Abramo*; *Rebecca e il servo*;  
*La schiava di Abramo*  
Olio su tela, 70 x 85 cm

Sul verso della tela reca un timbro della mostra di Milano (1953); sul verso del telaio reca l'etichetta della mostra di Venezia (1928), un timbro della mostra di Milano (1953), un cartellino con la scritta: "Sig. Botta" e uno che indica la proprietà di Achille Farina di Bonate. Milano, Art Studio Pedrazzini

PROVENIENZA: Bonate Sotto, coll. Achille Farina; Milano, coll. Gustavo Botta; Milano, coll. Ing. G. Torno.

ESPOSIZIONI: 1909, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali detto il "Piccio"*, Dipinti ad olio, n. 108; 1928, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sale 7-14 Mostra della pittura italiana dell'800, n. 48; 1930, Roma, Palazzo dell'Esposizione, *Mostra dell'Ottocento del Centenario della Società Amatori e Cultori di Belle Arti*, Sala VII, n. 10; 1953, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, Sala 1, n. 8

BIBLIOGRAFIA: C. Caversazzi, *Notizia di Giovanni Carnevali pittore detto il Piccio (1806-1873)*, in *L'Arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1897, p. 231 ill. (con il titolo *Rebecca e il servitore d'Abra-*

*mo*); *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali detto il "Piccio"*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Milano, 1909, p. 35 (con le misure 85 x 53 cm); L. Angelini, *La mostra retrospettiva del "Piccio" alla Permanente di Milano*, in "Emporium", Vol. XXIX, n. 174, giugno 1909, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, pp. 479 ill. (con il titolo *Rebecca e il servo*) - 480; U. Ojetti, in "Galleria d'arte contemporanea", Bergamo, 1911, p. 59, tav. 42; *La Biennale. Catalogo ufficiale illustrato*, catalogo della mostra (prima edizione), [Venezia, Palazzo dell'Esposizione], Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1928, p. 35 (con il titolo *Rebecca e il servitore d'Abramo*); *Mostra del Centenario della Soc. Amatori e Cultori di Belle Arti. Seconda Mostra del Sindacato Laziale Fascista di Belle Arti*, catalogo della mostra, [Roma, Palazzo dell'Esposizione], Arti Grafiche Enzo Pinci, Roma, 1930, p. 36 (con il titolo *Rebecca e il servitore di Abramo*); C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1933, pp. 44, 92 (con le misure 85 x 53 cm), 264, tav. LXXXIX; E. Somarè, *Collezione Botta*, catalogo della vendita all'asta, [Milano, L.A. Scopinich & F.], Rizzoli & C., Milano, 1934, p. 12, tav. XXVI (con il titolo *Rebecca e il servitore d'Abramo* e con le misure 96 x 64 cm); C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1946, pp. 63, 124 (con le misure 85 x 53 cm), 157, tav. CLII;

*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. 22, 42 (con il titolo *La schiava di Abramo* e con le misure 65 x 85 cm); M. Biancale, *Arte italiana. Ottocento - Novecento*, Vol. II, Editrice Primato, Roma, 1961, p. 277; E. Somarè, 1985, pp. 87-93; P. De Vecchi, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1998, p. 30; M. Piatto (scheda in), *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, a cura di P. De Vecchi, Federico Motta Editore, Milano, 1998, n. 156, p. 187 ill.; R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014, n. II/353, pp. 557-558 ill. - 559



6. *Agar nel deserto*, 1860 circa  
*Agar e l'angelo; Agar nel deserto confortata dall'angelo*

Olio su tela riportata su cartone, 30 x 23 cm  
Sul verso reca l'etichetta parzialmente strappata della mostra di Milano (1909) e le etichette delle mostre di Bergamo (1952 e 1970).  
Coll. privata

PROVENIENZA: Bonate Sotto, coll. Achille Farina; Milano, coll. Gustavo Botta; Milano, coll. Amelia Botta; Bergamo, coll. Guido Moda.

