

# **CAPITANI DI UN ESERCITO**

MILANO E I SUOI COLLEZIONISTI

# CAPITANI DI UN ESERCITO

MILANO E I SUOI COLLEZIONISTI

a cura di  
Elisabetta Staudacher

# CAPITANI DI UN ESERCITO

MILANO E I SUOI COLLEZIONISTI

20 ottobre - 20 dicembre 2017

Gallerie Maspes  
via Manzoni, 45  
20121 Milano

con il patrocinio di



in collaborazione con



Società per le Belle Arti  
ed Esposizione Permanente



Gallerie Maspes

*Amministratore Unico*  
Pierangela Maggiora

*Direttore*  
Francesco Luigi Maspes

*Responsabile spazio espositivo  
e Relazioni esterne*  
Elena Orsenigo

*Responsabile Archivio e Biblioteca*  
Melissa Raspa

*Progetto espositivo a cura di*  
Francesco Luigi Maspes

*Mostra a cura di*  
Elisabetta Staudacher

*Segreteria organizzativa*  
Elena Orsenigo

*Restauro*  
Enrica Boschetti, Milano

*Assicurazioni*  
Ciaccio Broker, Milano

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

*Servizi di sorveglianza*  
Sicuritalia, Milano

*Sistemi di sicurezza  
e videosorveglianza*  
Ultragest 24, Varese

*Catalogo a cura di*  
Elisabetta Staudacher

*Comitato scientifico*  
Nicoletta Colombo  
Sergio Rebora  
Elisabetta Staudacher

*Schede a cura di*  
Benedetta Brison  
Elisabetta Chiodini  
Elena Di Raddo  
Luisa Martorelli  
Sergio Rebora

*Profili biografici*  
Saverio Almini  
Benedetta Brison  
Elena Orsenigo

*Regesto*  
Melissa Raspa

*Referenze fotografiche*  
Studio Fotografico Perotti,  
Milano

*Progetto grafico*  
Cinzia Mozer

L'Editore e il Curatore ringraziano sentitamente:

Giulia Amato, Manuela Andreano, Martina Bastianelli,  
Diego Brambilla, Cristina Cappellini, Silvia Capponi,  
Cesare Cerea, Massimo e Gabriele Ciaccio, Ferdinando  
Colombo, Clementina Conte, Stefania Cresta, Andrea  
Crozza, Filippo Del Corno, Manuela Diano, Angelo e  
Serafino Enrico, Emanuele Fiano, Valentina Galimberti,  
Alessia Gillardi, Lorella Giudici, Roberto Gollo, Piero  
Guy, Roberto Maroni, Luca Melloni, Claudia Palma,  
Simone Percacciolo, Domenico Piraina, Sonia Rendo,  
Giuseppe Sala, Alessandra Sartori, Fabrizio Spada,  
Angelo Tadini, Anna Vecchi, Luisa Vitiello.

E tutti i collezionisti privati che hanno preferito  
mantenere l'anonimato.

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

*Il fascino d'una collezione sta in quel tanto  
che rivela e in quel tanto che nasconde  
della spinta segreta che ha portato a crearla.*

*Italo Calvino*

## Sommario

|                                                                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Il collezionismo imponente e principesco<br>dei capitani di un esercito<br><i>Elisabetta Staudacher</i> ..... | 11 |
| Le aste Mascioni, Clerici, Ingegnoli, Z. Pisa<br>Rassegna stampa del “Corriere della Sera” .....              | 30 |
| OPERE IN MOSTRA .....                                                                                         | 37 |
| Profili biografici dei collezionisti.....                                                                     | 78 |
| Regesto delle opere in mostra<br><i>a cura di Melissa Raspa</i> .....                                         | 91 |

## Il collezionismo imponente e principesco dei capitani di un esercito

Elisabetta Staudacher

*A loro si deve e a pochi scrittori d'arte,  
la rivalutazione della pittura italiana dell'Ottocento;  
non soltanto nei regni della gloria,  
ma anche nei mercati nazionali dell'arte.*

Raffaele Calzini, *Raccolta Z. Pisa*,  
Galleria Pesaro, Milano 1934

Il 4 marzo 1917 si apriva a Milano, «fra le più vive simpatie del pubblico», la prima esposizione annuale della Federazione Artistica Lombarda, con circa duecento opere di autori anche d'altre regioni, come, ad esempio, Antonio Mancini, Giacomo Grosso, Plinio Nomellini<sup>1</sup>. La rassegna era allestita in un nuovo spazio espositivo, la Galleria Pesaro, di cui i quotidiani non riportavano alcuna notizia. Iniziava così, volutamente un po' in sordina, l'avventura di Lino Pesaro e della sua galleria, in attesa dell'inaugurazione ufficiale alla presenza del Ministro della Pubblica Istruzione, di Antonio Fradeletto, segretario generale della Biennale di Venezia e del suo vice, il critico d'arte Vittorio Pica, avvenuta il mese seguente, in occasione della *Mostra delle Tre Venezie*. «Dopo un lungo silenzio, che era di preparazione, e senza anticipata “reclame” una nuova Galleria d'Arte si è aperta a Milano nel magnifico palazzo Poldi Pezzoli, via Manzoni, 12. [...] La creazione di questa nuova Galleria si deve a Lino Pesaro, nome strettamente legato al risveglio estetico

che ha fatto di Milano uno dei maggiori centri del commercio artistico. Al Pesaro si devono infatti le prime grandi vendite che sono valse a popolarizzare il gusto per l'arte antica e moderna. [...] la Galleria Pesaro, fedele al suo passato, continuerà la sua tradizionale probità e rettitudine. Gli amatori d'arte, i collezionisti, e gli stessi negozianti, devono nella nuova Galleria sentirsi a loro agio: respirare un'atmosfera di cordialità fiduciosa, e sentire, che malgrado la necessità delle contrattazioni e il contrasto degli'interessi, una idealità e un amore sono comuni: quelli dell'arte»<sup>2</sup>.

La nostra storia parte da lì, da quella galleria di trecentocinquanta metri quadrati, dal suo titolare entusiasta e propositivo, un gentiluomo attento alle novità artistiche pur senza trascurare l'Ottocento. Una storia iniziata qualche anno fa, che ha portato alla ricostruzione della leggendaria collezione di Mario Rossello, ed è proseguita, grazie all'inventiva di Francesco Maspes e di Angelo Enrico, con il censimento di tutta la produzione editoriale della Galleria Pesaro, assieme a mirati affondi sulla figura di questo innovativo gallerista<sup>3</sup>. Una storia che ora continua con l'indagine rivolta ai *capitani di un esercito imponente e principesco*, per citare il critico Raffaele Calzini, coloro, cioè, che furono al centro del collezionismo milanese negli anni tra le due guerre, caratterizzati da un mercato fiorente, dall'attivismo di alcuni critici nel



Catalogo manoscritto  
delle opere in collezione Luigi Della Torre, 1910 circa  
Archivio eredi Della Torre, Milano





Federico Zandomeneghi, *Il giubbotto rosso*, 1895 circa  
olio su tela, 80 x 70 cm. Già collezione Camillo Giussani

dare il giusto riconoscimento all'arte italiana dell'Ottocento, dalla bramosia dimostrata da diversi affermati professionisti ambrosiani di possedere quadri di primario livello. Commendatori, cavalieri del lavoro, imprenditori, banchieri, ragionieri, Alberto Clerici, Paolo Ingegnoli, Luigi Della Torre, Enrico Mascioni, Mario Rossello, Giovanni Treccani, Giacomo Jucker, con il supporto di figure quali Camillo Giussani, Lino Pesaro, Ernesto Cazzaniga, Vittore Grubicy, diedero vita a raccolte differenti, con storie personali, collezioni formate con opere provenienti direttamente dagli amici artisti, o grazie ad acquisiti da prestigiose vendite anche pubbliche o, ancora, attraverso contributi offerti da vari componenti della stessa famiglia. Collezioni in alcuni casi smembrate già

nei primi anni Trenta per problemi finanziari e di cui rimangono i cataloghi delle aste, con prefazioni scritte dai critici più in vista, tenutesi alla Galleria Pesaro tra il 1931 e il 1936<sup>4</sup>, in altri, protette tra le pareti domestiche fino alla fine della propria esistenza.

#### LINO PESARO, GUARDIANO DEL FARO

Fin da inizio secolo, Lino Pesaro si era fatto conoscere a Milano per il suo encomiabile lavoro di organizzatore di vendite all'asta di opere d'arte antica e dell'Ottocento<sup>5</sup>. Con estrema dedizione era riuscito, nel giro di pochi anni, a creare intorno a sé una rete di critici, collezionisti, artisti e appassionati cultori che voleva poter incontrare presso una sua galleria, dedicando loro il giusto tempo. Ed è proprio in questo spazio ampio e sontuoso a piano terra di Palazzo Poldi Pezzoli che si intrecciarono le storie dei "nostri" collezionisti impegnati, in modo più o meno coscienzioso, nella tutela e nella valorizzazione di numerosi capolavori appartenenti a diversi protagonisti della pittura italiana del secondo Ottocento e di inizio Novecento.

Al progetto di una galleria d'arte, Pesaro stava lavorando da tempo, con l'aiuto e con il sostegno economico di Luigi Della Torre. In effetti, già nel 1915, il mercante aveva avviato una società in nome collettivo assieme a questo appassionato raccoglitore d'arte distintosi per aver accresciuto con scelte apprezzabili e indirizzate a una pittura più sperimentale, quale quella dei divisionisti, la raccolta di famiglia. Una famiglia ebraica affermata sia nell'ambiente culturale che finanziario: Luigi Della Torre era il nipote di Israele Luigi Pisa, figlio di Zaccaria Pisa, il banchiere di origini ferraresi – come il padre di Lino Pesaro –, alla cui morte era nata la banca milanese a lui intitolata e gestita dai figli. Con la scomparsa di Israele



Ritratto di famiglia di Luigi Della Torre, 1916  
Archivio eredi Della Torre, Milano

Luigi Pisa, la procura data al figlio Ugo venne riconosciuta anche al nipote Luigi Della Torre, orfano di Fanny Pisa, sorella di Ugo e di Giulio<sup>6</sup>. Quest'ultimo, intenditore d'arte e autore delle monografie su Tranquillo Cremona (1899) e su Mosè Bianchi (1906), aveva sicuramente influenzato il nipote Luigi attraverso le sue conoscenze personali e la sua competenza in campo artistico<sup>7</sup>. Il palazzo di Giulio Pisa in via Palestro era frequentato da vari artisti tra cui Francesco Paolo Michetti e Vittore Grubicy<sup>8</sup>, il gallerista e artista che presto instaurò un rapporto confidenziale con Luigi Della Torre, consigliandolo negli acquisti per la sua collezione e arricchendola con diversi quadri provenienti dalla sua stessa raccolta di cui esiste un prezioso elenco stilato a mano con un'elegante grafia

appartenente, secondo la supposizione di Sergio Rebora, esperto di Vittore Grubicy, al fratello Cesare. In questo piccolo catalogo messo a disposizione dagli eredi, sono annotati i titoli di novantatré dipinti di diversi artisti italiani, alcuni dei quali passati, come vedremo, all'asta Z. Pisa nel 1934.

In via Meravigli 10 si trovava una delle altre abitazioni milanesi dei Pisa, a quello stesso indirizzo Lino Pesaro aveva trasferito la sua attività di commercio avviata in via Pietro Verri nel 1904, al suo arrivo a Milano da Venezia dove si era recato nel 1897 per assistere ai corsi della scuola superiore di commercio, la stessa frequentata in anni precedenti da Luigi della Torre.

Non è da escludere che sia stata la famiglia Pisa



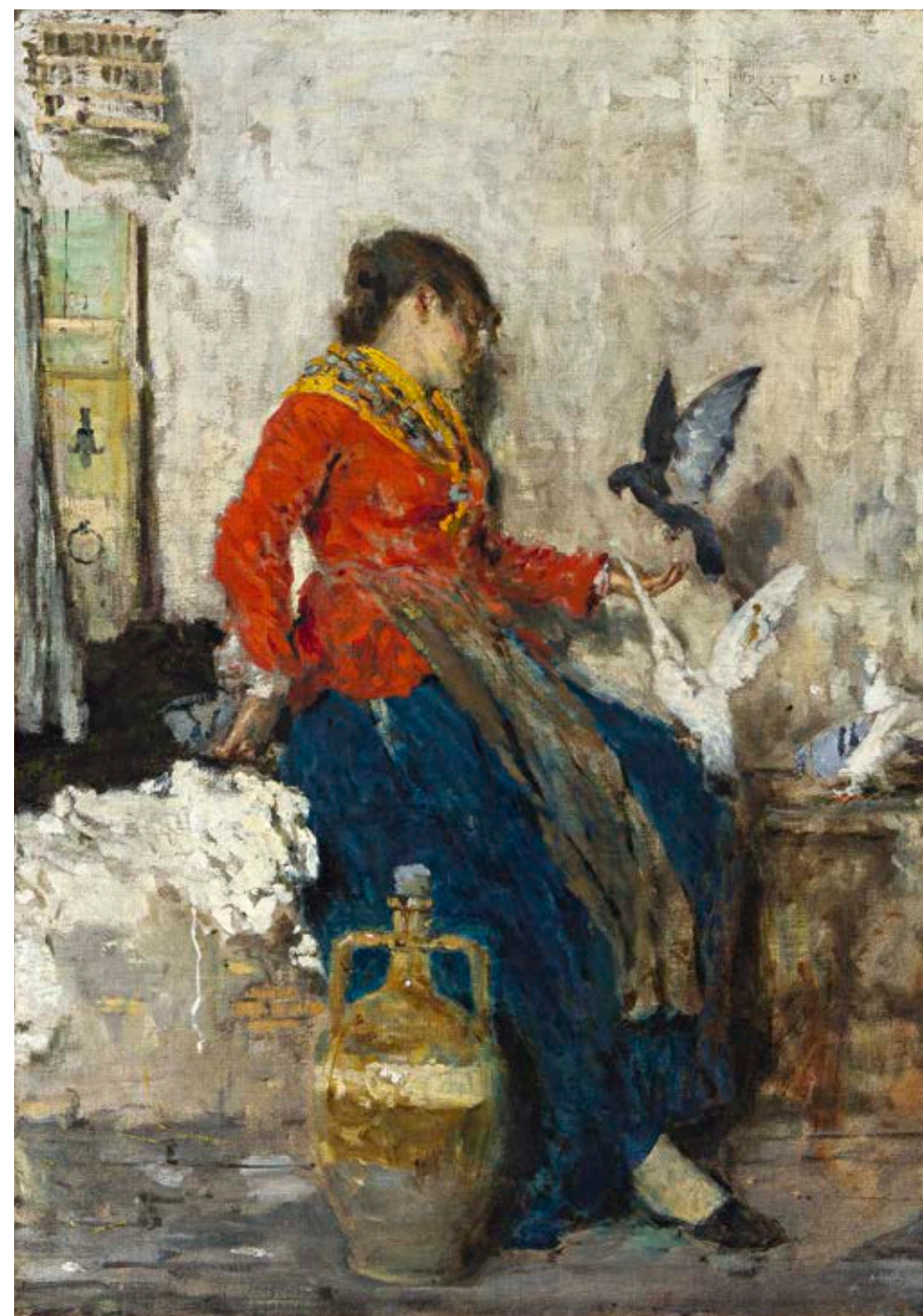


Telegramma di Lino Pesaro a Ugo Ojetti con l'annuncio della sottoscrizione per l'acquisto del *Quarto Stato* nell'ambito della mostra di Pellizza da Volpedo del 1920 presso la Galleria Pesaro  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo Ojetti, Roma

ad avvicinare il mercante a Vittore Grubicy, che, nonostante alla fine anni Ottanta avesse concluso la sua attività di gallerista cedendola al fratello Alberto, era comunque rimasto ben inserito nell'ambiente grazie al suo lavoro di pittore<sup>9</sup> e di critico d'arte e manteneva un ruolo di intermediario nelle vendite di quadri, in alcuni casi coinvolgendo figure autorevoli quali Vittorio Pica, conosciuto nel 1895<sup>10</sup>. Il critico d'arte napoletano, legato alla Biennale di Venezia fin dalle prime edizioni, aveva un rapporto diretto anche con Giulio Pisa almeno dal 1899, anno in cui entrambi avevano fatto parte, assieme a Primo Levi e a Ugo Ojetti, altro studioso molto vicino a Pesaro, della commissione<sup>11</sup> incaricata ad assegnare i premi dell'esposizione internazionale, poi trasformati in acquisti di opere a favore della neonata Galleria Nazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, fondata nel 1897 dal principe Alberto Giovanelli, di cui parleremo più avanti. Il rapporto tra Pesaro e Pica, risalente almeno al 1914 con la realizzazione del catalogo della vendita Luigi Pisani di Firenze, e rinsaldatosi con l'operazione di rilancio

delle opere di Giuseppe De Nittis sul mercato italiano, avvenuta anche grazie alla collaborazione con Angelo Sommaruga, principale collezionista del pittore a Parigi<sup>12</sup>, aveva giovato notevolmente a entrambi. A Pica, uno dei professionisti più accreditati del momento, Pesaro offriva uno spazio espositivo in pieno centro a Milano dove proporre, con maggiore libertà rispetto al contesto della Biennale, mostre non solo di pittura e di scultura, ma anche di arte decorativa e di grafica. Inoltre, Pica era molto abile anche come intermediario per la vendita di opere d'arte sia sul fronte istituzionale sia su quello legato al collezionismo privato<sup>13</sup>.

Così come Pica, autore della presentazione di oltre quaranta mostre alla Galleria Pesaro, anche il collega Ugo Ojetti svolse un ruolo determinante firmando la prefazione di alcune mostre personali soprattutto tra il 1918 e il 1921, con qualche altra sporadica collaborazione negli anni seguenti che si concentrò in particolare nella presentazione di due storiche raccolte messe in vendita presso la galleria tra il 1928 e il 1933: la Checcucci e la Ingegnoli<sup>14</sup>. Le lettere inviategli da Lino Pesaro tra il 1913 e il 1934 e ora custodite nel Fondo Ojetti presso l'archivio storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, mettono in luce il rapporto di estrema fiducia e di stima che il gallerista aveva nei confronti del critico, al quale si appoggiò più volte per avere un parere riguardo la programmazione delle mostre, le modalità di stesura dei cataloghi evolutisi, nel corso degli anni, da puro supporto pratico e con finalità commerciali a pubblicazioni culturali di interesse collezioni d'arte andate all'incanto. Pesaro appoggiava, inoltre, l'idea di Ojetti di stilare un "decalogo del collezionista" e condivideva la necessità di organizzare rassegne che valorizzassero l'Ottocento italiano troppo spesso



Giacomo Favretto, *L'imbeccata ai piccioni*, 1882, olio su tela, 60 x 40 cm  
Già collezione Giovanni Treccani



considerato inferiore a quello francese dagli stessi connazionali influenzati da una critica non sempre oggettiva<sup>15</sup>. Questo fitto rapporto epistolare ebbe inizio in occasione dell'asta delle opere di Giovanni Segantini a Saint Moritz nell'agosto del 1913 quando, ricevuti da parte di Ogetti i soldi per l'acquisto del catalogo di quella vendita, Pesaro gli rispose restituendogli il denaro e inviandogli «il primo esemplare pubblicato»<sup>16</sup>. Sette anni dopo Ogetti firmava per la Galleria Pesaro la prefazione del catalogo d'asta di un altro grande divisionista, Giuseppe Pellizza da Volpedo mentre negli anni immediatamente precedenti contribuì al successo delle mostre di Fragiaco e di Tito<sup>17</sup>.

