ΠΙΝΑΚΟΤΗΕΚΑ

1

COLLEZIONI D'AUTORE 2014
24 ottobre - 21 dicembre 2014

Gallerie Maspes
via Manzoni, 45
20121 Milano

Catalogo a cura di
Francesco Luigi Maspes

Coordinamento scientifico
Elisabetta Staudacher

Schede di
Elisabetta Chiodini
Giuditta Lojacono
Elena Orsenigo
Elisabetta Staudacher

Regesto
Melissa Raspa

Progetto grafico
Cinzia Mozer

Referenze fotografiche
Andrea Parisi, Reggio Emilia
Studio Fotografico Perotti, Milano

Restauri
Enrica Boschetti, Milano

Assicurazioni
Ciaccio Broker, Milano

Ufficio stampa
Anna Defrancesco,
CLP Relazioni Pubbliche,
Milano

Servizi di sorveglianza
Sicuritalia, Milano

Sistemi di sicurezza
e videosorveglianza
Ultrasonic, Varese

Ringraziamenti
Manuela Andreano, Martina Bastianelli
Diego Brambilla, Paolo Galimberti
Cecilia Ghibaudi, Francesca Lo Russo
Annie Paule Quinsac, Valter Rosa
Franco, Enzo e Laura Savoia
Arianna Splendore
Società per le Belle Arti
ed Esposizione Permanente, Milano

a pagina 4
Giovanni Boldini,
L'amatore delle arti, 1866 circa
olio su tela, 32 x 46,8 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

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

© 2014 Gallerie Maspes srl
tutti i diritti riservati

COLLEZIONI D'AUTORE 2014

a cura di
Francesco Luigi Maspes

GALLERIE MASPES
MILANO

«Io non colleziono per vendere,
io vendo per collezionare»

Martin Provost, *Séraphine*, 2008

Spesso, confrontandomi e ascoltando raffinati collezionisti, sento emergere in loro con forza e malinconia un profondo senso di nostalgia: i ricordi dell'attesa per il rituale giro di Gallerie del sabato, le interminabili trattative e chiacchierate con mercanti e studiosi appassionati, le poche ed esclusive mostre mercato per le quali i galleristi si preparavano mesi prima tenendo da parte con gelosia i loro pezzi migliori. L'evoluzione e i ritmi del mercato dell'arte hanno cambiato abitudini e strumenti, spesso manipolando e plasmando in modo artificiale il comune senso del buon gusto di cui noi italiani non possiamo che essere portavoce nel mondo. *Pinacoteca* nasce in primo luogo dall'esigenza di chi scrive – non come mercante, ma come collezionista – di fornire alla propria passione per la pittura italiana dell'Ottocento uno strumento di approfondimento e studio capace di esaltare valori e sentimenti d'altri tempi, adattandolo alle moderne esigenze, senza mai sacrificarne l'anima e lo spirito per convenienze commerciali.

Per questo ringrazio e dedico questo libro a tutti coloro che con me hanno collaborato a questa pubblicazione, capaci, non solo di consigliarmi e fornire il meglio di loro nel lavoro assegnato, ma soprattutto di interpretare con passione e coraggio le mie idee.

Francesco Luigi Maspes

LEONARDO BAZZARO
(Milano 1853 - 1937)

1. *Chioggia*, 1893
Olio su tela, 67 x 97 cm

Fin dalla metà degli anni ottanta, il fascino della laguna veneziana diventa per Leonardo Bazzaro, vivace esponente del naturalismo lombardo, un richiamo irrinunciabile. Dedito a continue ricerche cromatiche e luministiche, il pittore milanese rimane inevitabilmente ammaliato dalla limpidezza della luce lagunare, dalle morbide tonalità degli edifici affacciati sui canali, dai giochi d'acqua. Sceglie così di trascorrere lunghi periodi a Chioggia impegnato a dipingere, con felici risultati, alcuni suggestivi scorci della cittadina.
Uno di questi è sicuramente *Chioggia*, presentato al pubblico di Milano e di Roma poco dopo la sua realizzazione e subito premiato con medaglia d'oro. Nei mesi di aprile e maggio 1893 lo troviamo infatti esposto assieme ad altri tre quadri al Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano. In quell'anno, la consueta mostra annuale di pittura e scultura viene eccezionalmente organizzata assieme alla prima esposizione internazionale di acquerelli, pastelli e disegni. L'obiettivo della rassegna artistica, arricchita per questa speciale edizione dalla premiazione di alcuni lavori considerati particolarmente meritevoli, è di celebrare il cinquantesimo anniversario di fondazione della Società per le Belle Arti dalla cui fusione con l'Esposizione Permanente di Belle Arti, sancita nel 1883, nasce il sodalizio che ospita la mostra[1].
Il dipinto di Bazzaro viene scelto da una giuria appositamente eletta dagli stessi artisti espositori e composta dai pittori Eleuterio Pagliano, Lorenzo Delleani, Carlo Ferrario, Amerino Cagnoni e dagli scultori Edoardo Tabacchi, Bassano Danielli ed Enrico Butti. Nei giorni in cui la commissione lavora all'assegnazione delle medaglie, *Chioggia*, già destinata all'Esposizione Nazionale di Roma, riceve numerosi elogi da Fortunio, cronista de "L'Illustrazione Italiana", che parla di un «magnifico lavoro, tutto in bassa intonazione, prodigio d'armonia di tinte neutre, melanconico, come sono quei canali taciti a quell'ora, in quella città dimenticata dal cielo e dagli uomini».
Molto più *tacito* e *melanconico* appare in verità il canale dipinto nella grande tela *A Chioggia* presentata nel 1894 a Milano in occasione della II Triennale di Brera e lì acquistata dal Mi-

[1] Si veda la documentazione su questa mostra conservata presso l'Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, Fondo SBAEP, Allestimenti mostre e Carteggio Corpo Sociale, 1893. Per approfondimenti sulla storia dell'Ente si rimanda a E. Staudacher, *Guglielmo Ciardi e la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente*, in *Guglielmo Ciardi protagonista del vedutismo veneto dell'Ottocento*, a cura di F.L. Maspes - E. Savoia, catalogo della mostra, [Milano, Gam Manzoni], Antiga Edizioni, Crocetta del Montello 2013.

nistero dell'Istruzione Pubblica per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. In questo caso infatti, spalle al ponte che si affaccia sulla laguna, il pittore volge lo sguardo verso la parte più intima della città realizzando un lavoro maggiormente rifinito e quasi statico, nostalgico e silente. La *Chioggia* del 1893, di cui Bazzaro espone nel 1899 una versione innevata alla Promotrice genovese andata poi in sorteggio alla Provincia di Genova, risulta invece più vivace grazie alla caratteristica pennellata mossa del pittore e a quei guizzi di tocchi gialli e rossi che accendono la tavolozza avvicinandosi alle tonalità vibranti della *Chioggia* custodita alla Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi di Piacenza (1900).

Del quadro qui presentato esiste una seconda versione di poco posteriore, identica nel soggetto, ma più debole nella resa pittorica e carente di pathos[2]. Non è da escludere che sia stata realizzata per compiacere una committenza desiderosa di possedere una copia del dipinto vincitore di una medaglia d'oro. Il lavoro risulta essere stato a lungo di proprietà della famiglia di Achille Rusconi che lo ha esposto solo in occasione della mostra postuma di Bazzaro allestita alla Permanente di Milano nel 1939.

Elisabetta Staudacher

[2] Maspes - Savoia, 2011, n. 228, pp. 238-239.

LEONARDO BAZZARO
(Milano 1853 - 1937)

2. *Malga alpina con madre e bimba*, 1915 circa
Olio su tela, 60 x 90 cm

Nella sua lunga vita Leonardo Bazzaro ha dedicato ampio spazio alle vedute *en plein air* di paesaggi montani ambientati non solo in Valsassina, in Valle Intrasca e sul Mottarone, ma anche in Valle d'Aosta dove si reca fin dal 1887, anno in cui dipinge due opere che hanno come soggetto il Castello di Issogne, una delle quali gli vale l'ambito Premio Principe Umberto all'esposizione braidense. Non è quindi una novità che nella feconda produzione del pittore milanese siano presenti anche temi valdostani con una spiccata attenzione per le usanze e le tradizioni di quella valle.

È il caso per esempio di *Costume di Cogne*[1] esposto nel 1912 alla mostra annuale della Permanente di Milano e di *Malga alpina* qui presentata. Protagoniste in entrambi i dipinti una mamma e la sua bambina.

Mentre nel quadro della Permanente emerge un tratto pittorico ancora definito e pulito, maggiormente adatto a descrivere dettagli visivi che aiutano a cogliere anche legami affettivi, in *Malga alpina* il pittore mostra un segno più sciolto e alterna larghe spatolate di colore a piccoli colpi di pennello, elemento che porta a supporre una datazione seppur di poco, comunque successiva a *Costume di Cogne*, collocabile quindi intorno alla metà degli anni dieci.

Questo modo di dipingere non sempre lascia spazio alla ricercatezza dei particolari, che a volte sono infatti da intuire e quasi da immaginare, eppure il pittore riesce comunque a stupirci per la bravura nel realizzare delle nature morte. Si noti per esempio l'ampio recipiente in rame appoggiato sul prato vicino alle gallinelle che scorrazzano libere o il *cavalot*, il mobiletto in legno che sostiene il tombolo a cui sta lavorando la donna. Nonostante le mani rozze, grosse, sciupate dai lavori più umili, questa figura vestita con abiti che celano la sua femminilità, lavora abilmente alle *dentelles*, i merletti caratteristici di Cogne compiuti secondo gli insegnamenti tramandati dalla metà del Seicento dalle monache benedettine giunte dalla Francia. Con poche pennellate Bazzaro raffigura il movimento rotatorio del *coessein*, il cuscino imbottito con paglia e lana, mentre le dita della donna muovono i numerosi fuselli utilizzati per intrecciare i fili di lino. A pochi passi da lei, la bimba, ritratta in piedi, con il copricapo tradizionale arricchito da una coroncina di fiori, sembra si stia occupando di quei teli bianchi, – lenzuola e tovaglie su cui cucire i pizzi? – adagiati sulle vaste lastre di ardesia del tetto spiovente che degrada fin quasi a terra. Sullo sfondo del quadro si apre un suggestivo scorcio sulla vallata a cui il nostro occhio viene accompagnato seguendo il profilo della malga rustica disegnata lungo la diagonale del dipinto.

Elisabetta Staudacher

[1] Maspes - Savoia, 2011, n. 367, pp. 144 ill., 278.

LEONARDO BAZZARO
(Milano 1853 - 1937)

3. *Baite abbandonate*, 1915 circa
Olio su tela, 96,8 x 137,7 cm

Leonardo Bazzaro dedica gran parte della sua carriera artistica al paesaggio; indagato in taluni casi attraverso le figure che lo animano, raggiunge risultati straordinari anche nella resa del paesaggio puro, come nell'opera qui presentata.

Eseguito nel 1915 circa, il dipinto *Baite abbandonate* si presenta come il prodotto «di un pittore maturo che dipinge per il semplice piacere di farlo», forte ormai di una propria tecnica personale che lo porta, a partire dal 1910, ad usare «un linguaggio [...] connotato da un uso esuberante della materia»[1].

In numerose opere della sua carriera artistica, il pittore «riproduce la verità attraverso il suo temperamento individuale, ritraendola come la vede e la sente in se stesso, cioè con una dolce inclinazione melanconica»[2], in questo caso insita nella tranquillità e nella freddezza del paesaggio, reso quasi totalmente con pennellate di bianco e di azzurro. Al tempo stesso rompe questa malinconia con il verde del prato in primo piano che ricompare allo sciogliersi della neve simboleggiando in qualche modo una rinascita.

Nel 1915, poco dopo la sua realizzazione, l'opera viene presentata da Bazzaro alla *Mostra annuale* della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano insieme al dipinto *Nel bosco*. In questa circostanza Carlo Bozzi scrive: «Leonardo Bazzaro continua nel suo personale impressionismo di una libertà [...] che fa pensare all'impeto di un assalto di sciabola, e che pure sa costruire e sostenere l'unità di un quadro»[3].

Definito da Marangoni come «maestro insuperabile nel rendere con pochi tocchi mirabili la chiarità diffusa delle solitudini alpestri»[4], il pittore viene scelto, insieme a Pietro Chiesa e a Giuseppe Carozzi, come giudice del *premio Baragiola*[5] indetto in occasione di quella mostra

[1] E. Chiodini, *Leonardo Bazzaro. Una vita per la pittura*, in F.L. Maspes - E. Savoia, *Leonardo Bazzaro...*, 2011, p. 32.

[2] *Un'altra visita alla Permanente*, in "Il Sole", Anno XXIII, n. 106, 6 maggio 1886.

[3] Bozzi, 1915, p. 412.

[4] G. Marangoni, *L'Esposizione della Permanente di Milano. Il premio Baragiola*, in "La Cultura Moderna", Anno XXIV, fasc. XV, giugno 1915, p. 152.

[5] Pietro Baragiola fu Vicepresidente della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente dal 1914. Il premio, di 2.500 Lire, venne stanziato dalla famiglia, in ricordo del defunto. Nell'archivio della Permanente è conservata la documentazione riguardante questa iniziativa (Fondo SBAEP, Sezione MAA, 1915) da cui emerge il diretto coinvolgimento di Bazzaro nella giuria. Le opere che vi parteciparono sono contrassegnate all'interno del catalogo della *Mostra annuale* del 1915 con un asterisco. Le tre opere vincitrici, ritenute egualmente degne dai giudici

per premiare «un paesaggio ad olio, dipinto dal vero»[6]. I suoi due lavori quindi non partecipano al premio per non creare un conflitto d'interessi; le *Baite abbandonate* comunque vengono acquistate, fuori mostra, probabilmente in quello stesso anno, dal Presidente della Permanente Giorgio Mylius[7].

Presentata in asta nel 1929, assieme ad altri lavori del Museo Mylius, con il titolo *Baite abbandonate, in Valle d'Aosta*, la tela raffigura invece con ogni probabilità una zona del monte Mottarone, soggetto caro al pittore; caratteristiche di quel luogo le baite dal tetto di paglia utilizzate come ricoveri per i pastori o per la raccolta del fieno nel periodo invernale, che si stagliano al centro del dipinto. A quell'asta viene acquistata dall'Architetto Paolo Befana che pochi anni dopo la cede a Guido Furla. Quest'ultimo ne risulta infatti già proprietario all'epoca della *Mostra postuma* del 1939 allestita presso la Permanente con oltre 200 opere, che testimoniano la vasta produzione del pittore[8].

Elena Orsenigo

di essere premiate ognuna con un terzo della somma stanziata, sono: *Stagione estiva* di E. Agazzi, *Sera d'inverno* di Mascarini ed infine *La valle* di L. Rossi.

[6] Si veda il regolamento custodito con il resto del materiale riguardante il Premio Baragiola presso l'Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano. Giulia Pizzala, vedova Baragiola, precisa in una lettera rivolta ai giudici che avevano chiesto chiarimenti, che per tale frase si intende «qualunque opera che dia la sensazione del vero e del sentimento della natura».

[7] Giorgio Mylius fu eletto Presidente della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente il 23 giugno del 1907 e ricoprì la carica fino al 1935. Suo padre, Federico Mylius, fu il primo Presidente di quell'Ente dal 1883 al 1891. Cfr. i verbali delle assemblee generali della Permanente, Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano.

[8] Nella documentazione correlata al dipinto sono presenti la copia del documento di vendita, per 6.200 lire, che testimonia il passaggio della tela dalla collezione dell'Architetto Paolo Befana a quella di Guido Furla in data 22 maggio 93 [...] (manca l'ultima cifra) e la lettera di ringraziamento della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente rilasciata nel 1939 a Furla in occasione della restituzione del dipinto a fine mostra.

MOSÈ BIANCHI
(Monza 1840 - 1904)

4. *Saltimbanchi*, 1874 circa
Olio su tela, 65 x 86 cm

Il quadro del monzese Mosè Bianchi fa parte di un gruppo di dipinti a olio, tempere e acquarelli, spesso identificati da titoli simili, raffiguranti saltimbanchi intenti in diverse attività, che si distaccano nettamente da altre sue opere coeve di matrice neosettecentista. L'approssimativa cronologia dell'intera serie è ricavabile da uno dei dipinti proveniente dalla collezione di Giano Cattaneo, recante la data 1874 e forse stilisticamente lievemente posteriore all'opera qui presentata[1].

La scena si colloca all'interno di una misera abitazione, memore di certa pittura induniana e verista: la stanza poveramente arredata con una sedia e un letto è caratterizzata dalla presenza di un ampio camino sul quale trovano posto un'immagine sacra e altri piccoli oggetti. Fulcro della raffigurazione, un saltimbanco, affiancato da un compagno con un costume a righe, sta incitando un cane a saltare nel cerchio che tiene in mano a poca distanza da terra. Tutti'intorno trovano posto una donna e i suoi tre bambini, più intimoriti che divertiti dall'esibizione.

L'autore sceglie un soggetto insolito, poco sfruttato negli stessi anni da altri artisti. Un'eccezione è rappresentata da alcune opere di Antonio Mancini, pittore nato a Roma ma vicino agli insegnamenti della scuola napoletana. Il medesimo spunto figurativo viene però trattato in maniera completamente differente, attraverso una maggiore attenzione per la minuziosa resa dei particolari, come si può notare, per esempio, in due sue tele, *Saltimbanques Joueur de violon Joueur de guitare* (1877) e *Le petit saltimbanque* (1878), di recente esposte a Rovigo[2].

Un confronto con altre opere di Bianchi di poco anteriori e sempre ambientate in interni, quali *I fratelli sono al campo* (1869) o *La benedizione delle case* (1870), mostra come in *Saltimbanchi* venga meno non solo l'accuratezza nella resa dei dettagli ma anche la predominanza dei personaggi sulla scena.

Il tema dell'attività circense sembra suscitare un particolare interesse nell'artista che vi si sofferma anche nella produzione di acqueforti dedicandovi la stessa attenzione per l'atmosfera malinconica. Ne è un esempio l'incisione[3] di un pagliaccio vestito con il costume di

[1] P. Biscottini, 1996, n. 173, p. 192.

[2] P. Serafini, *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra, [Rovigo, Palazzo Roverella], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 175 ill., 177 ill., 224.

[3] Due esemplari dell'acquaforte *Pagliaccio* sono conservati a Milano presso la Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" (Albo J 1, tav. 28; Mod. m. 4-10b).

scena e mestamente appoggiato a una parete. A proposito della ricorrenza di questa iconografia, Guido Marangoni ricorda: «Fra le tante ormai note e popolari scenette di genere del Bianchi si rivedono con sempre allegro diletto [...] le varie tele che illustrano la triste vita dei *Saltimbanchi* [...] freschi e nervosi, indimenticabili per il brio dell'esecuzione e la genialità dell'invenzione»[4].

Con il titolo *I saltimbanchi* la tela viene presentata alla mostra postuma del pittore tenutasi a Monza nel 1924 nella sala dedicata ai soggetti vari e dieci anni dopo alla *Mostra commemorativa del Cinquantenario* della Permanente[5].

Giuditta Lojacono

[4] G. Marangoni, *Mosè Bianchi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, s.d., p. 131.

[5] Si veda la documentazione conservata presso l'archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, Fondo SBAEP, Allestimenti mostre, 1934. Si veda inoltre il catalogo della mostra con annotazioni a penna custodito sempre in quell'archivio.

MOSÈ BIANCHI
(Monza 1840 - 1904)

5. *Mascherata Chioggiotta*, 1889 circa
Olio su tela, 33,7 x 43,7 cm

Eseguito intorno al 1889, il quadro si colloca nella produzione matura di Mosè Bianchi che, a partire dagli anni ottanta, si distacca dalla pittura più propriamente di genere e dedica parte della sua attività creativa a soggetti ispirati a Chioggia e alla laguna veneziana, molto apprezzati da pubblico e critica. L'opera, raffigurante una processione di persone mascherate che incede sulle fondamenta della cittadina veneta stagliandosi su uno sfondo lagunare popolato da barche, ripropone il tema del carnevale affrontato dall'artista anche in altre occasioni quali *Carnevale a Chioggia* (1887 circa), attualmente alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, e *Mascherata a Chioggia* (1890), proveniente dalle collezioni Mariani e Chiavelli[1].

Come nota Paolo Biscottini nel catalogo ragionato, il soggetto, che potrebbe essere ancora considerato di genere, segna invece il distacco da questo tipo di pittura dell'artista che modella ormai le forme attraverso l'abile uso della luce e dei piani e attutisce l'impatto dell'elemento narrativo e aneddotico ancora solo in parte presente.

Guido Marangoni colloca questa «gustosa comicissima mascherata, [...] onore della raccolta milanese del Comm. Rossello» all'inizio della serie dei lavori sul mare e, a proposito della complessità nella resa pittorica di questo tipo di soggetto, cita lo scrittore veneziano Barbiera: «L'acqua è la cosa più difficile per un pittore; e Mosè Bianchi [...] scherzava con quella difficoltà. Quella non è biacca, ma spuma vera; quelle trasparenze verdastre sono quelle stesse del mare»[2].

Il dipinto viene esposto a Milano nel 1889 alla mostra annuale della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente con il titolo di *Mascherata Chioggiotta*, insieme ad altri quattro quadri dello stesso autore (*Laguna tranquilla; Gelosie; In chiesa - Chioggia; Famiglia del barcaiolo - Laguna veneta*), suscitando numerose reazioni positive. In vari quotidiani dell'epoca compaiono infatti elogi a Bianchi per le «sue scene chioggiotte»[3], tra i quali spicca la descrizione di Luigi Chirtani sulle affinità tra pittura e musica: «Mosè Bianchi di Monza, come sempre, è eminentemente musicale nella vibrazione, che si può dire sonora, delle armonie di colori, nella estensione delle tonalità, nella vaghezza delle smor-

[1] Biscottini, 1996, nn. 529, 608, pp. 345, 378.
[2] Marangoni, *Mosè Bianchi*, p. 145.
[3] *Cronaca delle Città Italiane. Milano - Esposizione Permanente*, in "Il Secolo", Anno XXIV, n. 8288, 2-3 maggio 1889. Si veda anche *Seconda edizione. L'inaugurazione dell'esposizione artistica annuale alla Permanente*, in "L'Italia", Anno V, n. 111, 23-24 aprile 1889.

zature, nella sicurezza dell'esecuzione»[4]. Come risulta dal registro degli acquisti sociali[5], l'opera, indicata qui e in alcuni documenti della società relativi al 1889 e al 1890 come *Mascherata a Chioggia*, viene acquistata dalla Permanente per la cifra di 600 lire e assegnata per sorteggio al socio Ing. Cav. Gioacchino Tagliasacchi. L'artista, che aveva inizialmente chiesto una cifra di 800 lire, come indica un'annotazione a penna a lato del catalogo dell'esposizione[6], accetta l'offerta della Permanente con un telegramma dove indica il quadro in questione con il nome di *Mascherata veneziana*, a testimonianza di come a questa data il titolo dell'opera oscilli tra diverse opzioni.

Nei decenni successivi, l'opera viene esposta alla *Mostra commemorativa di Mosè Bianchi* nel 1924 a Monza e nel 1934 alla Permanente dove è presentata con il titolo di *Chioggia*.

Giuditta Lojacono

[4] L. Chirtani, *L'Esposizione di Belle Arti alla Permanente. Musica e Pittura*, in "Corriere della Sera", Anno XIV, n. 131, 13-14 maggio 1889.

[5] Registro RAS/01 custodito nell'archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano. Si veda anche la documentazione relativa agli acquisti sociali e all'assemblea generale in particolare all'estrazione a sorte delle opere d'arte (Corpo sociale, anni 1889 e 1890).

[6] Cfr. il catalogo con note autografe presso l'archivio della Permanente, Milano.