ESPOSIZIONI: 1909, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali detto il "Piccio"*, Dipinti ad olio, n. 84; 1952, Varese, Villa Mirabello, *Giovanni Carnovali il Piccio*, n. 25; 1952, Bergamo, Palazzo Comunale, *Il Piccio*, n. 51; 1970, Bergamo, Galleria Lorenzelli, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio 1804-1873 nelle collezioni private bergamasche*, n. 12; 1974, Bergamo, Palazzo della Ragione, *Il Piccio e artisti bergamaschi del suo tempo*, n. 86

BIBLIOGRAFIA: C. Caversazzi, *Notizia di Giovanni Carnevali pittore detto il Piccio (1806-1873)*, in *L'Arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1897, p. 210; *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali detto il "Piccio"*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Milano, 1909, p. 31 (con le misure 29 x 23 cm); E. Cecchi, *Pittura italiana dell'800*,

Massimiliano Boni, Milano, 1926, tav. 17; C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1933, pp. 23, 93 (con le misure 29 x 32 cm), 264, tav. LXXXIV; C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1946, pp. 35, 123 (con le misure 29 x 32 cm), 157, tav. CXXX; M. Valsecchi, *Giovanni Carnovali il Piccio*, catalogo della mostra, [Varese, Villa Mirabello], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, p. 33 (con le misure 29,5 x 23 cm), tav. 25; N. Zucchelli, *Il Piccio*, catalogo della mostra, [Bergamo, Palazzo Comunale], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, p. 41 (con le misure 29,5 x 23 cm), tav. 51; N. Zucchelli, *Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, tav. 31 (con le misure 29,5 x 23 cm); U. Ruggeri, *Disegni del Piccio*, in *Arte Lombarda*, Vol. II, 1968, p. 117; M. Valsecchi, *Il Piccio*, catalogo della mostra, [Bergamo, Galleria Lorenzelli], Bergamo, 1970, tav. 12; F. Rossi (scheda in), *Il Piccio*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi - B. Lorenzelli [Bergamo, Palazzo della Ragione], Electa Editrice, Milano, 1974, p. 111 ill. (con la tavola come supporto); P. Campiglio, in *Giovanni Carnovali il Piccio. I disegni della raccolta Piero Chiara*, catalogo della mostra, a cura di F. Gualdoni - P. Chiara - P. Campiglio, [Varese, Sala Veratti], Edizioni Lativa, Varese, 1996, pp. 110, 112-113, nn. 15 V, 29 III, 1 II; M. Piatto (scheda in), *Giovanni Carnovali*

*detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, a cura di P. De Vecchi, Federico Motta Editore, Milano, 1998, n. 247, p. 225 ill.; F. Rossi, *La Pala di Agar di Giovanni Carnovali detto il Piccio o del sentimento romantico*, in *Quaderni dell'Accademia Carrara, 16 - La pala di Agar e la Cappella del Rosario ad Alzano Lombardo*, catalogo della mostra, a cura di M. Olivari - F. Rossi, [Alzano Lombardo], Accademia Carrara, Bergamo, 2001, p. 21 ill. (con il titolo *Agar e l'angelo*); R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014, n. II/326, pp. 549-550 ill. (con il titolo *Agar nel deserto confortata dall'angelo*)



7. *Ritratto di Gina Caccia*, 1862  
*Studio - Ritratto; Ritratto di giovane donna; Ritratto della signorina Gina Caccia, di Bergamo; La collana verde; La nob. sig.a Gina Caccia; La Nob. Sig.a Gina Caccia (La collana verde); La collana*

verde (ritratto della signorina Gina Caccia); *Collana verde*; *Ritratto della signorina Gina Caccia. La collana verde*; *La Signorina Gina Caccia. La collana verde*; *Ritratto della signorina Gina Caccia*; *La collana verde. Ritratto della signora Caccia*; *Ritratto di Gina Caccia (La collana verde)*; *Ritratto di Giulia Caccia*

Olio su tela, 64 x 52 cm

Firmato, datato e dedicato in basso a destra: "All'amico V.re Tasca Piccio 1862".

Sul verso della cornice reca le etichette delle mostre di Roma (1930), Lugano (1948) e Verbania (1953), due etichette parzialmente strappate della Galleria Pesaro di Milano, una della Raccolta G. Chierichetti e un cartellino parzialmente illeggibile con il numero "60".

Sul verso del telaio reca le etichette delle mostre di Roma (1951), Varese (1952), Milano (1966) e Bergamo (1970 e 1974).