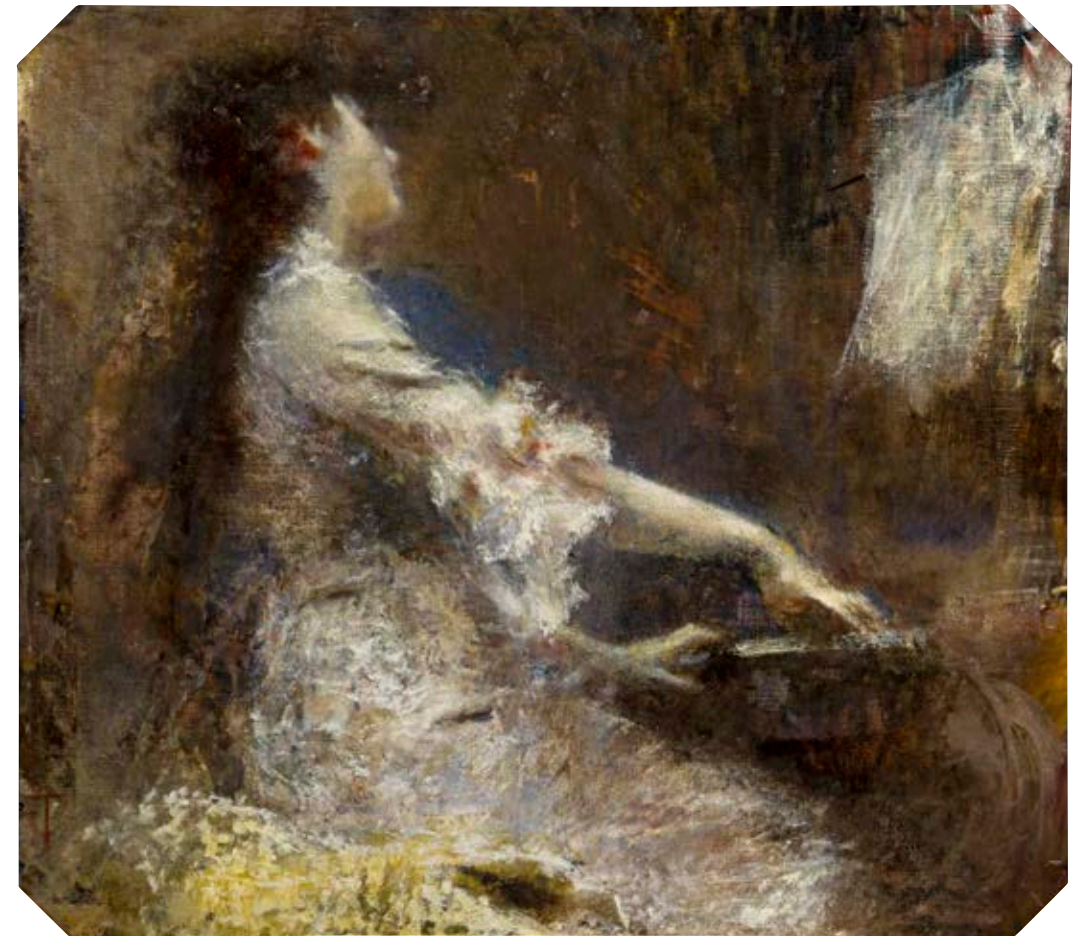
#### LE COLLEZIONI TRECCANI E ROSSELLO

Nella sua tesi di dottorato sulla raccolta d'arte del conte Giovanni Treccani degli Alfieri, Benedetta Brison ha cercato di ricostruire il ruolo svolto da Ugo Ogetti in questo frangente. Grazie anche alla collaborazione all'*Enciclopedia italiana*, fondata da Treccani e diretta fino al 1929 da Ogetti per la sezione d'arte antica e moderna, tra i due si era instaurato un rapporto alquanto amichevole, schietto e sincero<sup>18</sup> che lascia presupporre un confronto anche nel contesto collezionistico.

Come ricordava lo stesso conte nell'autobiografia scritta per i figli poco prima della sua scomparsa, la collezione Treccani prese forma nel 1912 «con l'acquisto delle *Caprette* di Filippo Palizzi e di un buon gruppo di opere dei migliori artisti dell'Ottocento, come Ranzoni, Cremona, Mosè Bianchi, Favretto, che acquistai prima dell'altra guerra mondiale»<sup>19</sup>.

In quell'anno, Treccani si era appena stabilito tra Milano e Vanzaghello, vicino a Busto Arsizio, dove sorgevano gli stabilimenti del cotonificio Valle Ticino che il trentacinquenne aveva

rilevato e che diresse fino alla sua morte<sup>20</sup>. Il Consiglio d'Amministrazione insediatosi prima del suo arrivo era costituito da professionisti noti anche nel mondo del collezionismo milanese: Ernesto Cazzaniga, Fedele Borghi e Gaspere Gussoni. Oltre a questi nomi, c'era anche quello di un giovane ragioniere, Mario Rossello, che aveva da poco assunto il ruolo di segretario di Cazzaniga, presidente del consiglio del collegio dei ragionieri della provincia di Milano<sup>21</sup>. Non è da escludere che sia Treccani sia Rossello rimanessero influenzati dai gusti e dal pensiero di questi validi sostenitori dell'Ottocento. A quell'epoca, tra l'altro, Cazzaniga era in possesso di due dipinti poi transitati nella collezione Treccani: il *Ritratto della signora Giuseppina Confalonieri* (o *Il sorriso*) di Daniele Ranzoni, del 1878 circa, e il *Ritratto di Vittore Grubicy* eseguito nel 1877 da Tranquillo Cremona e proveniente dalla raccolta di Gaspere Gussoni. Erano i quadri notati da Ugo Ogetti nel 1923 nell'abitazione milanese di Treccani quando vi si recò in occasione dell'arrivo da Parigi dei due volumi della Bibbia di Borso d'Este che l'imprenditore aveva acquistato per farne dono allo Stato: «Dalle pareti della sala che oggi ospita la Bibbia, pendono quadri di Tranquillo Cremona, di Daniele Ranzoni, di Mosè Bianchi, di Filippo Carcano: sembrano i nobili deputati dai moderni pittori lombardi ad accogliere onorevolmente i [...] pittori della Bibbia ferrarese»<sup>22</sup>. Attento collezionista di arte antica<sup>23</sup>, supportato, dal 1924, dalla consulenza di Adolfo Venturi, Treccani era un cliente di Pesaro. La prima opera acquisita in quella galleria fu *Il bambino malato* di Luigi Nono, apparsa nel 1917 all'*Esposizione delle Tre Venezie*, a cui seguì il dittico *Uva bianca e nera* di Antonio Feragutti Visconti, scelto alla mostra individuale dedicata all'artista svizzero nel maggio del 1924. Dopo gli ac-



Tranquillo Cremona, *Melodia*, 1874-1878, olio su tela, 115 x 129 cm  
Già collezione Mario Rossello

quisti di dipinti antichi effettuati nel 1928 alle aste Lurati e Melzi, l'anno seguente il conte partecipò alla vendita della raccolta Peggie Short Guaita e si aggiudicò *El Redefoss*, opera precoce di Giovanni Segantini, già passata in asta alla Galleria Scopinich due anni prima.

All'epoca della nomina di Treccani alla presidenza della Permanente, avvenuta nel 1935 dopo la scomparsa del suo amico Giorgio Mylius, in carica dal 1907 e appartenente a una facoltosa famiglia imprenditoriale molto attiva

nel mondo culturale milanese – il padre, Federico era stato il fondatore della Permanente nel 1883 –, il Consiglio Direttivo dell'ente milanese vantava alcuni importanti amatori d'arte quali Senatore Borletti, Camillo Giussani<sup>24</sup> e Mario Rossello. Le strade dei due collezionisti ancora una volta si erano ricongiunte. Varie erano state, in effetti, le occasioni di partecipare a eventi artistici anche solo in qualità di prestatori delle opere delle proprie collezioni<sup>25</sup>. Anche Rossello aveva iniziato a collezionare





Giovanni Segantini, *All'ovile*, 1892, olio su tela, 68 x 115 cm  
Già collezione Mario Rossello

quadri dell'Ottocento dai primi anni Dieci, sviluppando una passione per le opere di quel periodo. Molti erano i capolavori custoditi nella sua dimora di via Dante o negli uffici della Franco Tosi che presiedette per trentasei anni: Segantini, Boldini, De Nittis, Mancini, Morelli, Michetti, Cremona, Ranzoni, Induno, Fontanesi, de Maria solo per citare i nomi principali. La collezione, rimasta agli eredi fino a tempi recenti, vantava oltre centocinquanta opere di pittura e di scultura, un corpus di quarantasette incisioni di Conconi, alcune inedite, e qualche eccelso dipinto di Tiepolo e di Guardi. A differenza di Treccani, Rossello non lasciò informazioni riguardanti la costituzione della sua raccolta né sembra si sia avvalso di una consulenza più o meno continuativa di esperti che lo aiutassero a scremare le opere radunate negli anni. Muovendosi con estrema discrezione e senza partecipare alle aste pubbliche,

agì secondo le sue preferenze, dimostrando, comunque, un'ampia disponibilità nel prestito dei suoi dipinti a favore di diverse rassegne artistiche italiane ed estere<sup>26</sup>. Il complesso lavoro di ricostruzione della raccolta, sfociato nella pubblicazione andata in stampa lo scorso anno senza un'esposizione delle opere, motiva la scelta di presentare in questa occasione quattro capolavori, volutamente scelti tra quelli assenti dalle scene espositive da lunghissimo tempo o, addirittura, come nel caso di *Un angolo di Piazza della Concordia* di De Nittis, non ancora visti in mostra. La provenienza di questo quadro dalla collezione parigina di Angelo Sommaruga e il rapporto che, come già accennato, questo mercante ebbe con Lino Pesaro nel ricollocamento delle opere di De Nittis in un contesto collezionistico italiano, fanno supporre che il dipinto possa essere stato acquisito da Rossello attraverso il cana-



Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il cammino dei lavoratori*, 1898, olio su tela, 96 x 116 cm  
Già collezione Alberto Clerici

le della Galleria Pesaro di cui il ragioniere era socio dal 1925. In quell'anno infatti, da società individuale, la galleria divenne società anonima per azioni<sup>27</sup> con il coinvolgimento, tra gli altri, di Luigi Della Torre, socio di Pesaro, come indicato in precedenza, prima ancora dell'apertura della sede di via Manzoni, di Alberto Clerici, il collezionista affascinato dall'arte divisionista come ben dimostra il dipinto simbolista di Carlo Fornara esposto in questo contesto, e dei fratelli Carlo e Antonio Feltrinelli<sup>28</sup> appartenenti alla famiglia proprietaria di una nota impresa di legnami. Rossello non acquistò quasi nulla che fosse stato esposto nella sede di via Manzoni, si suppone però che abbia goduto di un canale preferenziale per acquisti di opere d'arte di prima mano effettuati senza passare attraverso le vendite all'asta che dalla seconda metà degli anni Venti iniziarono a farsi sempre più frequenti provocando la dispersione

di intere raccolte storiche. Pochi imprenditori riuscirono, in verità, a resistere alle forti variazioni economiche che, dopo il crollo della borsa di Wall Street nel 1929, causarono la disfatta di numerose società. Rossello fu uno di questi, così come Gaetano Marzotto, Paolo Stramezzi o, qualche anno più tardi, Giacomo Jucker. Persone che compravano quando la maggior parte dei collezionisti erano costretti a vendere, continuando a ossigenare il mercato dell'Ottocento fortemente provato negli anni antecedenti l'inizio del secondo conflitto mondiale.

#### LA DISPERSIONE DELLE RACCOLTE CLERICI, MASCIONI, INGEGNOLI, Z. PISA

Alberto Clerici, persona volta all'assistenza e al supporto verso il prossimo, fin dal 1917, anno in cui si associò alla Permanente, si dimostrò attivo nell'acquisto di opere d'arte esposte nel palazzo di via Principe Umberto. Basti conside-



Giuseppe De Nittis, *Chimono giallo*, 1883-1884  
olio su tavola, 42 x 31 cm  
Già collezione Alberto Clerici

rare che solo alla mostra annuale di quell'anno acquistò ben nove dipinti con una spesa di circa 5.000 lire<sup>29</sup>. Tra questi c'era *Al sole* di Vincenzo Irolli, apparso in asta da Pesaro quindici anni dopo assieme al resto della raccolta costituita da quasi centonovanta dipinti acquisiti in parte alla Galleria Pesaro tra la fine della prima guerra mondiale e gli anni Venti<sup>30</sup>. Conoscitore della pittura divisionista, non stupisce che alla vendita Pellizza, voluta dalle figlie nel 1920 con i lavori provenienti dall'atelier di Volpedo, Clerici si aggiudicasse tre lotti tra cui lo studio del *Quarto Stato*, definito dall'articoli-

sta del "Corriere della Sera" «assai più istintivo, tragico e impetuoso del celebre teatrale grande quadro posseduto dal Comune di Milano»<sup>31</sup>. La vendita della quadreria Clerici venne riproposta quattro anni più tardi sempre alla Pesaro e anche in questo caso con la prefazione di Raffaele Calzini. In catalogo appaiono alcuni dipinti assenti nel primo, quali il *Ritratto della moglie* di Mosè Bianchi del 1877 circa, e acquistati probabilmente dopo la prima asta come il caso di *Chimono giallo* di Giuseppe De Nittis proveniente dalla raccolta Pellerano smembrata nel 1933. Nel dicembre del 1931 era andata all'incanto la collezione di Enrico Mascioni, il direttore del Grand Hotel et de Milan, albergo tra i più lussuosi della città, prediletto da Giuseppe Verdi, ubicato a pochi passi di Palazzo Poldi Pezzoli. Sincero amico dei «più scapigliati della già scapigliata Famiglia Artistica, della quale facevano parte il Carcano e il Tallone, il Barbaglia e Luigi Rossi, gli scultori Butti e Bialetti, e Mentessi, Bistolfi, Longoni, Vespasiano Bignami, Luigi Illlica», Mascioni vi si era trasferito nel 1929 e aveva portato con sé «il tesoro delle cose belle e preziose adunate con rarissima fortuna e con spirito di sacrificio ancor più raro, distribuendolo tra la sua casa privata e la grande casa albergatrice di via Manzoni»<sup>32</sup>. Nella sua collezione spiccavano *L'Aquilone* di Carlo Fornara, *Pontecastello* di Pellizza, esposto da Pesaro nel 1920, e i paesaggi di Emilio Longoni di cui Mascioni era un attento collezionista (in mostra ne abbiamo un esempio con *Papaveri in fiore*). Era presente pure *Ultimi riflessi* di Giorgio Belloni, dipinto del 1925 acquistato per 10.000 lire alla mostra primaverile della Permanente nel 1928.

Com'era usuale in quegli anni incerti segnati da frequenti passaggi di proprietà in tempi ravvicinati, in occasione della vendita Mascioni le due grandi tele di Francesco Filippini (*Davanti*

*all'ovile*) e di Cesare Tallone (*Prealpi bergamasche*) erano confluite nella prestigiosa raccolta di Ingegnoli per poi essere messe nuovamente in vendita, sempre alla Pesaro, due anni dopo<sup>33</sup>. Anche questo raffinato raccoglitore, conosciuto per l'abilità di riunire intorno a sé una serie di dipinti, in parte provenienti da esposizioni pubbliche, che rappresentavano il meglio della pittura italiana di tutto l'Ottocento, lavorando, con screature e vendite mirate, alla creazione di una quadreria di livello eccelso, era stato costretto ad alienare il suo patrimonio.

Come è emerso dalle ricerche archivistiche effettuate in occasione di questa mostra da Saverio Almini e riassunte nei profili biografici riportati in catalogo, all'inizio del XX Secolo i fratelli Ingegnoli avevano costituito una società di compravendita immobiliare presieduta da Giuseppe Sullam e dal cugino Luigi Della Torre. Questa realtà lavorativa si sarebbe rivelata un prezioso canale preferenziale per raggiungere collezioni custodite in immobili appetibili per la società. Ciò può giustificare la presenza nella raccolta Ingegnoli di numerose opere provenienti da ville, come quella del principe Alberto Giovanelli a Lonigo, in Veneto, o quella di Ferdinando Martini a Monsummano, in Toscana, passate ad altri proprietari prima della dispersione della collezione alla Pesaro. Come testimonia il puntuale lavoro redatto da Mario Bezzola della Galleria d'Arte Moderna di Milano in occasione dell'elegante ed esauriente pubblicazione voluta da Pesaro per la vendita all'asta di questa celebre raccolta<sup>34</sup>, dalla collezione Martini provenivano una decina di dipinti di scuola toscana, mentre da quella di Giovanelli si contano ventisei opere di artisti prevalentemente veneti, ma anche lombardi, in primis Mosè Bianchi, impegnato negli anni Settanta ad affrescare vari ambienti della villa,



MASCIONI  
GRAND HOTEL  
ET DE MILAN S. A.  
MILANO  
DAL 1° MARZO SOTTO LA DIREZIONE PERSONALE  
MASCIONI  
GRILL ROOM TEA ROOM  
BAR

Pubblicità apparsa sul catalogo della *Seconda mostra del Novecento Italiano* tenutasi alla Permanente di Milano nel 1929

e napoletani, come segnalato in un articolo de "L'Illustrazione Italiana". Nella villa, infatti, a diversi esempi di pittura antica facevano contrasto «le vivide tele del Palizzi, il celebrato artista la cui perizia somma nel ritrarre animali avrebbe valso d'essere paragonato al grande inglese Sir Edwin Landseer: e poi ancora ecco di fronte ai quadri del Favretto, riboccanti di verità e di passione, del Lancerotto, del Nono, del Blaas»<sup>35</sup>.

Dalla raccolta di Giulio Pisa, invece, dispersa dalla vedova Antonietta Rizzi, dopo l'improvvisa scomparsa del marito avvenuta nel 1905 a seguito di una caduta da cavallo, confluirono in questa raccolta sei dipinti di Michetti (*Ritratto di signora*, *Ritorno* e *La pesca delle telline*, acquistato da Edison per 120.000 lire assieme





Carlo Fornara, *L'Aquilone*, 1902-1904, olio su tela, 141 x 159 cm  
Già collezione Enrico Mascioni

*Agli scavi di Pompei* di Palizzi), Fontanesi (*L'armento*), Mosè Bianchi (*Le paurose*) e Mentessi (*Cucitrice*).

Altre collezioni da cui Ingegnoli attinse con generosità furono quelle di Giuseppe Peretti, Vincenzo Melocchi, Ettore Zaccari, Lambert di Nizza e della vedova Adorno di Venezia. Non dimentichiamo i De Nittis provenienti dalla collezione Short Guaita passata in asta alla Pesaro nel 1929, tra cui *Westminster*, venduto nel 1933 a 300.000 lire, stessa cifra raggiunta da *Mercato di campo San Polo* di Favretto<sup>36</sup>, entram-

bi aggiudicati a Gaetano Marzotto. Dalla raccolta Sacchi, battuta da Pesaro nel 1927, provenivano Bazzaro e Morelli, mentre una ventina di dipinti Ingegnoli li aveva avuti direttamente dagli esecutori<sup>37</sup>.