GUGLIELMO CIARDI
(Venezia, 1842 - 1917)

6. *Laguna veneta*, 1885 circa
Olio su tela, 50 x 100,5 cm

Alcuni dipinti di Guglielmo Ciardi, ambientati nell'azzurro infinito della laguna, luogo di fonte ispiratrice inesauribile per il pittore veneziano, sono episodi di un racconto di cui scopriamo il seguito semplicemente spostando lo sguardo da una tela all'altra. Questa veduta, ad esempio, sembra narrare un frammento della vita di un pescatore che un tempo, da bambino, giocava a riva con conchiglie e sassolini sognando, un giorno, di salire su una barca per andare a pesca (*Veduta sulla Laguna*, 1875 circa). Qualche anno più tardi lo ritroviamo nella *Laguna al mattino* (già collezione Pospisil, Vienna) mentre si fa trasportare su un'imbarcazione da un anziano pescatore. Pantaloni blu, camicia bianca e cappellino rosso, il *cogolo* a prua per raccogliere i pesci, eccolo ora da solo, in piedi, la pipa in bocca, gli occhi rivolti all'orizzonte, impegnato a remare sulla sua piccola barca di legno. Dopo essersi esercitato a pescare vicino a riva, (*Pesca nella laguna*; *Giovane pescatore in laguna*, dei primi anni ottanta) è finalmente pronto per la conquista della laguna in compagnia dei gabbiani, macchie di bianco che planano sullo specchio d'acqua giocando a nascondino con il riflesso delle nuvole. Il silenzio è rotto dal rumore dei remi che spezzano l'immobilità quasi irreale del mare lagunare.

In questo dipinto, collocabile intorno al 1885, dopo l'esperienza della macchia e quella degli effetti impressionistici sperimentata nel decennio precedente, il pittore torna al disegno reinterpretandolo in chiave moderna. L'opera è costruita per fasce orizzontali dove trovano spazio cielo e acqua. La barca taglia la tela in obliquo andando incontro all'altra diagonale tracciata dai pali di legno che emergono dal mare rincorrendosi all'infinito. Il cielo è mosso dalle nuvole somiglianti a una cascata di piccole e leggere palle di neve che acquisiscono maggiore consistenza man mano si avvicinano al contatto con l'acqua. Il nostro occhio si perde nell'orizzonte, una scia unica e sottile dai toni indefiniti e cangianti, interrotta dall'ocra di una vela.

Nella produzione di Ciardi della prima metà degli anni ottanta notiamo un susseguirsi di vedute venete con titoli ispirati alla calma e alla quiete: egli è sicuramente un maestro indiscusso nell'infondere queste sensazioni con opere dalle calde tonalità molto apprezzate sia in Italia che all'estero. Anche questo quadro, rimasto fino ad oggi inedito, è probabile che sia passato da un'esposizione internazionale prima di essere stato acquistato da un estimatore olandese, tuttavia l'assenza degli elementi principali riguardanti la storia del dipinto non ha consentito, per ora, di effettuarne una precisa identificazione.

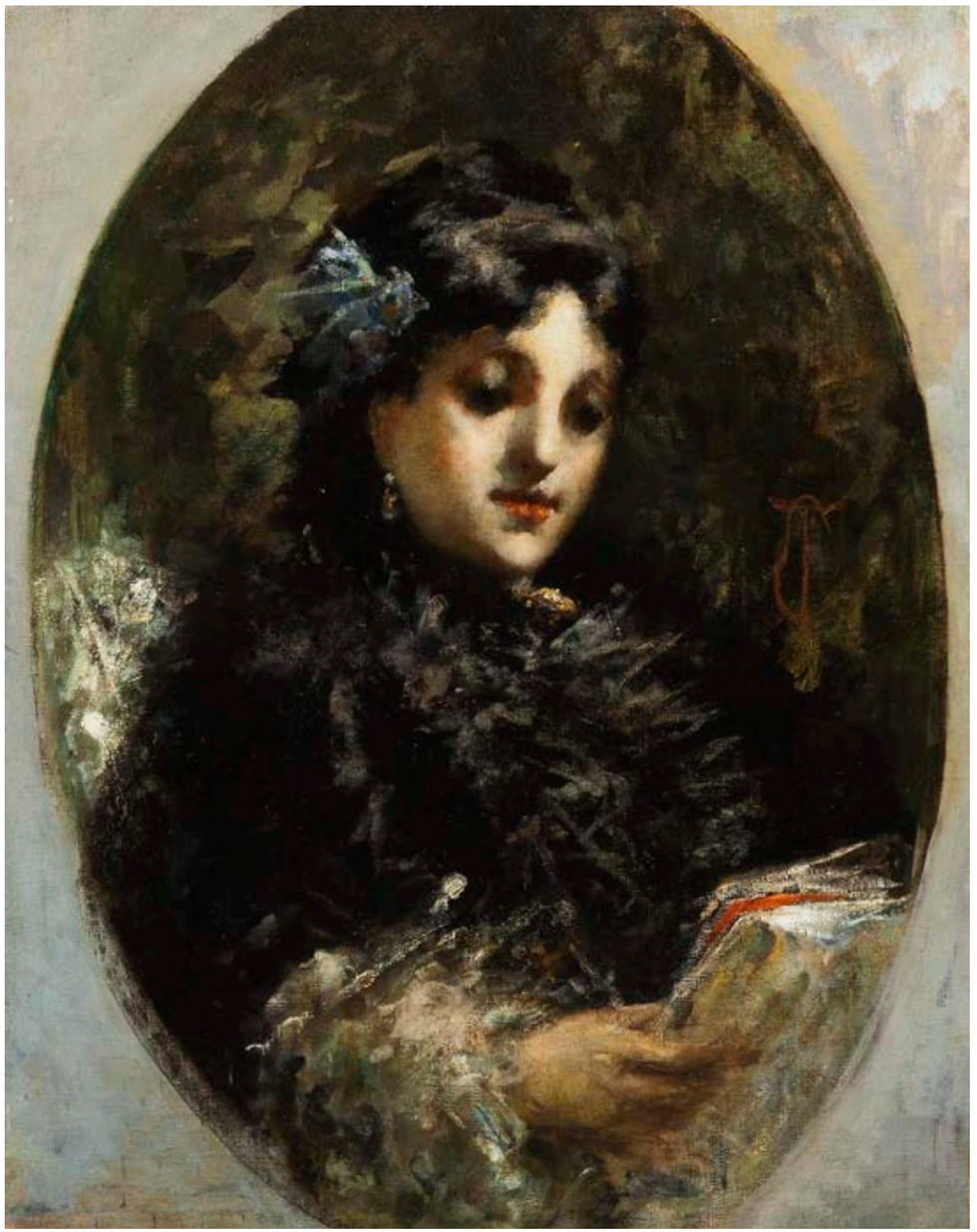
Elisabetta Staudacher

TRANQUILLO CREMONA
(Pavia 1837 - Milano 1878)

7. *Ritratto dell'attrice Emma Ivon*, 1874 circa
Olio su tela, 68 x 50 cm

Nel 1874 Emma Ivon torna a Milano dopo dieci anni passati a Firenze[1]. Giovane ventiquattrenne di grande fascino, dai modi raffinati appresi dalla madre vissuta a lungo alla corte dell'arciduchessa Maria Elisabetta di Savoia, ama il teatro e mostra un certo talento per la recitazione tanto che, appena rientrata in città, nonostante il suo spiccato accento fiorentino, Carlo Righetti, direttore del Teatro Milanese sorto quattro anni prima sotto le guglie del Duomo, la scrittura subito come prima donna della compagnia.
Di questo ritratto, commissionato a Cremona proprio nel periodo legato al debutto della Ivon sulle scene teatrali, esistono due versioni, quella più nota, da tempo custodita nella raccolta degli eredi del Professor Remo Malinverni, e quella oggi in mostra.
In entrambe le tele, la protagonista, ritratta in una posa molto simile, il viso in piena luce, è raffigurata con la stessa acconciatura e con lo stesso abbigliamento in un interno dal contesto non identificabile, una particolarità della ritrattistica cremoniana grazie alla quale vengono messi in rilievo gli aspetti psicologici limitando l'elemento decorativo.
Braccia conserte, espressione seria e occhi puntati sull'osservatore, nell'opera di proprietà Malinverni le sembianze dell'attrice emergono nella loro plasticità da un contesto povero di volume. Mentre i contorni del volto sono ben delineati, il resto del corpo e l'ambiente sono infatti dipinti con una pennellata più rapida e meno curata tanto che Ugo Ojetti giudica il quadro «poco più di un abbozzo»[2].
Nel caso invece di quest'altra versione, lo sfondo, trattato a macchie di colore più estese, si amalgama felicemente con la figura che mostra i tratti del viso distesi e lo sguardo abbassato sui fogli tenuti in mano. L'abito elegante, il rossetto sulle labbra e il fiore azzurro tra i capelli danno al quadro un tocco di raffinatezza accentuato dai particolari della spilla e degli orecchini d'oro.
Come indica l'autentica rilasciata nel 1928 sul retro di una fotografia della tela dal nipote di Alberto Carlo Pisani Dossi, in data imprecisata il pittore si vede commissionare il dipinto qui presentato da Cletto Arrighi[3], anagramma di

[1] In quel decennio è stata una delle amanti del re d'Italia Vittorio Emanuele II. Cfr. *Le confessioni di Emma Ivon*, a cura del Barone Cicogna, ditta Gaetano Brigola di G. Ottino e C., Milano 1883, pp. 69-70.
[2] Cfr. Bossaglia, 1994, n. 165, p. 164.
[3] «Soldato del Risorgimento, giornalista, deputato, romanziere, uomo d'affari, non sempre sfortunato e soprattutto animatore del teatro milanese, che lo vide impresario, direttore e autore». E. Gara - F. Piazzi, *Serata all'osteria della Scapigliatura*, Editrice Bietti, Milano, 1946, pp. 29-30.



Carlo Righetti, autore del romanzo *La scapigliatura e il sei febbraio* dal cui titolo si è attinto per il nome del movimento artistico[4]. È plausibile che Arrighi, figura determinante del gruppo letterario scapigliato, sia stato il *trait d'union* tra Tranquillo Cremona ed Emma Ivon e che quindi, solo dopo la realizzazione di questo ritratto, l'attrice e il suo amante ne abbiano richiesto anch'essi una copia – la versione di Malinverni appunto –, senza poi concludere l'acquisto. Come infatti racconta Ferdinando Fontana, «il più fervoroso ufficio stampa»[5] della Scapigliatura, nonostante il ritratto riesca splendidamente tanto che «l'amico *en titre* della Ivon e la Ivon medesima se ne mostravano entusiasmati», al momento di pagare, «scoppiò una bufera. Il Cremona chiedeva duemila lire. L'amico – disposto sempre a spendere migliaia e migliaia di lire per cianciafruscole di toeletta o peggio – inarcò le ciglia sentendo che per un pezzo di tela, sporcata di colore dalla mano di Cremona, si aveva il coraggio di domandargli due biglietti da mille! Cremona sorrise di quel suo solito sorriso che gli affinava le labbra come due lame di coltello e ritenne il ritratto»[6]. A due anni dalla scomparsa del pittore, l'opera, rimasta alla vedova Carlotta Cagnoli[7], vale già più di diecimila lire[8].

Il ritratto qui indagato resta per lungo tempo nell'ambito del gruppo legato alla Scapigliatura. Il suo committente Cletto Arrighi, che Emma Ivon definisce suo «maestro in arte»[9], resta vicino all'attrice anche dopo lo scandalo scoppiato nel 1879 che porta all'arresto della donna con l'accusa di simulata maternità, sottrazione d'infante ed estorsione ai danni del suo protettore, padre della piccola Maria. Nonostante l'assoluzione con formula piena, la sua reputazione è compromessa. Camillo Cima, sulle pagine de "L'uomo di Pietra" la chiama *Nanà seconda*, con un chiaro riferimento alla protagonista del romanzo di Émile Zola[10].

Lo stesso Cletto Arrighi, pur senza volerlo, fomenta questo scandalo, dando alle stampe *Nanà a Milano*, la continuazione immaginaria del libro di Zola. Egli cerca di correre ai ripari avvertendo i lettori: «Chi [...] credesse di trovare in questo libro un dramma giudiziario con simulazione di parto, che levò rumore grandissimo in questi giorni, si pulisca la bocca»[11]. Come però racconta la stessa Ivon, «il pubblico non la pensò in tal modo» nonostante nessuno avesse avuto il diritto di supporre

Tranquillo Cremona, Ritratto di Emma Ivon
olio su tela, 95 x 74,5 cm

[4] «In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità di individui [...] pieni d'ingegno quasi sempre; più avanzati del loro secolo; indipendenti come l'aquila delle Alpi; pronti al bene quanto al male; inquieti, travagliati, turbolenti – i quali – e per certe contraddizioni terribili [...] fra ciò che hanno in testa e ciò che hanno in tasca, e per una loro particolare maniera eccentrica e disordinata di vivere, [...] – meritano di essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia civile, come coloro che vi formano una casta *sui generis* da tutte quante le altre. Questa casta o classe – che sarà meglio detto – vero pandemonio del secolo, [...] che a Milano ha più che altrove una ragione e una scusa di esistere, io, con una bella e pretta parola italiana, l'ho battezzata appunto: la *Scapigliatura Milanese*». C. Arrighi, *La Scapigliatura e il sei febbraio. Un dramma in famiglia*, Milano 1862.

[5] Gara - Piazzi, cit., p. 30.

[6] F. Fontana, *Scalpelli e pennelli*, Tip. Roux e Favale, Torino 1880, p. 257.

[7] Nel 1882 la Cagnoli si risposerà con l'avvocato Enrico Valdata, più giovane di lei di 11 anni e avranno due figli, Ada, chiamata come la figlia avuta da Cremona e morta a sei anni nel 1879, ed Enrico Junior, che erediterà questo dipinto prima di passare nella collezione Malinverni. Cfr. Bossaglia, cit., n. 165, pp. 163-164. Per le informazioni su Carlotta Cagnoli e sulla famiglia Valdata si veda il saggio di S. Rebora, *Enrico, Carlotta e Ada* in M.F. Giubilei, *Ritratto alla moda. Luigi Conconi e Ada Valdata tra storie di famiglia e collezionismo d'arte. Un dono per le Raccolte Frugone*, Maschietto Editore, Firenze 2004.

[8] Fontana, ivi.

[9] *Le confessioni...*, cit., p. 35.

[10] La Nanà di Zola è donna di dubbi costumi che, apprezzata a teatro anche se non sa recitare e cantare, incapace di amare pure suo figlio che muore in tenera età, ha come intento quello di dilapidare il patrimonio dei suoi amanti.

[11] Si veda l'introduzione in C. Arrighi, *Nanà a Milano*, Ambrosoli, Milano 1880.

che nel suo romanzo Arrighi «avesse voluto alludere a me»[12].

Questo infelice soprannome viene utilizzato anche da Paolo Valera, autore di un breve scritto pubblicato nel 1883 con il titolo *Emma Ivon al Veglione* e ispirato a una nottata con festa in maschera di beneficenza durante la quale la borghesia milanese si butta pubblicamente nelle braccia di alcune cocottes[13].

Il legame di forte amicizia tra Arrighi e Ivon, testimoniato anche da una toccante lettera[14] dell'attrice che rivolge al suo direttore un'accorata richiesta d'aiuto nel limitare la diffusione di notizie false sulla sua reputazione, rimane ben saldo. È quindi improbabile che lo scrittore voglia cedere questo ritratto a seguito dello scandalo vissuto dall'attrice. È più plausibile supporre invece che lo scrittore lo doni ad Alberto Carlo Pisani Dossi, letterato scapigliato noto come Carlo Dossi, da lui scoperto e sostenuto[15], magari in occasione dell'acquisizione dei Pisani Dossi del *Ritratto di Cletto Arrighi*, un ovale anch'esso, eseguito da Cremona nel 1875 e conservato almeno dal 1899 nella villa di Corbetta[16]. La famiglia Pisani Dossi infatti è tra i collezionisti del pittore – nel 1867 il conte Giuseppe gli aveva commissionato i ritratti dei due figli adolescenti – e Alberto Carlo ne segue con ammirazione la ritrattistica: «Una prova dell'animo artisticamente gentile di Tranquillo Cremona che stilla da ogni immagine il bello, la porgono i suoi ritratti. [...] egli lascia all'originale i suoi difetti e non ne tramanda alla tela se non le virtù. Fa il vero come dovrebbe essere: fa dei ritratti, che pur riuscendo somigliantissimi, interessano tutti per quanto ignoti gli originali, ritratti, che, vinta perfino la bile degli eredi posposti cui toccano, sono gloria futura delle pinacoteche»[17].

Il quadro della Ivon, oggi esposto in mostra per la prima volta, è rimasto inedito fino al 1928, anno dell'autentica di Alberto Pisani Dossi, figlio di Guido, il fratello di Carlo Dossi, e sottoscritta da Enrico Valdata Junior dopo aver fatto visionare il dipinto al padre Enrico. In quello stesso anno Raffaello Giolli ne pubblica un'immagine in bianco e nero su "La Fiera Letteraria" che ripropone tre anni dopo sul "Poligono", la rivista da lui ideata e diretta. Il critico riconosce di trovarsi di fronte a «uno dei saggi forti» del pittore in cui traspare una ricerca delle «solidità franche». La sua pennellata sensibile «vi si scopre continua: ma dove è certo più interessante scoprirlo è nella plastica serrata della testa, nella sua resistenza costruttiva, in quella accentuazione del volume che talora s'è negata a questo pittore, come fosse solo un giocatore d'azzardo mentre, evidentemente, non lo è»[18].

Elisabetta Staudacher

[12] *Le confessioni...* cit., pp. 35-36.

[13] Emma Ivon viene chiamata «a presiedere [...] a diventare regina, patronessa di un veglione di beneficenza». Uno dei protagonisti del racconto chiede all'amico: «Che bisogno c'era, dimmi, che il comitato scegliesse proprio la donna meno virtuosa della città, la donna che mercanteggia perfino i nomi degli uomini ch'essa ha buttato sul lastrico fracidi e senza un soldo, per una missione tanto umanitaria?». L'amico risponde che «al veglione, per quanto si sia compresi dalla sventura che si vuol lenire, si va per divertirsi. Ora qual era la persona che poteva presentarsi in un costume da mettere addirittura le formiche nel sangue? Le nostre dame, le nostre signore? Prima di tutto avrebbero tentennato [...] poi con un vestito che le impiomberebbe dal collo al piede per paura di lasciarne vedere la punta, e una pettinatura alla rococò, si sarebbero fatte accompagnare da una legione di cavalieri più o meno stagionati. La Ivon invece! Vedrai». Le aspettative non rimangono deluse e la Ivon viene definita «l'apoteosi di tutte le donne». P. Valera, *Emma Ivon al Veglione*, Tip. Centrale di Pozzi e Rancati, Milano 1883.

[14] «Caro Righetti, ieri ebbi il giornale l'Asmodeo dove lessi un nuovo articolo contenente la infame calunnia sulla mia povera Maria. [...] Ti prego dunque di recarti [...] dal direttore dell'Asmodeo e far in modo che cessi questa persecuzione che mi fa tanto male. Come vedrai l'articolo promette di continuare. Nella mia posizione le sono cose che portano un danno enorme. [...] Capirai che io ho il diritto di partorire senza che i giornali tentino di denigrarmi. L'Asmodeo parla di un atto poco legale. Ma se non ci fu nessun atto! La Maria non porta al Municipio il nome di alcuno giacché fu presentata come figlia di genitori ignoti. Soltanto alla chiesa G... volle darle il suo cognome. [...] Senti, Righetti, questa sarà una prova d'amicizia grande. La mia gratitudine non avrà limiti. Tua Emma». *Le confessioni...* cit., pp. 259-260. L'Asmodeo era il quotidiano legato al gruppo scapigliato nato dopo la chiusura del Pungolo, il giornale fondato nel 1859 da Leone Fortis. Il nome dell'amante della Ivon viene citato anche nelle sue confessioni solo con le iniziali.

[15] «Quello della Scapigliatura milanese fu un monopolio spalancato a ogni collaborazione che ne rispettasse o imitasse gli intenti [...] e Cletto Arrighi fu prodigo di consigli con i novizi che bussarono alla sua porta: fu lui a intuire e a lanciare il talento di Dossi». G. Farinelli, *La Scapigliatura: movimento, letteratura e giornalismo*, in *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.P. Quinsac, [Milano, Palazzo Reale], Marsilio, Venezia 2009, pp. 5-6.

[16] Bossaglia, cit., n.182, p. 172.

[17] C. Dossi, *Tranquillo Cremona e Giuseppe Grandi all'Esposizione di Belle Arti di Brera nell'anno 1873*, in "Le Tre Arti", Milano 1873.

[18] Giolli, 1931, p 167.

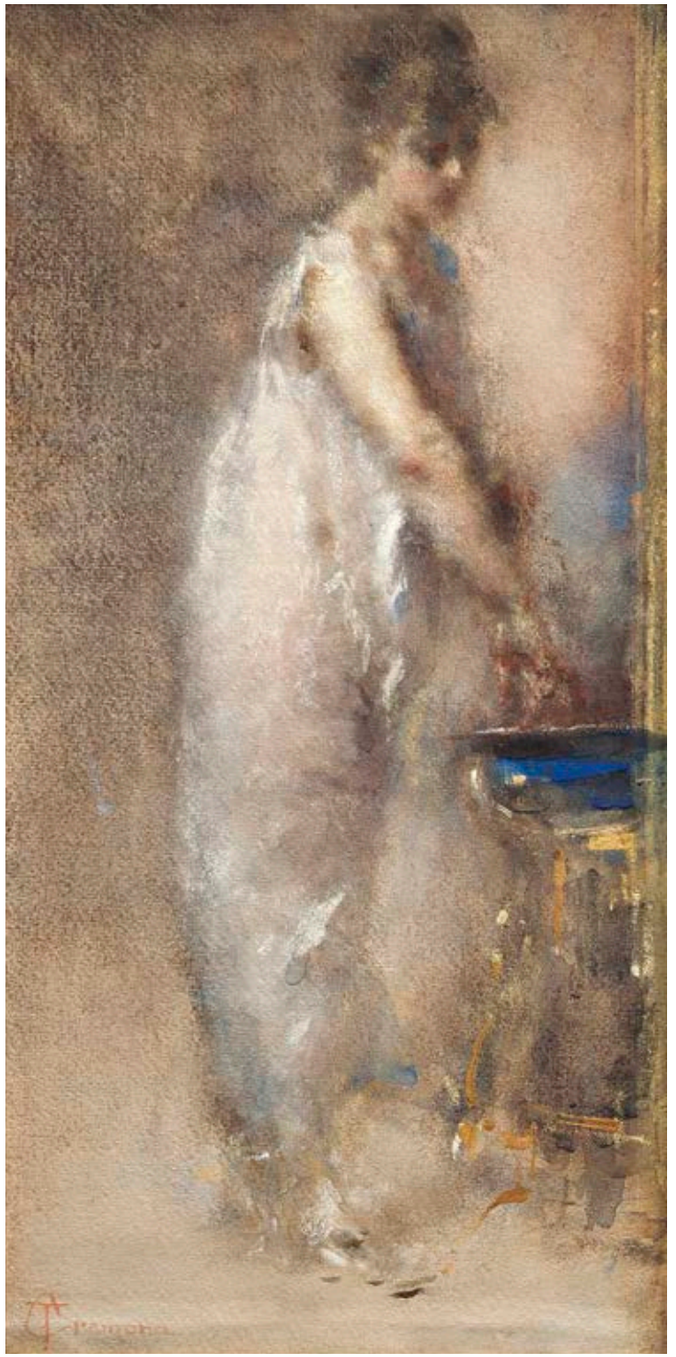
TRANQUILLO CREMONA
(Pavia 1837 - Milano 1878)

8. *Il mattino*, 1877 circa
Acquerello su carta, 500 x 235 mm

9. *La sera*, 1877 circa
Acquerello su carta, 500 x 285 mm

Negli ultimi anni della sua breve vita, Tranquillo Cremona si dedica con particolare entusiasmo all'acquerello, tecnica ottimale per catturare, con segno leggero e stemperato, stralci di realtà quotidiana senza lasciare spazio a certezze precostituite dalle quali gli artisti scapigliati rifuggono. Nascono così alcuni capolavori come *Le curiose* (1875-78) e *Ripassando la lezione* (1877) della Fondazione Lamberti di Codogno, *Page boudeur* (1876-77, collezione privata) e *High Life* (1876-78, Galleria d'Arte Moderna, Milano). Alla morte del pittore, quest'ultimo lavoro entra nella collezione del londinese James Staats Forbes assieme all'acquerello intitolato *Il mattino*, la prima versione del dipinto qui presentato. Commissionati entrambi nel 1877 dal facoltoso imprenditore lombardo e raffinato collezionista Giovanni Torelli, il primo acquerello viene subito ceduto al mercante Vittore Grubicy[1].
La realizzazione da parte di Cremona dei due acquerelli è testimoniata anche da un appunto a matita di Luigi Conconi su un lembo del disegno *Donna alla toeletta*[2]. In effetti le due versioni del *Mattino* sono identiche per soggetto, titolo e dimensioni. Entrambe infatti raffigurano una giovane donna che si accinge a lavarsi e avvicina la mano alla bacinella d'acqua appoggiata su un treppiede. Molto simile è anche l'ambientazione, un interno con sfondo neutro, ravvivato qua e là da qualche tocco di color lapislazzuli, mentre la pennellata del *Mattino* oggi in mostra risulta sicuramente più fluida. Questa scioltezza del tratto, se trascura la nitidezza dei dettagli, permette però una lettura immediata dei gesti e ne accresce l'istantaneità dell'attimo raffigurato.
Rossana Bossaglia indica questa versione del *Mattino* come *pendant* del coevo *La sera*[3], il secondo acquerello qui esposto, una ragazzina sorpresa appena prima di coricarsi. In realtà i due soggetti non mostrano delle similitudini evidenti se non nella scelta di rappresentare, con estrema eleganza, frammenti di intimità femminili. Quello che li accomuna invece sono certamente le provenienze, a partire dal-

[1] Si veda l'autentica di Vittore Grubicy: «Questo acquarello, che ho visto eseguire da Tranquillo Cremona nel 1877, per il sig. G. Torelli, fu rilevato dallo studio Grubicy e da questo venduto nel successivo anno 1878 al sig. J.S. Forbes esp. di Londra che lo possedette sino alla sua morte avvenuta nel 1904». Il lavoro è poi tornato a Milano ed è entrato nella collezione di Francesco Bordini Paletta. Bossaglia, 1999, n. 222, p. 190.
[2] «Disegno di T. Cremona / per i due acquarelli / stesso soggetto / L. Conconi». Lo studio a matita su carta, 30,3 x 19,1 cm., è custodito presso il Civico Gabinetto dei Disegni di Milano. Id, ivi, p. 191.
[3] Id, ibidem, n. 223, p. 191.



la committenza di Giovanni Torelli. Nel 1899, anno della preziosa pubblicazione di Pisa, prima monografia sul pittore, risultano entrambi nella collezione di Carlotta Cagnoli, vedova di Cremona[4]. Alla morte dell'Avvocato Enrico Valdata (1934), suo secondo marito, li eredita il figlio Enrico Junior di Torino e dopo la guerra entrano nella collezione di Antonio Bertolotto assieme al capolavoro cremoniano *In ascolto* (1874 circa), sempre di Valdata, e alla *Fiumana* di Giuseppe Pellizza da Volpedo (1898). Rimangono così nel capoluogo piemontese ancora per qualche decennio prima di ritornare in Lombardia. Nei primi anni ottanta infatti il collezionista torinese cede allo stesso acquirente *La sera* e, una decina d'anni più tardi, anche *Il mattino*. Più volte presentati insieme al pubblico, nel 1900 appaiono alla mostra sulla pittura lombarda dell'Ottocento organizzata alla Permanente di Milano e, dodici anni più tardi, vengono riproposti in quella stessa sede espositiva subito dopo la retrospettiva cremoniana allestita, in forma più ridotta, alla X Biennale di Venezia[5].