Coll. privata

PROVENIENZA: Brembate, coll. Vittore Tasca; Torino, coll. privata (?); Milano, coll. Giovanni Torelli; Milano, coll. Giuseppe Chierichetti; Milano, coll. Carlo Jucker; Milano, coll. Silvio Jucker; Milano, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 1909, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali detto il "Piccio"*, Dipinti ad olio, n. 111; 1924, Milano,

Primo Istituto d'Arte e d'Alta Coltura, *Mostra di Giovanni Carnovali*, s.n. (catalogo non reperito); 1930, Roma, Palazzo dell'Esposizione, *Mostra dell'Ottocento del Centenario della Società Amatori e Cultori di Belle Arti*, Sala VI, n. 3; 1948, Lugano, Museo Caccia - Villa Ciani, *Mostra di dipinti dell'Ottocento italiano*, n. 12; 1951-1952, Roma, VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma - *Pittura italiana della seconda metà dell'Ottocento*, n. 1; 1952, Varese, Villa Mirabello, *Giovanni Carnovali il Piccio*, n. 45; 1952, Bergamo, Palazzo Comunale, *Il Piccio*, n. 90; 1953, Verbania, Kursaal, *Il ritratto nella pittura lombarda dell'Ottocento*, n. 8; 1954, Como, Villa Comunale dell'Olmo, *Pittori Lombardi del Secondo Ottocento*, n. 28; 1966, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra della Scapigliatura*, n. II; 1970, Bergamo, Galleria Lorenzelli, *Giovanni Carnovali detto il Piccio 1804-1873 nelle collezioni private bergamasche*, n. 27; 1974, Bergamo, Palazzo della Ragione, *Il Piccio e artisti bergamaschi del suo tempo*, n. 95; 2012, Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana, *L'anima geniale. Capolavori del Piccio da collezioni private*, n. 9

BIBLIOGRAFIA: C. Caversazzi, *Notizia di Giovanni Carnevali pittore detto il Piccio (1806-1873)*, in *L'Arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1897, pp. 220 ill. (con il titolo *Studio - Ritratto*), 227; *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali detto*

*il "Piccio"*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Milano, 1909, p. 35 (con il titolo *Ritratto di giovane donna*); C. Caversazzi, *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnevali detto il Piccio 1909*, in *Le tre Esposizioni retrospettive MCMVIII-MCMX*, a cura di G. Cagnola - C. Caversazzi, Alfieri & Lacroix, Milano, 1910, p. 57, n. 12, tav. VII (con il titolo *Ritratto della signorina Gina Caccia, di Bergamo*); V. Pica, *La Galleria di Giuseppe Chierichetti*, catalogo della vendita all'asta, [Milano, Galleria Pesaro], Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma, 1926, n. 72, p. 125, tav. XIV (con il titolo *La collana verde*); L.P., *Cronache. Cronache milanesi. Vendita all'asta di raccolte artistiche*, in "Emporium", Vol. LXIII, n. 378, giugno 1926, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, pp. 403 ill. - 404 (con il titolo *La Collana Verde*); E. Somarè, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, Vol. I, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano, 1928, p. 165, tav. 43 (con il titolo *La collana verde*); *Mostra del Centenario della Soc. Amatori e Cultori di Belle Arti. Seconda Mostra del Sindacato Laziale Fascista di Belle Arti*, catalogo della mostra, [Roma, Palazzo dell'Esposizione], Arti Grafiche Enzo Pinci, Roma, 1930, p. 27 (con il titolo *La collana verde*); C. Carrà, *Pittori romantici lombardi*, Roma, 1932, tav. 3; C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali detto il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1933, pp. 36, 87 (con il titolo *La nob.*