Alcuni quadri, per intervento di Ugo Ogetti, vennero esclusi dalla vendita<sup>38</sup>: a pochi giorni dalla consegna del testo la loro presenza in catalogo aveva seriamente messo in dubbio il coinvolgimento del critico quale prefatore del volume. Come già avvenuto in altre circostanze, Pesaro aveva cercato un compromesso che

gli permise di non perdere la collaborazione e di non danneggiare la sua reputazione. Egli stava infatti lavorando da tempo per preparare l'evento al meglio: «Come le sarà facile intuire – scriveva ad Ogetti il primo marzo 1933 – la vendita Ingegnoli ha bisogno, per dare dei risultati positivi, un periodo eccezionale di preparazione, ed è per questo che mi ero proposto di poter avere il catalogo per la fine di marzo», cioè un mese prima dell'asta. Pesaro proseguiva: «Sto svolgendo una intensa propaganda per questo catalogo, che per la veste tipografica, per la ricchezza delle riproduzioni, 30 tricromie e duecento riproduzioni in nero, e soprattutto per l'autorità e per la competenza del prefazionista, non sarà più un catalogo, ma una vera e propria pubblicazione d'arte»<sup>39</sup>. In effetti, come testimoniano le parole di Calzini, si trattava di una delle quadrerie più celebri: «quando si organizzavano le esposizioni retrospettive di un autore o di una scuola dell'Ottocento si andava per prima cosa a esaminare i grandi saloni dell'Ingegnoli come una miniera dal filone inesauribile e dalle insuperabili ricchezze»<sup>40</sup>. Il settimo giorno di mostra antecedente la vendita, il pubblico stimato era di oltre 50 mila visitatori<sup>41</sup> e al termine dei dieci giorni di esposizione c'era chi chiedeva una proroga prima dell'asta per permettere alle migliaia di visitatori giunti da tutta Italia e pure da olttralpe, di visitare la raccolta. Non tutto venne venduto, tanto che fu necessario effettuare una seconda asta, sempre da Pesaro, nel 1935. Tuttavia, i risultati ottenuti da certi quadri di quella raccolta non furono più raggiunti, neanche all'asta della famiglia di Luigi Della Torre, ricordata come asta Z. Pisa, dall'iniziale di Zaccaria, bisnonno di Luigi, a cui era dedicata la Banca Pisa. La raccolta era arricchita pure con le opere provenienti



Giuseppe Palizzi, *Scavi di Pompei*, 1870  
olio su tela, 118 x 85 cm  
Già collezione Paolo Ingegnoli

dalla collezione di Riccardo Gualino per disposizione della Banca d'Italia che ne aveva deliberato la liquidazione. Com'era successo a Ingegnoli, con la crisi della borsa del 1929 anche l'industriale biellese si era trovato eccessivamente esposto. Il fatto di essere antifascista sicuramente non l'aiutò a scongiurare il fallimento, anzi, venne accusato di bancarotta fraudolenta e inviato al confino.

Su duecentottantuno opere andate in asta da Pesaro nel 1934, ventinove provenivano da Gualino; si trattava di importanti dipinti di arte





Lettera di Lino Pesaro a Ugo Ojetti del 31 marzo 1933 inerente l'esclusione dal catalogo Ingegnoli di alcuni quadri della raccolta  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo Ojetti, Roma

contemporanea tra cui sei ritratti di Modigliani, due Casorati e *La macchina da cucire* di Spadini, acquistato per 20.000 lire da Rossello. C'erano anche nove opere macchiaiole della quadreria del fiorentino Mario Galli andata all'incanto alla Galleria Geri di Milano nel 1927<sup>42</sup>. Tra i quadri della famiglia Pisa c'erano altre quattro tavolette di Fattori della raccolta Galli e nove lavori della Checcucci, andata dispersa alla Pesaro tra il 1928 e il 1929, mentre una ventina di dipinti arrivavano dalla quadreria di Vittore Grubicy: alcuni, come *Quando gli uccelletti vanno a dormire*, donato a Della Torre e ora in mostra, realizzati dallo stesso pittore, altri gli erano stati dedicati da diversi colle-

ghi. Dall'inventario della raccolta Della Torre stilato nel 1930, di cui ci dà notizia Paul Nicholls<sup>43</sup>, sappiamo che il collezionista possedeva anche l'acquerello *Prime gelosie* di Tranquillo Cremona, valutato all'epoca 70.000 lire, *Le sorelle Vercesi* di Ranzoni, valutato 25.000 lire come *Carica di cavalleria* di Fattori, proveniente dalla raccolta Giustiniani, il bozzetto del *Re Sole* di Previati (30.000 lire), e il *Bosco con ruscello e figure* di Fontanesi (35.000 lire). In asta il Cremona raggiunse le 38.500 lire, Ranzoni si fermò a 10.000 lire, il bozzetto di Previati a 5.000 lire. I Modigliani di Gualino, invece, ottennero delle ottime quotazioni, arrivando fino a 52.000 lire per il *Nudo femminile*, mentre *La cugina Argia* di Fattori, inutilmente proposto nel 1930 al direttore dei Musei Civici di Torino al prezzo di 25.000 lire, se lo aggiudicò Leona Ambron di Firenze per 26.000 lire e poi lo donò alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti<sup>44</sup>.

Anche questa collezione ebbe bisogno di una seconda occasione per sfolgersi grazie alla vendita tenutasi alla Galleria Scopinich due mesi più tardi. A Luigi Della Torre, colto da ictus nel 1934 e spentosi tre anni più tardi, rimase ancora qualcosa da lasciare alle quattro figlie. Nell'inventario stilato da Annibale Arano dopo la scomparsa della vedova Teresa Zambelli, avvenuta nel 1947, e custodito da un pronipote, risultano centosedici pitture, sculture, disegni e incisioni, «niente grandi pezzi – scrisse Arano –, ma espressione sincera d'ogni singola anima d'artista». Tra le opere più interessanti, l'acquerello di Cremona *La visita al collegio*, con la valutazione più elevata in assoluto, 300.000 lire, opere di prima maniera di Previati e di Gola, dipinti di Longoni, De Nittis, Induno, Bazzaro, un Morbelli del 1888, Grandi, Wildt e Medardo Rosso.

## LA “RIVOLUZIONE” DELLA COLLEZIONE JUCKER

Queste aste segnarono la fine di un'era, una volta entrati in collezioni private, i capolavori non si spostarono più così facilmente come negli anni passati, l'incognita di un conflitto mondiale incombeva e l'arte contemporanea aveva il sopravvento. Le aste diminuirono e la Galleria Pesaro chiuse. Nel 1938, anno della tragica scomparsa di Pesaro, l'articolaista del “Corriere della Sera” commentava con queste parole una vendita di opere dell'Ottocento diretta da Alfredo Geri: «Essa arricchirà le collezioni già esistenti a Milano di dipinti quali il mercato artistico può ormai raramente offrire: mentre una mostra di tale importanza è destinata ad affinare il gusto degli amatori e di suscitare dei nuovi»<sup>45</sup>. Tra i nuovi, si affacciava Giacomo Jucker, acquirente proprio in quell'anno del primo quadro significativo per la sua collezione: il *Lungomare* di Vincenzo Cabianca.

Da lì cominciò un fervore di acquisti di Macchiaioli, e non solo, protratto fino al 1943, gettando così le fondamenta della collezione. Le opere selezionate accuratamente vantavano passaggi in altre importanti raccolte quali la Galli e la Checcucci, più volte citate in questa sede, la Carnielo, la Corradini e altre. Come ricordato da Fernando Mazzocca in tempi recenti, Jucker era rimasto affascinato anche dalla collezione dalle tavolette di Fattori e di Lega custodite nella raccolta di Riccardo Gualino<sup>46</sup>. Non mancavano anche capolavori di altri artisti italiani: *Che freddo!* di Giuseppe De Nittis, esposto con successo al Salon di Parigi nel 1874, *La principessa Antonietta Tzikos di St. Léger* di Daniele Ranzoni, *Scugnizzo con salvadanaio* di Antonio Mancini, oggi in mostra, *Gioia del colore*, natura morta di Giovanni Segantini passata in asta Ingegnoli nel 1933



Daniele Ranzoni, *Ritratto delle sorelle Vercesi*, 1882 circa  
pastello acquerellato, 435 x 290 mm  
Già collezione Luigi Della Torre

e definita da Lino Pesaro «opera superba»<sup>47</sup>. Jucker rivoluzionò il modus operandi del raccoglitore sviluppando una collezione studiata con razionalità e dotata di un suo preciso aspetto. Il punto di partenza di questo meticoloso lavoro furono le assidue frequentazioni, con la moglie Ida, di mostre e di aste, prime tra tutte quelle della Galleria Pesaro, i cui cataloghi trovarono posto nella biblioteca custodita nell'abitazione di via Mauro Macchi. Nacque così quella che Anna Maria Brizio definì a ragione «la collezione di pittura italiana dell'Ottocento di più alto e costante livello qualitativo esistente in Italia, dotata di una sua ben definita fisionomia e di una validità propria»<sup>48</sup>.



Vincenzo Cabianca, *Lungomare*, 1860, olio su tela, 27 x 36 cm  
Già collezione Giacomo Jucker

#### NOTE

<sup>1</sup> *Cronache d'arte. La prima esposizione annuale della Federazione Artistica Lombarda*, in "Corriere della Sera", 5 marzo 1917, p. 3.

<sup>2</sup> *Echi di Cronaca*, in "Corriere della Sera", 21 aprile 1917, p. 3.

<sup>3</sup> *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F. L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016; *Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*, catalogo della mostra, a cura di A. Madesani, E. Staudacher, (Milano, Gallerie Maspes), Gallerie Maspes, Milano 2017.

<sup>4</sup> Tutte tranne la seconda asta della Z. Pisa andata all'incanto alla Galleria Scopinich: *Raccolta Enrico Mascioni*, prefazione di E. Somaré, (Milano, Galleria Pesaro), Edizioni Bestetti e Tumminelli, Milano - Roma 1931; *Raccolta Clerici*, prefazione di R. Calzini, (Milano, Galleria Pesaro), Edizioni Bestetti e Tum-

minelli, Milano - Roma [1932]; *La Galleria Ingegnoli*, prefazione di U. Ojetti, (Milano, Galleria Pesaro), Edizioni Bestetti e Tumminelli, Milano - Roma [1933]; *Raccolta Z. Pisa S.A.F.*, prefazione di R. Calzini, (Milano, Galleria Pesaro), Edizioni d'arte Emilio Bestetti, Milano 1934; *Vendita all'asta della Collezione Z. P.*, (Milano, Galleria Scopinich), Rizzoli & C., Milano 1934; *Il patrimonio artistico della eredità Ingegnoli*, prefazione di I. Cappa, (Milano, Galleria Pesaro), Barabino & Graeve, Genova 1935; *La raccolta A. Clerici*, prefazione di R. Calzini, (Milano, Galleria Pesaro), La Provincia di Como, Società Anonima Editrice, Como 1936.

<sup>5</sup> Per un profilo biografico esauriente si rimanda a A. Madesani, *Lino Pesaro uomo e gallerista*, in *Galleria Pesaro...* cit., pp. 11-41.

<sup>6</sup> Si veda il profilo biografico stilato da Almini in

questo catalogo; cfr. anche G. Maifreda, *Gli ebrei e l'economia milanese: l'Ottocento*, Franco Angeli Editore, Milano 2001, pp. 137-139.

<sup>7</sup> «Un uomo ricco e, per professione e per tradizione, estraneo all'arte, che dell'arte si occupi con amore, costituisce per se stesso, nella attuale società italiana, un fenomeno così singolare, da riuscire benemerito, anche se quell'amore sia egoista. [...] Doppia [...] e di gran lunga maggiore, è oggi in Italia la benemerita di chi si dimostra, nell'amore per l'arte, altruista; sicché, non si appaga di acquistare e di nascondere, ma si adopera a volgarizzare quanto tiene in conto di suprema espressione della bellezza». P. Levi, *Arte contemporanea: il "T. Cremona" di Giulio Pisa*, in "Emporium", a. IX, n. 50, febbraio 1899, pp. 83-84.

<sup>8</sup> G. Ginex, *Le collezioni d'arte della nuova borghesia imprenditoriale (1881-1926)*, in *Imprenditori & cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, a cura di G. Ginex, S. Rebora, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1999, p. 130.

<sup>9</sup> Pesaro avrebbe voluto inaugurare la sua galleria con una personale di Grubicy. Lettera di Pesaro a Grubicy, 18 dicembre 1916. Mart, Rovereto, Fondo Grubicy, Corrispondenza Gru. I.1.1.199.

<sup>10</sup> Cfr. D. Lacagnina, «Così ardito artista e così sagace critico d'arte»: *Vittore Grubicy de Dragon e Vittorio Pica*, in *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine 2016, pp. 36-39.

<sup>11</sup> L. Lecci, *Un tambourineur per la Biennale. Vittorio Pica e gli artisti francesi alle prime esposizioni internazionali di Venezia (1895-1914)*, *ibidem*, p. 179.

<sup>12</sup> Cfr. E. Staudacher, *Lino Pesaro collezionista*, in *Galleria Pesaro...* cit., pp. 92-97.

<sup>13</sup> Per un approfondimento sul rapporto tra Pica e Pesaro si veda N. Colombo, *Lino Pesaro e l'Ottocento italiano tra mostre e mercato*, *ibidem*, p. 62; si veda anche D. Lacagnina, *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, in "Annali della Scuola Superiore Normale di Pisa", serie 5 2016, 8/2, Edizioni della Normale, Pisa 2016, pp. 723-741.

<sup>14</sup> Nel 1930 ci sarà il coinvolgimento diretto di Ojetti pure per l'organizzazione e per il saggio di presentazione dell'asta di Telemaco Signorini.

<sup>15</sup> Reduce dalla Biennale di Venezia dove aveva vi-

sitato la retrospettiva di Paul Cézanne, riflettendo sull'opportunità di allestire un'esposizione del francese messo a confronto con i Macchiaioli, Pesaro confidava a Ojetti: «Da tale mostra comparativa scaturirebbe un verdetto di cui l'arte moderna Italiana se ne glorierebbe, in quanto dimostreremmo ai sordi ed ai ciechi come in quegli stessi anni in cui Cézanne operava, in Italia vi era un gruppo, una scuola che dalle stesse origini di Cézanne sapeva trarne ammonimenti salutari per la nostra arte. La differenza di allora e di oggi si riduce a questa dolorosa constatazione. In quell'epoca in Francia come anche oggi, intelligenti mercanti, seppero mettere in valore l'arte di Cézanne mentre i nostri Macchiaioli morivano in miseria. Il pubblico sviato dall'organizzazione di quei mercanti e dei feticismi di molti critici seguì ad inebriarsi fino all'esagerazione delle opere di Cézanne, mentre la maggior parte dimenticò i nostri Macchiaioli che possono dirci forse qualche cosa di più delle opere del grande artista francese». Lettera dell'1 giugno 1920, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Archivio Storico, Fondo Ugo Ojetti (di seguito GNAM, AS, FUO), cass. 57, ins. 12 "Pesaro Lino - negoziante d'arte".

<sup>16</sup> Lettera del 6 agosto 1913 in GNAM, AS, FUO, cass. 57, ins. 12 "Pesaro Lino - negoziante d'arte". L'epistolario si conclude con un'accorata lettera del 14 giugno 1934, dopo il rifiuto di Ojetti di accettare la nomina di perito di parte nella causa intentata da Gaetano Marzotto contro Pesaro per l'intermediazione nella vendita di due dipinti di arte antica di dubbia autenticità. *La galleria Pesaro...* cit., pp. 32-34, 51.

<sup>17</sup> Il 17 febbraio 1918, subito dopo l'apertura della personale di Pietro Fragiaco, Pesaro scriveva a Ojetti: «il successo morale e finanziario [della] mostra è stato quale io prevedevo; moltissime vendite e la cifra finora raggiunta con un solo giorno di Esposizione è di lire 60mila». GNAM, AS, FUO, cass. 57, ins. 12 "Pesaro Lino - negoziante d'arte". Riguardo la mostra di Tito, sappiamo da Leonardo Borgese che fece il tutto venduto per un totale di un milione di lire. L. Borgese, *Mostre d'arte. A ricordo di Lino Pesaro*, in "Corriere della Sera", 3 giugno 1949, p. 2.

<sup>18</sup> Si veda per esempio la lettera che Ogetti inviò a Treccani il primo giugno 1928 in occasione della scomparsa della madre del conte: «Caro amico, un telegramma non basta a dirti la mia pena pel lutto che t'ha ferito. In questi anni di lavoro comune ho imparato, lo sai, a volerti bene, ad ammirare la tua costanza al lavoro, la tua fede, la bella compagnia della tua famiglia. Da questo è venuto un affetto cordiale che niente potrà mai diminuire». B. Brison, *La collezione di dipinti di Giovanni Treccani degli Alfieri*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore G. Agosti, a.a. 2011-2014, p. 69.

<sup>19</sup> G. Treccani, *Nel cammino della mia vita*, Milano 1960, in Brison, *ibidem*, p. 7.

<sup>20</sup> Si veda il profilo biografico su Treccani stilato in questa sede da Brison.

<sup>21</sup> E. Staudacher, *La collezione Rossello. Storia di una raccolta d'arte leggendaria*, in *La collezione...* cit., pp. 62-64.

<sup>22</sup> [U. Ogetti], *Cose viste. La Bibbia di Borsò*, in “Corriere della Sera”, 10 giugno 1923, p. 3. L'articolo, non firmato, e datato 19 maggio, verrà ripubblicato da Ogetti nel volume *Cose viste*, I, Sansoni, Firenze 1951, p. 275. Di Cremona il conte Treccani aveva anche l'acquerello *Sotto l'ombrello* di proprietà Grubicy fino al 1912, mentre di Ranzoni aveva acquisito, dopo la retrospettiva milanese del 1923, il *Ritratto di Paolina Viani Rigoli*. Brison, *La collezione...* cit. pp. 10, 187.

<sup>23</sup> Le opere di arte contemporanea, invece, sembra non riscontrassero il suo interesse: le uniche informazioni raccolte finora riguardano l'acquisto di dipinto di Arturo Tosi, *L'estate*, effettuato nell'ambito della seconda mostra di Novecento Italiano tenutasi nel 1929 presso il Palazzo della Permanente. In quella sede, inoltre, egli stesso istituì nel 1938 il *Premio acquisto conte Giovanni Treccani degli Alfieri* con l'elargizione annuale di 15.000 lire a favore di un dipinto e di una scultura esposti alle mostre della Società che gli fruttò un quadro di De Grada e uno di Cesare Monti. Archivio storico della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (di seguito ASBAEP), Milano, Fondo SBAEP, LV2; Fondo SBAEP, Registro “Raccolta d'arte della Società”.

<sup>24</sup> A quell'epoca l'avvocato Giussani era impegnato

nella difesa di Lino Pesaro dalle accuse rivoltegli da Gaetano Marzotto, vedi nota n. 16.

<sup>25</sup> Elenchiamo le più importanti: 1923, postuma di Ranzoni a Milano; 1924, postuma di Mosè Bianchi a Monza; 1926-1928-1932, varie mostre su autori dell'Ottocento organizzate alle Biennali di Venezia; 1929, postuma di Tranquillo Cremona a Milano; 1930 e 1935, mostre internazionali di Londra e Parigi. Entrambi, inoltre, prestarono i loro dipinti di Tiepolo alla mostra del Settecento italiano tenutasi a Venezia nel 1929.

<sup>26</sup> È proprio grazie a questa disponibilità di prestito e alla prassi, all'epoca consolidata, di apporre in catalogo il nome del proprietario di fianco al titolo dell'opera esposta, che è stato possibile ricostruire parte della sua collezione e ipotizzare un perimetro temporale nel quale effettuò certi acquisti.