Protagonista della *Sera* è una ragazzina che indossa solo una camicia da notte. Con una pennellata più curata e generosa di particolari rispetto a quella utilizzata nel *Mattino*, Cremona riesce a cogliere il candore sensuale della prima adolescenza. Assorta nei suoi pensieri, la fanciulla è seduta sul bordo del letto, i lunghi capelli biondo ramati sciolti sulle spalle, le gambe lasciate nude fino alle cosce, una mano che indugia, gli occhi chiusi, le gote rosate e quel tocco di lapislazzuli quasi a voler richiamare l'attenzione sull'altra mano, che rimane inerte.

Il dipinto viene ascritto da Giorgio Nicodemi tra gli acquerelli in cui «la grazia di gesti e di atti femminili è glorificata con una soavità quasi inconsapevole»[6]. Nel 1878, in occasione della prima esposizione a cui l'acquerello partecipa, il critico del "Corriere della Sera" Luigi Chirtani parla di una bella e bionda ado-

[4] Pisa, 1899, p. 68. Per approfondimenti su Carlotta Cagnoli e sul suo secondo marito, l'avvocato Enrico Valdata, si rimanda alla scheda precedente.

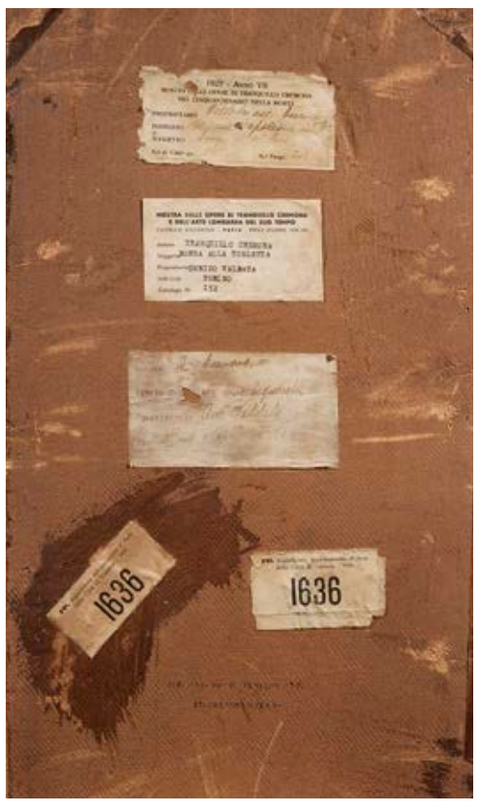
[5] Gli spazi della società promotrice milanese vengono utilizzati come punto di raccolta per l'invio dei lavori di Cremona a Venezia. Al loro ritorno, le opere sono presentate anche alla Permanente e incrementate. Sul catalogo della Biennale infatti, ne risultano 92 in meno rispetto a quelle esposte a Milano. Per la documentazione in merito a questa mostra si rimanda al materiale custodito nell'Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, fondo SBAEP, sezione MAA, 1912. In quello stesso fondo è conservato anche il materiale della mostra del 1900 (sezione MAA, 1900).

[6] Nicodemi, 1930, p. 79.

lescente con «le forme piene, le carni sode, rosee, e siede in atto così inconscio di sé, della propria bellezza, della malizia, del male ed ha un'espressione di così illibata innocenza» che si può considerare «un miracolo di purità»[7].
Anche della *Sera*, così come del *Mattino*, esiste un'altra versione coeva e di somiglianza notevole; questa però ha dimensioni più ridotte ed è realizzata a penna e bistro. Acquistata nel 1879 da Eugenia Schmutzinger, moglie di Giulio Mylius e cognata del più noto Federico, imprenditore filantropo e primo presidente della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, alla sua morte rimane nelle collezioni del Museo Mylius che andranno in asta nel 1929.

Elisabetta Staudacher

[7] L. Chirtani, 1878, riportato in Bossaglia, cit., p. 189.



Tranquillo Cremona
Il mattino *(retro)*

Tranquillo Cremona
La sera *(retro)*

GIACOMO FAVRETTO
(Venezia 1849 - 1887)

10. *Venditore d'uccelli*, 1880
Olio su tela, 57 x 42 cm

Pittore dei mercati all'aperto in San Polo, dei passeggi con abiti settecenteschi al Liston in San Marco, delle dichiarazioni d'amore tra le calli, delle gondole in attesa degli sposi, della confusione delle botteghe sui gradini del ponte di Rialto, luoghi dove la sua Venezia appare nello splendore di ogni pietra riflessa nell'acqua dei canali, Giacomo Favretto è anche il sapiente narratore della vita popolana ambientata in spazi chiusi spesso disadorni. È il caso del *Venditore di uccelli* (1880), l'opera oggi presentata, arricchita da gustosi particolari dipinti in un felice rapporto cromatico di elevato valore pittorico. Dalla fine degli anni settanta, i quadri di Favretto si ravvivano infatti di tinte colorate e gioiose con le quali racconta gli umili lavori dei venditori di polli e di uccelli, di erbe, di frutta e di fiori. I negozi di antiquari e di farmacisti lasciano così il posto a botteghe che hanno il pavimento di terra battuta, muri scrostati, angoli bui. Questi ambienti spesso umidi e poco illuminati sono animati da scenette gustose come nel caso del corteggiatore di *Venditore di uccelli* già apparso ne *L'amore tra i polli* (1879). Alcuni oggetti si ritrovano in più tele quasi l'artista volesse riproporre una scenografia simile. La stoffa alla sinistra dell'uomo per esempio, decorata con foglie verde scuro, è la stessa che notiamo appoggiata a una gabbia nel dipinto *L'ultima parola* (1879) e lo scanno su cui è seduta la ragazza che gioca con la capretta, è verniciato con una tonalità identica a quella utilizzata per lo sgabello di *Vandalismo. Poveri antichi!* (1880). La moltitudine di gabbie rettangolari di legno chiaro di varie dimensioni si ritrova poi nella coeva *Bottega degli uccelli* (1880) caratterizzata anch'essa dalla scena di corteggiamento dell'uomo in piedi con il cappello in testa, che rivolge con fare sicuro le sue attenzioni verso una contadinella timida e impacciata. In tutte queste opere le giovani sono ritratte con abiti tipici, lunghe gonne a tinta unita rallegrate da scialli variopinti sulle spalle e fazzoletti colorati annodati dietro la nuca che coprono i capelli.
Ogni quadro è già davanti agli occhi del pittore, egli deve solo riportare sulla tela quello che succede intorno a sé con gli odori, le luci, i suoni che animano le giornate della gente comune. L'abilità nel disegno appresa ai corsi di Pompeo Marino Molmenti[1] all'Accademia di Belle Arti di Venezia, luogo dove Favretto viene

[1] Gli insegnamenti di Molmenti, professore di elementi di figura, proseguiranno privatamente anche dopo gli studi accademici e Favretto si dimostrerà il suo allievo «più geniale» diventando suo assistente. S. Martinelli, *Ai confini (dentro e fuori) dell'Impero*, in G. Belli - A. Tiddia, *Il Secolo dell'Impero. Principi, artisti e borghesi tra 1815 e 1915*, catalogo della mostra, [Trento, Mart, Palazzo delle Albere], Skira, Ginevra - Milano 2004, pp. 52.

influenzato dalle idee innovative di apertura al vero introdotte da poco più di un decennio dall'architetto e critico d'arte Pietro Estense Selvatico[2], non lo abbandona neanche dopo la perdita della vista da un occhio tra il 1877 e il 1878. Quel periodo coincide anzi con un incremento del suo successo ottenuto dalla capacità di raffigurare, con una pennellata sempre più mossa, «scene allegre dove brilla il senso trasparente della vita»[3].

Uomo «senza rancori, senza invidie, senza ambizioni, senza puntigli»[4], sette anni dopo la realizzazione di *Venditore di uccelli* dalla pennellata sciolta e carica di luce, Favretto scompare improvvisamente a trentotto anni. La sua influenza su pittori come Ettore Tito, Alessandro Milesi, Pietro Fragiacomo, Luigi Nono e in parte anche Eugenio Prati e Bartolomeo Bezzi, è tale che saranno loro a proseguire nella divulgazione del realismo popolare veneziano contribuendo ad accrescere la sua fama e la sua memoria.

Nel 1899 il *Venditore di uccelli* viene presentato per la prima volta al pubblico in occasione della postuma favrettiana allestita nell'ambito della Biennale di Venezia dove sarà presente anche nel 1932. A Milano invece torna oggi dopo 80 anni di assenza. Risale infatti al 1934 la sua partecipazione a una mostra milanese organizzata nelle sale del Palazzo della Permanente per celebrare il cinquantesimo anniversario della fondazione di quell'Ente morale. Dopo di allora scompare dalle scene espositive fino al 2010. Sul retro della tela, dipinta di nero dal pittore per mettere in maggior risalto la sua firma e la data di realizzazione, ci sono vari cartigli delle mostre a cui il quadro partecipa e un'etichetta della Regia Pinacoteca di Brera con il riferimento a un numero di registrazione sul bollettario delle esportazioni, probabilmente riferitosi all'Esposizione di Parigi del 1919.

Elisabetta Staudacher

[2] Si veda per esempio il discorso *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea* pronunciato da Selvatico, all'epoca segretario dell'Accademia oltre che insegnante di estetica e di storia dell'architettura, alla consegna dei premi accademici nell'agosto 1850. Per un quadro complessivo della situazione accademica a Venezia nella seconda metà del XIX secolo si rimanda a E. Staudacher, *Eugenio Prati. Il pittore che narrò la vita trentina dell'Ottocento*, Croxarie, Strigno 2007, pp. 17-32.

[3] Somaré, 1935, p. 30.

[4] C. Boito, *La Mostra Nazionale di Belle Arti in Venezia*, in "Nuova Antologia", Anno XXII, III serie, vol. XII, fasc. XXI, Roma, 1 novembre 1887.

ACHILLE BEFANI FORMIS
(Napoli 1830 - Milano 1906)

11. *Oasi nel deserto del Sahara*, 1871
Olio su tela, 94 x 165 cm

Il dipinto, identificabile con *Oasi nel deserto del Sahara* presentato all'Esposizione di Belle Arti di Brera del 1871, appartiene a quel ristretto nucleo di opere di soggetto orientalista che Formis elabora dalla fine degli anni sessanta, quando, dopo un viaggio a Costantinopoli, ad Alessandria d'Egitto e al Cairo[1], il pittore torna a Milano – città nella quale si era trasferito da Napoli all'inizio del decennio – e, come testimoniano i titoli delle tele esposte nel corso degli anni settanta, dipinge una serie di lavori ispirati a quei paesi. Lavori che, nonostante la critica coeva ritenga non abbiano «l'aria di voler convincere circa l'assoluta verità del luogo»[2], rivelano tuttavia un autore che, in perfetta sintonia con il clima dell'emergente positivismo, si manifesta schiettamente interessato alla resa del *vero*. Adesione alla poetica del *vero*, quella di Formis, la quale, se influenzata dalla sua formazione nell'ambiente artistico napoletano – il primo in Italia a cercare soluzioni idonee a tradurre in pittura le istanze realiste –, trova piena espressione proprio in terra lombarda, dove, come testimonia l'iscrizione «'65 dal vero» posta dall'autore accanto alla propria firma nel licenziare *Torbiera vicino a Pusiano*[3], Formis comincia ad avventurarsi per dipingere *en plein air* fin dal suo arrivo a Milano.
Al suo apparire nelle sale di Brera *Oasi nel deserto del Sahara* è oggetto di un'attenta analisi critica suscitando, tuttavia, pareri discordi: se infatti Vespasiano Bignami lo descrive con entusiasmo rilevandone le novità linguistiche e formali e giudicandolo un dipinto essenziale «costituito da una linea sola, un dettaglio, una botta di colore» ma talmente intenso da consentire a chi guarda di «vedere di più, molto di più, di quanto si comprende nella cornice»[4], Giuseppe Mongeri non nasconde qualche perplessità. Pur considerando, infatti, Formis uno dei maggior esponenti di «quell'eletto manipolo di cultori assennati e coscienziosi del vero», nei quali «la bravura del pennello cede il posto ad una migliore bravura, quella che viene da chi ama anzitut-

[1] Come da me evidenziato in uno scritto redatto in occasione della presentazione dell'opera nel 2010, le informazioni in merito al viaggio di Formis in Oriente sono risultate poche e frammentarie. Del pittore, finora poco studiato, è in preparazione la prima monografia a cura di Francesco Luigi Maspes e di Enzo Savoia e con saggio critico di Elisabetta Staudacher.

[2] G. Mongeri, *L'esposizione di Belle Arti in Brera. IV*, in "La Perseveranza", 2 settembre 1870.

[3] Per una riproduzione del dipinto cfr. E. Motta - F. Pedrazzini, *Achille Tominetti e il suo tempo*, catalogo della mostra, [Milano, Quadreria dell'800], Milano 2005, p. 25.

[4] Bignami, 1871.

to il vero e lo comprende»[5], dinnanzi a *Oasi nel deserto del Sahara* il critico lo rimprovera aspramente per aver «ceduto troppo all'entusiasmo, che se è un ottimo mezzo d'ispirazione, non è altrettanto ottimo consigliatore all'esecuzione»[6]. Dalle colonne de "Il Secolo", Giuseppe Bomben, nel suo esercizio critico sempre acuto e pungente, riflettendo sul fatto che all'esposizione del 1871 «i quadri ove son rappresentati il poetico oriente e l'infuocato mezzodì abbondano più del solito, poiché là ove gli interessi volgono si dirigono anche gli occhi», liquida invece il dipinto in poche righe etichettandolo tra quelli realizzati espressamente per il mercato[7].

Ambientato in un paesaggio facilmente riconoscibile grazie alle piramidi sullo sfondo, il dipinto si propone come la rappresentazione di un momento di vita quotidiana di alcuni abitanti del deserto, colti in riposo mentre si ritemprano nei pressi di un'oasi. In linea con la poetica del vero, il confronto con il dato reale per Formis non poteva tuttavia limitarsi alla semplice illustrazione della realtà ma ne prevedeva un'analisi accurata attraverso le variazioni cromatiche determinate dai valori luminosi. Analisi che si rivela pienamente in *Oasi nel deserto del Sahara*, dove tutti gli elementi della composizione – la pozza limacciosa in primo piano, la noria, le figure e lo stesso paesaggio desertico che si apre all'orizzonte – sono visualizzati attraverso la qualità della luce, luce che fissa un momento preciso di una giornata nel deserto, e costruiti direttamente col colore. Un tipo di linguaggio, che se da un lato è stato influenzato dalle sperimentazioni condotte *en plein air* in cerca di soggetti da dipingere nelle diverse ore del giorno, dall'altro è certamente modulato sugli esempi della pittura di Filippo Carcano, il quale già dai primi anni sessanta con *Cortile a giardino con figure* aveva mostrato interesse per lo studio del vero attraverso l'analisi del variare della luce. Influenza, quella di Carcano, che oltre a palesarsi nella costruzione del tessuto cromatico per piani luminosi, nell'impiego di colori saturi di luce che annullano disegno e chiaroscuro, nella resa di un primo piano condotto a piccoli tocchi e di «un orizzonte lontano fluido e vaporoso»[8], è evidente anche nella costruzione prospettica della composizione e nell'inserimento, in corrispondenza del punto di fuga, di un elemento che permette di chiudere e misurare profondità ed impianto spaziale di un paesaggio: espediente pittorico tipicamente carcaniano qui rappresentato dalle piramidi della piana di Giza.

In occasione dell'esposizione braidense *Oasi nel deserto del Sahara* è acquistato dalla Società per le Belle Arti per lire 800 e da questa assegnato per sorteggio, secondo le modalità dell'associazione, ad uno dei soci, Antonio Valsecchi[9].

Elisabetta Chiodini

[5] Mongeri, cit.
[6] Mongeri, 1871.
[7] Bomben, 1871.
[8] F. Filippi, *Esposizione Nazionale di Belle Arti. XI*, in "La Lombardia", Anno XIV, n. 254, 14 settembre 1872.
[9] Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, Registro degli acquisti sociali RAS/1.

ACHILLE BEFANI FORMIS
(Napoli 1830 - Milano 1906)

12. *Bagnanti*, 1883 circa
Olio su tela, 65,5 x 117,5 cm

Il pittore napoletano Achille Befani Formis arriva a Milano nel 1859. Ha quasi trent'anni[1] e non ha ancora intrapreso seriamente il mestiere di pittore, eppure la sua vita è già avvolta da una serie di misteri che hanno creato una certa difficoltà a coloro che finora hanno cercato di approfondire la sua produzione artistica. Dopo due matrimoni, l'impegno di cantante lirico in vari teatri italiani e l'inspiegabile interruzione, protratta per quasi un decennio, dell'attività espositiva iniziata a Napoli nel 1848, per altro con esiti incoraggianti, quando frequentava ancora la scuola di paesaggio di Gabriele Smargiassi, appare sulla scena espositiva milanese con un nuovo nome e con uno stile di una certa levatura nonostante il lungo periodo di apparente inattività[2].

La sua vita ricomincia nel capoluogo lombardo che rimarrà per sempre la sua casa senza però, a differenza di altre città, – da Palermo a Venezia a Istanbul –, essere protagonista dei suoi quadri. I soggetti preferiti di Formis sono comunque le vedute immerse nella natura, spesso animate da figure intente a svolgere delle mansioni e dipinte con un'adeguata accuratezza.

In questo caso le protagoniste del dipinto sono tre giovani che discorrono in riva a un fiume. Nessuna parte del loro corpo entra in contatto con l'acqua e nessuna mostra delle nudità, eppure il titolo le indica come delle bagnanti. Non è una novità che in tempi in cui il pudore aveva una valenza ben diversa rispetto ad oggi, soprattutto se legato alla raffigurazione di scene attinte dalla vita reale, si definissero bagnanti delle donne che si facevano ritrarre con la camicia da giorno, un lungo indumento bianco indossato sotto la gonna.

Il contesto entro cui si colloca la scena è molto curato e ben raffigurato, sicuramente Formis mostra una notevole abilità nella resa degli elementi naturali che circondano le protagoniste del dipinto anch'esse dipinte con gusto. Il tutto poi è avvolto da una luce nitida e pulita che deriva sicuramente dalla scuola napoletana, ma che ha trovato ulteriore approfondimento nel periodo trascorso dall'artista in Medio Oriente alla fine degli anni sessanta.

Della storia di questo quadro poco si sa fino al suo ritrovamento, nel 2011, presso una raccolta privata statunitense. A differenza di altre versioni simili realizzate tra gli anni settanta e ottanta, questo dipinto non risulta essere mai stato esposto da Formis nonostante il soggetto abbia da subito riscosso giudizi positivi.

[1] La data di nascita è stata anticipata di due anni in base alle ricerche effettuate in occasione della prima monografia sull'artista in fase di realizzazione (cfr. scheda precedente).

[2] A oggi si conoscono solamente i lavori realizzati dopo l'arrivo a Milano.

Nel 1876 infatti il pittore propone *Bagnanti campestri* alla mostra annuale dell'Accademia di Brera. Il cronista de "La Perseveranza"[3] parla infatti di «tre figurine di villanelle, le quali stanno in aspettazione, alcune immobili, altre spogliantisi, per gittarsi in un asceso bagno di acque vive» e precisa che le giovani non sono «condannate alla semplice parte di macchiette –, anzi, – sono condotte con tale accuratezza ed eleganza di disegno da vincere, al confronto, l'importanza della fitta boscaglia che tiene la maggior parte della scena». Questo elemento spinge il giornalista a chiedersi se si tratti di un quadro di genere o di paesaggio, giungendo alla conclusione che sia corretto definire Formis un «vero paesista», giudizio gratificante per il pittore visto che chi lo esprime è lo scrittore Giuseppe Mongeri, già segretario e presidente dell'Accademia di Brera nonché futuro professore, dal 1879, di Storia dell'Arte[4].

Il suo intervento termina con una considerazione calzante anche per le *Bagnanti* presentate in mostra: «Guardato il dipinto nel suo complesso, nulla più gradevole come tipo di solitudine, di quiete, di frescura; l'occhio come l'animo, affissandolo, si riposa e si delizia: che domandare di più a un quadro di paese?».

Elisabetta Staudacher

[3] G.M., *Appendice. L'Esposizione di Belle Arti a Brera*, in "La Perseveranza", Anno XVIII, n. 6071, 19 settembre 1876.

[4] Informazioni tratte dagli *Atti della Regia Accademia di Belle Arti in Milano*, anni 1855-1883.