*sig.a Gina Caccia* e con le misure 63 x 52 cm), 262, tav. XLII (con il titolo *La Nob. Sig.a Gina Caccia La collana verde*); A. Soffici, *Revisione dell'Ottocento pittorico italiano: il Piccio*, in "Frontespizio", 1940, p. 90; L. Bénédite - G. Fogolari - G. Pischel Fraschini, *La pittura dell'Ottocento*, Vol. I, Soc. Ed. Libreria, Milano, 1942, p. 49; C. Carrà, *Piccio*, in "Quaderni di Letteratura ed Arte" VII, 1944, p. 10; E. Somarè, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1944, p. XLI, tav. 15 (con il titolo *La Collana verde*); C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali Il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1946, pp. 54, 119, 155, tav. XCVIII (con il titolo *La Nob. signorina Gina Caccia La collana verde*); AA.VV., *Dipinti dell'800 italiano*, catalogo della mostra, [Lugano, Museo Caccia - Villa Ciani], Tipografia Leins & Vescovi, Bellinzona, 1948, p. 22 (con il titolo *La collana verde ritratto della signorina Gina Caccia*); V. Costantini, *Storia dell'Arte Italiana, Dal Seicento alla contemporaneità*, vol. V, Casa Editrice Ceschina, Milano, 1949, p. 442; G. Castelfranco - E. Cecchi - L. Vitali, *Pittura italiana della seconda metà dell'Ottocento*, in *Catalogo della VI Quadriennale Nazionale d'Arte in Roma*, Roma, 1951, n. 1; U. Galetti - E. Camesasca, *Enciclopedia della pittura italiana A-E*, vol. I, Garzanti, Milano, 1951, p. 552 ill. (con il titolo *La collana verde*); A. Mezzetti - E. Zocca, *Pittori italiani del secondo Ottocento*, catalogo della mostra, [Roma], Roma, 1952, p. 44, tav. 36; M. Val-

secchi, *Giovanni Carnovali il Piccio*, catalogo della mostra, [Varese, Villa Mirabello], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, pp. 18 (con il titolo *Collana verde*), 39, tav. 45 (con il titolo *Ritratto della signorina Gina Caccia. La collana verde*); N. Zucchelli, *Il Piccio*, catalogo della mostra, [Bergamo, Palazzo Comunale], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, p. 51, tav. 90 (con il titolo *Ritratto della signorina Gina Caccia. La collana verde*); M. Valsecchi, *Il ritratto nella pittura lombarda dell'Ottocento*, catalogo della mostra, [Verbania, Kursaal], Edizioni del Milione, Milano, 1953, p. 17 (con il titolo *La Signorina Gina Caccia. La collana verde*); M. Valsecchi, *Ritratti dell'Ottocento lombardo a Pallanza*, in "Le Arti", luglio-ottobre 1953; P. D'Ancona, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Società Editrice Libreria, Milano, 1954, p. 307; *Pittori Lombardi del Secondo Ottocento*, catalogo della mostra, [Como, Villa Comunale dell'Olmo], Tipografia Editrice Cesare Nani, Como, 1954, p. 64 (con il titolo *Ritratto della signorina Gina Caccia La collana verde*), tav. 11 (con il titolo *Ritratto della signorina Gina Caccia*); E. Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, vol. I, UTET, Torino, 1956, p. 413, fig. 376; P. Lecaldano, *I grandi maestri della pittura italiana dell'Ottocento*, Volume Primo, Rizzoli Editore, Milano, 1958, s.p. (con il titolo *La collana verde Ritratto della Signorina Gina Caccia*), tav. 59 (con il titolo *La collana verde*); D. Purificato, *La pittura dell'Ottocento italia-*

*no*, Sciascia, Caltanissetta - Roma, 1959, tav. 19; P. Bellonzi, *Pittura italiana. Dal Seicento all'Ottocento*, Aldo Martello, Milano, 1960, p. 220; C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia (1785-1943)*, Einaudi, Torino, 1960, p. 152; E. Durini, *Il Piccio e un suo quadro inedito*, in "Arte Lombarda", vol. VI/1, 1961, p. 106; E. Piceni - M. Cinotti, *La pittura a Milano dal 1815 al 1915*, in *Storia di Milano*, vol. XV, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, Milano, 1962, p. 490 (con il titolo *La collana verde*); AA.VV., *Mostra della Scapigliatura*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Milano, 1966, p. 33, tav. II (con il titolo *La collana verde*); L. Balzaretti, ad vocem *Piccio*, in *Le Muse, Enciclopedia di tutte le Arti*, vol. IX, De Agostini, Novara, 1967, p. 158; A. Ottino Della Chiesa, *L'arte moderna dal Neoclassicismo agli ultimi decenni*, Touring Club Italiano, Milano, 1968, p. 37, fig. 41; M. Valsecchi, *Il Piccio*, catalogo della mostra, [Bergamo, Galleria Lorenzelli], Bergamo, 1970, s.p., tav. 27 (con il titolo *Ritratto della signorina Gina Caccia la collana verde*); L. Cortesi, *Disegni inediti di Giovanni Carnovali il Piccio II*, Edizioni Monumenta Bergomensia, Bergamo, 1974, n. 507; F. Rossi (scheda in), *Il Piccio*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi - B. Lorenzelli, [Bergamo, Palazzo della Ragione], Electa Editrice, Milano, 1974, pp. 120 ill. - 121; M.C. Rodeschini Galati (scheda in), *La pittura a Bergamo. Giovanni Carnovali il Piccio*, Azienda