<sup>27</sup> *Galleria Pesaro...* cit., pp. 26, 49-50.

<sup>28</sup> Carlo Feltrinelli era legato a Rossello tramite i contatti lavorativi con Banca Unione, Credito Italiano e Edison di cui entrambi arriveranno ai vertici; Antonio Feltrinelli, che si dilettava di pittura, verrà ricordato attraverso un premio acquisto a lui intitolato, istituito alla Permanente nel 1947 da Dino Cardarelli, direttore della Società Fratelli Feltrinelli. ASBAEP, Fondo SBAEP, Registro “Raccolta d'arte della Società”.

<sup>29</sup> Altre circostanze in cui Clerici risulta acquirente sono la *Biennale di Brera* del 1923, l'*Internazionale dell'acquerello* del 1925, dove furono acquirenti anche Della Torre e Ingegnoli, e la *I Mostra degli Artisti Milanesi* del 1926. ASBAEP, Fondo SBAEP, BV 12-13, LV 1-2.

<sup>30</sup> Si tratta delle opere di B. Ciardi, L. Rossi, G. Pellizza, P. Sala, F. Anastasi, V. De Stefani, C. Monti, G. Belloni, A. Bucci, L. Cavaleri, E. Tito, A. Mancini. Cfr. *Catalogo della vendita all'asta della Raccolta Clerici*, catalogo della vendita, (Milano, Galleria Pesaro) novembre 1932, Bestetti e Tumminelli, Milano - Roma [1932].

<sup>31</sup> *La Raccolta d'Arte A. Clerici alla Galleria Pesaro*, in “Corriere della Sera”, 23 novembre 1932, p. 2 trascritto in questo catalogo, pp. 31-32.

<sup>32</sup> *La Raccolta di Enrico Mascioni alla Galleria Pesaro*, in “Corriere della Sera”, 2 dicembre 1931, p. 5, trascritto in questo catalogo, pp. 30-31.

<sup>33</sup> Cfr. *La Galleria Ingegnoli...* cit., tav. 100, 108.

<sup>34</sup> È lo stesso gallerista, nella lettera del 21 febbraio 1933, a informare Ogetti, prefatore del catalogo, del coinvolgimento di Bezzola. GNAM, AS, FUIO, cass. 57, ins. 12 “Pesaro Lino - negoziante d'arte”.

<sup>35</sup> F. Scardin, *Le ville monumentali in Italia. La villa San Fermo del Principe Giovanelli a Lonigo*, in “L'Illustrazione Italiana”, a. XLI, n. 4, 23 gennaio 1914, pp. 82-83.

<sup>36</sup> Collector [V. Costantini], *Mercato artistico*, in “Le Arti Plastiche”, a. X, n. 10-11, 1 giugno 1933, p. 8.

<sup>37</sup> Si tratta dei lavori di Milesi, Alciati, Pompeo Mariani, Cavaleri, Amisani, Laurenti, Zanetti Zilla, Guido Tallone, Quarenghi, Morbelli, Rietti, Bazzaro, Carcano e Michetti.

<sup>38</sup> «Ecco l'elenco delle opere come da suo consiglio scartate totalmente dall'illustrazioni e dalla vendita. Vajson, Serra, De Penn, Salinas, Andreotti, Villa, Stragliati, Feragutti (Nel mio studio), Milone, Pellegrini (Scena araba). Saranno inclusi nella vendita, ma non illustrati: Stefano Bersani, (Ave Maria) Dall'Oca Bianca, Pennasilico, Irolli, (Mercato a Porta Capuana) Corelli, (Boscaiola) Venturini, Ashton, Calvi (Chiostro, Farmacia) i quattro pannelli dello Chaplin, Mac-Even, Bassarab». Lettera di Pesaro a Ogetti del 31 marzo 1933 in GNAM, AS, FUIO, cass. 57, ins. 12 “Pesaro Lino - negoziante d'arte”.

<sup>39</sup> GNAM, AS, FUIO, cass. 57, ins. 12 “Pesaro Lino - negoziante d'arte”.

<sup>40</sup> R. Calzini, *La Galleria Ingegnoli*, in “Corriere della Sera”, 20 aprile 1933, p. 5, trascritto in questo catalogo, pp. 32-34.

<sup>41</sup> *Echi di Cronaca*, in “Corriere della Sera”, 27 aprile 1933, p. 7.

<sup>42</sup> Per un approfondimento della figura di Gualino si rimanda a *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra, (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda), Electa, Milano 1982. Per l'elenco dettagliato delle opere citate si veda *Catalogo della vendita all'asta della Raccolta Z. Pisa S. A. F.*, catalogo della vendita, (Milano, Galleria Pesaro), Milano 1934, pp. 7-10, 12, 14, 18, 20, 22-25, 29-32.

<sup>43</sup> P. Nicholls, *La Raccolta Pisa (e non solo Pisa)*, in *Ottocento*, n. 16, Giorgio Mondadori & Associati, Milano 1987, p. 200.

<sup>44</sup> Per i risultati dell'asta si rimanda a *Mercato artistico*, in “Le Arti Plastiche”, a. XI, n. 4, 16 febbraio 1934, p. 8.

<sup>45</sup> *Echi di Cronaca*, in “Corriere della Sera”, 8 febbraio 1938, p. 4.

<sup>46</sup> F. Mazzocca, *I Macchiaioli a Milano. Enrico Somaré, Lamberto Vitali, Luchino Visconti e la collezione di Giacomo Jucker*, in *L'incanto dei Macchiaioli nella collezione di Giacomo e di Ida Jucker*, catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo, F. Mazzocca, (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2015, p. 23.

<sup>47</sup> Lettera a Ogetti, 4 marzo 1933, GNAM, AS, FUIO, cass. 57, ins. 12 “Pesaro Lino - negoziante d'arte”.

<sup>48</sup> A. M. Brizio, in *Pittura italiana dell'Ottocento nella raccolta Giacomo Jucker*, a cura di M. Emiliani Dalai, G. Mercandino Jucker, Rizzoli, Milano 1967, p. IX.



## Le aste Mascioni, Clerici, Ingegnoli, Z. Pisa Rassegna stampa del “Corriere della Sera”

LA RACCOLTA DI ENRICO MASCIONI ALLA  
GALLERIA PESARO, IN “CORRIERE DELLA SERA”,  
2 DICEMBRE 1931, P. 5

Non è difficile figurarsi quel che accadeva al «Vecchio Cervo», subito fuori di porta Nuova, quando v'imperversava quella «Torta Mater» che raccoglieva, trent'anni fa, i più scapigliati della già scapigliata Famiglia Artistica, della quale facevano parte il Carcano e il Tallone, il Barbaglia e Luigi Rossi, gli scultori Butti e Bialetti, e Mentessi, Bistolfi, Longoni, Vespasiano Bignami, Luigi Illica. E figurarsi quali occhi e quali orecchie prestasse alle mattane, alle discussioni, ai progetti baldanzosi di quella compagnia il giovane fratello dell'albergatore, divenuto in breve l'amico, il confidente, il compagno di quella gioventù battagliera e sognante. Tanto più che anch'egli, come tutti quelli della sua patriarcale dinastia, era già cittadino del regno dell'arte: dagli avi al padre ed a lui stesso, celebri «organari» costruttori dei sonori strumenti che cantano gravi nei Licei musicali e nelle chiese principali d'Italia, compreso il Duomo di Milano.

Bisogna sentir rievocare quei tempi dalla parlata, arguta e placida, ma che si riscalda improvvisamente se si discorre d'arte, di Enrico Mascioni. Il gusto dell'armonia che lo spinse poi verso le sinfonie coloristiche rivive attraverso i ricordi, gli aneddoti, i giudizi; l'affinità artistica si rivela; l'episodio del primo dono di una tavoletta, delle prime iniziazioni alla vita degli «ateliers», del primo acquisto di un quadretto contiene in germe la sua vocazione di amatore e di raccoglitore sempre più sicuro e fortunato. Enrico Mascioni, sbalzato dal modesto esercizio del suburbio ambrosiano a reggere la sontuosa dimora dell'Hotel Milan, ha portato con sé il tesoro delle

cose belle e preziose adunate con rarissima fortuna e con spirito di sacrificio ancor più raro, distribuendolo tra la sua casa privata e la grande casa albergatrice di via Manzoni. I suoi intimi conoscono la prima, i suoi clienti la seconda, costituenti insieme una di quelle gallerie private non del tutto note se non agli iniziati, e che spesso vittoriosamente gareggiano con quelle più famose anche pubbliche. Per quanto riguarda i clienti, i più affezionati di essi hanno l'impressione che le tele adornanti i saloni e le salette siano un poco anche di loro proprietà.

Così l'annuncio che fra giorni la collezione Mascioni va all'asta ha suscitato fra gli ammiratori abituali un vivo rincrescimento, confortato però dal sapere che nessuna parete resterà nuda, ma anzi vi si farà maggior respiro alle cose belle rimastevi e ad altre che vi saranno portate. La notizia, d'altro canto, ha sollevato fra gli amatori, nella critica d'arte, in mezzo agli intenditori, infine in quanti intravedono la possibilità di entrare in un possesso che diversamente non sarebbe possibile, un interesse e un'attesa indescrivibili.

Le origini della raccolta quali sono state rapidamente accennate valgono meglio di qualsiasi illustrazione a stabilirne l'importanza. Certo che, sentendo dalla viva voce del Mascioni la storia di ognuna di queste duecento opere scelte tra il cospicuo materiale, ciascuna di esse acquista come una seconda vita. Ma esse confermano il gusto e le possibilità del raccoglitore, mostrano una loro intrinseca importanza, rivelano tutte non il caso ma il nesso logico; compongono a poco a poco la storia dell'aureo periodo della pittura lombarda dell'ultima metà del secolo scorso, contengono, dosato e selezionato, tutto quanto di più rappresentativo offrirono le diverse scuole regionali dell'Ottocento italiano, con qual-

che punta che sfiora l'antico e l'arte straniera. Un complesso organico dunque, nell'insieme tutto costituito di cose che hanno singolarmente il suggello del pregio e dell'autenticità, senza di che avrebbero sfiorato Enrico Mascioni, ma non si sarebbero soffermate presso di lui.

In questi giorni è avvenuto il trasporto delle opere d'arte alla Galleria Pesaro, nella stessa via Manzoni, dove dal 2 al 7 dicembre saranno esposte e nelle sere dell'8, 9 e 10 dicembre vendute in tre sole aste destinate a rimanere memorabili. Ebbene, il visitatore dell'esposizione vedrà che nulla si è sminuito nella nuova collocazione e la gara delle aste proverà che ogni opera, pur singolarmente presa, conserva tutto il suo fascino, il suo pregio e il suo valore anche rappresentativo, grazie appunto al criterio che guidò l'appassionato e vigile intenditore a venirne in possesso.

Dopo di ciò basta una scorsa al catalogo a puro titolo di cronaca. Esso si apre con il celebre «Duello» in cui Leonardo Bazzaro ha segnato la sua prima potente impronta, e prosegue con Natale Schiavoni e con Inganni, con Gerolamo Induno e con Fasanotti, con un Faruffini rivelante qui un suo gusto insolito di ricercatore, con quel pittore di nature vaste e severe che fu Francesco Filippini. La patetica memoria di Pellizza da Volpedo è consegnata a una sua grande veduta tiepida di sole, mentre la terra, l'acqua, l'aria si fondono mirabilmente sotto il pennello di Eugenio Gignous. Tre dipinti di Mosè Bianchi sono, come sempre, tutto ambiente e tutta umanità, specialmente una sua caratteristica impressione invernale della vecchia Milano. Di Luigi Nono ecco un bozzetto di un suo celebre quadro ma che supera i confini consueti dello studio preparatorio. Tra i pochi ma buoni toscani domina il Fattori con un'opera che più traduce il suo sentimento della natura, mentre Federico Zandomeneghi spiega qui la fortuna da lui riscossa prima in Italia e poi, forse in misura maggiore, all'estero e ben si accompagna così agli altri pariginizzati Macchiati e De Nittis. Ed ecco le care ombre di Previati e di Carcano, ecco Pompeo Mariani e Ambrogio Alciati, Michetti e Conconi e Rietti, Lino Selvatico, Ettore Tito con un fosforescente quadretto di spiaggia, e Fontanesi e Delleani, Stefano Ussi e Fattori con i suoi vivi cavalli manovranti, Armando Spadini,

Celentano carissimo al Morelli, Palizzi insuperabile animalista, Dalbono recante nella fraterna schiera l'aperto sorriso del cielo e delle marine napolitane. Il solitario Emilio Longoni ritorna qui con la poesia del suo temperamento, poesia che si esprime nel tremulo prato in fiore dileguante verso i monti e l'infinito, e degnamente gli sta vicino Carlo Fornara, come, tendenze a parte, figurano nella collana sgranata così senz'ordine, il Piccio, i paesaggi di Pietro Chiesa, l'ampio respiro di Aristide Sartorio e Zanetti Zilla, lo Scattola, Calderini, Cavaleri, Caprile, Irolli, Giolli, Tommasi, Sorbi. Ed altri pittori brillano entro l'orbita della fine dell'Ottocento: L. Borsa, V. Ferraguti, Cinotti, Carrozzi, Pietro Gaudenzi, Tuminetti, Moretti Foggia, Zambelletti, Amisani, Beppe ed Emma Ciardi per dire solo dei più notevoli. Il pittore altoatesino Albin - Egger - Lievir con la sua grande composizione che ha la suggestività stessa de «L'Angelus» di Millet, e alcuni altri modernissimi guidano alla piccola sezione degli stranieri, da Opsomer a Balante, a Maliavine, ad Henri Martin. E si può chiudere la sfilata dei nomi ciascuno dei quali suscita una immagine; nomi che sono andati adunandosi in un quarto di secolo di raccolta paziente e tenace, illuminata e sagace. Nelle tre serate d'asta che si sono dette, la mirabile compagine è destinata a sperdersi. Ma sarà come dei gioielli che, riversandosi fuor dallo scrigno, non costituiscono più la gioia del solo possessore del tesoro, ma vanno a fare quella di tanti.

LA RACCOLTA D'ARTE A. CLERICI ALLA  
GALLERIA PESARO, IN “CORRIERE DELLA SERA”,  
23 NOVEMBRE 1932, P. 2

La collezione dominata e quasi simboleggiata dall'austera grazia della figura muliebre di Domenico Trentacoste, riproduce il temperamento del suo raccoglitore ed è prevalentemente settentrionale e lombarda. Accoglie però la luminosità piacevole e spigliata dei meridionali, dal Leto all'Irolli, dal De Sanctis al Postiglione e al Santoro, e particolarmente a Domenico Morelli con *Madonna* e *Cosarella*, quest'ultima interessante perché nell'appassionata immagine femminile della moglie di un altro glorioso napoletano, Vincenzo Gemito, rivive il misterioso

dramma di arte e di vita dello scultore. Il giusto posto è fatto ai divisionisti, con i maggiori: Fornara che ha due opere: *Ave Maria* e *Leggenda alpina*; Morbelli con una vibrante montagna, Pellizza da Volpedo fra l'altro con il bozzetto del *Quarto Stato* assai più istintivo, tragico e impetuoso del celebre teatrale grande quadro posseduto dal Comune di Milano; nella categoria può collocarsi anche Vanni Rossi con una *Sacra Famiglia* di derivazione previatesca. Ed ecco il gruppo degli acquarellisti con le trasparenze di Paolo Sala alle quali ben si accostano la miniata *Carica* del De Albertis e quelle di Luigi Rossi, l'illustratore di fama mondiale. Della pittura ad olio fiorita alla fine dell'Ottocento a Milano, la fluidità di Pompeo Mariani (erede di Mosè Bianchi rappresentato da una gustosa impressione campestre) è testimoniata da due tipiche marine di Bordighera, dalle due famose folgoranti scene di tappeto verde e dalla notazione fugace di *Cuffietta Bianca*. Il padre del paesaggio lombardo, Filippo Carcano, dipinge a tinte chiare e trasparenti un fresco *Lago*. I romantici Giorgio Belloni, Andreoli e Lodovico Cavaleri stanno vicini all'idillico Bazzaro, al Gignous, al Barbaglia che dal piccolo capolavoro del *Trombettiere* va al grande paesaggio de *Le Mucche*. Fra questi ottocentisti lombardi ben figurano poi le sculture del Barzaghi e dell'Alberti. La rappresentanza dei veneti comprende i più celebri: Tito, Dall'Oca Bianca, Lino Selvatico, Ferruccio Scattola, Miti-Zanetti, i tre Ciardi, Luigi Nono con un magistrale ritratto femminile; due opposte tendenze sono rappresentate dal Signorini con *Siesta* e dal Favretto con *Lettura*, ma si tratta di due tecniche e di una sola perfezione. La pittura piemontese è rappresentata dal Delleani, gli orientalisti dal Biseo; sulla soglia di transizione dei due secoli si possono mettere i riflessi del Cinotti e le pitture del livornese Natali. Accenti stranieri vengono dal Ravier, così largamente rappresentato al Louvre, e dallo Stevens, mentre il De Nittis spiega tutte le sue virtù ed innovazioni impressionistiche. Le porte non sono state chiuse ai novecentisti, quelli almeno che operano nel giusto mezzo, da Dudreville che qui è poeta di delicate sfumature, ad Anselmo Bucci curioso d'ogni sapere, con una solida *Maternità*, all'ipersensibilità di Cesare Monti, all'aristocratica ironia del Malerba. Sovrana resta la viva e

ribelle *Modella* di Alciati, affratellato con l'Amisani dalle decorative *Nuvole*. Da sole poi stanno le gemme del Mancini, con il *Chitarraio* del felice tempo frascatano, e del Palizzi con il lirico *Carro e i bufali* e la drammatica *Fuga da Pompei*. Infine, nel campo della pittura storica, il Vineo e l'Induno, il primo con un piacevole quadretto, l'altro con la civetteria di *Vanitosa*, testimoniano che il Clerici era veramente uno studioso di uomini prima che un esegeta. Lo documentano anche due cimeli: una bizzarra tavolozza alla cui dipintura in un momento di gaiezza conviviale hanno collaborato ciascuno con un proprio segno geniale quattro maestri napoletani: Dalbono, Altamura, Montefusco e Netti. E un ritratto che appartiene all'arte e alla letteratura, l'altero giovane volto di Gabriele D'Annunzio dipinto da F. P. Michetti nell'anno di fraternità 1895. Nulla dunque di più eclettico, ma insieme di organico e significativo, di questa raccolta che nella Galleria Pesaro di via Manzoni 12 A sarà esposta dal 23 al 27 corr. ed offerta in tre tornate veramente eccezionali di vendita, le sere dei successivi giorni 28, 29 e 30.