CARLO FORNARA
(Prestinone 1871 - 1968)

13. *Cascatella con pescatore di trote*, 1917 circa
Olio su tela, 34,5 x 45 cm

Nei primi anni settanta *Cascatella con pescatore di trote*, proveniente dalla raccolta del Commendator Secondo Pozzi di Novara, entra nella collezione del medico milanese Emilio Cornacchia che annovera una serie di significative opere divisioniste di Carlo Fornara e di Emilio Longoni[1]. È lecito supporre che Pozzi, amico del pittore e amante della pittura vigezzina e di Fontanesi, abbia acquisito il quadro nel giugno del 1938 da Giuseppina Candiani, vedova di Francesco Pagliano. In quella circostanza infatti, la signora rilascia un'articolata dichiarazione di autenticità apposta sul retro della tela. Questo scritto autografo fornisce preziose informazioni sulla storia del dipinto, apprendiamo così infatti che la cessione di *Cascatella con pescatore di trote* è avvenuta direttamente da Carlo Fornara nel 1917. È quindi plausibile la datazione intorno a quell'anno, come sostengono Marco Valsecchi e Franco Vercelotti, ipotesi avvallata anche da Anna Gelli nel catalogo dell'unica mostra a cui fino ad ora il quadro è stato esposto (1990), avanzando così di un lustro la datazione indicata da Teresa Fiori negli *Archivi del Divisionismo*.

Il 1917 è un anno ben noto ai biografi dell'artista in quanto segna il palesarsi di una profonda e recondita crisi che porterà il pittore a prendere le distanze dalla tecnica divisionista e dal contatto con il pubblico incontrato alle mostre. Dopo oltre un ventennio di attività espositiva, segnato dal dolore per la scomparsa di Segantini – a cui era fortemente legato grazie anche alla stretta collaborazione per la realizzazione del *Panorama* destinato all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 –, dagli stravolgimenti delle avanguardie futuriste e metafisiche, dalla tragedia bellica e da gravi lutti famigliari, l'unica certezza per il solitario pittore della Val Vigezzo rimane l'amore per la natura, per la montagna, per quei colori caldi e avvolgenti che non tradiscono mai il cuore. Vi si rifugia lasciando che sia il paesaggio a parlare e non la figura umana. A un primo sguardo infatti, in *Cascatella* il pescatore quasi non si nota, immerso com'è nei giochi di colore della vegetazione autunnale che incombe ricoprendo le rocce

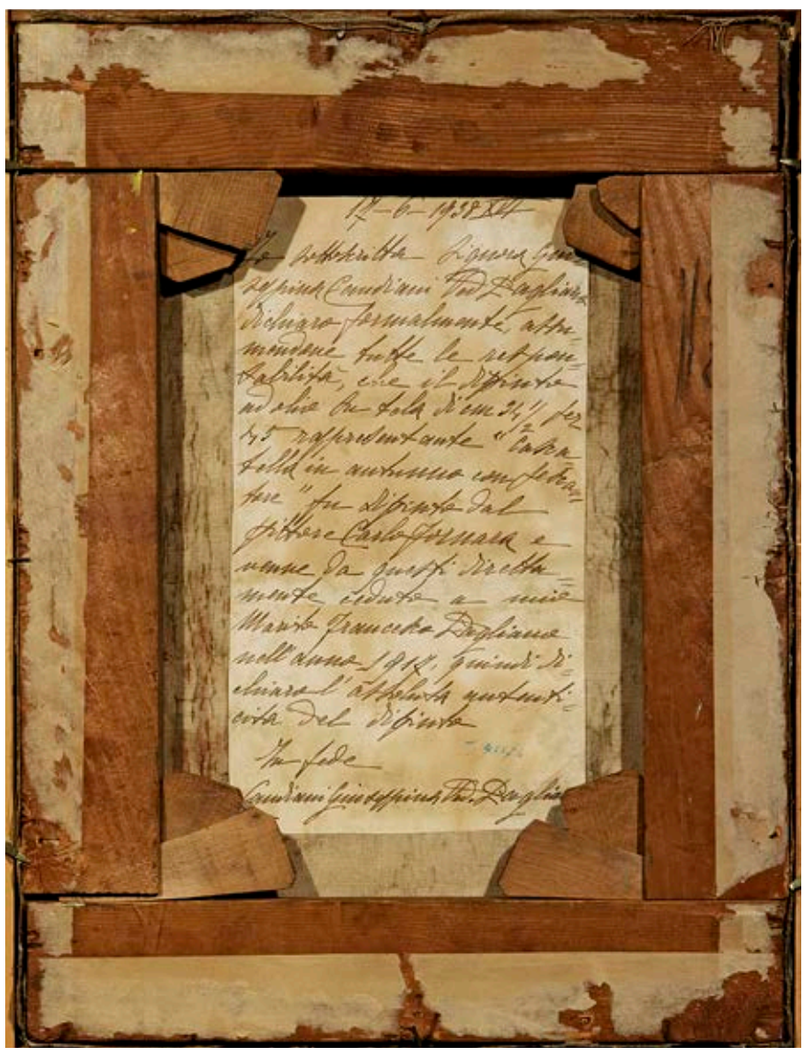
[1] Di Fornara si vedano per esempio *Aratura in Argentina*, studio preparatorio per il quadro *La conquista della terra*, e *Raccoglitrice di ghiande*. Cfr. F.L. Maspes - E. Savoia, *Divisionismo. Da Segantini a Pellizza*, catalogo della mostra, [Milano, Gam Manzoni], Antiga Edizioni, Crocetta del Montello 2012, nn. 7 e 9, pp. 54-57 ill., 62-63 ill., 159-161. Di Longoni si segnalano *Ritratto alla bambola*, *Trasparenze alpine* e *Sul Garda*, recentemente proposti in occasione della mostra milanese dedicata al pittore. Cfr. F.L. Maspes, *Emilio Longoni. Atmosfere*, catalogo della mostra, [Milano, Gallerie Maspes], 2014, tavv. 5, 7, 23, pp. 19, 23, 54, 64, 66, 74.

secondo l'andamento discendente dell'acqua. Il primo piano è delimitato dal terreno dipinto con larghe pennellate e dai piccoli guizzi del laghetto, brevi tocchi orizzontali di verdi, blu, rossi che accompagnano l'occhio verso i toni più smorzati scelti per l'abbigliamento del giovane. Il pescatore ritratto in piedi tiene in mano il lungo bastone della canna da pesca parallelo al ramo dell'arbusto poco distante e alle lunghe radici sulla sinistra del quadro. Nell'estremità superiore destra le tonalità scure e poco cariche di materia mostrano un virtuosismo del pittore nell'accentuare la profondità dello sfondo accrescendo la sensazione di movimento dell'acqua che sgorga improvvisamente dall'alto.

Le tinte autunnali che caratterizzano la *Cascatella* accompagnano la produzione pittorica di Fornara già dagli anni novanta in capolavori quali *Splendori d'ottobre* (1897 circa), *Pascolo d'ottobre* – il trittico danneggiato dallo sfregio di un fanatico alla III Biennale di Venezia –, fino alla grande tela dipinta in Val Maggia nel 1908 e presentata l'anno dopo al Salon d'Automne di Parigi. A volte, per accentuarne la resa calda e brillante già ottenuta dai giochi di luci e ombre dovuti ai densi e precisi spessori materici, il pittore utilizza la polvere d'oro, come nel caso di una veduta di *Prestinone*[2] le cui fronde dell'albero e il terreno della stradina rimandano alle tonalità dominanti nella *Cascatella*.

Elisabetta Staudacher

[2] Cfr. G. Anzani (scheda in), *Divisionismi e divisionisti* catalogo della mostra, a cura di E. Motta - F. Pedrazzini, [Milano, Quadreria dell'800], San Paolo d'Argon, 2000, s.p.



EMILIO LONGONI
(Barlassina 1859 - Milano 1932)

14. *Laghetto del Bernina*, 1911 circa
Olio su tela applicata su cartone, 29,5 x 39,5 cm

A partire dai primissimi anni del Novecento, Emilio Longoni, provato dai mali e dalle angosce della sua Milano, sceglie di abbandonare la città e di rifugiarsi in alta quota.
Autore di opere a carattere sociale come *L'oratore dello sciopero* (1890-91) e *Riflessioni di un affamato* (1984), o di tele legate alla sfera infantile come *Ritratto alla bambola* (1984 c.) e *Bambino con trombetta e cavallino* (1893-1896)[1], il pittore si distacca dalla rappresentazione spesso critica della società milanese, dedicandosi ora ad una produzione incentrata sui paesaggi di montagna, così come testimoniato dalla tela *Laghetto del Bernina* del 1911 circa.
L'opera è da annoverarsi fra la «sequenza serrata di studi eseguiti in alta quota» in cui l'autore sperimenta la possibilità di «fermare le vibrazioni atmosferiche e cromatiche della luce»[2]: un unico soggetto raffigurato ripetutamente in momenti diversi, a voler rendere le impalpabili variazioni della luce durante lo scorrerere delle lunghe giornate in alta quota. Impresa questa realizzabile grazie anche all'ausilio di una piccola capanna smontabile in legno, talvolta compagna, insieme al collega Cesare Maggi e al fotografo Emilio Sommariva, delle escursioni del pittore immortalate in varie istantanee[3].
La tela è interamente dipinta a tecnica divisa, raffinata e sottile negli azzurri del lago e delle montagne, ma corposa nella resa delle rocce, svelando un Longoni «attratto dal gioco delle luci e delle trasparenze sull'acqua, a contrasto con l'opacità dei contorni rocciosi»[4].
Nonostante la particolare conformazione a forma di cuore dello specchio d'acqua e la resa alquanto fedele delle catene monutose – Orobie Valtellinesi sullo sfondo e Valuia e Vartegna sulla destra – abbiano permesso di riconoscere nel dipinto il Lago della Scala, l'opera prende parte alla *Mostra commemorativa di Emilio Longoni* del 1935 presso la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano con il titolo *Lago Bianco (Bernina).*
Dalle ricerche condotte presso l'archivio di quell'En-

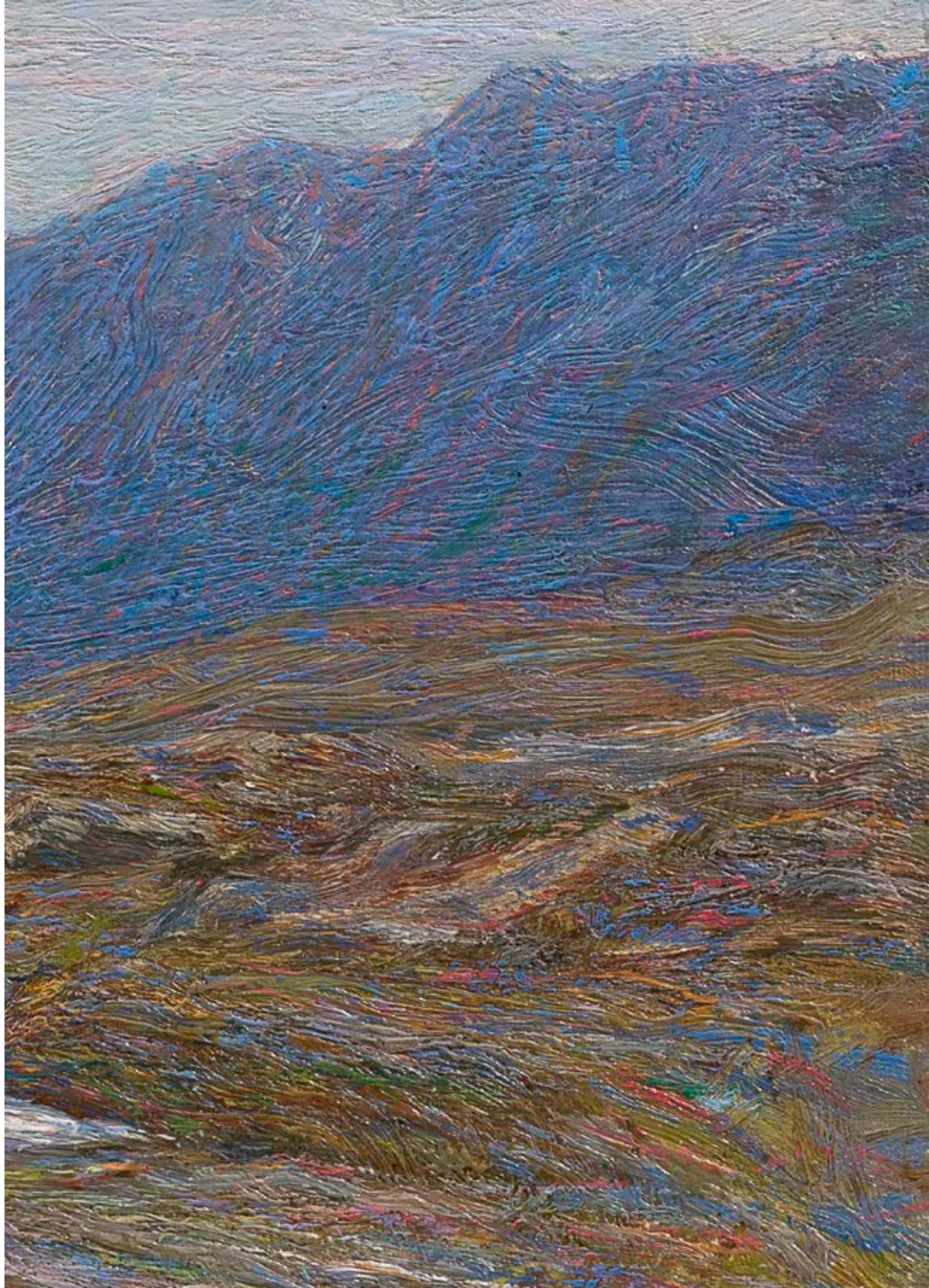
[1] Le due opere sono recentemente state esposte a Milano in occasione di una monografica dedicata al pittore. Cfr. F.L. Maspes, *Emilio Longoni. Atmosfere*, catalogo della mostra, [Milano, Gallerie Maspes], 2014, tavv. 4, 5, pp. 17, 19.
[2] Ginex, 1995, p. 38.
[3] Si veda per esempio la fotografia scattata tra il 1900 e il 1904 da Sommariva presso il massiccio del Bernina e pubblicata nel catalogo ragionato di Emilio Longoni, p. 39. Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, Fondo Sommariva.
[4] G. Ginex, *Mostra di Emilio Longoni*, catalogo della mostra, [Milano, Palazzo della Permanente], Ed. Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, n. 73, p. 75.

te[5] è inoltre emerso che, all'epoca, la tela era di proprietà di Fiorenza De Gasperi, vedova del pittore dal 1932.
Sempre fedele all'amato consorte, sarà lei ad occuparsi della vendita delle opere del marito, rispettando la sua volontà di tenerne sotto controllo il collocamento grazie ad un contatto diretto con i collezionisti e a una politica di chiusura verso il mercato che, come sostiene Giovanna Ginex nel catalogo ragionato, «contribuì a farne un artista conosciuto solo in un ambito di ristretto, raffinato collezionismo»[6].

Elena Orsenigo

[5] Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano (Fondo SBAEP, Sezione MAA, 1935). Si veda inoltre la rubrica della mostra custodita sempre in quell'archivio.

[6] Ginex, id, p. 46.



EMILIO LONGONI
(Barlassina 1859 - Milano 1932)

15. *Sul Garda*, 1920 circa
Olio su tela applicata su cartone, 28 x 38 cm

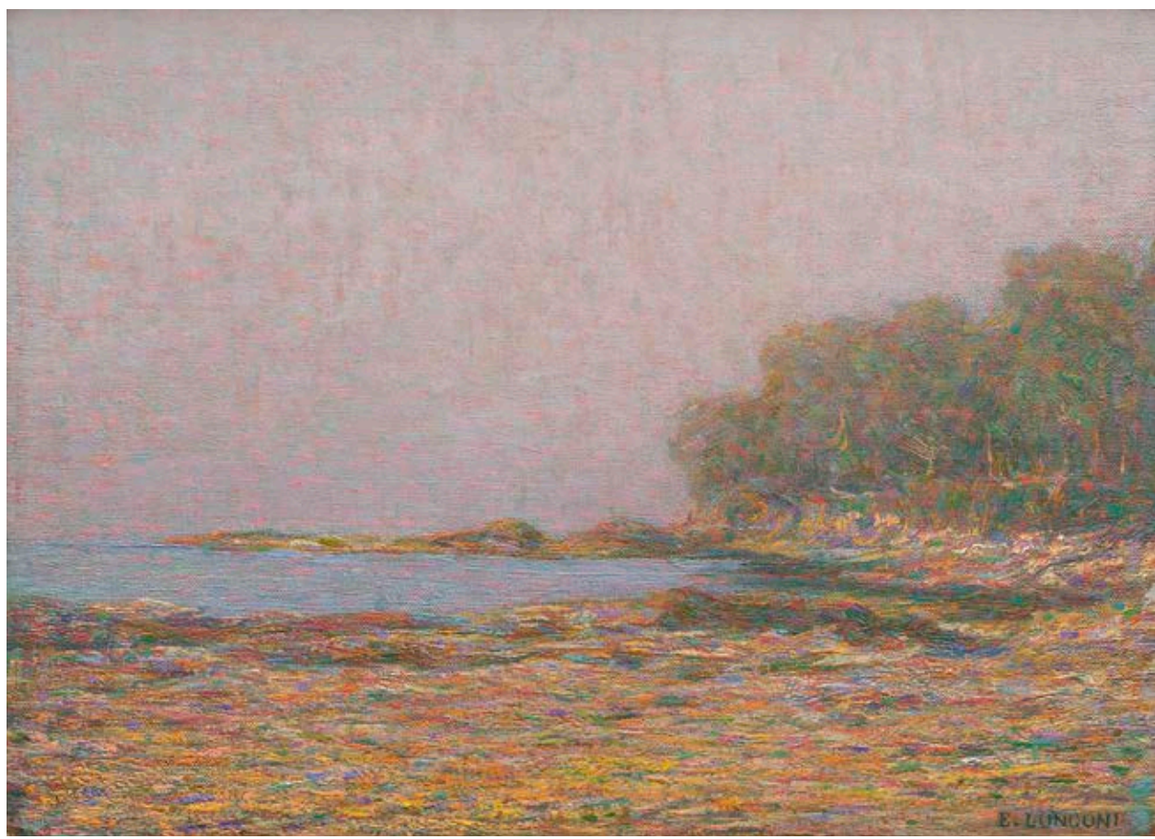
Ormai incapace di spingersi in alta quota tra le sue amate montagne a causa dell'avanzare dell'età, Longoni a partire dagli anni venti del Novecento inizia a dirigersi in altri luoghi; mutano così i soggetti delle sue tele, specchi fedeli di una vita consacrata interamente alla pittura, e il lago di Garda diviene una delle mete predilette dall'artista, che trascorre i suoi giorni dipingendone le rive. L'opera presentata è la versione definitiva, a tecnica divisa, di uno studio del paesaggio lacustre eseguito negli stessi anni e intitolato *Sul Garda*[1]. Longoni vi lavora con ogni probabilità in due tempi: la prima versione del dipinto prende vita dal vero su una tela sottile e facilmente trasportabile, animata da pennellate dense e pastose di colori puri; solo successivamente il bozzetto, portato in studio e applicato su cartone, diviene modello per una rielaborazione divisionista dell'opera, unica tecnica secondo il pittore in grado di restituire sulla tela la luce di quei luoghi. Le forme si sfaldano, i contorni vengono meno e il lago, ormai circondato da una nube di colore, cerca con i suoi azzurri di legarsi ad un cielo sui toni del rosa, fermato dal solo lembo di terra che si insinua scivolando sul filo dell'acqua; in primo piano tocchi accesi di giallo contrastano con i colori tenui caratteristici della tavolozza longoniana. Esposta nel 1935 alla *Mostra commemorativa di Emilio Longoni* presso la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente con il titolo generico *Paesaggio*, la tela, all'epoca di proprietà di Ambrogio Binda[2], è stata identificata con l'opera n. 115 del catalogo. Entrata successivamente nella raccolta Carraro, nel 1970 il collezionista la presta insieme a due opere di Angelo Morbelli in occasione della *Mostra del Divisionismo italiano*[3] tenutasi presso il Palazzo della Permanente di Milano, dove trova posto accanto ad altri tre dipinti eseguiti dallo stesso artista (*La voce del ruscello*; *Pizzo Bernina*; *Poesia dell'infinito*). Gli *Archivi del Divisionismo*, che già riportano nell'anno 1968 la collezione Giangerolamo Carraro come provenienza dell'opera, datano al 1909/1912 la tela, elemento poco plausibile se si considera che nella produzione del pittore il soggetto del lago di Garda inizia ad essere indagato non prima del 1920. Nel corso degli anni settanta il quadro entra a far parte della raccolta d'arte di Emilio Cornacchia, di recente andata parzialmente all'incanto alla Sotheby's di Parigi.

Elena Orsenigo

[1] Ginex, 1995, n. 491, p. 342.

[2] Il collezionista milanese presta per l'esposizione otto opere tra cui figura uno studio della celebre opera simbolista *Armonie del ruscello*. Si veda la rubrica della mostra custodita presso l'Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano.

[3] Si tratta de *La sedia vuota* e *Le parche*, nn. 81 e 87 del catalogo. Cfr. *Mostra del Divisionismo Italiano*, 1970, pp. 108, 110.



POMPEO MARIANI
(Monza 1857 - Bordighera 1927)

16. *Il cappellino giallo*, 1886 circa
Olio su tela, 59,5 x 46 cm

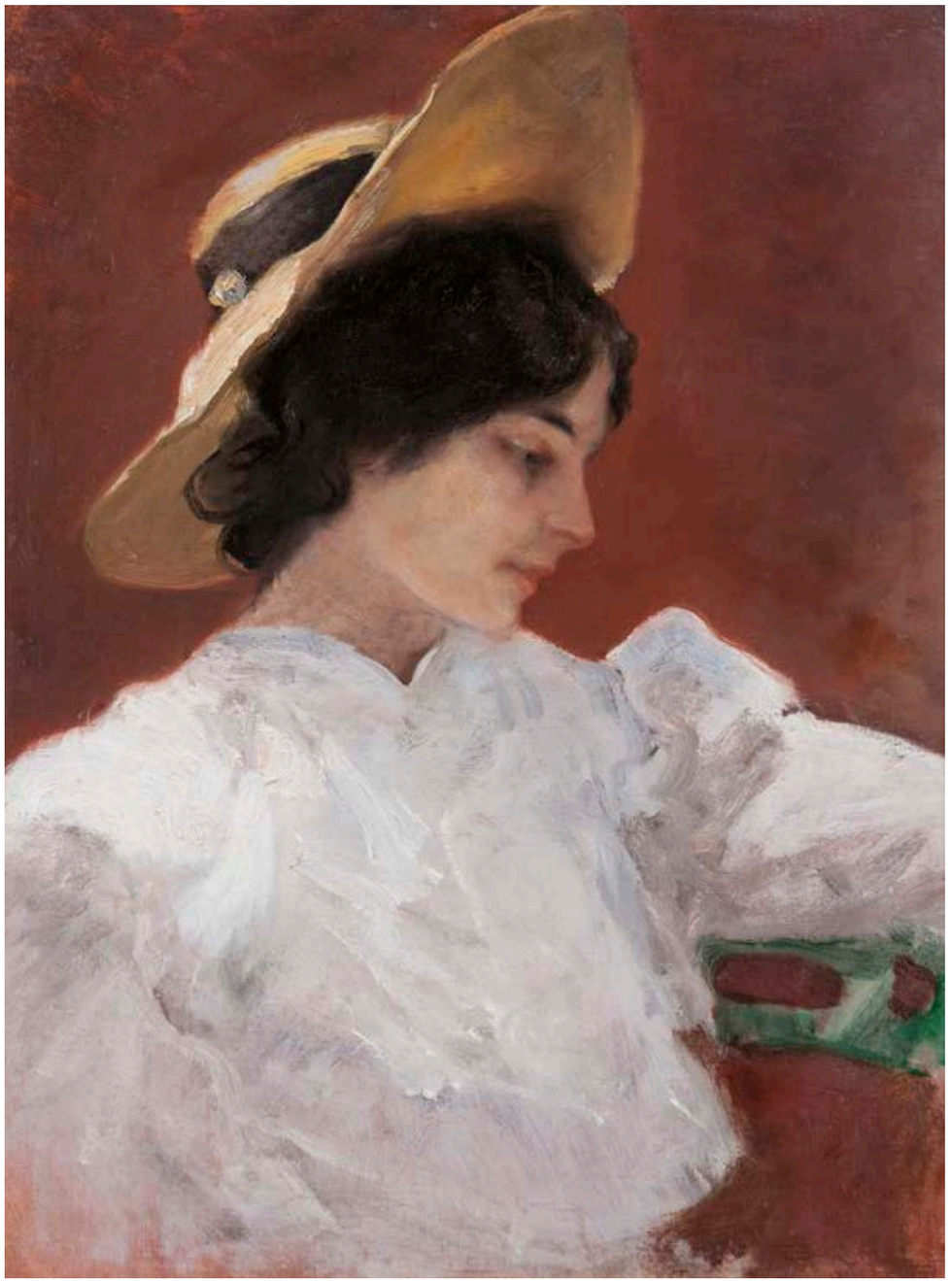
Riferibile al 1886, il dipinto fa parte della prima produzione del monzese Pompeo Mariani. A questa data, pur avendo alle spalle meno di un decennio di attività, l'artista ha già avuto significative esperienze formative e ha già riscosso i primi successi espositivi iniziati nel 1881 alla *Mostra Nazionale di Belle Arti* dove vende due quadri[1] e proseguiti nel 1884 con la vincita dell'ambito Premio Principe Umberto indetto dall'Accademia di Brera. Avvicinatosi al ritratto qualche anno prima attraverso la lezione di Filippo Carcano, l'artista ormai sembra ampiamente superarne i modi in *Il cappellino giallo*, raffigurante una giovane donna pensierosa con un grazioso copricapo estivo. Se si confronta, infatti, il dipinto con opere di qualche anno precedenti, quali *Ritratto di Thea Rossi* (1882) o *L'alabardiere del Duomo di Monza* (1884), si nota come la materia pittorica tenda a una maggiore sinteticità, dando corpo alle forme con ampie e decise pennellate. La figura si staglia su uno sfondo rosso uniforme che contrasta con il bianco della camicetta, il nero corvino dei capelli e il verde dello schienale della sedia. La luce proveniente da sinistra illumina il cappellino e la spalla prima di arrivare attutita sul viso, delineato con morbidi passaggi tonali che enfatizzano il languore dello sguardo. Sebbene la gran parte della produzione di Mariani sia dedicata a paesaggi o a figure in gruppo, anche il ritratto occupa un posto di assoluto rilievo. In particolare la figura femminile colta di profilo o di tre quarti, sembra interessare a lungo l'autore che dedica una speciale attenzione a questo genere di indagine soprattutto nell'opera grafica. Ne sono un esempio alcuni disegni tra i quali *Ritratto femminile* (1903 circa), o i vari *Ritratto femminile di profilo* presenti in molte sue stampe. Tra questi un monotipo ritrae una donna con il viso lievemente reclinato, in una posa molto simile a quella del dipinto presentato[2]. Al contrario dei ritratti realizzati per uno specifico committente, spesso considerati poco spontanei, questi studi sono particolarmente apprezzati dai critici, tra i quali Vittorio Pica che preferisce «quelli che egli suole chiamare semplicemente 'studii per ritratti', eseguiti non per contentare un cliente ma per contentare se stesso, non per cogliere una rassomiglianza ma per fissare un gradevole accordo di tinte, perché in essi io ritrovo [...] tutte le più seducenti doti del suo pennello»[3].