Autonoma di Turismo, Bergamo, 1986, p. 23 (con i titoli *Ritratto di Gina Caccia* o *La collana verde*); I. Marelli, ad vocem *Carnovali, Giovanni detto il Piccio*, *Dizionario biografico degli artisti*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, Tomo Secondo, Electa, Milano, 1991, p. 743; F. Rossi, *Giovanni Carnovali detto il Piccio*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, a cura della Banca Popolare di Bergamo - Credito Varesino, Vol. I, Bolis, Bergamo, 1992, pp. 78 ill., 91-92 (con il titolo *La collana verde*); S. Milesi, *Dal Settecento bergamasco al Romanticismo di Giovanni Carnovali detto il Piccio*, Corponove Editrice, Bergamo, 1994, p. 22 ill. (con il titolo *Ritratto della signorina Gina Caccia La collana verde*); P. De Vecchi, *Giovanni Carnovali detto il Piccio. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1998, pp. 43 (con il titolo *La collana verde*) - 44, 47; A. Negri, *Jucker collezionisti e mecenati*, Electa, Milano, 1998, pp. 8, 14 ill. (con il titolo *La collana verde. Ritratto della signora Caccia*); M. Piatto (scheda in), *Giovanni Carnovali detto il Piccio. Catalogo ragionato*, a cura di P. De Vecchi, Federico Motta Editore, Milano, 1998, n. 250, pp. 226 ill. - 227; P. De Vecchi, *Giovanni Carnovali a Parigi e le "fanciulle dormienti"*, in *L'intelligenza della passione, Scritti per Andrea Emiliani*, Minerva Edizioni, S. Giorgio al Piano, 2001, p. 24; C. Migliavacca, *La svolta romantica*, in *Pittura in Lombardia. L'Ottocento e il Novecento*, Electa, Milano 2001, p. 19; P. De Vecchi, *Il "mio strambissimo Piccio..."*. *Elogio della*

*stramberia*, in *Mostre dossier tra anniversari e donazioni. Giovanni Carnovali detto il Piccio nel bicentenario della nascita*, catalogo della mostra, a cura di M. Fratelli - P. De Vecchi [Milano, Sala dei Pilastri del Castello Sforzesco], Edizioni ET, Milano, 2004, p. 28; P. De Vecchi, "Dal vero...". *Esercizio e invenzione*, in *Il Piccio nella collezione di disegni e nelle carte di Piero Chiara*, catalogo della mostra, a cura di S. Contini - P. De Vecchi, [Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea - Castello di Masnago], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, pp. 24-25 ill.; B. Falconi, *Il Piccio e il risorgimento*, in *Piccio l'ultimo romantico*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca - G. Valagussa, [Cremona, Centro culturale Santa Maria della Pietà], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 66; F. Mazzocca, *Il Piccio e la pittura lombarda tra romanticismo e naturalismo: l'eredità di Appiani*, in *Piccio l'ultimo romantico*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca - G. Valagussa, [Cremona, Centro culturale Santa Maria della Pietà], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 24 ill.; M. Piatto, *IX. Ritratti in dissolvenza*, in *Piccio l'ultimo romantico*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca - G. Valagussa, [Cremona, Centro culturale Santa Maria della Pietà], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 203; M. Piatto (scheda in), *Piccio l'ultimo romantico*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca - G. Valagussa, [Cremona, Centro culturale Santa Maria del-

la Pietà], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 206; F. Rossi (scheda in), *L'anima geniale. Capolavori del Piccio da collezioni private*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, [Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana], Milano, 2012, pp. 40-41 ill. - 45 (con il titolo *Ritratto di Gina Caccia La collana verde*); *Il Piccio, un sogno di colori e luci*, in "Antiquariato", n. 373, maggio 2012, Milano, p. 29 ill. (con i titoli *Ritratto di Giulia Caccia o La collana verde*); "*L'anima geniale*" del Piccio in una selezione di opere alla Galleria Ambrosiana di Milano, in "Corriere della Sera", 6 maggio 2012, Milano, p. 22; R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014, n. 1/214, pp. 70, 98, 363-364, 366-368 ill., 370, 510, 626