RAFFAELE CALZINI, *LA GALLERIA INGEGNOLI*, IN "CORRIERE DELLA SERA", 20 APRILE 1933, P. 5

Eccoci al "Salon Carré" dell'Ottocento italiano. Le pitture riunite per la vendita all'asta nella Galleria Pesaro - Milano (esposizione dal 20 al 30 aprile: vendita i giorni 1, 2, 3 e 4 maggio) e provenienti dalla Galleria Ingegnoli sono capolavori d'ogni scuola e d'ogni momento di quel secolo italiano. Tecniche, maniere, personalità, scuole diverse e contrastanti che appartennero al secolo delle rivoluzioni, si inquadrano nella mente e nella passione di un raccoglitore eccezionale. Troppe volte Musei e Gallerie pubblici si cristallizzano in una rigida immobilità: non si osa muovere un quadro, eclissare un nome, modificare l'ordinamento di una sala. Per un baratto o per un'esecuzione capitale ci vogliono crismi e legalizzazioni d'ogni genere. Il collezionista privato può, di anno in anno, procedere a una selezione severa della sua raccolta, a una revisione dei suoi amori e del suoi odi: la sua raccolta è *vivente*. Solo che egli abbia senso critico, mezzi finanziari e passione,

può essere autore originale di un «capolavoro». La quadreria Ingegnoli è uno stupendo panorama del nostro Ottocento pittorico. Poche volte ci fu dato di ammirarlo e comprenderlo con vastità così grande di visuale e da tanto alto. Il cielo è nitido e terso sopra le ampie linee del paesaggio: non più nebbie critiche e tempeste polemiche a velarne l'azzurro. La lontananza di anni permette di abbracciarlo nel complesso e quasi vigilarlo e decifrarlo nelle più remote prospettive e nelle più aeree penombre. I maestri famosi splendono come vette illuminate e solenni, i meno grandi li avvicinano, i minori si adagiano nella loro ombra con una fisionomia diversa e una composizione caratteristica. Anche le più piccole tele vibrano d'una intensità gloriosa. Perché tutto è legato e coordinato dalle stesse leggi di bellezza e, pur con le alternative dello spirito le concorrenze ideali, la rappresentazione esatta del secolo si definisce ed emerge.

E contemplare la pittura di un secolo, rivelata e spiegata in una Raccolta aristocratica e completa come quella Ingegnoli è giudicare la gloria e misurare la potenza di un'epoca.

Quando si organizzavano le esposizioni retrospettive di un autore o di una scuola dell'Ottocento si andava per prima cosa a esaminare i grandi saloni dell'Ingegnoli come una miniera dal filone inesauribile e dalle insuperabili ricchezze. Non è difficile riassumere le ragioni che la fanno apparire eccezionale agli occhi del pubblico e insuperabile nella valutazione della critica. Anche prescindendo dal giudizio estetico bisogna notare: che tutte queste opere sono documentate e di un'autenticità imbattibile: che molte sono famose e citate all'ordine del giorno di libri d'arte italiani e stranieri: che parecchie hanno avuto consacrazioni ed elogi quando, apparse in pubbliche e importanti esposizioni, videro confermata la loro fama e controllata la loro perfezione: che le più significative sono arrivate all'Ingegnoli attraverso pubbliche e clamorose competizioni o con private vendite che ne hanno aumentato la valorizzazione finanziaria.

Delle opere della Galleria Ingegnoli si sono occupati gli Ogetti, i Molmenti, i Mongeri, i Fontana, i Cecchi, i Nicodemi, i Somarè, i Pica, i Bonedite, i Calderini, i D'Ancona: la loro autenticazione è garantita da te-

stimonianze autografe degli autori o dei loro critici e biografi: provengono da collezioni celebri come quelle del principe Giovannelli, di Giulio Pisa, di Mylius, di Torelli-Viollier, di Ferdinando Martini, della Galleria Pisani, della Short Guaita, di Giuseppe Peretti, di Enrico Mascioni, del Lupis Rammer o direttamente dagli studi di Michetti, di Signorini, di Tito, di Mariani; sono apparse nelle Biennali veneziane a diverse riprese e alle personali dei Boldini, dei Favretto, dei Michetti, dei De Nittis, dei Mosè Bianchi; hanno raggiunto prezzi di vendita all'asta rilevantisimi come i grandi De Nittis, che fissano le bellezze di Parigi e di Londra ottocentesca, pagati all'asta nel 1929 rispettivamente trecentottantamila lire, duecentomila lire, duecentosessantamila lire. Se si volesse fare un'antologia dell'Ottocento pittorico ecco la più bella natura morta «La gioia del colore» di Giovanni Segantini: il più potente ritratto d'uomo, «Generale spagnolo» di Boldini; la più drammatica composizione «La figlia di Jorio» di Michetti; il più lirico paesaggio «Il lavoro della terra» di Fontanesi; il più prezioso quadro di genere «La lettera» di Domenico Induno; il più prodigioso intimismo «Scuola di pittura» e il più lucido impressionismo veneziano «Mercato di campo San Polo» di Favretto; il più classico studio d'animali «Cavalli all'abbeveratoio» di F. Palizzi; il più memorabile capolavoro macchiaiolo «Mercato di cavalli» di Fattori. Quelle che sarebbero gemme isolate di altrettante collezioni troviamo riunite per una volta alla vigilia della dispersione; e passeranno molti anni prima che si possa rivedere una concentrazione così eccezionale. Perfino il primo Ottocento è adagiato e composto in una bella sala romantica: le sue predilezioni circondano, espresse in forme vitali, la «Lucrezia Borgia» del Puccinelli appassionata e tragica come una Ristori o una Pezzana alla ribalta. Le tramontate mode non attenuano la virtù pittorica di un paesista come il Gigante o di un ritrattista come il Piccio, anzi ne accrescono la poesia. Si può seguire, per una speciale amorosa attenzione del raccoglitore, tutta la scuola lombarda rivedendo accanto agli Induno, il De Albertis delle battaglie, il Barbaglia delle evocazioni galanti, il Pusterla degli aneddoti sociali. E isolati nella loro personalità ricca di accenti, Mosè Bianchi, marinista, decoratore della villa Giovannel-

li internista; Tranquillo Cremona; Daniele Ranzoni. Poi la schiera dei Bazzaro, dei Mariani, dei Conconi, dei Mentessi, dei Gignous, dei Filippini, dei Tominetti, dei Morbelli che preludono agli sviluppi dei più moderni: Alciati, Amisani, Fornara, Gola, Rietti, i due Tallone. Di altre grandi scuole si hanno *costellazioni* di tele, quante bastano a definirne la storia e proiettarne in tutta l'ampiezza la parabola, così dei veneziani tra Ciardi, Tito, Favretto, dei piemontesi, dei napoletani accanto a Gigante, ai Palizzi. E qualche minore, per il modo col quale è rappresentato, raggiunge vette inattese; come il Delleani, col «Campeggio alpino» e la «Scena araba»; il Migliara con le animate e drammatiche scene dell'«Eccidio del Prina», inattesa e inedita pagina di tumultuosa storia; il Marius De Maria con la magica «Fabbrica di scheletri» che figurò per due volte alle Biennali veneziane; il Canella con due vedute, una di Milano, l'altra di Verona che, alla intensa luminosità dei settecentisti, aggiunge una pittoresca analisi della folla preludente all'impressionismo, Luigi Nono con un'istrumentazione violenta di toni rossi «Autunno» e due patetiche tele: «Scene di villaggio» particolare del famosissimo «Funerale di un bambino» e «Idillio». È commovente ritrovare le impronte del genio rivelate e complete in quadri giovanili di Segantini («Due vecchioni») e di Mancini («La figlia del mugnaio»). Sopravvivono così, oltre la vita degli autori rapita dal tempo, passioni, speranze: ideali testimonianze di un secolo che anche l'arte italiana fece grande.

C. BOZZI, *LA RACCOLTA Z. PISA S. A. F. ALLA GALLERIA PESARO*, IN «CORRIERE DELLA SERA», 27 GENNAIO 1934, P. 5

Il numeroso e vario complesso di pitture moderne che costituiscono la Raccolta Z. Pisa S. A. F. è di eccezionale interesse. Esso riunisce infatti pitture notevoli, e talune celeberrime, di mezzo secolo (dal Settanta al Novecentoventi); non esclude né scuole, né maestri, né tendenze; va dalla scapigliatura all'arte di Modigliani, costituisce un panorama completo dell'attività pittorica italiana, una visione eccezionalmente serena di un meraviglioso

orizzonte. La Raccolta nella sua formazione costituisce un risultato veramente tipico. È il frutto di uno spontaneo desiderio di cose belle, sviluppato da chi voleva semplicemente animare l'intimità della sua dimora con opere, anche di modeste dimensioni ma di grande valore spirituale e pittorico, di artisti pei quali aveva spesso una personale simpatia. Alcuni di questi dipinti, per esempio, risalgono a quell'epoca, che pare ora tanto lontana, in cui, a Brera ogni autunno un pittore poteva esporre una mezza dozzina di ritratti, o di paesaggi, spesso di commissione, e non pochi numeri del catalogo infatti avvertivano: «Ordinazione del Signor...» appartenente a quella colta borghesia milanese che aveva ripreso una tradizione del patriziato lombardo e che, pure oggi, sia pure sotto altre forme, non cessa d'interessarsi alle arti. Sono qui, dei Tranquillo Cremona, alcuni fra i più noti e i più notati alla mostra commemorativa del cinquantenario della morte dell'artista: «La maschera», «La sposa», «Il giovane De Micheli», «Prime gelosie» e il ritmico acquerello «Al piano», e quel doppio ritratto all'acquerello delle «Sorelle Vercesi» col quale il Ranzoni più decisamente si accostò al Cremona; e del Mosè Bianchi non meno preziosi di quelli che l'artista volle conservare nel suo studio, alcuni del periodo dei «Fratelli al campo», e della «Parola di Dio», in parte già tenuti dalla Casa Buffa di Amsterdam; e alcuni Spadini che per essere più intimi non impallidiscono al ricordo di quelli testé valorizzati dalla vendita Fiano. Ecco l'animato settecentesco «Approdo alla Villa Carlotta» del Giuliano; e, del Pagliano, del Carcano, del De Albertis, del Gignous, lavori che passarono magari modestamente alle Mostre Natalizie della Società Patriottica e degli Artisti, e si sa, per esempio quanto siano avvertite e pregiate le singolari qualità di gusto e di esecuzione delle tavolette di Gignous: dello stesso è pure un maggiore paesaggio autunnale di alberi, al quale fa riscontro uno primaverile, il delicato «Bosco dell'usignolo» di Emilio Borsa. Ecco Domenico e Gerolamo Induno; una prima visione, acquerello, del «Re Sole» del Previati; una rapida giovanile «Natura morta» del Segantini; un piccolo paesaggio suburbano del primo Longoni; un gruppo di quadri fra i più caratteristici e più amorosamente condotti di

Vittore Grubicy («Quando gli uccelletti vanno a dormire», «Il quadro dell'annegato», «Dalla finestra», e altri minori); poi Bazzaro e Conconi, Morbelli e Sottocornola, Dell'Orto e Giovanni Beltrami, Ashton e Formis... Carcano domina con una vasta, grandiosa «Nevicata in Engadina», magistrale dipinto che, crediamo, non fu mai esposto. Carlo Fornara, con quattro superbi paesaggi della sua Valle Vigezzo, è qui rappresentato come non lo fu mai in modo così imponente e definitivo. Un Fontanesi piccolo, quanto alle dimensioni, non quanto al contenuto di pittorica poesia; un piccolo prezioso Delleani; un Calderini, un «Giardino del Palazzo Reale di Torino», di invernale tristezza, uno dei suoi migliori, acquistato a Milano dal Forbes e riportato in Italia da Grubicy; un intenso Pasini. Dei veneti, il dimenticato G. B. Costantini: un piccolo Tito, uno dei giovanili e rari suoi paesaggi, una vera perla; due fra i più lodati, suggestivi effetti lunari a Venezia di Marius Pictor; una scena popolare di Zezzos. Ed ecco i nomi di pressoché tutti i toscani dai più vecchi macchiaioli al Puccini e al Ghiglia, con una cinquantina di quadretti tra i quali spiccano due note opere capitali del grande Fattori, il «Ritratto della cugina Argia» e il «Ritratto della seconda moglie». Un complesso che appare di antisentimentali al nativo romanticismo degli artisti e amatori d'arte della Valle del Po, ma che anche questa volta sarà bene accolto dal mercato milanese. Boldini ha qui una sua tipica figura di parigina di una insuperabile eleganza di fattura, degna di Fortuny. I meridionali. Sei Mancini dei migliori periodi; Cammarano con un «Campo di corse»; Dalbono con un alto indimenticabile cielo al tramonto; Caprile, Rossano e, di Michetti, due pastorelle più che degne compagne di vita agreste e di squisita pittura della «Pastorella» famosa, della Galleria Nazionale di Roma. La pittura di animali - affatto dimenticata dai pittori d'oggi - è qui rappresentata da Giuseppe Palizzi con eccellenti paesaggi animati, festosi di colore e di luce; da un altro specialista, francese, De Penne, e dallo svizzero Humbert dell'epoca calamiana. E quando si saranno citati un magnifico paesaggio di Gustavo Courbet, uno azzurro di Mathieu e un espressivo interno di Logelain, si saranno citati anche gli stranieri. Egger Lienz ha il «Pranzo» (1914)

che richiama il quadro conservato nella Galleria Nazionale di Roma, ed è uno dei suoi di più sentita umanità e dei più spontanei e equilibrati. Qualche scelta stampa moderna e tre disegni, uno piccolo quanto prezioso di Segantini, particolare di un suo quadro giovanile, e due di Mentessi, come sempre di sincero, profondo sentimento. Infine, poche ma buone sculture, come dovrebbe essere sempre nelle grandi collezioni. Un carnoso nudo di Andreotti, la classica testa del pittore Funi modellata dal Messina e quell'autentico capolavoro, poco noto, di Paolo Troubetzkoy, che basterebbe alla difesa del calunniato impressionismo scultorio, il piccolo busto di Tolstoj dalle braccia conserte, dove è fissato il mistero della vita e del carattere nella semplice schietta verità. La bizzarria del destino, accostando «au feu des enchères» Tranquillo Cremona e Amedeo Modigliani, ha creato un contrasto che non si poteva maggiore. Dell'artista livornese vissuto e morto a Parigi, del quale si tengono ora mostre in tutti i grandi centri artistici del mondo, è offerto qui forse uno dei più importanti gruppi di opere che si conoscano, e Raffaele Calzini ne parla con larghezza di comprensione e acume critico nella prefazione del catalogo. Si potrebbe aggiungere che anche coloro che, nel personalissimo sintetico caratterizzare del figurista Modigliani, credono di vedere quasi solo una semplice forma di maniacale sintesi caricaturale devono qui seriamente ammettere di trovarsi davanti ad un «caso», ad un fenomeno della genialità, e basterebbe a provarlo l'autobiografico autoritratto, così impressionante, tanto più se si ricorda il ritratto di quindici anni avanti fatto da Fabio Mauroner. Autoritratto che si risolve in una specie di tragica confessione pubblica che non ha riscontro in tutta l'autoiconografia di tutti i tempi e trova solo qualche saggio nell'ultima letteratura nordica. E su questa eccezionale vendita si può concludere coll'osservazione di carattere pratico che essa offre insieme a numeri destinati, tosto o tardi, a pubbliche Gallerie, anche la possibilità di procurarsi con brevi lavori, per dirla come direbbe Vittore Grubicy, alcuni vari, insoliti «sapori» minori...

La vendita ha luogo alla Galleria Pesaro dal 5 all'8 febbraio e l'esposizione dal 27 gennaio al 4 febbraio.



## OPERE IN MOSTRA

## 1. CARLO FORNARA

(Prestinone, 1871-1968)

### *Da una leggenda alpina*, 1902

Olio su tela, 72 x 101 cm

Già collezione Alberto Clerici

Presentato nelle sale della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente a Milano, nel dicembre del 1902, in occasione di una mostra collettiva organizzata dalla Galleria d'Arte Moderna di Alberto Grubicy a favore della raccolta fondi per i restauri del Castello Sforzesco, *Da una leggenda alpina* rientra in un piccolo nucleo di opere d'intonazione simbolista lontane dalla produzione più nota di Carlo Fornara, pittore che ha lavorato per quasi sessant'anni traendo costante ispirazione dalla «poesia della natura» sprigionata dal paesaggio della sua Val Vigezzo<sup>1</sup>, e in certo qual modo perfino sconosciute dal medesimo autore che, come dichiarato nell'autobiografia, cedette «solo un momento alla corrente simbolica allora dominante nell'arte», poiché subito il suo «temperamento latino avverso alle astruserie nordiche riprese il sopravvento»<sup>2</sup>. In effetti le opere in cui Fornara si spinge entro i confini del simbolismo non sono molte e sono tutte realizzate nel giro di pochi anni, a cavallo tra Ottocento e Novecento – gli anni successivi la scomparsa di Giovanni Segantini, maestro amatissimo morto improvvisamente nel settembre del 1899, accanto al quale Fornara lavorava da un anno come assistente al *Panorama dell'Engadina* e divenendone subito, legittimato da Grubicy, erede indiscusso –, ma tra queste è indubbio vi siano alcuni dei suoi maggiori capolavori.

Ne sono eloquenti esempi *La parabola della na-*

*tura* (1899-1901), trittico presentato con grande successo alla Prima Quadriennale di Torino del 1902, ispirato all'eterno ripetersi delle stagioni, vero e proprio tributo al *Trittico della Vita* di Segantini; *L'Aquilone* (1902-1904), nel quale il soffio impetuoso del freddo vento del nord spira violento nella luce del tramonto spazzando le nubi, piegando e contorcendo i rami degli alberi, rendendo difficile l'incendere sulla neve di una vecchia contadina, già piegata dall'età e dal peso della greve fascina che porta sulla schiena; ed ancora il suo pendant *Alba* (1902-1903), dove sullo sfondo di un vasto paesaggio innevato, al sorgere del sole, un uomo trascina faticosamente una slitta; lavori, questi ultimi, come sottolineato da Annie-Paule Quinsac, evocanti una natura ostile e misteriosa, una natura che non ha riscontro con la visione idealista di Segantini, ma è espressione del temperamento e dell'emotività di Fornara.<sup>3</sup> Dipinti nei quali il pittore dimostra di aver compreso e assimilato pienamente i segreti del singolare divisionismo segantiniano, un divisionismo caratterizzato dall'uso di colori complementari limitatamente alle zone di luce, da pennellate a lunghi filamenti che intessono le forme «conferendo al dipinto una poetica da arazzo»<sup>4</sup>, nonché, in alcuni casi, dall'uso di oro in foglia e di argento in polvere applicato a sfumino.<sup>5</sup>

Linguaggio raffinatissimo con cui Fornara si esprime con eleganza anche in *Da una leggenda*



Giovanni Segantini *Le cattive madri*, 1894  
olio su tela, 120 x 225 cm  
Vienna, Kunsthistorisches Museum,  
Neue Galerie in der Stallburg



*alpina*, tela realizzata a sgraffito<sup>6</sup>, unica tra le opere inviate dal pittore all'esposizione collettiva della Permanente nel 1902 a poter rientrare tra quelle «astruserie nordiche» che il pittore avrebbe abbandonato, forse non solo a causa del proprio «temperamento latino», come dichiarato nell'autobiografia, quanto piuttosto, come ammesso con sincerità nei pensieri annotati tra le pagine dei propri taccuini, per «la poca fantasia», per la difficoltà incontrata nel trovare «belle allegorie, bei simboli», ricercando i quali confessa di aver «perso tempo, moltissimo tempo andando come un cieco», giacché per trovare «motivi per belle figure e fantasie poetiche ci vuole fantasia e cultura. Io non ho né l'una né l'altra».<sup>7</sup> Come già evidenziato da Marisa Dalai Emiliani

in un intervento su Fornara pubblicato in occasione del centenario della nascita del pittore, tra le opere d'intonazione simbolista presentate a Milano nel 1902, alcune di chiara derivazione segantiniana, altre evocanti eco di cadenze *nabis*<sup>8</sup>, solo *Da una leggenda Alpina* rimanda alla cultura nordica e ciò non soltanto nello stile, ma principalmente nel soggetto. Infatti, nonostante il motivo iconografico possa far pensare a quello della danza delle ore, soggetto molto frequentato dalla cultura figurativa simbolista, è invece tratto all'antica leggenda slava delle Willi, leggenda resa nota in tutta Europa grazie alla penna di Heinrich Heine, l'ultimo dei grandi romantici tedeschi, che nel saggio *Elementargeister und Dämonen*, nel 1835

pubblicato in francese, ne parla diffusamente. Molto conosciuta in Austria e in Germania, la leggenda narra di spiriti di bellissime fanciulle morte per amore il giorno prime delle nozze, le quali, non potendo trovar pace, vestite con l'abito nuziale, fiori tra i capelli e anello al dito, a mezzanotte si levano in cielo formando un grande cerchio lungo i bordi delle strade e, sperando di poter vendicare la loro tragica fine incontrando giovani uomini da coinvolgere nella loro danza mortale, ballano fino al mattino. Proprio come le protagoniste del dipinto di Fornara, rappresentate ancora intente a danzare, sullo sfondo del freddo e innevato paese di Vocogno, nonostante le prime luci dell'alba illuminino il cielo e indorino parte delle vette montuose che si intravedono oltre i tetti degli edifici.