Giuditta Lojacono

[1] E. Staudacher, *Gli esordi espositivi di Pompeo Mariani e i rapporti con la Società per le Belle Arti di Milano*, in Savoia, Bosi, 2014, pp. 176-177.

[2] *Ritratto femminile di profilo verso destra* (Mod. p. 31-13a) e altri monotipi dell'autore di soggetto analogo sono conservati a Milano presso la Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".

[3] V. Pica, *Artisti contemporanei: Pompeo Mariani*, in "Emporium", vol. XLIII, n. 253, gennaio 1916, p. 16.



POMPEO MARIANI
(Monza 1857 - Bordighera 1927)

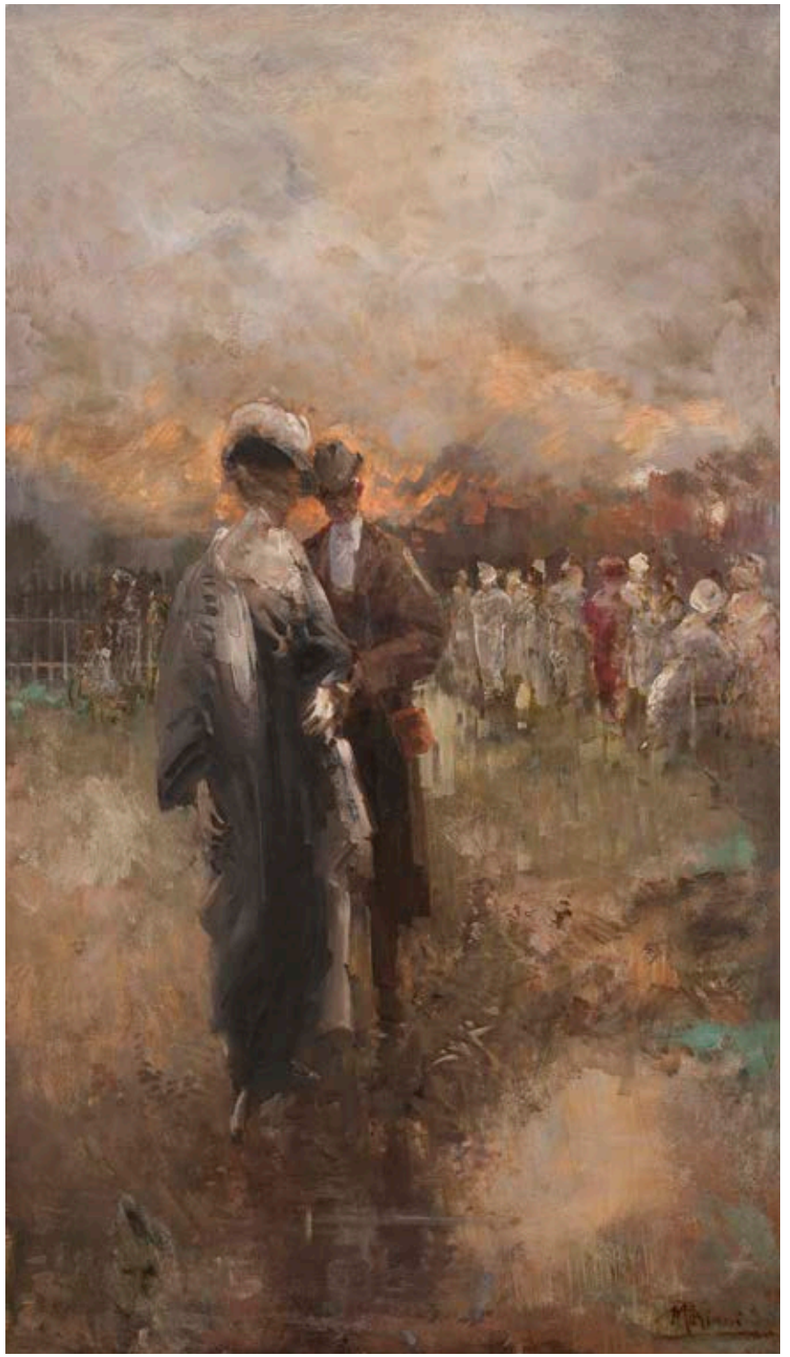
17. *Attenti alle pozzanghere*, 1904-1908
Olio su carta rintelata, 126,5 x 73,5 cm

Dopo alcuni anni di indagine sulla pittura di paesaggio, agli inizi del secolo Pompeo Mariani è attratto dalla vita dell'alta società milanese: i ritrovi mondani, i caffè e gli scintillanti teatri alla Scala e Dal Verme divengono soggetti privilegiati delle sue opere. Immortalati con vivida immediatezza, la città e i suoi intrattenimenti sono fonte di inesauribile ispirazione per l'autore, che dedica una serie di dipinti, tra i quali *Le corse di San Siro* (1904) e *Alle corse di San Siro* (1906), alle gare di cavalli.
Quasi fosse la perfetta continuazione di *Temporale a San Siro* (1900), in *Attenti alle pozzanghere*, oggi in mostra, un'elegante coppia in primo piano, lei con cappellino con piume e veletta, lui con soprabito marrone, cerca di schivare le pozze rimaste qua e là dopo un acquazzone. Appena visibili sullo sfondo la cancellata dell'ippodromo e un gruppo di persone. Il cielo ancora carico di pioggia si specchia sul terreno bagnato con un continuo rimando di riflessi plumbei.
La materia è resa con rapide pennellate fluide che vanno a comporsi in macchie di colore, lasciando appena intuire le forme. La cromia, tutta accordata sulla gamma dei rossi e dei bruni, viene imprevedibilmente interrotta da decisi tocchi di bianco che danno corpo ai particolari. L'unica nota fredda è rappresentata dai riverberi verde acqua delle pozzanghere.
Con il medesimo titolo viene identificata anche un'altra versione dell'opera, databile al 1904 e di dimensioni più contenute[1]. Pur sfruttando una composizione quasi identica, che si differenzia principalmente per il punto di vista ravvicinato, in questo secondo caso il quadro si caratterizza per una resa più accurata dei dettagli: il bastone da passeggio, gli abiti, le figure in secondo piano.
Tra le opere più riuscite di questo periodo, *Attenti alle pozzanghere* denuncia la conoscenza e la comprensione di Mariani della pittura degli impressionisti francesi e mostra come «studiando e ritraendo, con acuto sentimento di modernità, le eleganze mondane di Milano [...], egli dette vita alla parte più originale e più geniale della sua opera di pittore»[2].

Giuditta Lojacono

[1] A. Ranzi (scheda in), *Pompeo Mariani. Catalogo ragionato*, a cura di M. Di Giovanni Madruzza, Federico Motta Editore, Milano 1997, n. 805, p. 395.

[2] V. Pica, *Artisti contemporanei: Pompeo Mariani*, in "Emporium", vol. XLIII, n. 253, gennaio 1916, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, p. 14.



FRANCESCO PAOLO MICHETTI

(Tocco da Casauria, 1851 - Francavilla al Mare, 1929)

18. *Studio per La figlia di Jorio*, 1882
Pastello su tela, 38,5 x 30,7 cm

Una delle opere più celebri di Francesco Paolo Michetti è sicuramente la *Figlia di Jorio*, una tela di dimensioni notevoli (280 x 550 cm, Palazzo della Provincia di Pescara) alla cui realizzazione il pittore abruzzese è giunto nel 1895 dopo più un decennio di studi preparatori e di varie versioni.

Si narra che l'artista si sia ispirato a un episodio avvenuto nel suo paese natio che aveva turbato il suo animo e quello del giovane amico Gabriele D'Annunzio autore, otto anni più tardi, dell'omonima tragedia: la fuga di Mila di Codra, una giovane dalla dubbia moralità, che si allontana dal villaggio sotto gli occhi denigratori, curiosi e pietosi di alcuni uomini.

In realtà il percorso che ha portato al concepimento del capolavoro michettiano ha avuto origine dalla figura di Flavia, protagonista, sembra, della prima versione della *Figlia di Jorio*, opera a cui il pittore lavora dai primissimi anni ottanta[1], realizzando almeno tre studi: un pastello su carta intelata di 48 x 92 cm di collezione privata, una tempera acquistata dal commendator Bernardo Arnaboldi alla Mostra Nazionale di Milano del 1881[2] e un olio su tela, già di proprietà della Galleria Ingegnoli di Milano,

[1] Così scrive Tomaso Sillani raccontando la nascita de *La figlia di Jorio*: «Esaurito nell'Esposizione torinese del 1880, l'impeto finale della foga giovanile esplosa tre anni innanzi col *Corpus Domini*, l'artista non ancora trentenne, indifferente alle lusinghe della gloria precocemente raggiunta e del favore che circondava il suo nome entro e fuori i confini della sua Italia, aveva consacrato la solitudine che s'era prescelto ad una disciplina che compendiava anche un ritorno. Ritorno alle origini della sua arte, caratterizzate dall'incessante studio della natura e dall'anelito di renderne poeticamente le immagini o di farne materia per l'attuazione di sogni più alti». T. Sillani, *Francesco Paolo Michetti*, Bestetti e Tuminelli, Milano - Roma 1932, p. 5.

[2] In quella circostanza Michetti espone trentasette pitture a guazzo. Una delle prime vendite avvenute alla mostra nazionale è proprio *La figlia di Jorio*, considerata dall'autore dell'album ricordo dell'esposizione, la più bella di tutte le opere che il pittore ha proposto a Milano. «Quella contadina s'è lasciata sedurre – da un signore probabilmente, giacché il suo costume da montanina è alterato da particolari più cittadineschi. – Essa porta con sé la sua vergogna, ed i compaesani che la vedono passare, la compiangono, la deridono, e ne ammirano con rammarico la bellezza. Una fascia scura percorsa da lumache attraversa in alto il disegno: quella fascia riproduce un pezzo d'una delle sue originali cornici, quelle delle lumache che corrono in fila come a un pallio incontro a una stella che nell'oscurità della notte le ha colpite; esse credono, correndo come può correre una lumaca, di raggiungere la stella; è una satira contro l'illusione umana che si affatica incontro all'ideale? Le lumache non arriveranno alla stella sempre in apparenza vicina, sempre inaccessibile, ma quell'il-

ora custodito al Palazzo de' Mayo di Chieti[3]. Nel gennaio del 1881 "L'Illustrazione Italiana" pubblica il disegno, eseguito dallo stesso Michetti, di un suo lavoro intitolato *Flavia*, una contadina abruzzese a figura intera che cammina a piedi nudi in un campo coltivato. Il cronista dell'articolo rimane colpito dalla scelta del titolo, un nome preciso, «che importa il nome?» si chiede, «perché l'ha messo?»[4].
L'anno seguente Michetti ritrae Flavia in questo pastello inedito, arricchito da una splendida cornice che ricorda gli intarsi di Ettore Zaccari, artigiano milanese e proprietario da inizio Novecento di una bottega specializzata in mobili d'arte. La ragazza avanza lungo un sentiero, seguita da due figure femminili appena accennate che sembrano procedere in processione, la donna meno abbozzata ha le braccia conserte e il capo chino. Flavia ha lo sguardo rivolto verso l'orizzonte, i tratti del volto seri e pensierosi, alle sue spalle un alberello in fiore. L'abito a balze, il copricapo e lo scialle con le decorazioni tonde cucite sul bordo, sono gli stessi che la giovane indossa nella prima versione de *La figlia di Jorio*.
«Questa Flavia del Michetti è una creazione artistica [...] e ognuno ci può far sopra un racconto; [...] È una tradita? Una disgraziata che porta alteramente i dolori di un passo falso e la vergogna di essere segnata a dito? Chi lo sa? È una figura che fa impressione, come avviene sovente di incontrarne nella vita, di volo, che obbligano a fermarsi, a vederle passare, e che lasciano, dopo passate, un sentimento di curiosità e di interessamento. È un'impressione d'artista»[5].

Elisabetta Staudacher

lusione le sublima, le fa correre alla fila verso quello splendore lasciandosi dietro una striscia argentina più brillante del solito. Si ha un bel dire, ma idee simili è più facile metterle in canzonatura che escogitarle, massime quando sono dipinte colla vivezza e la grazia del pennello di Michetti». *Album ricordo dell'Esposizione Nazionale. Milano 1881, Mostra artistica*, Fratelli Treves Editori, Milano 1881, p. 8 ill. Si veda anche la documentazione sulla mostra custodita presso l'Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, Fondo ENBA, 1881, corrispondenza artisti.

[3] Sillani pubblica l'immagine del dipinto con l'indicazione della proprietà e le dimensioni di 240 x 550 cm. Cfr. Sillani, cit., tav. CXXVII. Sul retro della fotografia del quadro l'artista aveva appuntato «È un primo soggetto della Figlia di Jorio, credo del 1881».

[4] *Flavia*, in "L'Illustrazione italiana", Anno VIII, n. 2, 9 gennaio 1881, p. 27, tav. p. 24.

[5] Id., ibidem.

Francesco Paolo Michetti
Flavia *(particolare)*

Francesco Paolo Michetti
Studio per La figlia di Jorio *(particolare)*

FILIPPO PALIZZI
(Vasto 1818 - Napoli 1899)

19. *Veduta agreste*, 1861
Olio su tela, 44 x 65 cm

Il dipinto di Filippo Palizzi, pittore abruzzese attivo a Napoli, si inserisce nella più tipica produzione dell'artista dedicata allo studio di animali e di scene agresti.
Arrivato nel capoluogo partenopeo, allora capitale del regno borbonico, alla metà degli anni trenta, l'artista si distacca ben presto dalle ricerche della Scuola di Posillipo e di Giacinto Gigante, superandone i presupposti lirici e romantici attraverso una restituzione più attenta e approfondita dell'elemento naturale. Già nelle sue opere giovanili infatti, gli animali, studiati minuziosamente dal vero soprattutto nei soggiorni estivi a Cava dei Tirreni, non si limitano a essere mero elemento decorativo, ma assurgono al ruolo di soggetto vero e proprio.
Nel quadro presentato, realizzato nel 1861 e identificato con il titolo generico di *Veduta agreste*, i protagonisti della scena sono un asinello dal pelo fulvo e un gruppo di caprette che, approfittando della momentanea assenza del loro giovane guardiano, stanno brucando l'erba appena tagliata e caricata sul carretto lasciato incustodito. In secondo piano, il custode allarmato irrompe sulla scena da dietro il cancello, richiamando all'ordine gli animali. Sullo sfondo la rigogliosa vegetazione mediterranea, in parte celata da un alto muretto, si staglia nella luce abbagliante di un terso cielo azzurro.
La raffigurazione, contraddistinta da una certa ironia, mostra come spesso i lavori dell'artista si concentrino su una puntuale analisi etologica: «È raro trovare un animale fermo se proprio tale condizione non appartenga al suo particolare modo di vivere. Capre, cani, cavalli, uccelli sono prevalentemente ritratti nel cammino, nel salto, nello slancio, nel volo»[1].
Questa attenzione per il movimento, oltre che nei lavori più noti dell'autore[2], ritorna anche in *Pastorello* e in *Primavera*[3] che si caratterizzano per la presenza di un ragazzo dal viso rubicondo, verosimilmente il medesimo modello di *Veduta agreste*, circondato da alcune capre.
La stesura pittorica, contrassegnata da piccoli tocchi di colore, delinea scrupolosamente ogni più minuto dettaglio fino a giungere a una resa quasi tattile della materia. Come ricorda Francesco Sapori, «son pitture lucide e linde, che fanno là e qua ripensare a maioliche gustate nei musei, ma più carnose; e vanno ol-

[1] M. Limoncelli, *Filippo Palizzi*, Edizione del Comitato per le Onoranze a Filippo Palizzi, Napoli 1928, p. 17.

[2] Si vedano per esempio *Caccia al cervo* o *Ritorno dal mercato* provenienti dalla raccolta Poletti di Milano.

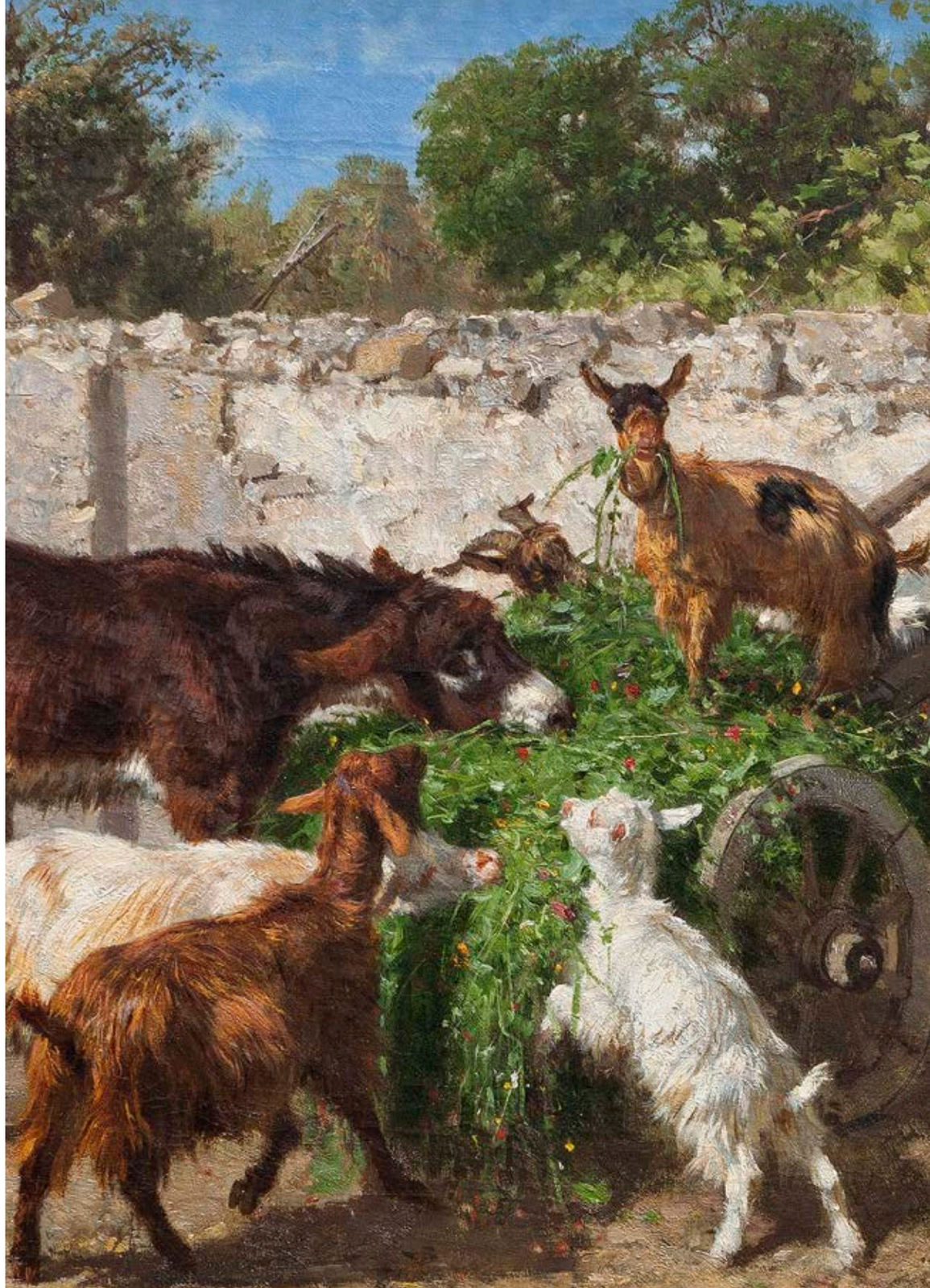
[3] Limoncelli, *Filippo Palizzi*, cit., tavv. LIX, LXVII.

tre la miniatura, della quale serbano tuttavia in parecchie occasioni il profumo certosino. [...] Come si potrebbe render meglio il soffice volume del pelo d'una capra; il tremolio delle foglie in cima ai rami?»[4].

Rimasto finora inedito, il dipinto proviene da un'importante raccolta milanese, a testimonianza del successo raggiunto dalla pittura napoletana in genere, e in particolare da Palizzi, anche in ambito lombardo.

Giuditta Lojacono

[4] F. Sapori, *Artisti italiani dell'Ottocento: Filippo Palizzi*, in "Emporium", vol. L, n. 295, luglio 1919, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, p. 4.