8. *Fanciulla dormiente*, 1863  
*Baccante addormentata; Arianna abbandonata*  
Olio su tela, 46 x 55 cm  
Firmato e datato in basso a destra: "Piccio 1863"  
Sul verso reca le etichette delle Gallerie Pesaro

(parzialmente strappata), Celestini e Geri di Milano e una del Dott.re F. Lazzaroni di Genova; la scritta sbiadita: "Piccio Fanciulla dormiente".  
Coll. privata

PROVENIENZA: Genova, F. Lazzaroni; Milano, Galleria Pesaro; Milano, Galleria Celestini; Milano, Galleria Geri; Savona, Galleria La Navicella.

ESPOSIZIONI: 2007, Cremona, Centro culturale Santa Maria della Pietà, *Piccio l'ultimo romantico*, n. 97; 2011-2012, Cherasco, Palazzo Salmatoris, *Amore e Psiche. Il silente passaggio della figura tra reale e trasfigurazione dall'800 ai giorni nostri*, s.n.

BIBLIOGRAFIA: M. Valsecchi, *Il Piccio*, catalogo della mostra, [Bergamo, Galleria Lorenzelli], Bergamo, 1970, tav. 12; G.L. Marini, *Il valore dei dipinti dell'Ottocento VI Edizione (1988-89)*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1988, p. 89 ill.; L. Bandera Gregori, *Giovanni Carnovali detto il Piccio, un restauro e qualche inedito*, in *La scuola classica di Cremona*, Cremona, 1993, pp. 57-58 ill.; P. De Vecchi, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1998, pp. 23, 41-42 (con il titolo *Baccante addormentata*), 94-95 ill.; M. Piatto (scheda in), *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, a cura di P. De Vecchi, Federico Motta Editore, Milano, 1998, n. 263, pp. 236 ill. - 237; P. De Vecchi, *Giovanni Carnovali*

*a Parigi e le "fanciulle dormienti"*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro - F.P. Di Teodoro, Minerva Edizioni, Bologna, 2001, pp. 182-183, 186; P. De Vecchi, *Il "mio strambissimo Piccio..."*. *Elogio della stramberia*, in *Mostre dossier tra anniversari e donazioni. Giovanni Carnovali detto il Piccio nel bicentenario della nascita*, catalogo della mostra, a cura di M. Fratelli - P. De Vecchi, [Milano, Sala dei Pilastri del Castello Sforzesco], Edizioni ET, Milano, 2004, pp. 26 ill. - 27; M. Piatto, *VII. Mitologia e natura: il nudo nel paesaggio*, in *Piccio l'ultimo romantico*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca - G. Valagussa, [Cremona, Centro culturale Santa Maria della Pietà], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 181; M. Piatto (scheda in), *Piccio l'ultimo romantico*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca - G. Valagussa, [Cremona, Centro culturale Santa Maria della Pietà], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 187 ill. (con il titolo *Baccante addormentata*); C. Tesio - R. Tacchella, *Amore e Psiche. Il silente passaggio della figura tra reale e trasfigurazione dall'800 ai giorni nostri*, catalogo della mostra, [Cherasco, Palazzo Salmatoris], Edizioni Città di Cherasco, 2011, p. 30 ill.; F. Rossi (scheda in), *L'anima geniale. Capolavori del Piccio da collezioni private*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, [Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana], Milano, 2012, pp. 66 (opera citata con il titolo *Arianna abbandona-*

*nata*), 68 ill. (con i titoli *Fanciulla dormiente o Arianna abbandonata*); R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014, n. II/367, pp. 35, 103, 116, 291, 562 ill. (con il titolo *Baccante addormentata*)



9. *Il giudizio di Paride*, 1865-1868  
*Bozzetto; Giudizio di Paride*  
Olio su cartone telato, diametro 20 cm  
Sul verso reca le etichette delle mostre di Varese (1952) e Bergamo (1952).  
Coll. privata

PROVENIENZA: Milano, coll. G.R.; Bergamo, coll. Gran Uff. Giovanni Finazzi; Milano, Mondial Gallery.