#### NOTE

<sup>1</sup> Cfr. C. Fornara, in *Bello di colore. Dai taccuini di Carlo Fornara*, a cura di C. Mattei, F. Vercellotti, con prefazione di M. Valsecchi, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1969, p. 18.

<sup>2</sup> Cfr. C. Fornara, *Brevi memorie di Carlo Fornara*, in «Convivium - Raccolta Nuova», n. 4, 1947, pp. 541-546, poi pubblicato in calce a *Bello di colore*, op. cit., pp. 75-85.

<sup>3</sup> Cfr. A.-P. Quinsac, *Carlo Fornara: una valle, un percorso*, in *Carlo Fornara Il colore della Valle*, catalogo della mostra a cura di A.-P. Quinsac (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco), Mazzotta, Milano 2007, pp. 21-32.

<sup>4</sup> Cfr. A.-P. Quinsac, *Carlo Fornara. Un percorso controcorrente*, in *Carlo Fornara. Un maestro del divisionismo*,

E se è indubbio che nel concepire l'opera Fornara abbia guardato al Segantini del ciclo de *Le cattive madri*, forse proprio agli «sgraffiti» monocromi oggi al Kunsthaus di Zurigo, e che altrettanto importanti siano stati gli esempi della grafica secessionista di riviste quali «Jugend» e «Deutsche Kunst und Decoration» ritrovate sugli scaffali della biblioteca del pittore vigezzino<sup>9</sup>, a mio parere è altrettanto vero che non sono da trascurare gli influssi simbolisti che possono essere derivati dalla conoscenza dei lavori di Arnold Böcklin e di Nicolaus Gysis visti credibilmente di persona in occasione delle rispettive retrospettive allestite nelle sale del Glaspalast di Monaco nel corso della *VIII Internationale Kunstausstellung* del 1901, rassegna che vide tra gli espositori lo stesso Fornara.

Elisabetta Chiodini

catalogo della mostra a cura di G. Belli, A.-P. Quinsac (Milano, Museo della Permanente), Milano 1999, pp. 17-32.

<sup>5</sup> Cfr. A.-P. Quinsac, *Carlo Fornara: una valle, un percorso*, cit. pp. 30, 72-73.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>7</sup> Cfr. C. Fornara, *Bello di colore...*, cit., p. 25.

<sup>8</sup> M. Dalai Emiliani, *Il simbolismo nell'opera di Carlo Fornara*, in «Illustrazione Ossolana», a. XIII, n. 3, 1971, pp. 3-14.

<sup>9</sup> Il riferimento iconografico più vicino è la copertina di «Jugend» del dicembre 1898, disegnata dal pittore e illustratore inglese Walter Crane.



## 2. VITTORE GRUBICY DE DRAGON

(Milano, 1851-1920)

*Quando gli uccelletti vanno a dormire*, 1891-1903

Olio su tela, 31,3 x 50,3 cm

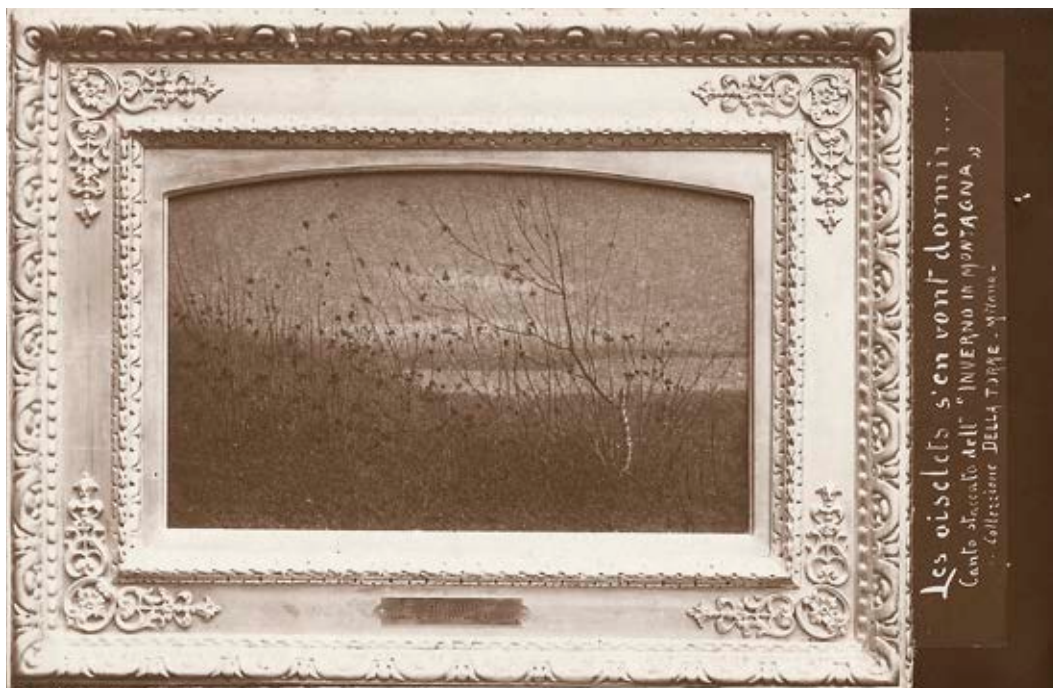
Già collezione Luigi Della Torre

Quando decise di trascorrere i mesi invernali sulle alture del Verbano soprastanti Intra per dedicarsi esclusivamente alla pittura, Vittore Grubicy si trovò a doversi confrontare con un paesaggio diverso da quello lacustre o montano in precedenza frequentato. Miazzina era, da quasi tre lustri, lo scenario in cui erano ambientate le composizioni di Achille Tominetti, commercializzate con successo dagli stessi fratelli Grubicy nella loro galleria milanese e attraverso il circuito espositivo internazionale. Ispirate al ciclo immutabile dei lavori agricoli e pastorali, le immagini di Tominetti visualizzavano un mondo arcaico, narrato dall'artista con una cordialità nostalgica e soffusa di lirismo pascoliano. Ma Vittore trasformò questo orizzonte risaputo e rassicurante in un paesaggio del tutto interiorizzato, quasi irriconoscibile dal punto di vista naturalistico, nella necessità esistenziale di annullarsi in esso per riconoscersi, finalmente. Una vita intellettuale intensissima la sua, spesa senza risparmio in dispute ideologiche su testate militanti quali la "Riforma", "La Cronaca d'Arte", "Pensiero Italiano" e "L'Idea Liberale", rivelatesi poi cruciali per la maturazione delle istanze del simbolismo italiano e, proprio in quegli anni, per l'affermazione del divisionismo: non più dal punto di vista del mercante, dopo la separazione dal fratello Alberto e il conseguente abbandono della galleria, ma da quello dell'artista.

Era il 1892 e solo da alcuni mesi aveva chiuso i suoi battenti la prima esposizione triennale di Milano, che aveva segnato l'avvio della lunga stagione divisionista dell'arte italiana, con i capolavori presentati al pubblico da Segantini, Previati, Morbelli, Nomellini, Longoni e anche con alcune tra le prime prove pittoriche dello stesso Vittore (*Bosco*, *Raccolto del fieno*, *Campagna lombarda*), uscito definitivamente allo scoperto dopo anni di sperimentazione occulta nell'ambito più o meno consapevole del dilettantismo. Nella scelta di Miazzina quale luogo topico in cui ritirarsi per osservare la natura e trasfigurarvisi nella stagione in cui essa si mostra in una veste meno appariscente e meno dotata di effetti accattivanti e richiami pittoreschi, doveva aver convinto Grubicy un precedente soggiorno in loco. In quella occasione – verosimilmente una visita a Tominetti – egli aveva dipinto la tela che reca il titolo *Paesaggio, Novembre, Sera*, oggi conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano, che, ripresa negli anni, sarebbe rimasta uno dei vertici della sua pittura. Più volte esposta e riprodotta, l'opera conteneva in sé le peculiarità sviluppate nel ciclo dipanatosi nei circa sei anni vissuti a Miazzina intitolato dall'artista stesso *L'inverno in montagna*.

Ma l'opera non era affatto compiuta nel suo attuarsi en plein air. In opposizione al credo naturalista che dal decennio precedente ave-





va fatto la fortuna della pittura di quella che allora la critica chiamava “scuola lombarda” – la pittura di Filippo Carcano e di Eugenio Gignous, di Mosè Bianchi e di Pompeo Mariani e di altri celebrati maestri – Grubicy, sul posto, non eseguiva che una stesura sommaria utilizzando la tradizionale pittura a impasto. E del resto la sua condizione di autodidatta totale lo rendeva libero nei confronti di canoni e procedure, anche se non è da credere che egli non ambisse ad affermarsi come artista e che

creasse solo per sé: lo prova il fitto epistolario scambiato con i principali protagonisti delle arti figurative e dell’intellettualità di fine Ottocento, lo prova la intensa politica espositiva intrapresa, che lo avrebbe portato a partecipare alle biennali di Venezia e ad altre rassegne di livello nazionale e internazionale. Lo prova, in ultima istanza, la cura profusa da Grubicy nel veicolare a livello mediatico seriale la sua opera, riproducendola in fotografie e tricromie personalizzate da chiose autografe che,

di volta in volta, svelano i processi generativi delle opere stesse.

A distanza di tempo e a più riprese intervalate da anni, Vittore ritornava sulle sue opere intervenendo con nuove sovrapposizioni pittoriche in chiave divisionista, che spesso mutavano profondamente la fisionomia della stesura originaria. A Milano, nel silenzio della propria leggendaria casa-studio, silenzio reso ancor più ovattato dalla sordità da cui era stato colpito, l’artista si concentrava sulle sue piccole tele ridipingendole e avvertendo ogni volta le stesse sensazioni che, al cospetto della natura e dei suoi processi generativi, avevano accompagnato l’atto creativo. Era un processo proustiano di rivisitazione emozionale del proprio vissuto, in sintonia con l’estetica decadente del tempo: non sfuggì a tale prassi *Quando gli uccelletti vanno a dormire*, come attesta lo stesso Grubicy nelle preziose iscrizioni che accompagnano l’opera.

L’intensa malinconia di un crepuscolo agreste cui vuole alludere il titolo trova riscontro nella tessitura cromatica, rifinitissima eppure spontanea e “naturale”. Gli arbusti, gli sterpi e il fogliame del sottobosco ormai nell’ombra della sera si concretizzano, rialzati da brevi e nervosi tocchi di colore, quasi crepitanti, e al di

là, sullo sfondo, oltre la distesa del lago e lontani in un silenzio cosmico si scorgono i colli e le industriali sponde lombarde, ma i riferimenti geografici ormai non valgono più: per dirla con Emilio Cecchi, i paesaggi di Grubicy restituiscono «l’eco di un pianeta spento», disabitato. Solo sul tronco lieve della betulla flessuosa riluce l’ultimo bagliore del giorno. E il cielo appare velato dalla rarefatta tempesta divisionista insufflata dall’artista nelle sue reiterate rivisitazioni pittoriche. A osservare con attenzione si colgono minuti tocchi pulviscolari di colore puro, una sinfonia di azzurro che trascolora miracolosamente nel rosa con effetti madreperlacei, ma il tutto è appena percepibile, quasi ineffabile. Si può solo ascoltare la voce del silenzio. Il disegno sotteso alla composizione ci appare scaltro ed esperto: Vittore lo costruisce come se apponesse note su un pentagramma musicale, con un occhio alle suggestioni derivate dagli stilemi della grafica giapponese e, più in generale, della cultura del Sol Levante, di cui era ammiratore appassionato al punto da avere imparato a decifrare e a riprodurre gli ideogrammi della sua scrittura.

In questa visione silente pare racchiusa la solitudine dell’artista, sublimata nella contemplazione e perenne di una Natura primigenia.

Sergio Rebora



### 3. DANIELE RANZONI

(Intra, 1843-1889)

*I tre amici*, 1878

Olio su tela, 105 x 80 cm

Già collezione Paolo Ingegnoli

Fino ad anni a noi prossimi, di questa straordinaria composizione pittorica di Daniele Ranzoni – sconosciuta fino al 1933, allorchè, per quanto ne sappiamo, fece la sua prima comparsa pubblica a Milano in occasione della vendita all'incanto della collezione Ingegnoli – si consideravano ignote sia la provenienza che l'identità dei personaggi ritratti, trasfigurati attraverso le letture critiche succedutesi nel tempo in un'icona del mondo interiore preadolescenziale anche in virtù di un titolo apocrifo suggestivamente allusivo, *I tre amici*. Spetta ad Annie-Paul Quinsac aver ricostruito e divulgato la storia del dipinto nel 1989, nell'ambito degli studi e delle ricerche finalizzate alla mostra dedicata a Ranzoni nel primo centenario della sua morte, ripercorrendo nel vero senso della parola le tappe effettuate dall'artista nel periodo trascorso in Inghilterra, tra il 1877 e il 1879. Fino a quel momento, dell'attività svolta da Ranzoni oltre la Manica quasi nulla era noto, né, soprattutto, si conoscevano o si erano viste dal vero opere significative prodotte in loco.

Introdotta dai Medlycott, inglesi villeggianti a Ghiffa in uno chalet appartenente ai principi Troubetzkoy, in quell'arco di tempo Ranzoni raccolse non poche commissioni di ritratti da parte di alcuni esponenti della doviziosa gentry albionica. Tra le famiglie di proprietari terrieri visitate dal pittore nelle loro residenze di campagna del Somerset, del Shropshire e del

Kent, si annoverano, oltre agli stessi Medlycott, i Paget, i Wood, gli Hood di Londra e i Nevill. Presso questi ultimi, residenti a Birling Manor presso Maidstone nel Kent, Ranzoni soggiornò tra i mesi di gennaio e febbraio del 1878: Ralph William Nevill (1832-1919) aveva ricevuto dal padre, conte di Abergavenny, la proprietà di Birling Manor dove si era stabilito con la moglie Luisa Marianne Maclean of Duart, che sposò nel 1860 e dalla quale ebbe sette figli.

Una lettera di Sara Jane Medlycott informa che nel suo breve soggiorno a Birling Manor, precisamente nel mese di febbraio, Ranzoni era impegnato nella realizzazione di due grandi ritratti di gruppo. Secondo la condivisibile ricostruzione proposta da Quinsac, i dipinti in questione sarebbero stati dedicati alla prole dei coniugi; il primo, di formato orizzontale e taglio ovale (olio su tela, 134 x 166 cm, Inghilterra, collezione privata), raffigura tre dei sei bambini nati fino ad allora, identificabili – da sinistra a destra – in Mary Frances (1869-1959), Ralph William Plantagenet (1865-1907) e Isabel Louisa (1864-1963). Adagiati sullo sfondo di un paesaggio bucolico, certo ispirato a quello di Birling Manor ma idealizzato sulla falsariga della tradizione di Constable e anche di Watteau, i piccoli Nevill posano per Ranzoni sfogliando un libro, accanto a loro uno dei cani di casa: un'iconografia sperimentata con successo dall'artista qualche anno prima in occasione della grande effigie di gruppo dei fratelli Pietro,





Daniele Ranzoni  
*Ritratto dei ragazzi Troubetzkoy*, 1873 circa  
acquerello su carta, 350 x 438 mm



Paolo e Luigi Troubetzkoy oggi conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Milano.

Il secondo "ritratto di gruppo" portato a termine per i Nevill e a cui allude la lettera di Sara Jane Medlycott va riconosciuto ne *I tre amici*: in base a un confronto fisiognomico con i protagonisti della tela ovale, Quinsac ha potuto infatti rav-

visare nelle sembianze dei due bimbi effigiati quelle degli stessi Mary Frances e Ralph William Plantagenet, insieme a un altro cane. Vero è che, a differenza del primo, il dipinto risulta privo di firma e di data ma anche un'altra effigie destinata alla committenza inglese – quella di Bertha Chancy of Green End, moglie di Charles Freville

Surtees, si presenta nelle stesse condizioni. Rispetto a quanto è stato rilevato e scritto, è nostro parere che *I tre amici* sia da considerare non uno studio o una versione ridotta di una ipotetica più ampia tela mai rinvenuta, quanto piuttosto un'opera autonoma e conclusa: sembra confermarlo, più di ogni altro elemento, l'altissimo livello qualitativo raggiunto dalla pittura di Ranzoni in questa composizione. Certo, sussistono notevoli differenze formali ed espressive con il contemporaneo ritratto ovale dei tre bambini Nevill, e anche con quello delle tre bambine Paget, uniformati dalle dimensioni ampie e dilatate, dal formato orizzontale e dal tono celebrativo, nonostante la concessione tutta ranzoniana a restituire le buffe pose sbarazzine delle vivacissime bimbe Paget.

Scompare, ne *I tre amici*, la individuazione puntuale di un luogo e di un ambito sociale. Uno spazio neutro e indistinto, abitato da una avvolgente luce dorata, si sostituisce al giardino elegante e al salotto orientaleggiante che accolgono i bimbi Nevill e Paget nelle due grandi tele appena ricordate. Tale assenza si rivela a tutto vantaggio della forza espressiva trasmessa dall'opera, concentrata nel magico rapporto instaurato tra le figure, e tra queste e gli spettatori. È soprattutto la figura della piccola Mary Frances a catalizzare lo sguardo dello spettatore attraverso la sua fresca e ingenua presenza, contraddistinta da una espressione di attesa e di

sospensione nell'immobilità precaria della posa, pronta a tornare immediatamente agli svaghi spensierati della fanciullezza. La luce plasma e vivifica le sembianze della bambina sfiorandone l'incarnato del viso e delle labbra e facendo al contempo scintillare l'oro delle chiome e la cangiante sericità delle vesti. Accanto a lei, paiono arretrare lievemente nella penombra gli altri due protagonisti, il fratello e il compagno dei giochi dei due, colto da Ranzoni in un atteggiamento di fiduciosa aspettativa sottolineato affettuosamente attraverso il dettaglio del muso rivolto all'insù, verso la piccola padrona.

Attraverso il pennello dell'inquieto e passionale maestro intrese, un ritratto circostanziato e dalle finalità inevitabilmente celebrative ha finito così per diventare uno degli emblemi più autentici dell'estemporaneità e del transitorio che sostanziano le arti scapigliate. In particolare nella figura di Mary Frances sembra di cogliere un avvicinamento ai modi propri di Tranquillo Cremona, nell'ambito di quel mutuo e solidale dare e ricevere che ha contrassegnato il rapporto tra i due grandi artisti. Ranzoni riesce a trasmettere, tuttavia, l'effetto plastico di un gruppo scultoreo mediante una stesura a pennellate ora morbide e ora scabre: un'anticipazione – certo il soggetto condiziona tale suggestione – della scultura degli anni Ottanta e Novanta di Paolo Troubetzkoy.