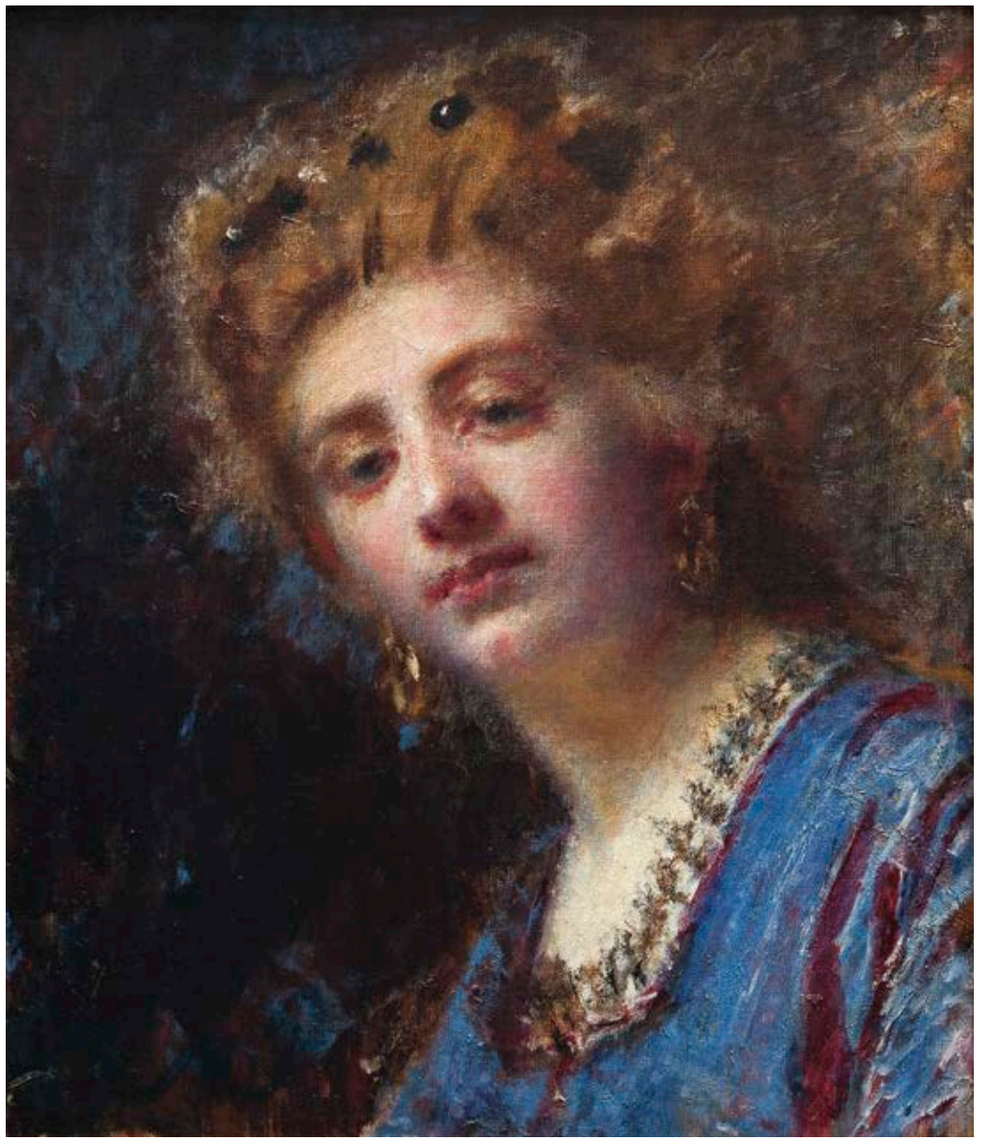


DANIELE RANZONI
(Intra 1843 - 1889)

20. *Ritratto di signora*, 1884 circa
Olio su tela, 52 x 44 cm

Daniele Ranzoni, si sa, aveva una predilezione per i ritratti femminili. I suoi biografi raccontano che amava fermare per strada le signore per dipingere i tratti del loro viso, l'acconciatura dei capelli e le forme del busto con quei caratteristici tocchi luminosi di colore sfumato nei contorni. «Ogni figura di donna è come di fata, e ogni suo ritratto una dichiarazione d'amore», scriveva Giolli nel 1926[1].
Sua musa ispiratrice era la principessa Ada Troubetzkoy il cui viso è stato riconosciuto anche in questo ritratto[2] prima che Annie Paule Quinsac, nel catalogo generale del pittore, identificasse la protagonista come la moglie del pittore Camillo Rapetti (Milano, 1859-1929).
Dalle ricerche sulla vita privata di Rapetti compiute presso l'archivio dell'Accademia di Brera[3], dove il pittore insegnò figura dal 1888 al 1929, è però emerso che rimase celibe fino al 18 settembre 1924, giorno in cui si unì in matrimonio con Irene Orsi (Cremona, 1877-1964)[4]. Non si tratta quindi della moglie. Potrebbe essere una modella particolarmente legata al pittore[5], o la convivente scomparsa in giovane età[6]. Se così fosse si spiegherebbe perché il dipinto, Rapetti in vita, non sia mai stato esposto

[1] Giolli, 1926, p. 19.
[2] Si tratta della mostra *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, allestita presso il Palazzo della Permanente nel 1953.
[3] Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, CARPI E IV 26 Personale insegnante, Prof. Rapetti Camillo.
[4] Lo si evince anche dal testamento custodito presso l'Archivio storico dell'Ospedale Maggiore Policlinico di Milano che conferma l'assenza di una prima moglie e di figli riconoscendo Irene Orsi erede universale.
[5] Nella collezione dell'Ospedale Maggiore di Milano sono custodite alcune opere della donazione Orsi Rapetti che hanno per soggetto una giovane bionda somigliante alla protagonista di questo ritratto.
[6] Nella scheda del quadro pubblicata nel catalogo generale di Ranzoni, A.P. Quinsac accenna a un domicilio in via Curtatone a Milano che Rapetti condivideva con la giovane scomparsa prematuramente. Nella documentazione sul pittore non è emerso nulla che rimandasse a questo indirizzo; potrebbe essere quindi l'abitazione della donna. Sappiamo comunque che nel 1900 Rapetti abitava in via Manzoni (cfr. Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, Fondo SBAEP, Allestimenti mostre, 1900, *La pittura lombarda del XIX secolo*) e che pochi anni più tardi cominciò la convivenza con Irene Orsi anche se, ufficialmente, la donna era alle sue dipendenze (cfr. S. Spinelli, *I benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano nel biennio 25 marzo 1937 - 25 marzo 1939 e i nuovi ritratti*, Milano, p. 77 «La buona signora Rapetti [...] è vissuta quasi vent'anni accanto all'artista: ha diviso i suoi dispiaceri, ha avvivato le sue gioie. Furono vent'anni di vita serena». Si veda anche la documentazione della donazione Orsi Rapetti custodita presso l'Archivio Ospedale Maggiore Policlinico di Milano).



indicando con precisione, come invece in moltissimi altri casi di ritratti ranzoniani, il nome della persona raffigurata.
Se è vero che Rapetti negli anni ottanta aveva avuto al suo fianco questa giovane ed elegante compagna – la datazione del dipinto si colloca intorno al 1884 – possiamo supporre che il ritratto sia stato realizzato a Milano o nella casa di villeggiatura sul lago di Lugano dove Ranzoni era stato ospite sicuramente nel 1886 e magari anche prima[7].
Il dipinto, apparso più volte alle mostre organizzate nelle sale del Palazzo della Permanente di Milano, mancò l'importante celebrazione della postuma del pittore tenutasi nel 1890 subito dopo la sua scomparsa e alla *Mostra della Pittura lombarda del XIX secolo*, allestita dieci anni dopo, si aggiunse all'elenco dei prestiti in un secondo momento. Questi elementi fanno pensare che Rapetti amasse tenere per sé il ritratto, quasi per un pudore nel mostrarlo pubblicamente e quando acconsentì al prestito per la celebre mostra del 1900, fece esporre il dipinto con un titolo assolutamente generico e anonimo: *Ritratto di donna*, a tutela dell'identità della signora. All'ultima esposizione a cui il quadro venne esposto prima della scomparsa di Camillo Rapetti avvenuta nel 1929 – la XV Biennale di Venezia del 1926 –, il titolo diventa addirittura *Ritratto di ignota*, con datazione 1879-1880.
Non conosciamo il momento in cui la tela entra in collezione del ragionier Mario Rossello, se consideriamo la cospicua donazione effettuata da Irene Orsi Rapetti a favore dell'Ospedale Maggiore di Milano una volta rimasta vedova, possiamo supporre che il ritratto di Ranzoni sia stato ceduto non prima del 1930; sicuramente entro il 1934, anno in cui l'opera viene prestata dal collezionista milanese alla Permanente per la mostra dei cinquant'anni di attività di quell'ente morale.
L'ultima apparizione pubblica del quadro risale al 1953, sempre alla Permanente. Il palazzo, dopo i pesanti danni provocati dai bombardamenti bellici del 1943, dieci anni più tardi torna a nuova vita e celebra questa rinascita con una grande mostra dal titolo *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani* dove i ritratti di Ranzoni non possono certo mancare. Ne vengono infatti esposti nove.
Durante l'organizzazione della rassegna, il vicepresidente della Permanente, l'ingegner Giovanni Falck, scrive a Mario Rossello, da anni socio e ex consigliere del sodalizio, per chiedergli il prestito di «alcuni capolavori

[7] «Mi racconta il pittore Rapetti d'averlo incontrato a Milano nell'86, disfatto e accasciato, incapace di vivere, e quasi più a dipingere; e d'averlo allora invitato in una sua villetta di Valsolda, per svagarlo». Giolli, cit., p. 16.

della Sua bellissima raccolta». Il 12 febbraio 1953 Rossello risponde: «ben volentieri mi metto a Sua disposizione per quel modesto contributo personale che mi sarà possibile per la buona riuscita della mostra»[8]. Tra le quattro opere prestate da Rossello, anche un ritratto registrato come principessa Troubetzkoy e pubblicato in catalogo col titolo *Ritratto di signora*. Per volere del suo proprietario, il prestito è tutelato dall'anonimia. La mancanza di informazioni sulla cessione del dipinto dalla collezione Rapetti a quella Rossello e di un supporto fotografico nei cataloghi delle mostre a cui il quadro ha partecipato una volta passato di proprietà, non hanno permesso agli studiosi di collegare il ritratto alla raccolta Rossello fino al ritrovamento del dipinto sul cui retro troviamo il pezzo mancante della storia. Ecco perché il quadro non partecipò all'importante retrospettiva ranzoniana del 1989 alla Permanente e nel catalogo generale del 1997 la sua ubicazione risulta ignota.

Elisabetta Staudacher

[8] Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, Fondo SBAEP, Allestimenti mostre, 1953, *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, Corrispondenza.

REGESTO DELLE OPERE IN MOSTRA

1. LEONARDO BAZZARO
(Milano 1853 - 1937)

Chioggia, 1893

Canale di Chioggia; A Chioggia; Chioggia grigia
Olio su tela, 67 x 97 cm
Firmato e datato in basso a destra "Bazzaro L. Chioggia 1893"

PROVENIENZA: Zurigo, Galleria Germann; Gallarate, coll. privata, acquistato nel 1977.

ESPOSIZIONI: 1893, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione Annuale di pittura ad olio e scultura ed Esposizione straordinaria Nazionale Internazionale di acquarelli*, Sala B, n. 79 (Medaglia d'oro); 1893, Roma, Palazzo delle Esposizioni, *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Sala 5 - Pittura ad olio, n. 280.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo ufficiale. Nel 50° anno di fondazione - Esposizione Straordinaria Nazionale Internazionale di acquarelli sotto l'Alto Patronato di S.A.R. il Principe di Napoli*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Tip. Lombardi, Milano, 1893, p. 11; Giulio M., *Cronaca artistica. L'Esposizione straordinaria alla Permanente*, in "La Lega Lombarda", Anno VIII, n. 110, 25-26 aprile 1893, Milano; *I premiati all'Esposizione Permanente*, in "L'Italia del Popolo", 22-23 maggio 1893, Milano (con il titolo *Canale di Chioggia*); E. Nanzio, *L'Esposizione di Belle Arti alla Permanente di Milano III*, in "L'Italia del Popolo", 28-29 maggio 1893, Milano; Adamastor, *All'Esposizione Permanente*, in "La Sera", 30 maggio 1893, Milano (con il titolo *Canale di Chioggia*); A. Bersellini, *Pennelli e scalpelli*, in "Il Mondo Artistico", Anno XXVII, n. 27, 13 giugno 1893, Milano, p. 1; *Belle Arti*, in "L'Illustrazione Italiana", Anno XX, n. 26, 25 giugno 1893, Fratelli Treves Editori, Milano, p. 420 ill. (con il titolo *A Chioggia*); L. Chirtani, *Dell'Esposizione della Permanente in Milano*, in "Natura ed Arte", Fasc. 16, 15 luglio 1893, Francesco Vallardi Editore, Milano, p. 318, tav. f.t. (con il titolo *A Chioggia*); *Elenco dei premiati all'Esposizione Permanente*, in "Natura ed Arte", Fasc. 16, 15 luglio 1893, Francesco Vallardi Editore, Milano, p. 319 (con il titolo *Chioggia grigia*); *Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti in Roma*, catalogo della mostra, [Roma, Palazzo delle Esposizioni], Roma, 1893, p. 26; Fortunio, *Cronaca d'Arte*, in "L'Illustrazione Italiana", Anno XX, n. 20, 14 maggio 1893, Milano, p. 322; A. Rollins Willard, *History of Modern Italian Art* (IIª edizione), Norwood Mass. (USA), 1902, pp. 586-587; F.L. Maspes - E. Savoia, *Leonardo Bazzaro. Catalogo ragionato delle opere*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, 2011, n. 223, pp. 107 ill., 236, 238 ill.

2. LEONARDO BAZZARO
(Milano 1853 - 1937)

Malga alpina con madre e bimba, 1915 circa

Malga alpina
Olio su tela, 60 x 90 cm
Firmato in basso a destra "L. Bazzaro"

PROVENIENZA: Milano, coll. privata; Milano, Finarte Casa d'Aste, asta n. 1039 del 29 aprile 1998, lotto n. 249; Cremona, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 2011, Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana, *Leonardo Bazzaro. Itinerario pittorico tra la Valle d'Aosta e la laguna veneta (1900-1930)*, s.n.; 2012, Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana, *La donna nella pittura italiana dell'800 - Tra ritratto e paesaggio*, s.n.

BIBLIOGRAFIA: *Una collezione di importanti arredi, dipinti antichi, del XIX e XX secolo da una dimora lombarda*, catalogo della vendita all'asta, [Milano, Finarte Casa d'Aste], 29 aprile 1998, p. 124 ill.; G.L. Marini, *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento XVI Edizione (1998-1999)*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1998, p. 73 ill. (con il titolo *Malga alpina*); F.L. Maspes - E. Savoia, *Leonardo Bazzaro. Catalogo Ragionato delle Opere*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, 2011, n. 396, pp. 148 ill., 283, 285 ill.; *Leonardo Bazzaro. Itinerario pittorico tra la Valle d'Aosta e la laguna veneta (1900-1930)*, catalogo della mostra, [Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana], Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, 2011, pp. 12-13 ill.; M. Raspa (scheda in), *La donna nella pittura italiana dell'800 - Tra ritratto e paesaggio*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, [Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana], Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, 2012, pp. 26-27 ill.

3. LEONARDO BAZZARO
(Milano 1853 - 1937)

Baite abbandonate, 1915 circa

Baite abbandonate, in Valle d'Aosta

Olio su tela, 96,8 x 137,7 cm
Firmato in basso a destra "L. Bazzaro"
Sul verso reca le etichette della mostra di Milano (1939).

PROVENIENZA: Milano, Giorgio Mylius; Milano, coll. Arch. Paolo Besana; Milano, coll. Guido Furla; Milano, coll. eredi Furla.

ESPOSIZIONI: 1915, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra annuale*, Sala III, n. 27; 1939, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Leonardo Bazzaro pittore. Mostra postuma*, Sala V, n. 77; 2011, Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana, *Leonardo Bazzaro. Itinerario pittorico tra la Valle d'Aosta e la laguna veneta (1900-1930)*, s.n.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo della mostra annuale 1915*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Stab. Tip. Renato Romitelli & C., Milano, 1915, p. 17; U. Bernasconi, *A proposito della mostra della Permanente*, in "Rassegna d'Arte Antica e Moderna", Volume Secondo, Anno II, Editori Alfieri e Lacroix, Milano, 1915, p. 90 ill.; C. Bozzi, *L'Esposizione Primaverile alla Permanente di Milano*, in "Emporium", Vol. XLI, n. 246, giugno 1915, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, p. 404 ill.; G. Marangoni, *Maestri contemporanei dell'Arte italiana*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1923, p. 18 ill.; *Vendita all'asta (per successione ereditaria) di tutte le collezioni d'arte del Museo Mylius*, catalogo della vendita all'asta, [Milano, Palazzo Mylius], Pizzi & Pizio, Milano, 1929, n. 177, p. 22, tav. XV (con il titolo *Baite abbandonate, in Valle d'Aosta* e con le misure 140 x 100 cm); *Leonardo Bazzaro pittore. Mostra postuma*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Arti Grafiche E. Gualdoni, Milano, 1939, p. 15; *Leonardo Bazzaro. Itinerario pittorico tra la Valle d'Aosta e la laguna veneta (1900-1930)*, catalogo della mostra, [Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana], Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, 2011, pp. 16-17 ill.; F.L. Maspes - E. Savoia, *Leonardo Bazzaro. Catalogo ragionato delle opere*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, 2011, n. 460, pp. 160 ill., 300-301 ill.

4. MOSÈ BIANCHI
(Monza 1840 - 1904)

Saltimbanchi, 1874 circa

I Saltimbanchi
Olio su tela, 65 x 86 cm
Firmato in basso a destra: "MBianchi"

PROVENIENZA: Milano, coll. Gran Uff. Rag. Mario Rossello.

ESPOSIZIONI: 1924, Monza, Villa Reale, *Mostra commemorativa di Mosè Bianchi*, Sala XVI, n. 6; 1934, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra commemorativa del Cinquantenario*, Sala II, n. 72.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo della mostra commemorativa di Mosè Bianchi*, catalogo della mostra, [Monza, Villa Reale], Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1924, p. 51 (con il titolo *I saltimbanchi*); *Mostra commemorativa del Cinquantenario*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Arti Grafiche Enrico Gualdoni, Milano, 1934, p. 21; P. Biscottini, *Mosè Bianchi. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1996, n. 174, p. 193 ill.

5. MOSÈ BIANCHI
(Monza 1840 - 1904)

Mascherata Chioggiotta, 1889 circa

Mascherata a Chioggia; Mascherata veneziana; Chioggia
Olio su tela, 33,7 x 43,7 cm
Firmato in basso a destra: "MBianchi"
Sul verso del telaio reca un cartellino con un timbro in ceralacca con la scritta: "Acquistato nell'anno 1889 dalla Società per le B.A. ed Esposizione Permanente in Milano"; sul verso della cornice reca un'etichetta della mostra di Monza (1924).

PROVENIENZA: Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, acquistato all'esposizione di Milano del 1889 per 600 lire e assegnato per sorteggio al socio Ing. Cav. Gioacchino Tagliasacchi; Milano, coll. Gran Uff. Rag. Mario Rossello.

ESPOSIZIONI: 1889, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposizione Annuale 1889*, Sala F, n. 448; 1924, Monza, Villa Reale, *Mostra commemorativa di Mosè Bianchi*, Sala XX, n. 26; 1934, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra commemorativa del Cinquantenario*, Sala II, n. 71.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo Ufficiale. Esposizione Annuale 1889*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Tipografia Lombardi, Milano, 1889, p. 43; *Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. Esercizio 1889*, Tipografia Lombardi, Milano, 1890, p. 12 (con il titolo *Mascherata a Chioggia*); *Catalogo della Mostra commemorativa di Mosè*

Bianchi, catalogo della mostra, [Monza, Villa Reale], Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1924, p. 64, tav. LIII (con le misure 30 x 43 cm e con l'indicazione olio su tavola); G. Marangoni, *II. - L'arte di Mosè Bianchi*, in "Emporium", Vol. LIX, n. 352, aprile 1924, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, p. 243 ill.; *Mostra commemorativa del Cinquantenario*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Enrico Gualdoni, Milano, 1934, p. 21 (con il titolo *Chioggia*); P. Biscottini, *Mosè Bianchi. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1996, n. 581, pp. 78 ill., 366 ill.; G. Marangoni, *Mosè Bianchi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, s.d., pp. 145, 189 ill.

6. GUGLIELMO CIARDI
(Venezia 1842 - 1917)

Laguna veneta, 1885 circa

Olio su tela, 50 x 100,5 cm
Firmato in basso a sinistra: "Ciardi"

PROVENIENZA: Amsterdam, coll. privata

Inedito.

7. TRANQUILLO CREMONA
(Pavia 1837 - Milano 1878)

Ritratto dell'attrice Emma Ivon, 1874 circa

Ritratto di Emma Ivon
Olio su tela, 68 x 50 cm
Siglato al centro a destra: "TC"

PROVENIENZA: Milano, coll. Cletto Arrighi; Corbetta, coll. Alberto Carlo Pisani Dossi; Corbetta, coll. Guido Pisani Dossi; Varese, coll. Comm. Gino Bassi; Milano, eredi Bassi; Varese, coll. privata.

BIBLIOGRAFIA: R. Giolli, *Alle Belle Arti. Cremona cinquant'anni dopo*, in "La Fiera Letteraria", 24 giugno 1928, Milano, p. 4 ill.; R.G., *Un Cremona inedito*, in "Poligono", marzo 1931, p. 167, tav. f.t. (con il titolo *Ritratto di Emma Ivon*); R. Bossaglia, *Tranquillo Cremona. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1994, n. 166, p. 164 ill. (con il titolo *Ritratto di Emma Ivon*).

8. TRANQUILLO CREMONA
(Pavia 1837 - Milano 1878)

Il mattino, 1877 circa

Mattino; Donna che si lava; Donna alla toilette; Toeletta; Acquarello; Donna alla toeletta; Il mattino - Donna che si lava; Donna che si lava (Mattina); Toletta
Acquerello su carta, 500 x 235 mm
Siglato in basso a sinistra: "TC"
Sul verso reca le etichette delle mostre di Venezia (1928), Milano (1929) e Pavia (1938); un cartiglio indicante autore, titolo e proprietario dell'opera e la scritta a penna: "Esposizione di Venezia 1912 etichetta interno".

PROVENIENZA: Milano, coll. Giovanni Torelli, commissionato nel 1877; Milano coll. Grand'Uff. Avv. Enrico Valdata; Torino, coll. Enrico Valdata Junior; Torino, coll. Bertolotto.

ESPOSIZIONI: 1878, Milano, Teatro alla Scala, *Mostra postuma delle opere di Tranquillo Cremona*, n. 76; 1900, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *La pittura lombarda nel secolo XIX*, n. 367; 1912, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala 21 - Mostra Retrospettiva di Tranquillo Cremona, n. 45; 1912, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra Postuma T. Cremona*, Sala IV, n. 92bis; 1928, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sale 7-14, Mostra della Pittura Italiana dell'800, n. 69; 1929, Milano, Palazzo Reale - Sala delle Cariatidi, *Mostra commemorativa delle Opere di Tranquillo Cremona nel cinquantesimo anniversario della morte*, n. 161; 1938, Pavia, Castello Visconteo, *T. Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo*, Sala VI, n. 152; 2009, Milano, Palazzo Reale, *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, n. 67.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo delle opere del defunto pittore Tranquillo Cremona esposte nelle sale del Ridotto del Teatro Comunale della Scala*, catalogo della mostra, [Milano, Teatro alla Scala], Milano, 1878, p. 8; G. Pisa, *T. Cremona*, Baldini e Castoldi, Milano, 1899, p. 68; *La pittura lombarda nel secolo XIX*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Tip. Capriolo e Massimino, Milano, 1900, p. 112 (con il titolo *Mattino*); *Catalogo illustrato. X Esposizione Internazionale*

d'Arte della Città di Venezia, catalogo della mostra (seconda edizione), [Venezia, Palazzo dell'Esposizione], Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia, 1912, p. 63; *Catalogo. Mostra Postuma T. Cremona*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Stab. Tip. R. Romitelli e C., Milano, 1912, p. 27 (con il titolo *Donna alla toilette*); *Catalogo Ufficiale illustrato. La Biennale*, catalogo della mostra (Prima Edizione), [Venezia, Palazzo dell'Esposizione], Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1928, p. 37; *T. Cremona*, catalogo della mostra, [Milano, Palazzo Reale - Sala delle Cariatidi], Editore Luigi Alfieri, Milano, 1929, s.p. (con il titolo *Donna che si lava*); U. Ojetti, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano - Roma, 1929, p. 60, tav. 66 (con il titolo *Toletta* e con le misure 520 x 260 mm); G. Nicodemi, *T. Cremona*, A. Mondadori Editore, Milano, 1933, p. 241 (la tavola non corrisponde al dipinto); *T. Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo. Elenco delle Opere esposte nel Castello Visconteo di Pavia*, catalogo della mostra (III Edizione), [Pavia, Castello Visconteo], Tumminelli & C. Editori, Milano/Roma, 1938, p. 7 (con il titolo *Donna alla toeletta*); *Tranquillo Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo. Catalogo delle Opere esposte nel Castello Visconteo di Pavia*, catalogo della mostra, [Pavia, Castello Visconteo], Tumminelli & C. Editori, Milano/Roma, 1938, p. 38; G. Pischel Fraschini, *La pittura italiana*, in *La pittura dell'Ottocento*, Società Editrice Libraria, Milano, 1942, p. 65 (con il titolo *Toeletta*); G. Pischel - G. Pischel, *Pittura europea dell'800*, Garzanti, Milano, 1945, p. 225 ill. (con il titolo *Acquerello*); M. Borghi, *Da Fattori a Modigliani. Galleria di artisti italiani*, Ed. "Rivista delle Province", Roma, 1959, p. 58 (con i titoli *Donna che si lava* o *Toletta*); A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, IV Edizione, Vol. II, Luigi Patuzzi Editore, Milano, 1971, p. 856 (con il titolo *Donna che si lava* o *Toletta*); R. Bossaglia, *Tranquillo Cremona. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1994, n. 223, p. 191 ill. (con il titolo *Il mattino - Donna che si lava*); A.P. Quinsac, *Scapigliatura*, catalogo della mostra, [Milano, Palazzo Reale], Marsilio, Venezia, 2009, pp. 108 ill., 294 (con il titolo *Donna che si lava Mattina*); A.P. Quinsac, *La Scapigliatura*, in "Art e Dossier", n. 258, Giunti, Firenze, 2009, p. 15 ill. (con il titolo *Donna che si lava Mattina*).