ESPOSIZIONI: 1952, Varese, Villa Mirabello, *Giovanni Carnovali il Piccio*, n. 32; 1952, Bergamo, Palazzo Comunale, *Il Piccio*, n. 64

BIBLIOGRAFIA: A. Podestà, *Collezione Giovanni Finazzi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1942, tav. 81 (con il titolo *Bozzetto*); M. Valsecchi, *Giovanni Carnovali il Piccio*, catalogo della mostra, [Varese, Villa Mirabello], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, p. 35, tav. 32 (con il titolo *Giudizio di Paride* e datato 1858 circa); N. Zucchelli, *Il Piccio*, catalogo della mostra, [Bergamo, Palazzo Comunale], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, p. 44, tav. 64 (con il titolo *Giudizio di Paride* e datato 1858 circa); G. Predaval, *Pittura Lombarda dal Romanticismo alla Scapigliatura*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1967, pp. 44 ill., 98, tav. XVIII (con il titolo *Giudizio di Paride*); E. Piceni - M. Monteverdi, *Pittura lombarda dell'Ottocento*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1969, fig. 90; E. Piceni, *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'800 n. 3*, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1970, p. 98 ill.; F. Rossi (scheda in), *Il Piccio*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi - B. Lorenzelli, [Bergamo, Palazzo della Ragione], Electa Editrice, Milano, 1974, p. 108 (opera citata); AA.VV., *Ottocento. Catalogo dell'Arte italiana dell'Ottocento Numero 13*, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1984, p. 210 ill. (con il titolo *Giudizio di Paride*); P. De Vecchi, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1998, pp. 104-105 ill.; M. Piatto (scheda in), *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, a cura di P. De Vecchi, Federico

Motta Editore, Milano, 1998, n. 316, p. 259 ill.; R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014, n. II/383, pp. 567 ill., 569 (con il titolo *Giudizio di Paride*)



10. *Arianna consolata da Bacco*, 1865-1868  
(Allegoria) Arianna e Medoro; Angelica e Medoro; Bacco e Arianna  
Olio su cartone telato, diametro 20 cm  
Sul verso reca l'etichetta della mostra di Bergamo (1952).  
Coll. privata

PROVENIENZA: Milano, coll. G.R.; Bergamo, coll. Gran Uff. Giovanni Finazzi; Milano, Mondial Gallery.

ESPOSIZIONI: 1952, Varese, Villa Mirabello, *Giovanni Carnovali il Piccio*, n. 33; 1952, Bergamo, Palazzo Comunale, *Il Piccio*, n. 66

BIBLIOGRAFIA: *Pittura dell'Ottocento. Collezione G.R.*, catalogo della vendita all'asta, [Milano, Galleria Scopinich S.A.], Rizzoli & C., Milano, 1933, n. 38, tav. IX (con il titolo *Allegoria. Arianna e Medoro*); A. Podestà, *Collezione Giovanni Finazzi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1942, tav. 83 (con il titolo *Angelica e Medoro*); M. Valsecchi, *Giovanni Carnovali il Piccio*, catalogo della mostra, [Varese, Villa Mirabello], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, p. 35, tav. 33 (con il titolo *Angelica e Medoro* e datato 1858 circa); N. Zucchelli, *Il Piccio*, catalogo della mostra, [Bergamo, Palazzo Comunale], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1952, p. 44, tav. 66 (con il titolo *Angelica e Medoro* e datato 1858 circa); G. Predaval, *Pittura Lombarda dal Romanticismo alla Scapigliatura*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1967, tav. XIX (con il titolo *Angelica e Medoro*); E. Piceni - M. Monteverdi, *Pittura lombarda dell'Ottocento*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1969, fig. 89 (con il titolo *Angelica e Medoro*); E. Piceni, *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'800 n. 3*, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1970, p. 98 ill. (con il titolo *Angelica e Medoro*); F. Rossi (scheda in), *Il Piccio*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi - B. Lorenzelli, [Bergamo, Palazzo della Ragione], Electa Editrice, Milano, 1974, p. 108 (opera citata); AA.VV., *Ottocento. Catalogo dell'Arte italiana dell'Ottocento Numero*