Sergio Rebora

#### 4. ANTONIO MANCINI

(Roma, 1852-1930)

##### *Scugnizzo con salvadanaio*, 1874

Olio su tela, 64 x 51 cm

Già collezione Giacomo Jucker

Il soggetto è ricordato da Somaré, quando era in collezione Jucker, come «malinconico figlio della povertà napoletana»<sup>1</sup>. Si tratta del modello preferito da Mancini, adottato per molte sue opere negli anni che vanno dal 1873 fino al 1878, Luigiello Gianchetti, «un orfano d'Abruzzo», raffigurato nel nostro quadro all'età di otto anni.

Il bambino è ritratto a tre quarti mentre, con una lieve inclinazione del busto, propende in direzione del trespolo sul quale si trova appoggiato un libro sgualcito, mantenuto in equilibrio solo grazie al fermo di un salvadanaio in terracotta. Il bambino ha le palpebre calate e il suo sguardo scruta con attenzione la pagina del libro che gli sta di fronte. I movimenti del suo viso e le piccole labbra dischiuse, dal roseo incarnato, ci fanno scoprire con tutta evidenza che Luigiello si sta esercitando in una lettura a voce alta. Se non fossimo attratti dal suo gesto flemmatico di introdurre la moneta nel salvadanaio, col cui il quadro è stato da sempre riconosciuto, non ci accorgeremmo di quell'espressione puerile e sincera, compiuta dal movimento degli occhi che si proiettano sul libro per spiegare un impulso dettato dal desiderio di imparare a leggere. Segno palese di un impegno ma anche della spontanea curiosità e della vivacità del bambino, che pur denunciando di appartenere ad una classe poco abbiente, sprizza per intelligenza e intende sottrarsi con massima dignità alla condizione originaria da cui proviene.

Con questo soggetto Mancini anticipa un tema critico, non solo di grande valore poetico ma anche di singolare attualità, in questi anni postunitari, quello dell'istruzione pubblica e religiosa, il cui dibattito sociale, inaugurato durante gli anni della destra storica, vede un protagonista assoluto in Ruggero Bonghi, ministro della Pubblica Istruzione, che avvia un programma di riforme politiche in tal senso, concentrate dal 1874 al 1876.

Antonio Mancini, figlio di un muratore, promettente allievo di Morelli appare subito un talento straordinario, dotato di una versatilità creativa oltre misura che, nel dare luogo in maniera anticonvenzionale ad un nuovo modello di naturalismo, esibisce la capacità di assimilazione di una lezione impartita dalla pittura di Mariano Fortuny, mutuando dalle gamme cromatiche della biacca, innumerevoli soluzioni di luce.

Il nostro dipinto sembra aderire con evidenza al programma dei fondatori di «quell'impero del bianco», parafrasando un inciso di Francesco Netti<sup>2</sup> che, con tale definizione, enucleava i proseliti napoletani di Mariano Fortuny. Sono questi giovani artisti «capitanati da Dalbono, dal Gemitto e dal Mancini»<sup>3</sup> ad accorrere presso l'abitazione del maestro spagnolo, per imparare i segreti della nuova pittura, approfittando, grazie all'intercessione di Morelli, di quella circostanza fortuita consacrata nel suo breve soggiorno napoletano, trascorso a Villa Arata, a Portici, insieme alla moglie, nel 1874.





Antonio Mancini, *Le petit écolier*  
olio su tela, 130 x 97 cm  
Parigi, Musée d'Orsay



È dalla scuola di Domenico Morelli, capofila della cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Napoli che, durante gli anni Settanta, si va formando Mancini assieme a molti altri artisti ancora, da Michetti a Miola, da Nacciarone a Boschetto, a Paolo Vetri, che fanno il loro esordio ufficiale all'*Esposizione Nazionale* del 1877, insieme a Cesare Biseo, Pio Joris, Attilio Simonetti, tutti infatuati di Fortuny, scomparso da tre anni. Da subito Mancini fa suoi i soggetti dell'infanzia povera, di quell'umanità diseredata «figlia di un

dio minore», di toccante segno intimistico, con raffigurazioni che impressionano per la condizione di sofferenza o di abbandono, in cui si trovano i bambini di strada.

«Antonio Mancini, quando aveva qualche po' di denaro per pagare un modello, pescava nei bassi fondi della vecchia e fetida Napoli, a Basso Porto, ai Fondaci, qualche miserabilissimo miserabile e lo rendea pittorescamente immiserito mettendolo in azione di qualche canto scuro o più malandato del suo studio»<sup>4</sup>.

Si ricorderanno alcuni dei suoi soggetti più celebri: il bambino che serve la messa presso la cappella privata dei fratelli Rotondo, travestito da sagrestano, nel *Prevetariello*, datato 1870 (Napoli, Museo di San Martino) o l'infelice profilo di *Luigiello con pulcinella*, databile al 1873, oppure lo *Scugnizzo con chitarra* e *Colazione sulla corda* ricordato sotto il titolo di pure *Saltimbanco con cesto di frutta* del 1877.

*Scugnizzo con salvadanaio* precorre un tema caro al pittore, quello dello *Scolaro povero*, da cui prende spunto un pensiero successivo che Mancini intende sperimentare e replicare, in una maniera più articolata adattandolo in formati e con diversi sfondi, con una tale intuizione poetica da segnarne l'affermazione di artista di successo, per l'approccio diretto ai gusti del mercato internazionale. *Lo scolaretto* tradotto in francese *Le Petit écolier* fu venduto ad Alphonse Goupil, passando in seguito ad un committente d'ecce-

zione, quale il pittore Charles Landelle che successivamente lo dona al Museo del Luxembourg (ora al Museo d'Orsay).

La tenera espressione del nostro bambino di profilo, con quella tipica chioma corvina, lanosa e ribelle che, mentre legge ripone distrattamente la moneta nel salvadanaio, si staglia su uno sfondo di un interno luminoso, in cui l'accecante sintonia di contrasti fondati sulla varietà dei bianchi conferma l'affermazione di un modo di fare pittura in maniera del tutto nuova, come Fortuny aveva indicato.

Non sembra a caso la costruzione di questo quadro, per la sua accezione così particolare, in piena adesione al linguaggio del maestro spagnolo, coniugata all'originalità del soggetto, diventi un'icona di successo per il mercato francese. Un fattore determinante fu, per il consenso dell'opera, riconoscerlo subito come un piccolo capolavoro dell'esordiente napoletano. Fu favorito certamente dalla sorte della vendita all'asta For-

tuny, tenuta nel mese di aprile del 1875 dove si vendette, insieme alle opere di Meissonier, Troyon, Morelli, proprio il nostro dipinto eseguito «su una tavola da letto», ricordato nei registri di vendita come: *Mancini – n. 191: Jeune garçon tenant une pièce de monnaie. bois, haut 1 m. 05 c. large 0,45 c. – Vendu a 930 frs*<sup>5</sup>.

L'opera fu acquistata dal mercante Sedelmayer, venditore di quadri, il quale esprime il suo sincero compiacimento: «Mi piace caro mio: la mano e il braccio sono bellissimi. Dunque Antoniuccio, adesso cose serie»<sup>6</sup> e «la mezza figura ebbe un prezzetto di lire duemila cinquecento, cosa rarissima per me», ebbe a ricordare l'artista.

Si deve allo *Scugnizzo con salvadanaio* ritracciato nei registri della vendita all'asta della collezione appartenuta a Mariano Fortuny, battuta all'Hotel Drouot<sup>7</sup>, un avvenimento ricordato tra i più sensazionali sentiti nella capitale francese, se le opere di Mancini incominciano ad essere conosciute ed apprezzate dal collezionismo internazionale.

Luisa Martorelli

#### NOTE

<sup>1</sup> E. Somaré, *La raccolta Giacomo Jucker*, Edizioni dell'Esame, Milano 1951, p. 38.

<sup>2</sup> *Critica d'arte e prose narrative* a cura di A. De Rinaldis, Laterza, Bari 1938, pp. 72-123.

<sup>3</sup> U. Ogetti, *Ritratti di Artisti italiani*, Treves, Milano 1911, p. 18.

<sup>4</sup> L. Chirtani, *La bohème napoletana*, in "L'Illustrazione

italiana", n. 23, 6 giugno 1886, p. 461.

<sup>5</sup> Cfr. D. Cecchi, *Mancini*, Utet, Torino 1966, p. 77.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Cfr. *Vente de l'atelier Fortuny' catalogue de la vente imprimé a Paris*, Claiye editeur, Rue Saint Benoit, 1875 in D. Cecchi, p. 77.



## 5. EMILIO LONGONI

(Barlassina, 1859 - Milano, 1932)

*Papaveri in fiore*, 1920 circa

Olio su tela, 49 x 81 cm

Già collezione Enrico Mascioni

Ricordato nella Rubrica manoscritta<sup>1</sup> di Fio-  
renza De Gaspari Longoni, moglie di Emi-  
lio, tra le opere appartenenti alla prestigiosa  
collezione di Enrico Mascioni<sup>2</sup> – dispersa  
all'incanto nel dicembre del 1931, la raccolta  
Mascioni vantava altri significativi dipinti di  
montagna dell'artista tra cui *Sul Bernina*, *Ulti-  
me nevi in alta montagna*, *Trasparenze alpine* e  
*Rosolacci*, quest'ultimo identificabile con *Rodo-  
dendri* presentato a Venezia in occasione della  
VIII Mostra Internazionale d'arte del 1909 in-  
sieme ad *Ore vespertine*<sup>3</sup> –, *Papaveri in fiore*, ese-  
guito in Val Serina intorno al 1920, rientra tra  
le opere appartenenti all'ultima straordinaria  
stagione creativa di Longoni.

Una stagione caratterizzata da un'intensa e  
incessante sperimentazione sulla forma e sul  
colore che proseguiva quella ricerca della resa  
della luce e dell'atmosfera che già intorno alla  
metà degli anni Novanta – in concomitanza con  
l'affermazione della pittura di montagna come  
genere autonomo – aveva condotto l'artista ad  
abbandonare la città e i suoi soggetti e ad avven-  
turarsi a dipingere in montagna. Dapprima solo  
fino a quote di mezza montagna e in seguito alle  
aperture dell'ultimo tratto della linea Milano-  
Tirano, nel 1902, e della Ferrovia del Bernina,  
nel 1908, fin sulle vette dell'alta Valtellina, sui  
ghiacciai del Bernina e del Disgrazia, nelle valli  
dell'Engadina e di Poschiavo, in Valfurva in vi-  
sta e in quota del Pizzo Tresero, in riva ai laghi

ghiacciati, e ancora oltre alla Val Chiavenna,  
fino a Madesimo e al passo dello Spluga. Luoghi  
incontaminati dove il pittore si intratteneva a  
lungo durante i mesi estivi, spesso completa-  
mente solo, dipingendo moltissimo per cercare  
di fermare sulla tela quelle preziose vibrazioni  
atmosferiche e cromatiche della luce che non  
solo avrebbero dato vita ad alcuni tra i suoi mag-  
giori capolavori in lingua divisa – si pensi ad  
*Alba*, presentato a Venezia nel 1905, al celeberrimo  
*Ghiacciaio*, licenziato nel 1905 ma esposto la  
prima volta alla mostra del Sempione del 1906,  
e a *Ghiacciaio in sole* e *Ghiacciaio in ombra*, entram-  
bi esposti alla Permanente di Milano nel 1909 –,  
ma sarebbero state la questione centrale della  
propria ricerca anche durante gli anni della pie-  
na maturità, quelli oltre il divisionismo.<sup>4</sup>

Come infatti ricordato da Raffaello Giolli, critico  
e amico di Longoni, in una commemorazione  
scritta in occasione della mostra retrospettiva  
allestita nelle sale della Permanente nel 1935,  
gli ultimi quindici o vent'anni della propria vita  
Longoni li spese tutti in quella direzione, spes-  
so tornando e ritornando ossessivamente sul  
«medesimo quadro, con quel suo trascendente  
divisionismo, a portarvi via i toni più chiari, i  
toni più scuri», così che i suoi dipinti finirono  
per risultare «quadri in cui la forma sembra sol-  
tanto una vaga onda lontana, come in certe sere  
tutti vediamo la lontana linea delle montagne  
aver meno rilievo di quella delle nuvole, per





tanti respiri dell'aria che si son calati sulle dure rocce, a velarle [...], quadri in cui i colori hanno perso ogni pettegola ambizione» al punto da sembrare che «non vi siano più colori, ma solo un brivido d'aria luminosa che vibra su tutto il quadro. La pittura che egli aveva tanto amata», conclude Giolli, «perché gli servisse a dire tante cose, ora qui ha perduto ogni accademica sapienza. Non ci sono più drammi né racconti né allegorie né descrizioni [...], ma solo attimi fermati per l'eterno [...], rosa fragrante, grigio rosso,

viola coperto, ineffabili registri dell'emozione»<sup>5</sup>. «Brivido d'aria luminosa» che a partire dalla metà del secondo decennio del Novecento Longoni ottiene modificando progressivamente il proprio linguaggio, «polverizzando il tocco divisionista», scrive Giovanna Ginex, attraverso «un paziente e virtuoso lavoro di punteggiatura dei colori che a poco a poco sostituisce i tratti filamentosi e materici» che avevano improntato i suoi dipinti almeno fino al 1910<sup>6</sup>. Tendenza all'annullamento della forma nel

colore-luce che informa anche *Papaveri in fiore*, eseguito, come si è detto, in una vallata verdeggiante nei pressi di Serina<sup>7</sup>, nel bergamasco, una delle località che il pittore aveva iniziato a frequentare a partire dalla fine della guerra, quando ormai l'avanzare dell'età gli impediva escursioni ad alta quota.

Come in molti lavori di questi anni il dipinto è connotato da una stesura differenziata, più materica nella parte bassa della tela caratterizzata da tanti piccoli tocchi di colore puro nei toni del rosso, dell'azzurro, del giallo e del violetto,

più rarefatta nella parte alta dove la valle e la montagna sullo sfondo risultano come velate da una densa coltre di umidità.

Di *Papaveri in fiore* sono note altre due versioni, la prima uno studio di dimensioni ridotte che, com'era consuetudine di Longoni, era stata eseguita «sul motivo» per fermare nella memoria vibrazioni luminose e variazioni cromatiche, ed una di dimensioni pressoché identiche a quella esposta in questa sede, già nel 1935 appartenente alla collezione di Ferdinando Zanoletti.<sup>8</sup>

Elisabetta Chiodini

#### NOTE

<sup>1</sup> F. De Gaspari Longoni, *Proprietari e amatori che desiderano acquistare un Longoni. Proprietari di quadri di Longoni*, Rubrica alfabetica manoscritta, s. l., s. d., (1932-1935 ca.), Milano, archivio privato.

<sup>2</sup> A tal proposito si veda G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inedite*, Milano, Federico Motta Editore, 2002, n. 150 ill. pp. 178-179, scheda p. 205.

<sup>3</sup> Cfr. G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo...* cit., Milano, Federico Motta Editore, 1995, n. 283, p. 257; n. 396, p. 305; n. 352, p. 356; n. 349, p. 286; n. 347, p. 285.

<sup>4</sup> Cfr. G. Ginex, *La stagione del simbolismo. Tra suggestioni letterarie e pittura "in quota" (1897-1914)*, in *Emilio Longoni. Catalogo Ragionato*, cit., pp. 29-42.

<sup>5</sup> R. Giolli, *La rievocazione di Emilio Longoni*, in «Piccola Fata», a. III, 1 maggio 1935, p. 11, riportato integralmente in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Perma-

nente, Milano 1982, pp. 156-158.

<sup>6</sup> Cfr. G. Ginex, *Oltre il Divisionismo*, in *Emilio Longoni. Catalogo...* cit., pp. 42-46.

<sup>7</sup> Come indicato da Giovanna Ginex, l'individuazione della località è stata resa possibile da indicazioni presenti nell'elenco manoscritto di Fiorenza Gaspari Longoni *Riproduzioni di quadri di E. Longoni eseguite da Sommariva* (Genova, archivio privato) e dalla scritta a matita presente sulla mascherina del negativo della ripresa fotografica eseguita da Emilio Sommariva. cfr. Ginex, in *Emilio Longoni. Catalogo...* cit., p. 59, note nn. 117-118. Oggi il Fondo Emilio Sommariva, acquistato nel 1979 dalla Biblioteca Nazionale Braidense dagli eredi del fotografo, catalogato secondo gli standard ministeriali è in parte consultabile anche on line.

<sup>8</sup> Cfr. G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo...* cit., n. 462, p. 331; n. 464, p. 332.



## 6. MARIO DE MARIA (MARIUS PICTOR)

Bologna, 1852 - Venezia, 1924

### *I monaci dalle occhiaie vuote (Leggenda), 1888*

Olio su tela, 57,5 x 75 cm

Già collezione Mario Rossello

Secondo le testimonianze di Conti (1888) e di Cesareo (1889) la prima versione del famoso dipinto de *I Monaci dalle occhiaie vuote* è del 1888. In seguito Mario de Maria avrebbe dipinto lo stesso soggetto almeno altre tre volte, secondo quanto da lui stesso indicato in una lettera del 26 ottobre 1909 a Romolo Bazzoni, ma forse le versioni furono addirittura quattro, se dobbiamo stare a quanto il pittore scrive nella lettera a Fradeletto del 22 maggio 1908. Stilando l'elenco dettagliato di tutti i dipinti disponibili o rintracciabili per la sala personale della Biennale del 1909, accanto al titolo egli annota appunto: «4 ripetizioni». Una versione era forse nella collezione di Arturo Toscanini nel 1935, a quanto si apprende da un altro scritto non datato custodito nell'archivio dell'ASAC tra i documenti per la preparazione della mostra personale di quell'anno<sup>1</sup>. Una di queste versioni è quella riprodotta nella fotografia presente nell'album del Fondo de Maria sul cui retro è indicata la data 1907 e la proprietà Mario Rossello. Non è tuttavia possibile con assoluta certezza stabilire se l'opera ora nella collezione sia la stessa versione presentata nella Sala del Sogno del 1907. La presenza sul retro del dipinto di una scritta che descriveva il tema dell'opera<sup>2</sup>, testimoniata da Conti in un articolo del 1926, avrebbe aiutato a stabilire l'identificazione, ma una rintelatura del dipinto attuale non lo permette. Certamente

l'opera della collezione Rossello tuttavia era presente alla mostra monografica della Biennale di Venezia del 1926, dove è indicata con tale proprietà in catalogo. La doppia firma presente sull'opera – estesa secondo la prima maniera e in latino come è solito firmarsi dopo il 1894 – inoltre, fa pensare che de Maria abbia recuperato il dipinto – probabilmente proprio la prima versione del 1888 – per riproporlo nella mostra del 1926 sovrapponendovi quelle velature tipiche delle opere più mature che rendono la superficie pittorica brillante e particolarmente materica.