9. TRANQUILLO CREMONA
(Pavia 1837 - Milano 1878)

La sera, 1877 circa

Sera; Fanciulla in camicia; Ragazza bionda; Fanciulla bionda; Blondes Mädchen; A fair haired girl; Ragazza; Fanciulla dormiente; La sera - Fanciulla in camicia; Fanciulla in camicia (Sera)
Acquerello su carta, 500 x 285 mm
Siglato in basso a sinistra: "TC"
Sul verso reca le etichette delle mostre di Venezia (1928), Milano (1929) e Pavia (1938); un cartiglio con autore, titolo e proprietario dell'opera; la scritta a penna: "Etichetta Venezia 1912 - interna".

PROVENIENZA: Milano, coll. Giovanni Torelli; Milano, coll. Carlotta Cagnoli ved. Cremona; Milano, coll. Grand'Uff. Avv. Enrico Valdata; Torino, coll. Enrico Valdata Junior; Torino, coll. Bertolotto.

ESPOSIZIONI: 1878, Milano, Teatro alla Scala, *Mostra postuma delle opere di Tranquillo Cremona*, n. 77; 1900, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *La pittura lombarda nel secolo XIX*, n. 369; 1912, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala 21 - Mostra Retrospettiva di Tranquillo Cremona, n. 46; 1912, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra Postuma T. Cremona*, Sala IV, n. 91, 1928, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sale 7-14, Mostra della Pittura Italiana dell'800, n. 69; 1929, Milano, Palazzo Reale - Sala delle Cariatidi, *Mostra commemorativa delle Opere di Tranquillo Cremona nel cinquantesimo anniversario della morte*, n. 162; 1938, Pavia, Castello Visconteo, *T. Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo*, Sala VI, n. 162; 2009, Milano, Palazzo Reale, *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, n. 66.

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo delle opere del defunto pittore Tranquillo Cremona esposte nelle sale del Ridotto del Teatro Comunale della Scala*, catalogo della mostra, [Milano, Teatro alla Scala], Milano, 1878, p. 8; L. Chirtani, *Esposizione delle opere di T. Cremona*, in "Corriere della sera", 28-29 ottobre 1878; V. Grubicy, *Vita artistica di Tranquillo Cremona*, Milano, 1879, ill.; G. Pisa, *T. Cremona*, Baldini e Castoldi, Milano, 1899, p. 68; *La pittura lombarda nel secolo XIX*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Tip. Capriolo e Massimino, Milano, 1900, p. 112 (con il titolo *Sera*); A. Melani, *Tranquillo Cremona*, in "The Studio", Vol. 33, n. 139, ottobre 1904, p. 50 ill.; *Catalogo illustrato. X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (seconda edizione), [Venezia, Palazzo dell'Esposizione], Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia, 1912, p. 63 (con il titolo *Fanciulla in camicia*); *Catalogo. Mostra Postuma T. Cremona*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed

Esposizione Permanente], Stab. Tip. R. Romitelli e C., Milano, 1912, p. 26 (con il titolo *Fanciulla in camicia*); U. Ojetti, *Artisti contemporanei: Tranquillo Cremona*, in "Emporium", Vol. XXXVIII, n. 226, ottobre 1913, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, p. 255 ill. (con il titolo *Fanciulla in camicia*); L. Perelli - P. Levi l'Italico, *T. Cremona. L'uomo - L'Artista*, Editori Alfieri & Lacroix, Milano, 1913, tav. f.t. (con il titolo *Fanciulla in camicia*); P. Nardi, *La Scapigliatura lombarda*, in "Il primato artistico italiano", Anno III, n. 6, 15 giugno - 15 luglio 1921, p. 19; *Catalogo Ufficiale illustrato. La Biennale*, catalogo della mostra (prima edizione), [Venezia, Palazzo dell'Esposizione], Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1928, p. 37; *T. Cremona*, catalogo della mostra, [Milano, Palazzo Reale - Sala delle Cariatdi], Editore Luigi Alfieri, Milano, 1929, s.p. (con il titolo *Fanciulla in camicia*); U. Ojetti, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano - Roma, 1929, p. 60, tav. 67 (con il titolo *Ragazza bionda*); A. Neppi, *L'Arte per tutti - Tranquillo Cremona*, Istituto Nazionale L.U.C.E., Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1931, s.p. (con il titolo *Fanciulla bionda*), tav. 19 (con i titoli *Ragazza bionda* o *Blondes Mädchen* o *A fair haired girl*); G. Nicodemi, *T. Cremona*, A. Mondadori Editore, Milano, 1933, pp. 79, 241, tav. f.t.; *T. Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo. Elenco delle Opere esposte nel Castello Visconteo di Pavia*, catalogo della mostra (III Edizione), [Pavia, Castello Visconteo], Tumminelli & C. Editori, Milano/Roma, 1938, p. 8; *Tranquillo Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo. Catalogo delle Opere esposte nel Castello Visconteo di Pavia*, catalogo della mostra, [Pavia, Castello Visconteo], Tumminelli & C. Editori, Milano/Roma, 1938, p. 38, tav. XLIII; Edera, *La mostra di Tranquillo Cremona a Pavia*, in "Famiglia Fascista", n. 6, giugno 1938, p. 26 (con il titolo *Fanciulla bionda*); V. Orazi, *Un centenario. Tranquillo Cremona e la pittura lombarda dell'Ottocento*, in "Broletto", n. 29, maggio 1938, p. 5 (con il titolo *Ragazza bionda*); G. Pischel Fraschini, *La pittura italiana*, in *La pittura dell'Ottocento*, Società Editrice Libraria, Milano, 1942, p. 65 (con il titolo *Ragazza*); G. Pischel - G. Pischel, *Pittura europea dell'800*, Garzanti, Milano, 1945, p. 228 (con il titolo *Ragazza*); L. Naldini, *Contributi all'Ottocento italiano. Tranquillo Cremona*, in "Commentari", n. 2, 1954, p. 141 (con il titolo *Fanciulla dormiente*); S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Società Editrice Libraria, Milano, 1955, pp. 125-126 ill. (con il titolo *Fanciulla in camicia*); M. Borghi, *Da Fattori a Modigliani. Galleria di artisti italiani*, Ed. "Rivista delle Province", Roma, 1959, p. 58; E. Piceni - M. Cinotti, *La pittura a Milano dal 1815 al 1915*, in *Storia di Milano*, Vol. XV, Giovanni Treccani Degli Alfieri, Milano, 1962, p. 525 (con il titolo *Fanciulla in camicia*); A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, IV Edizione, Vol. II, Luigi Patuzzi Editore, Milano, 1971, p. 856 (con il titolo *Ragazza bionda*); R. Bossaglia, *Tranquillo Cremona. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1994, n. 220, p. 189 ill. (con il titolo *La sera - Fanciulla in camicia*); A.P. Quinsac, *Scapigliatura*, catalogo della mostra, [Milano, Palazzo Reale], Marsilio, Venezia, 2009, pp. 108 ill., 294 (con il titolo *Fanciulla in camicia Sera*); A.P. Quinsac, *La Scapigliatura*, in "Art e Dossier", n. 258, Giunti, Firenze, 2009, p. 13 ill. (con il titolo *Fanciulla in camicia Sera*).

10. GIACOMO FAVRETTO
(Venezia 1849-1887)

Venditore d'uccelli, 1880

Il venditore di uccelli
Olio su tela, 57 x 42 cm
Firmato in basso a destra: "G. Favretto"
Sul verso del telaio reca la scritta: "G. Favretto 1880"; le etichette delle mostre di Venezia (1899 e 1932) e un cartiglio della Regia Pinacoteca di Brera; sul verso della cornice reca le etichette delle mostre di Venezia (1932), Milano (1934) e Roma (2010).

PROVENIENZA: Milano, coll. Dott. Giulio Pisa; Milano, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 1899, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *III Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala B - Mostra retrospettiva del pittore Giacomo Favretto, n. 7; 1919, Parigi, Palais des Beaux Arts (Petit Palais), *Venise aux XVIII-XIX Siècles*, n. 144; 1932, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XVIII Biennale*, Sala 5 - Trent'anni d'Arte veneziana (1870-1900), n. 28; 1934, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra commemorativa del cinquantenario*, Sala II, n. 77; 2010, Roma - Venezia, Chiostro del Bramante - Museo Correr, *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, n. 44.

BIBLIOGRAFIA: *III Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (prima edizione), [Venezia, Palazzo dell'Esposizione], Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, Venezia, 1899, p. 20; U. Fleres, *Esposizione Artistica Internazionale di Venezia. Mostra retrospettiva del pittore Giacomo Favretto*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 1899, p. 100; E. Rivalta, *L'Arte a Venezia*, in "Roma Letteraria", Anno VII, Licinio Cappelli Editore, Rocca S. Casciano, 1899, p. 37; I. Pelandi, *La Galleria d'Arte Moderna del Castello Sforzesco di Milano*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1912; *Venise aux XVIII-XIX Siècles*, catalo-

go della mostra, [Parigi, Palais des Beaux Arts - Petit Palais], 1919, p. 31, tav. 15; *XVIII Biennale*, catalogo della mostra (prima edizione), [Venezia, Palazzo dell'Esposizione], Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1932, p. 43; *Mostra commemorativa del cinquantenario*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Arti Grafiche Enrico Gualdoni, Milano, 1934, p. 21 (con il titolo *Il venditore di uccelli*); A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Casa Editrice Artisti d'Italia S.A., Milano, 1934, p. 222; E. Somarè, *Giacomo Favretto*, A. Mondadori Editore, Milano, 1935, p. 49, tav. XXVII; E. Somarè, *I grandi maestri del colore - Favretto*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1938, p. 8; N. Barbantini, *Biennale 1932 - Il labirinto e la Strada*, Edizione Il Tridente, Venezia, 1945, p. 108; C. Battaglia, *Pittori dell'800. Giacomo Favretto, veneziano*, in "Giornale di Sicilia", 20 marzo 1949, Palermo; U. Galetti - E. Camesasca, *Encicolpedia della pittura italiana*, Vol. II, Garzanti, Milano, 1951, p. 906; G. Perocco, *Favretto pittore veneziano*, in *Giacomo Favretto*, a cura di G. Perocco - R. Trevisan, Umberto Allemandi & C., Torino, 1986, p. 27; G. Perocco - R. Trevisan, *Giacomo Favretto*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1986, n. 95, pp. 116 ill. - 117; G. Perocco, *Favretto pittore veneziano*, in *Giacomo Favretto 1849-1887*, a cura di T. Trevisan, 1999, p. 42; R. Trevisan, *Giacomo Favretto 1849-1887*, 1999, p. 134 ill.; P. Serafini, *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, catalogo della mostra, [Roma - Venezia, Chiostro del Bramante - Museo Correr], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 143 ill., 182.

11. ACHILLE BEFANI FORMIS
(Napoli 1830 - Milano 1906)

Oasi nel deserto del Sahara, 1871 circa

Oasi nel deserto di Sahara; Oasi del deserto di Sahara; Ökenlandskap
Olio su tela, 94 x 165 cm
Firmato in basso a sinistra: "AB Formis"

PROVENIENZA: Acquistato dalla Società per le Belle Arti all'Esposizione di Brera del 1871 per 800 Lire e assegnato per sorteggio al Socio Antonio Valsecchi; Svezia, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 1871, Milano, Palazzo Nazionale di Brera, *Esposizione Annuale di Belle Arti*, Gallerie, n. 168; 2011, Barletta, Pinacoteca "Giuseppe De Nittis" - Palazzo Della Marra, *Incanti e scoperte. L'Oriente nella pittura dell'Ottocento italiano*, n. 21

BIBLIOGRAFIA: *Esposizione delle Opere di Belle Arti nelle Gallerie del Palazzo Nazionale di Brera nell'anno 1871*, catalogo della mostra, [Milano, Palazzo Nazionale di Brera], Tipi della Società Cooperativa, Milano, 1871, p. 20; G.M., *Appendice. L'Esposizione di Belle Arti in Brera, IV*, in "La Perseveranza", Anno XIII, n. 4268, 18 settembre 1871; G. Bomben, *Appendice del Secolo. Esposizione di Belle Arti in Brera, IV*, in "Il Secolo", Anno VI, n. 1946, 25 settembre 1871; S. Mazza, *Appendice. Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera, III*, in "La Lombardia", Anno XII, n. 265, 26 settembre 1871; V. Bignami, *Esposizione di Milano. II*, in "L'Arte in Italia", Anno III, ottobre 1871, Torino/Roma/Napoli, p. 149 (con il titolo *Oasi del deserto di Sahara*); *Fine art & Antiques*, catalogo della vendita all'asta, [Stoccolma, Stockholms Auktionsverk], 26 novembre 2009, p. 334 (con il titolo *Ökenlandskap*); G.L. Marini, *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento XXVIII edizione (2010-2011)*, Torino, 2010, p. 351 ill. (con il titolo *Oasi nel deserto del Sahara*); E. Angiuli - A. Villari, *Incanti e scoperte. L'Oriente nella pittura dell'Ottocento italiano*, catalogo della mostra, [Barletta, Pinacoteca "Giuseppe De Nittis" - Palazzo Della Marra], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 141 ill., 212 (con il titolo *Oasi nel deserto del Sahara*); E. Staudacher, *Gli esordi espositivi di Pompeo Mariani e i rapporti con la Società per le Belle Arti di Milano*, in *Pompeo Mariani Impressionista italiano*, catalogo della mostra, a cura di E. Savoia - S. Bosi, [Milano, Galleria Bottegantica], Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, 2014, p. 174 ill. (con il titolo *Oasi nel deserto del Sahara*).

12. ACHILLE BEFANI FORMIS
(Napoli 1830 - Milano 1906)

Bagnanti, 1883 circa

Olio su tela, 65,5 x 117,5 cm
Firmato in basso a destra: "Formis"

PROVENIENZA: New Jersey, U.S.A., coll. privata.

ESPOSIZIONI: 2011, Milano, Galleria Bottegantica, *Leonardo Bazzaro e i grandi maestri del Naturalismo lombardo (1870-1900)*, s.n.

BIBLIOGRAFIA: G.L. Marini, *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento XXIX Edizione (2011-2012)*, Umberto Allemandi & C., Torino, 2011, p. 319 ill.; E. Savoia, *Leonardo Bazzaro e i grandi maestri del Naturalismo lombardo (1870-1900)*, catalogo della mostra, [Milano, Galleria Bottegantica], Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, 2011, pp. 32-33 ill.

13. CARLO FORNARA
(Prestinone 1871 - 1968)

Cascatella con pescatore di trote, 1917 circa

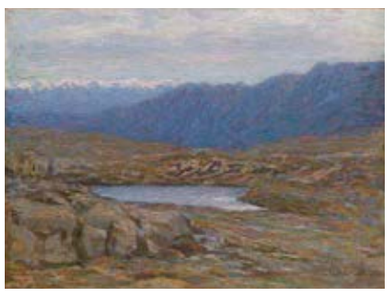
Cascatella in autunno con pescatore; Pesca delle trote; Cascatella con pescatore; Pesca della trota

Olio su tela, 34,5 x 45 cm
Firmato in basso a destra: "C. Fornara"
Sul verso reca la dichiarazione di autenticità scritta da Giuseppina Candiani vedova Pagliano: "17-6-1938 / Io sottoscritta Signora Giuseppina Candiani Ved. Pagliano dichiaro formalmente, assumendomene tutte le responsabilità, che il dipinto ad olio su tela di cm 34 1/2 per 45 rappresentante "Cascatella in autunno con pescatore" fu dipinto dal pittore Carlo Fornara e venne da questi direttamente ceduto a mio Marito Francesco Pagliano nell'anno 1917, quindi dichiaro l'assoluta autenticità del dipinto. / In fede / Candiani Giuseppina Ved. Pagliano".

PROVENIENZA: coll. Francesco Pagliano; Novara, coll. Pozzi; Milano, coll. Dott.re Emilio Cornacchia.

ESPOSIZIONI: 1990, Torino - Novara - Domodossola - Santa Maria Maggiore, Circolo degli Artisti - Palazzo del Broletto - Palazzo San Francesco - Scuola di Belle Arti Rossetti Valentini, *Una scuola di pittura in Valle Vigezzo 1881-1919. Carlo Giuseppe ed Enrico Cavalli, Giovanni Battista Ciolina, Carlo Fornara*, n. 115.

BIBLIOGRAFIA: T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, Volume secondo, Officina Edizioni, Roma, 1968, n. VII.150, p. 128, fig. 1610; M. Valsecchi - F. Vercelotti, *Fornara*, Scheiwiller, Milano, 1971, p. 74, tav. 95 (con il titolo *Pesca delle trote*); M.G. Reami, *Catalogo*, in "Illustrazione Ossolana", Anno XIII, n. 3, 1971, Industria Grafica Ossolana, Bisate di Crevoladossola, p. 30 (con il titolo *Cascatella con pescatore*); A. Gelli (scheda in), *Una scuola di pittura in Valle Vigezzo 1881-1919. Carlo Giuseppe ed Enrico Cavalli, Giovanni Battista Ciolina, Carlo Fornara*, catalogo della mostra, a cura di AA.VV., [Torino - Novara - Domodossola - Santa Maria Maggiore, Circolo degli Artisti - Palazzo del Broletto - Palazzo San Francesco - Scuola di Belle Arti Rossetti Valentini], Il Quadrante Edizioni, Torino, 1990, pp. 128 ill., 222 (con il titolo *Pesca della trota*).



14. EMILIO LONGONI
(Barlassina 1859 - Milano 1932)

Laghetto del Bernina, 1911 circa

Lago Bianco (Bernina)
Olio su tela applicata su cartone, 29,5 x 39,5 cm
Firmato in basso a destra: "E. Longoni"

PROVENIENZA: Milano, coll. Fiorenza Longoni; Milano, coll. Dott.re Emilio Cornacchia.

ESPOSIZIONI: 1935, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra commemorativa di Emilio Longoni*, Sala I, n. 15; 2014, Milano, Gallerie Maspes, *Emilio Longoni. Atmosfere*, n. 14.

BIBLIOGRAFIA: G. Botta, *Emilio Longoni*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], G. Rozza di Corbella, Milano, 1935, s.p. (con il titolo *Lago Bianco Bernina* e con le misure 41 x 28 cm); G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1995, n. 367, p. 293 ill.; F.L. Maspes, *Emilio Longoni. Atmosfere*, catalogo della mostra, [Milano, Gallerie Maspes], Milano, 2014, pp. 36-37 ill., 69 ill.

15. EMILIO LONGONI
(Barlassina 1859 - Milano 1932)

Sul Garda, 1920 circa

Paesaggio
Olio su tela applicata su cartone, 28 x 38 cm
Firmato in basso a destra: "E. Longoni"
Sul verso reca la scritta: "Sul Garda 29 x 39", il numero a matita blu: "266", un timbro e un'etichetta della mostra di Milano (1970).

PROVENIENZA: Milano, coll. Gran Uff. Prof. Ambrogio Binda; Milano, coll. Dott.re Giangerolamo Carraro; Milano, coll. Dott.re Emilio Cornacchia.

ESPOSIZIONI: 1935, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra comme-*

morativa di Emilio Longoni, Sala IV, n. 115; 1970, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra del Divisionismo Italiano*, n. 98; 2014, Milano, Gallerie Maspes, *Emilio Longoni. Atmosfere*, n. 23.

BIBLIOGRAFIA: G. Botta, *Emilio Longoni*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], G. Rozza di Corbella, Milano, 1935, s.p. (con il titolo *Paesaggio* e con le misure 39 x 27 cm); T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, Volume secondo, Officina Edizioni, Roma, 1968, n. VIII.63, p. 133, tav. 1656; M. Dalai Emiliani (scheda in), *Mostra del Divisionismo Italiano*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo della Permanente], Arti Grafiche E. Gualdoni, Milano, 1970, p. 115, tav. 98; G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano, 1995, n. 492, p. 342 ill.; F.L. Maspes, *Emilio Longoni. Atmosfere*, catalogo della mostra, [Milano, Gallerie Maspes], Milano, 2014, pp. 54-55 ill., 74 ill.

16. POMPEO MARIANI
(Monza 1857 - Bordighera 1927)

Il cappellino giallo, 1886 circa

Olio su tela, 59,5 x 46 cm
Firmato in basso a destra: "P. Mariani"
Sul verso reca un'etichetta della mostra di Milano (1996) e il numero di archivio 96/182.

PROVENIENZA: Bordighera, coll. Pompeo Mariani; Milano, Enrico Gallerie d'Arte; coll. privata.

ESPOSIZIONI: 1996, Milano, Enrico Gallerie d'Arte, *Pompeo Mariani 1857-1927. Opere dallo Studio di Bordighera*, n. 56; 2014, Milano, Galleria Bottegantica, *Pompeo Mariani Impressionista italiano*, n. 12.

BIBLIOGRAFIA: F. Enrico, *Pompeo Mariani 1857-1927. Opere dallo Studio di Bordighera*, catalogo della mostra, [Milano, Enrico Gallerie d'Arte], 1996, pp. 88 ill., 155 ill.; S. Bosi, *1882-1898 Monza e i paesaggi della Brianza*, in *Pompeo Mariani Impressionista italiano*, catalogo della mostra, a cura di E. Savoia - S. Bosi, [Milano, Galleria Bottegantica], Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, 2014, pp. 33-34 ill. - 35; S. Bosi - L. Savoia, *Pompeo Mariani Impressionista italiano*, catalogo della mostra, a cura di E. Savoia - S. Bosi, [Milano, Galleria Bottegantica], Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, 2014, pp. 193-194.

17. POMPEO MARIANI
(Monza 1857 - Bordighera 1927)

Attenti alle pozzanghere, 1904-1908

Olio su carta rintelata, 126,5 x 73,5 cm
Firmato in basso a destra: "P. Mariani"

PROVENIENZA: Bordighera, coll. Pompeo Mariani.

ESPOSIZIONI: 1996, Milano, Enrico Gallerie d'Arte, *Pompeo Mariani 1857-1927. Opere dallo Studio di Bordighera*, n. 129; 2002, Monza, Serrone della Villa Reale, *Pompeo Mariani 1857-1927. Poesia della natura, fascino della mondanità*, n. 69; 2014, Milano, Galleria Bottegantica, *Pompeo Mariani Impressionista italiano*, n. 40.