13

13, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, 1984, p. 210 ill. (con il titolo *Angelica e Medoro*); P. De Vecchi, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1998, pp. 104-105 ill.; M. Piatto (scheda in), *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, a cura di P. De Vecchi, Federico Motta Editore, Milano, 1998, n. 317, p. 259 ill.; R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014, n. II/389, pp. 567, 569-570 ill. (con il titolo *Bacco e Arianna*)



11. *Madonna col Bambino*, 1868-1869  
*La Madonna e il Bambino; Maternità*  
Olio su tela, 63 x 48 cm  
Sul verso del telaio reca un timbro della mostra di Milano (1909), un cartiglio con la scritta: "Sig. Rag. Comm. Rossello Via Dante 16" e un'etichet-

ta con la scritta: "Proprietà Achille Farina Madonna con Bambino Bonate".

Coll. privata

PROVENIENZA: Bergamo, coll. Achille Farina; Milano, coll. Gran Uff. Rag. Mario Rossello; Milano, Gallerie Maspes.

ESPOSIZIONI: 1909, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali detto il "Piccio"*, Dipinti ad olio, n. 146

BIBLIOGRAFIA: C. Caversazzi, *Notizia di Giovanni Carnovali pittore detto il Piccio (1806-1873)*, in *L'Arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1897, pp. 209 ill., 221; *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali detto il "Piccio"*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], 1909, p. 40 (con le misure 64 x 50 cm); C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali detto Il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1933, pp. 91 (con le misure 64 x 50 cm), 264, tav. LXXI; C. Caversazzi, *Giovanni Carnovali Il Piccio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1946, pp. 122 (con le misure 64 x 50 cm), 158, tav. CLXXX (con il titolo *La Madonna e il Bambino*); M. Piatto (scheda in), *Giovanni Carnovali detto Il Piccio. Catalogo ragionato*, a cura di P. De Vecchi, Federico Motta Editore, Milano, 1998, n. 333, p.

265 (con errata pubblicazione dell'opera e con le misure 67 x 54 cm); R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014, n. 1/278, pp. 433 ill. - 435, 529 (con i titoli *Madonna con il Bambino* o *Maternità*)



12. *Flora*, 1871

*La Flora*

Olio su tela, 54 x 44 cm

Firmato e datato in basso a destra: "Piccio 1871"  
Sul verso del telaio reca un'etichetta con la scritta: "Stramezzi Dr. Paolo" e una scritta parzialmente illeggibile.

Coll. privata

PROVENIENZA: Crema, coll. Dott.re Paolo Stramezzi; Milano, coll. Giordano Dell'Amore; Como, coll. Angiolamaria Piona; Milano, Quadreria dell'800.

ESPOSIZIONI: 2009, Milano, Palazzo Reale, *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, n. 10; 2011-2012, Cherasco, Palazzo Salmatoris, *Amore e Psiche. Il silente passaggio della figura tra reale e trasfigurazione dall'800 ai giorni nostri*, s.n.

BIBLIOGRAFIA: E. Piceni - M. Monteverdi, *Pittura lombarda dell'Ottocento*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1969, fig. 93; AA.VV., *Ottocento. Catalogo dell'Arte italiana dell'Ottocento - N. 30*, Edizioni dell'Ottocento -

Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2001, p. 129 ill. (con il titolo *La Flora*); A.P. Quinsac, *Scapigliatura*, catalogo della mostra, [Milano, Palazzo Reale], Marsilio, Venezia, 2009, pp. 52, 58-59 ill., 292; C. Tesio - R. Tacchella, *Amore e Psiche. Il silente passaggio della figura tra reale e trasfigurazione dall'800 ai giorni nostri*, catalogo della mostra, [Cherasco, Palazzo Salmatoris], Edizioni Città di Cherasco, 2011, p. 33 ill.; R. Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Lubrina Editore, Bergamo, 2014, n. 11/152, pp. 116, 502 ill. - 503

Finito di stampare  
da Grafiche Antiga spa  
Crocetta del Montello (TV)  
maggio 2015



stampato  
con il sole