BIBLIOGRAFIA: F. Enrico, *Pompeo Mariani 1857-1927. Opere dallo Studio di Bordighera*, catalogo della mostra, [Milano, Enrico Gallerie d'Arte], 1996, pp. 107 ill., 190 ill.; M. Di Giovanni (scheda in), *Pompeo Mariani 1857-1927. Poesia della natura, fascino della mondanità*, catalogo della mostra, a cura di M. Di Giovanni - A. Ranzi, [Monza, Serrone della Villa Reale], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2002, pp. 139 ill., 196; S. Bosi, *1898-1915 La Belle Epoque tra Milano e Montecarlo*, in *Pompeo Mariani Impressionista italiano*, catalogo della mostra, a cura di E. Savoia - S. Bosi, [Milano Galleria Bottegantica], Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, 2014, pp. 88, 94, 102 ill. - 103; S. Bosi - L. Savoia, *Pompeo Mariani Impressionista italiano*, catalogo della mostra, a cura di E. Savoia - S. Bosi, [Milano, Galleria Bottegantica], Grafiche Antiga, Crocetta del Montello, 2014, p. 198.

18. FRANCESCO PAOLO MICHETTI
(Tocco da Casauria 1851 - Francavilla al Mare 1929)

Studio per La figlia di Jorio, 1882

Pastello su tela, 38,5 x 30,7 cm

Firmato e datato in basso a destra: "F.P. Michetti 1882"

PROVENIENZA: Milano, coll. privata.

Inedito.

19. FILIPPO PALIZZI
(Vasto 1818 - Napoli 1899)

Veduta agreste, 1861

Olio su tela, 44 x 65 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: "Fil Palizzi 1861"

PROVENIENZA: Milano, coll. privata.

Inedito.

20. DANIELE RANZONI
(Intra 1843 - 1889)

Ritratto di signora, 1884 circa

Ritratto della signora Rapetti; Ritratto di donna; Portrait de femme; Ritratto d'Ignota; Ritratto femminile; La Principessa Troubetzkoy
Olio su tela, 52 x 44 cm
Sul verso del telaio reca le etichette delle mostre di Milano (1934) e Pavia (1938); le scritte a penna: "Esposizione La pittura Lombarda nel secolo XIX Milano 1900 Soc. Permanente per le Belle Arti n. 197" e "XV Esposiz.e Internaz. Venezia 1926 n. 27 Sala 25" e un'etichetta scritta a mano con la scritta: "n. 127/4 Rossello"; sul verso della cornice reca un timbro della mostra di Milano (1953).

PROVENIENZA: coll. Prof. Camillo Rapetti (almeno fino al 1926); Milano, coll. Gran Uff. Rag. Mario Rossello.

ESPOSIZIONI: 1900, Milano, Palazzo della Permanente, *La Pittura lombarda nel secolo XIX*, n. 197; 1911, Intra, Ridotto del Teatro, *Esposizione delle opere di Daniele Ranzoni*, n. 33; 1923, Milano, Circolo d'Arte ed Alta Coltura, *Mostra di Daniele Ranzoni*, n. 60; 1926, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala 25 - Mostra individuale di Daniele Ranzoni (1843-1889), n. 27; 1934, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra commemorativa del cinquantenario*, Sala II, n. 81; 1938, Pavia, Castello Visconteo, *T. Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo*, Sala VIII, n. 221; 1953, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *La donna nell'Arte da Hayez a Modigliani*, Sala 3, n. 43 o n. 46.

BIBLIOGRAFIA: *La Pittura lombarda nel secolo XIX*, catalogo della mostra, [Milano, Palazzo della Permanente], Tip. Capriolo e Massimino, Milano, 1900, p. 77 (con il titolo *Ritratto di donna*); *Catalogo illustrato. Esposizione delle Opere di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, [Intra, Ridotto del Teatro], Tipo-Litografia Almasio, Intra, 1911, p. 10; C. Carrà, *Ranzoni*, Ed. di "Valori Plastici", Roma, 1924, tav. f.t. (con il titolo *Portrait de femme*); *Catalogo. XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* (terza edizione), catalogo della mostra, [Venezia, Palazzo dell'Esposizione], Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1926, p. 98 (con il titolo *Ritratto d'Ignota* e datato 1879-1880); R. Giolli, *La vita e l'opera di Daniele Ranzoni*, L'Esame, Milano, 1926, p. 100 (datato 1875); *Mostra commemorativa del cinquantenario*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Enrico Gualdoni, Milano, 1934, p. 22; M.G. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1935, p. 174; *T. Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo. Elenco delle Opere esposte nel Castello Visconteo di Pavia*, catalogo della mostra (III Edizione), [Pavia, Castello Visconteo], Tumminelli & C. Editori, Milano/Roma, 1938, p. 9 (con il titolo *Ritratto femminile*); *Tranquillo Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo. Catalogo delle Opere esposte nel Castello Visconteo di Pavia*, catalogo della mostra, [Pavia, Castello Visconteo], Tumminelli & C. Editori, Milano/Roma, 1938, p. 57 (con il titolo *Ritratto femminile* e con le misure 45 x 50 cm), tav. XLIII; *La donna nell'Arte da Hayez a Modigliani*, catalogo della mostra, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente], Emilio Bestetti, Milano, 1953, pp. 37 (con il titolo *La Principessa Troubetzkoy*), 45 (con il titolo *Ritratto di signora*); A.P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano, 1997, n. 291, p. 204 ill. (con il titolo *Ritratto della Signora Rapetti*).

NOTE BIOGRAFICHE

LEONARDO BAZZARO

Milano, 13 dicembre 1853 - 2 novembre 1937

Fratello dello scultore Enrico, dopo gli iniziali studi con Gaetano Fasanotti, frequentò i corsi di figura disegnata, anatomia e prospettiva dell'Accademia di Brera e la scuola di pittura di Giuseppe Bertini. Tra il 1870 e il 1874 vinse numerose medaglie ai concorsi scolastici di Brera e nel 1878 si aggiudicò il Concorso Girotti con una veduta prospettica a olio. Negli anni successivi vinse anche il concorso Fumagalli e nel 1887 il premio Principe Umberto con *Castello d'Issogne in Val d'Aosta, Sala del Consiglio*.
Agli esordi guardò ai modelli di Bisi e di Migliara, rinnovandoli però profondamente ed evitando noiosi calligrafismi: interni di chiese e palazzi milanesi animati da macchiette, risolti con pennellate veloci e irrequiete che non intaccano la solidità dei volumi. Tali temi richiamarono l'attenzione di importanti mercanti d'arte quali Goupil e Pisani, che lo tennero a contratto per qualche tempo. Dalla fine degli anni settanta cominciò a dedicarsi prevalentemente al paesaggio e a scene di figure all'aperto, tentando una più serrata integrazione di animazione e contesto. L'evoluzione linguistica fu accelerata, fin dal 1880, dai ripetuti soggiorni veneziani e chioggiotti, che già avevano influenzato Filippo Carcano e Mosè Bianchi. Inseritosi nelle frange della seconda scapigliatura, finì per accreditarsi, insieme a Carcano e a Eugenio Gignous, tra i principali esponenti del naturalismo lombardo tardo ottocentesco. Esaurita la feconda stagione dei dipinti veneziani e chioggiotti, alternati a una nutrita serie di paesaggi delle Alpi lombarde, della Valle d'Aosta e del Verbano, allo spirare del secolo conobbe un'evoluzione intimista. Pur frequentando identici soggetti, infatti, li interpretò con accentuazioni malinconiche e sentimentali e con una pennellata progressivamente meno incisiva.

MOSÈ BIANCHI

Monza, 13 ottobre 1840 - 15 marzo 1904

Dopo aver frequentato il collegio Bosisio di Monza, fu allievo a Brera di Schmidt, Bisi, Zimmermann, Sogni e Bertini. Esordì con temi storici, religiosi e letterari d'ispirazione romantica, ottenendo i primi successi con il *Giuramento di Pontida* (1863), *La comunione di San Luigi Gonzaga* (1864) e *La visione di Saulle* (1865). Tra il 1868 e il 1870, grazie al premio del Pensionato Oggioni, poté completare la sua preparazione a Venezia e a Parigi dove rimase molto colpito dalle opere di Tiepolo, Messoiner e Fortuny. In questi anni iniziò a dedicarsi alle scene di genere e in costume, elaborando la sua caratteristica e guizzante pennellata. A seguito di questa

evoluzione, dal 1868 si ripresentò alle mostre di Brera con ritratti e quadri minori, riscuotendo grande consenso con *I fratelli sono al campo* (1869).
Nel periodo maturo si orientò a un verismo, anche a sfondo umanitario, di stampo induniano, ma più d'impressione, avvicinandosi altresì all'ambiente scapigliato. Dopo il 1880 raffigurò soprattutto animate vedute marine e lagunari e pittoresche scene di vita milanesi, tra i quali si ricordano *Traversata* (1885), *Largo del Carrobbio di notte* (1886), *Milano Piazza del Verziere* (1894). Dal 1895, a Gignese sul lago Maggiore, dipinse figure di montanari e paesaggi alpini (*Tristezza*, 1897). Nelle vedute e nelle scene di genere veneziane, egli tentò di far rivivere la tradizione di Tiepolo, di Guardi e di Ricci in un bozzettismo cronachistico, a tratti romantico e a volte patetico. Fu anche stimato incisore e affrescò la Villa Giovannelli a Lonigo (1877).

GUGLIELMO CIARDI
Venezia, 13 settembre 1842 - 5 ottobre 1917

Di famiglia agiata, dopo gli studi secondari intraprese quelli artistici. Iscrittosi all'Accademia veneziana nel 1861 vi frequentò i corsi di G.P. Rota, quelli di prospettiva di Federico Moya e la scuola di paesaggio di Domenico Bresolin, che prevedeva l'intensa pratica del vero anche *en plein air*. Attraverso di essa abbandonò ben presto i soggetti di storia e di costume di scolastico retaggio. Nel 1868, un anno dopo aver concluso gli studi, compì un viaggio a Firenze, Roma e Napoli instaurando rapporti con i Macchiaioli, specie con Signorini, con Nino Costa e con i pittori della scuola di Resina, in particolare De Gregorio e Rossano. Da questi molteplici contatti, che intrattenne pure negli anni successivi, trasse conferme per la pratica della pittura all'aperto. Ritornato in patria nel 1869, si espresse nel paesaggio secondo stilemi schiettamente personali, anche se memori delle costruzioni a macchia e dei colori luminosi visti nelle peregrinazioni. L'ottavo decennio del secolo coincise con il momento più suggestivo della produzione ciardiana, quando l'artista alternava i soggiorni veneziani a quelli in terraferma: incantate visioni lagunari e del Sile, di Ospitaletto e di Quinto, di estremo rigore compositivo e di eccezionale luminosità, nelle quali reinventò in termini di attualità il paesaggismo veneto del Settecento, ricreandolo sul vero. All'inizio degli anni ottanta evolse il suo stile muovendo la pennellata con fare impressionistico, secondo un naturalismo influenzato dal Carcano: è il periodo in cui affronta, nelle villeggiature estive, pure il paesaggio montano; ma sono sempre le marine i soggetti più riusciti e ricchi di sottili trasparenze che nell'ultimo decennio del secolo si caratterizzarono per le

tipiche tonalità grigio-azzurre-bianche e per la perseguita abbreviazione descrittiva, ridotta all'essenziale. Nel 1894 ottenne all'Accademia veneziana la stessa cattedra ch'era stata del suo maestro, il Bresolin, impegnandosi nella didattica con responsabile meticolosità. A inizio secolo si attenuò l'intensità della sua ispirazione, che cercò di ravvivare e di aggiornare attraverso i viaggi all'estero intrapresi dopo il 1910.

TRANQUILLO CREMONA
Pavia, 10 aprile 1837 - Milano, 10 giugno 1878

Nel 1848 iniziò gli studi alla Civica Scuola di Pittura di Pavia, dove fu compagno di Federico Faruffini e allievo di Giacomo Trécourt, che gli fece conoscere la pittura del Piccio. Trasferitosi a Venezia nel 1852, ebbe come insegnanti all'Accademia Molmenti, Grigoletti e Lipparini, aggiungendo alle precedenti esperienze l'approfondito studio della tradizione coloristica veneta. Abbandonata la città lagunare nel 1859 per evitare la leva austriaca, riparò in Lomellina e, dopo pochi mesi, si trasferì definitivamente a Milano, dove fu allievo a Brera di Giuseppe Bertini e di Francesco Hayez. La sua prima produzione ritrattistica e di soggetti storico-romantici è caratterizzata dall'accentuazione del chiaroscuro e da un colore modulato, innestati su tematiche di vaga affinità hayeziana. Impegnato nel settore dell'illustrazione, dal 1863, grazie alla frequentazione del cenacolo scapigliato, mutò registro soprattutto nella produzione ritrattistica, articolata su cromatismi morbidi e sfumati. All'esposizione del 1863 presentò *Il falconiere*, prototipo dei duetti amorosi cremoniani, ottenendo un ampio successo. Con *I due cugini*, esposto a Brera nel 1871, si concluse, invece, la fase di studio della luce e del colore e cominciò una nuova maniera caratterizzata dalla mancanza della linea di contorno e dall'utilizzo di colori liquidi e vaporosi. In questo periodo predilesse soggetti legati ai sentimenti amorosi, ritratti e costumi di Sarzana. Nel corso degli anni settanta la produzione di acquerelli si intensificò notevolmente quale tecnica che bene si prestava al tratto veloce e leggero. Nel 1874 fu nominato Socio Onorario dell'Accademia di Brera e poco tempo dopo direttore della Scuola di Pittura di Pavia.

ACHILLE BEFANI FORMIS
Napoli, 13 settembre 1830 - Milano, 27 ottobre 1906

Nella primissima gioventù dedito al canto, abbandonò il pentagramma per la pittura e assunse lo pseudonimo di Formis; Befani è il suo vero cognome. Formatosi all'Istituto di Belle Arti partenopeo, allievo di Gabriele Smargiassi, an-

cor prima dei trent'anni si trasferì a Milano, nel momento lirico del Romanticismo lombardo. Dall'amicizia con Eugenio Gignous, Giuseppe Bertini ed Eleuterio Pagliano trasse spunto per un proprio, originale inserimento in quel filone di gusto naturalistico, pur conservando tracce della formazione napoletana e sfiorando, nell'estrema attività, spunti simbolisti. Anche pittore di figura ma, essenzialmente, paesista, inizialmente di luoghi meridionali teatri delle imprese garibaldine del 1860, poi, dopo il trasferimento a Milano, attivo tra il Ticino e i laghi, dai viaggi nell'Oriente Mediterraneo, in Turchia e in Egitto, trasse buone impressioni, insolitamente sobrie ed eccezionalmente immuni dai soliti esotismi di maniera. Iscrittosi dalla metà degli anni sessanta alla Società per le Belle Arti di Milano che gli acquistò più dipinti alle mostre annuali di Brera, fu uno dei soci fondatori anche della Società per l'Esposizione Permanente di Belle Arti sorta nel 1869. Nel 1871 divenne socio onorario dell'Accademia di Brera entrando, negli anni novanta, anche nel consiglio accademico. In quel periodo accrebbe la sua produzione legata alle vedute di Venezia e della zona lagunare.

CARLO FORNARA

Prestinone di Craveggia, 21 ottobre 1871 - 15 settembre 1968

Dopo sette anni alla Scuola di Belle Arti Rossetti Valentini di Santa Maria Maggiore sotto la guida di Enrico Cavalli, quindi in possesso di una formazione aggiornata sui temi più vivi del dibattito artistico in Italia e in Francia tra esiti barbizzoniers e fontanesiani, alla Triennale di Brera del 1891 vide le prime opere divisioniste e rimase affascinato soprattutto da Segantini. Dopo un viaggio in Francia (1894-95), si accostò al Neoimpressionismo, presentando alla Triennale di Brera del 1897 l'opera *En plein air* che, rifiutata dalla commissione causa l'arditezza cromatica, gli valse di contro l'attenzione dei maestri del Divisionismo, movimento del quale diventò prestissimo uno dei maggiori e più noti protagonisti, anche in virtù della tambureggiante presenza, per quasi cinque lustri, a quasi tutte le mostre nazionali e internazionali. Del Divisionismo divenne, dopo la morte di Giovanni Segantini (che l'aveva chiamato al Maloja, nel 1898, come proprio aiuto), l'alfiere indiscusso, in questo ruolo appoggiato dal mercante, amico e mecenate Alberto Grubicy del quale fu, nel 1922, esecutore testamentario. Dopo tale anno Fornara si ritirò nel paese natale, proseguendo con immutata coerenza il proprio discorso figurativo, dedicato alla raffi-

gurazione delle sue valli e delle sue genti, semplificando, con l'avanzare degli anni, la sintassi divisionista in un più libero, sommario e acceso colorismo.

EMILIO LONGONI

Barlassina, 9 luglio 1859 - Milano, 29 novembre 1932

Dal 1876 al 1880 fu allievo a Brera di Casnedi e di Bertini. Lasciata l'Accademia, nel 1881 si recò a Napoli per studiare presso Morelli, dal quale subì però un rifiuto. Dopo i primi saggi iniziali nei quali si coglie l'eco del soggiorno partenopeo, dal 1882 al 1884 collaborò con Segantini, tramite il quale entrò per breve tempo in contatto con la galleria di Vittore Grubicy. Verso il 1886 si avvicinò alle poetiche scapigliate di cui conserverà le inflessioni tonali anche nel successivo periodo divisionista. Dipinse nature morte secondo la maniera di Scrosati e, dopo il 1890, si avvicinò al critico e scrittore Macchi, che lo introdusse alle idee del socialismo. Nacquero così le sue prime opere di protesta sociale, tra le quali *L'oratore dello sciopero*. Questo dipinto, tra i primi compiutamente divisionisti, venne esposto alla Triennale di Brera del 1891 insieme con *La piscinina*, criticata per il forte realismo. I suoi anni divisionisti, solo in parte caratterizzati da escursioni simboliste come nel caso di *La voce del ruscello* (1900-1903), videro un'applicazione della tecnica divisa progressivamente più minuta e puntinista, specie nei paesaggi alpini, sino alla completa smaterializzazione del segno.

POMPEO MARIANI

Monza, 9 settembre 1857 - Bordighera, 25 gennaio 1927

Dopo aver lasciato il lavoro in banca e gli studi musicali, si dedicò alla pittura sotto la guida di Eleuterio Pagliano. Influenzato inizialmente dai modi di Sebastiano De Albertis e dello zio Mosè Bianchi, non fu immune da influssi scapigliati. Seppe conquistarsi un'inconfondibile personalità pittorica nelle sue impressioni d'istinto, efficaci per la freschezza, ma talvolta tendenti al pittoresco e al puro esercizio di bravura nella sua produzione desunta dal vero. I contemporanei si disputarono a caro prezzo le opere di questo popolarissimo «impressionista» lombardo, anche disponibile all'esotismo, ispirato dal viaggio in Egitto del 1881, e a un vago simbolismo. Fu molto apprezzato per le sue eleganti scene mondane raffiguranti impressioni di caffè milanesi, degli ippodromi, della Costa Azzurra e i notissimi interni del casinò di Montecarlo. Un rilievo particolare riveste poi la straordinaria bravura dell'artista

come acquarellista - tecnica che ben si addiceva al suo tocco leggero -, incisore e autore di acqueforti monotipiche. Ebbe un'intensissima attività espositiva sia in Italia che all'estero e una carriera ricca di importanti riconoscimenti come il premio Fumagalli (1882) e il premio Principe Umberto, vinto nel 1884 con *Saluto del sole morente*.

FRANCESCO PAOLO MICHETTI
Tocco di Casauria, 2 ottobre 1851 - Francavilla al Mare, 5 marzo 1929

Allievo di Domenico Morelli all'Istituto di Belle Arti di Napoli, si orientò dapprima al naturalismo palizziano (anche per i soggetti animalisti di primissimo periodo), attento tuttavia (1872-73) agli interessi luministici del gruppo di Portici. Riuscì comunque a integrare al realismo palizziano il tardo romanticismo morelliano e il virtuosismo di Dalbono in esiti di effetto impressionistico. Sentì l'influsso di Fortuny, sia nell'uso di colori più squillanti che negli impasti più fluidi e nella pittura «spezzata». Fu anche il periodo più creativo, in coincidenza con la tendenza al verismo sociale, che conferì a Michetti la fama di pittore dei costumi d'Abruzzo. Già naturalmente portata a effetti declamatori, la sua pittura si fece epica e teatrale quando più forte subì la suggestione dannunziana (1883-1900) e giunse a enfatizzare il folklore e gli aspetti più pittoreschi della propria terra in composizioni a soggetto vaste e popolate di figure, con significazioni simboliche. Dopo il 1900 abbandonò pressoché interamente la pittura giacché i suoi interessi s'incentrarono sull'uso del mezzo fotografico. Artista dalla produzione molto estesa, specie per quanto concerne pastelli, tempere, acquerelli, carboncini e un'infinità di tecniche miste (gli oli sono circa un migliaio), fu amatissimo in vita, quanto D'Annunzio come letterato e Tosti come musicista. Con essi, ch'ebbe spesso ospiti nel convento di Francavilla dove tenne abitazione e studio, costituì il trio dei «geni» d'Abruzzo.

FILIPPO PALIZZI
Vasto, 16 giugno 1818 - Napoli, 10 settembre 1899

Allievo di Guerra e di Angelini all'Istituto di Belle Arti di Napoli e poi di Bonolis, fu attratto dalle novità espressive della Scuola di Posillipo, che si poneva il problema del superamento del vedutismo per una migliore resa della realtà naturale. Ripudiò subito tecniche e temi di suggestione accademica e si interessò a una minuziosa indagine in senso verista, in ciò sorretto dalla conoscenza dell'arte fiamminga, olandese e del Seicento napoletano. Elaborò un linguaggio otticamente analitico e rigorosamente dal vero, informato, tramite il fratello Giuseppe – e direttamente nei suoi tre viaggi a Parigi del 1853, 1865 e 1875 –, delle parallele esperienze dei pittori di Barbizon. La sua espressione non tradisce il compiacimento imitativo di una resa minuziosa, che prevede il disegno, nel paesaggio, dei fili d'erba e, negli animali, del manto pelo per pelo, con una grande fedeltà all'ideale agreste e bucolico. Se questo atteggiamento non lo salvò, negli anni tardi, da reiterazioni e impoverimenti creativi, gli evitò comunque di scadere nella più ripetitiva pittura di genere e nella pura manualità. Fu pittore sempre assai amato e ricercato, giustamente considerato un caposcuola del verismo obiettivo e antiromantico, la cui influenza nell'arte fu enorme: rinnovò la pittura napoletana ottocentesca e, attraverso il giovane Francesco Saverio Altamura, il suo insegnamento si trasmise ai macchiaioli.

DANIELE RANZONI
Intra, 13 dicembre 1843 - 29 ottobre 1889

Ricevette i primi insegnamenti di disegno a Intra e nel 1856 partì per Milano per frequentare, fino al 1864, eccettuato un breve periodo all'Accademia Albertina di Torino, i corsi di Giuseppe Bertini a Brera, dove fu compagno di Tranquillo Cremona. Interessato alla poetica di Fontanesi, elaborò, tra il 1868 e il 1873, la propria inclinazione espressiva nell'ambito della scapigliatura condividendo i modi pittorici cremoniani. Fu artista d'istinto, intuitivo, lirico, teso al perseguimento di esiti squisitamente pittorici, stimolato da interessi ottico-luministici di retaggio fontanesiano, con riferimenti al chiaroscuro del Piccio ed echi faruffiniane nell'uso del colore acceso.
Nel 1872 fondò con Bignami e altri la "Famiglia Artistica" e strinse rapporti con l'aristocrazia milanese, tra cui i principi Troubetzkoy, che lo ospitarono a Villa Ada sul lago Maggiore, a cui si ispirò per *Veduta del lago Maggiore dalla villa Troubetzkoy* (1871-1872). Nel 1877 si trasferì a Londra dove fu apprezzato per i suoi ritratti. Nel 1879 rientrò in Italia e l'anno seguente espose a Brera tredici ritratti dell'aristocrazia locale.
Con la scomparsa di Cremona (1878), Ranzoni cominciò a soffrire di depressione e si rifugiò sul lago dove fu ospitato da amici e confortato da Vittore Grubicy che, alla sua morte, organizzò un'importante retrospettiva al Palazzo della Permanente di Milano.
Rappresentante di un esile filone romantico di vaga ispirazione hayeziana, l'opera di Ranzoni mostra analogie non tanto con l'impressionismo, quanto piuttosto con la Scuola di Barbizon e con il Millet disegnatore. Particolarmente notevoli sono i suoi ritratti, soprattutto femminili, di penetrante adesione psicologica.

Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
ottobre 2014

stampato
con il sole