Il soggetto riproduce una visione intensa di un estremo atto di fede. Colpito dal sacrificio della vita attuato da chi sceglie la via monastica, de Maria immagina dei monaci che, per rimanere più vicini alla contemplazione di Dio e non essere distratti dalle tentazioni terrene, scelgono di non vedere più il mondo cavandosi gli occhi. Il pittore in realtà, come era solito fare in molte sue opere del periodo più fantastico, descriverebbe nel dipinto una leggenda popolare che viene attribuita dall'amico Conti – tanto colpito dal dipinto da volergli dedicare addirittura il IV capitolo della monografia incompiuta e inedita sul pittore – a Fra Militone de Farfa (pseudonimo con cui firma la testimonianza apparsa su gli "Arrisicatori"), dell'abbazia nei dintorni di Mompeo Sabino. In tale luogo di preghiera e solitudine, ritiro spirituale di Ales-





sandro Costa e dove forse Conti aveva accompagnato lo stesso de Maria insieme agli amici di In Arte Libertas, si narra ancora di un monaco accecatosi per motivi religiosi.

La figura di monaci o suore, del resto, suggestionava in modo particolare la fantasia di de Maria. In alcuni quadri degli anni settanta li descriveva mentre pregano o meditano, fino ad assumere, nelle opere più complesse degli anni seguenti, la funzione di intermediari tra la vita e la morte, come si evince da *La peste a Roma nel 1600*, il quadro insignito della medaglia d'oro a Monaco, la *Leggenda di Subiaco*, dove un monaco è seguito dallo scheletro di un cane o *Le Nutrici del mostro. Sotto l'Arco dello Spavento a Firenze*, apparizione misteriosa sotto gli archi antichi di Firenze. Sul retro del dipinto il pittore aveva descritto con precisione la storia lì illustrata: l'istituzione di un ordine religioso femminile adibito, appunto, a nutrire un mostro che spaventava i fiorentini rapendo e uccidendo i bambini. La "maniera tragica" di cui spesso scrive Conti a proposito di de Maria è quella che fa riferimento alle leggende o alle storie depositate nella cultura antica, ma, puntualizzava Cesareo, «egli crea da sé la leggenda nel quadro» attraverso una personalissima elaborazione delle immagini che travalicano il racconto.

Nel dipinto dei *Monaci* è presente non solo il tema del sacrificio dell'uomo di fede, ma an-

che quello della morte. Il cranio del monaco in primo piano subisce la trasformazione in un teschio, rendendolo, in questo senso, custode in terra del mistero dell'aldilà, che per de Maria è profondamente calato nella vita stessa. Il senso del tragico sottende il pensiero filosofico di Shopenahuer e in particolare la sua visione tragica del mondo. La rappresentazione del dolore attraverso l'arte permette all'uomo di contemplare la vera natura del mondo. Nei *Pensieri che mi sorgono guardando all'esposizione di Venezia*<sup>3</sup>, scritto in occasione della Biennale del 1907 e pubblicato sul "Marzocco", de Maria spiega che «l'arte non è che la rappresentazione di Dio, la suprema gioia, la vera essenza della vita, l'eccelso entusiasmo diventato oggetto per i nostri sensi, è il tramite di comunicazione dalla morte alla vita, dal dolore all'eterno godimento [...] ci dice [...] che il dolore e la morte non stanno nel tempo e che la gioia e la vita stanno nell'eternità. Quindi essa è amministrante di suprema consolazione». In tal senso la drammatica visione de *I Monaci*, lungi dall'essere un'immagine desolante, è invece nella concezione shopenhaueriana di una lettura estremamente religiosa e pertanto ricca di speranza. Tale lettura è suffragata anche dal fatto che tra le arti più indicate dal filosofo tedesco a scopo catartico vi è la musica, e il dipinto di de Maria ha appunto ispirato una composizione per pianoforte di Gian Francesco Malipiero, che

ha così intitolato il primo brano della suite *Il Mondo*, poi pubblicata nel 1918 con il titolo *Poemeti lunari*. La musica è in grado di esprimere in modo diretto la volontà stessa, staccando la conoscenza dalla volontà, liberando l'uomo dal bisogno e quindi dal dolore e dalla sofferenza. Allo stesso modo i monaci dipinti da de Maria, isolati nella contemplazione del divino, sono in grado di convogliare tutte le loro volontà all'assoluto, nella beatitudine della gioia eterna, che sconfigge le tenebre e la morte.

I particolari effetti di luce enfatizzano la simbologia della scena: la luce rossa che proviene dall'interno della cappella, pulsante di passione, simbolo del sacrificio della croce; la luce fredda blu della luna, che si intravede dietro le nubi in alto nell'angolo destro del paesaggio. La luna ha nei dipinti di de Maria la misteriosa

capacità di trasfigurare la realtà conferendole senso evocativo, e contribuisce a enfatizzare il processo di idealizzazione del reale. La visionarietà del dipinto è accostabile più alle asprezze della pittura di Arnold Böcklin, come ha suggerito nell'ampia bibliografia sull'artista la lettura di Margherita Sarfatti, che all'evasione elegante dei preraffaelliti inglesi allora in voga in ambito romano. È per questo motivo che il dipinto figura nella Sala del Sogno della Biennale del 1907 accanto alla *Salomé* di Von Stuck. In quest'opera oscura e misteriosa quindi de Maria ha voluto racchiudere più motivi della sua personale visione del mondo, fatta di sacrificio e di devozione profonda, di fede soprattutto nella propria vocazione, che per l'uomo di Chiesa è Dio, per l'artista, nella sua vocazione estetizzante, non può che essere l'Arte.

Elena Di Raddo

#### NOTE

<sup>1</sup> ASAC, Archivio Storico della Biennale di Venezia, Scatole nere, Busta n. 94.

<sup>2</sup> Sul retro del dipinto, secondo quanto riportato da Conti (1926), vi era la spiegazione autografa del soggetto: «Era in quella contrada, innanzi che gli scherani vi usassero, uno eremo addentro assai et a niuno conosciuto. Quivi in continua et meravigliosa penitentia vivevano frati sempre pensando di Dio et della Gloria sua. Et perché per la debolezza della nostra carne, l'animo disvia dietro alle cose di questo mondo, in sul primo entrare nell'eremo cavansi

gli occhi, et restavano sempre fissi in Dio con quelli della mente. E poi che tutto il dì spendevano in orationi, uscivano dalle celle, senso cascato il sole, et errando per lo deserto, salmeggiavano fino al mattino, così per lo freddo e il vegliare sotto il cielo, le teste diventarono nude et quasi come di pietra».

<sup>3</sup> Manoscritto di Mario de Maria pubblicato in parte con il titolo *Giudizi di artisti sull'esposizione di Venezia*, in "Il Marzocco", a. XII, n. 36, 8 settembre 1907. Il documento si trova nell'Archivio de Maria (Correr), Corrispondenza, fasc. 38.

## 7. GIUSEPPE DE NITTIS

(Barletta, 1846 - Saint Germain en Laye, 1884)

### *Un angolo della Piazza della Concordia a Parigi, 1880*

Olio su tela, 43,5 x 52 cm

Già collezione Mario Rossello

Il quadro è conosciuto attraverso la monografia di Vittorio Pica<sup>1</sup>, ma solo Enrico Piceni lo identifica nella collezione Rossello<sup>2</sup>, proprietario anche di un altro De Nittis (*Strada pugliese*). Nel 1990 è segnalato nell'elenco generale del catalogo monografico dedicato all'opera completa di De Nittis, da Dini, Marini<sup>3</sup>. Nella pubblicazione è documentata una foto d'archivio ma è evidente che del quadro si erano già perse le tracce collezionistiche. L'assenza delle misure e della tecnica in didascalia avvalorano la mancata identificazione dell'opera originale.

Ad oggi, tale ritrovamento non solo rappresenta un importante tassello che si aggiunge al catalogo generale di De Nittis, ma restituisce agli studi un'opera meritevole di un doveroso approfondimento. La finezza dei dettagli e l'originalità della composizione sono rivelatrici di una maturità del pittore che mette in mostra, all'apice della carriera artistica, tutti i caratteri moderni della sua personale interpretazione del paesaggio urbano. Il quadro, da considerarsi tra i capolavori dell'artista barlettano, proviene dalla collezione di Angelo Sommaruga, detentore di molti quadri del pittore, come ricorda Jules Claretie. L'imprenditore di origine milanese, residente a Parigi, fu tra i maggiori sostenitori del mercato denittisiano dopo la morte del pittore, ed ebbe frequenti contatti con Léontine Lucile Gruvelle, vedova De Nittis, che deliberò, con un testamento olografo

scritto nel 1913, la decisione di donare molte opere del pittore a Barletta, sua città natale. Piceni, autore della monografia su De Nittis del 1934, mostra di non conoscere prima degli anni cinquanta il dipinto dell'imprenditore milanese Mario Rossello, nella cui collezione si annoverano altri capolavori dell'Ottocento napoletano.

In definitiva, il dipinto è sconosciuto agli specialisti del settore e non è stato rintracciato dagli studiosi che più recentemente si sono profusi nella ricerca finalizzata alle diverse rassegne espositive, mantenendo sempre acceso e vivo l'interesse sul nostro artista, negli ultimi decenni a questa parte.

De Nittis coglie l'osservazione della vita della città, puntando lo sguardo sulla storica place de la Concorde (ricordata sotto le diverse denominazioni di place Louis XV o place de la Revolution) nei pressi degli Champs Elysées. L'angolazione scelta dal pittore lascia scarsamente intravedere i monumenti principali che caratterizzano l'arredo della storica piazza. L'obiettivo è la dimensione frenetica e compulsiva della città osservata in pieno giorno, sotto una luce chiara e radiosa, con uomini, donne e bambini di varia età e di ceto sociale che occupano la strada. Il gruppo di figure femminili riprese in primo piano, con maggiore nitore fisiognomico, ma anche tutte quelle più minute figure appena abbozzate,





del secondo piano di ripresa, sono osservate nella percezione istantanea di un fotogramma, secondo una sequenza calibrata da piani prospettici che non cela l'adozione dello strumento fotografico in aiuto del pittore. Osservando in un colpo d'occhio la scena, saremmo portati ad avvertire il calpestio rumoroso provocato dalla gente che attraversa la grande piazza lastricata in cotto e, per via dell'incedere frettoloso, inarca il proprio corpo con una curiosa postura tesa in avanti, mentre in lontananza lo scalpito delle carrozze e dei cavalli si confonde con quello dei calessi, segnando profondamente gli intenti del pittore, affascinato dall'atmosfera di Parigi, che si presenta a noi come una multiforme metropoli, un'attiva e stimolante capitale d'Europa in piena fioritura culturale, alla fine dell'Ottocento. L'impressione della *Place de la Concorde* mette in luce le profonde trasformazioni che hanno

radicalmente modificato, alla metà del secolo, il volto della piazza nell'Ottocento.

Al centro del quadro primeggia uno dei due obelischi sistemati dall'ingegnere della marina Appollinaire Lebas, che provenivano dal palazzo di Ramses III a Tebe, donati alla Francia nel 1831 dal vicerè d'Egitto Mehmet-Alì, mentre le due fontane monumentali, erette tra il 1836 e il 1846 ai lati dell'obelisco, impregnate di simbologie sulla navigazione fluviale e marittima, conferiscono un'immagine nuova alla piazza, coronata dalla serie di lampioni e colonne rostrali. De Nittis mette in primo piano davanti ai nostri occhi solo la fontana con le raffigurazioni fluviali che simboleggiavano il Reno e il Rodano.

Furono certamente eseguiti almeno due studi preparatori ad olio su tavoletta dello stesso luogo<sup>4</sup> sotto forma di impressioni e macchie di colore. Il nostro dipinto è una versione molto diversa, per inquadratura e per resa atmosferica, più solare e tersa, della veduta di *Place de la Concorde* inviata al Salon del 1875 (n. 1544), intitolata *Place de la Concorde sotto la pioggia*, acquistata da Goupil per 23.000 franchi<sup>5</sup>. Da quest'opera De Nittis trae studi delle figure femminili per un quadro intitolato *Parigine in Place de La Concorde*, ubicato nel Museo Carnavalet, dove si trova un altro dipinto di De Nittis, *La profumeria Violet verso il 1880*, di atmosfera più cupa, donato dal figlio del pittore, Jacques

De Nittis, al museo. Entrambe sono scene di vita vera, suggerite dall'osservazione costante della vita quotidiana nelle strade principali della capitale, ritratte dal pittore con attenzione minuziosa e curiosa.

La data di esecuzione del nostro dipinto segue il grande successo tributato all'artista in occasione dell'Esposizione Universale del 1878 a Parigi, circostanza nella quale De Nittis aveva ottenuto la medaglia d'oro per le vedute moderne di Parigi e di Londra. Alla data del 1880 risale anche un cambiamento importante per la vita dei De

Nittis, che si trasferiscono dal villino di avenue Uhrich, a Bois de Boulogne, al nuovo appartamento a rue Viète, 3 bis. Qui, dopo aver acquistato un ampio terreno, si fanno costruire una palazzina a tre piani con parco, nell'elegante quartiere Monceau. Nello stesso anno l'artista ottiene grandi riconoscimenti per le cinque opere presentate all'Esposizione Universale di Torino, dove oltre ai soggetti di Parigi, *Ritorno dalle corse* e *Passa il treno*, presenta le magnifiche vedute londinesi, giudicate dal critico Filippo Filippi «così vere da far venire lo *spleen*».

Luisa Martorelli

#### NOTE

<sup>1</sup> V. Pica, *Giuseppe De Nittis. L'uomo e l'artista*, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1914, p. 161 ill.

<sup>2</sup> *De Nittis*, a cura di E. Piceni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1955, p. 175.

<sup>3</sup> P. Dini, G.L. Marini, *De Nittis. La vita, i documenti, le*

*opere dipinte*, vol. I, Umberto Allemandi & C., Torino 1990, n. 825, p. 411.

<sup>4</sup> Cfr. L. Bénédict, *Joseph De Nittis 1846-1884*, Chez René Van Den Berg, Parigi 1926, pp. 37 ill., 42 ill.

<sup>5</sup> Dini, Marini, cit., n. 538, pp. 157, 397.



## 8. DOMENICO INDUNO

(Milano, 1815-1878)

*Vecchia Milano: Il banco dell'antiquario*, 1869

Olio su tela, 40 x 32 cm

Già collezione Mario Rossello

Mai presentato al pubblico vivente il pittore, il dipinto, datato 1869, è esposto per la prima volta in occasione della mostra retrospettiva di Domenico e Gerolamo Induno allestita, nel maggio del 1933, nelle sale del Castello Sforzesco di Milano.

Opera della piena maturità, *Vecchia Milano: il banco dell'antiquario* è licenziato alla fine di un decennio testimone di molti cambiamenti, cambiamenti avvicendatesi non solo nella vita del paese ma anche in quella dell'artista, il quale, dopo il grande successo ottenuto da *il Cader delle foglie* (1859), il raggiungimento della massima popolarità con la versione definitiva de *Il bollettino del giorno 14 luglio 1859 che annunciava la pace di Villafranca* (1862) e la nomina a consigliere accademico di Brera (1863), si sarebbe ritirato dalla scena pubblica decidendo di non prendere più parte alle rassegne annuali dell'accademia, sostenendo – come documenta una lettera inviata qualche anno più tardi (1872) all'amico Domenico Morelli – di aver sempre disapprovato che «accademici, e, peggio, professori debbano concorrere ai premi insieme ai loro stessi scolari».<sup>1</sup>

In effetti, a quella data Domenico era un pittore riconosciuto a livello internazionale; l'esposizione universale di Parigi del 1855 lo aveva portato alla ribalta anche oltre confine e gli estimatori del suo lavoro erano così numerosi ed entusiasti che egli non aveva più alcuna

necessità di promuoverlo attraverso un'attiva partecipazione alle esposizioni pubbliche e lavorava principalmente su commissione.

A Parigi oltre a *Pane e Lagrime* (1854), premiato dalla commissione, Induno aveva inviato altri cinque dipinti, opere che riassumevano il meglio della sua ultima produzione e che nei contenuti delineavano chiaramente quella che sarebbe stata la sua poetica negli anni a venire. Tra questi vi erano *Le questuanti* (1850), *Il Rosario* (1850), *I profughi di un villaggio incendiato* (1851), tele che dietro a motivi pittorici raffiguranti scene pietose desunte dalle umili vicende quotidiane del popolo, quindi perfettamente in linea con i modi della pittura di genere, celavano temi ideologicamente impegnati, spesso strettamente correlati alla politica contemporanea verso la quale, seppur velatamente, il pittore aveva voluto esprimere il proprio dissenso. Valgano per tutti gli esempi di *Le questuanti*, conosciuto come *La questua* – lavoro oggi disperso nel quale la «scena domestica, piena di bella e delicata espressione»<sup>2</sup> che vedeva due nobildonne chiedere l'elemosina per beneficenza, di fatto alludeva alle cartelle del prestito mazziniano, «diretto unicamente», informava la dicitura sulle cartelle, «ad affrettare l'indipendenza e la libertà d'Italia» –, e del premiato *Pane e lagrime*, nel quale, a dispetto dell'interpretazione in chiave intimista suggerita dal titolo, Induno operava una denuncia contro le



Domenico Induno  
*Un pensiero a Garibaldi*, 1863  
olio su tela, 90,5 x 70 cm



infinite condizioni di vita in cui molte famiglie lombarde versavano in quegli anni di guerra. L'indole pacata e riflessiva di Domenico, ben diversa da quella del fratello Gerolamo, il quale, com'è noto, avrebbe vissuto le vicende risorgimentali in prima linea sia in veste di soldato sia di pittore, lo portò ad affrontare la rappresentazione degli eventi contemporanei non attraverso una dettagliata narrazione dei fatti, quanto piuttosto attraverso l'analisi degli effetti dei loro sviluppi, sociali ed emotivi, tra la gente che li viveva. Ciò è riferito dallo

stesso pittore in una lettera nella quale descrive puntualmente *Il bollettino del giorno 14 luglio 1859 che annunciava la pace di Villafranca* e sottolinea di aver voluto esprimere «non già l'atto ufficiale», ma «l'impressione che la notizia della pace fece nel popolo».<sup>3</sup> La scelta dell'autore e la carica innovatrice del dipinto suscitarono stupore ed ammirazione e al suo apparire nelle sale di Brera la tela fu assimilata a quella che in letteratura era «la satira popolare o il romanzo contemporaneo»<sup>4</sup>, affermazione che non solo sottolineava il nuovo *status* raggiunto dalla pittura di genere, finalmente legittimata dalla critica a celebrare, come moderna pittura di storia, i fatti dell'età contemporanea, ma che persuase il pittore a proseguire in quella direzione.

Prove esemplari di tale scelta sono *Un pensiero a Garibaldi* (1863), recentemente riapparso sul mercato, nel quale una giovane sartina, presa una pausa dal proprio lavoro per leggere le notizie del giorno sul quotidiano torinese "Il Diritto", alza lo sguardo verso un'immagine di Garibaldi appesa alla parete, probabilmente, come suggerisce la critica dell'epoca, «pensando a un amico nelle file dei volontari, un giovinetto che porta l'uniforme garibaldina»<sup>5</sup>, ma riflettendo sicuramente anche sulla «grande epopea», sulla sconfitta del generale stesso, tradito, ferito e arrestato per mano dell'esercito regolare italiano, ed *Il banco dell'antiquario* qui

esposto, nel quale è ancora la storia contemporanea legata all'eroe dei due mondi a reggere le fila della narrazione pittorica di quello che, a prima vista, potrebbe apparire un semplice brano di pittura di genere che coglie *dal vero* un momento di vita quotidiana di due giovani popolane.

La data apposta accanto alla firma indica che siamo nel 1869; l'episodio dell'Aspromonte è ormai lontano, dopo il fallimento della campagna dell'agro romano e la sconfitta di Mentana Garibaldi è nuovamente a Caprera, ma anche se i suoi ritratti fanno la loro apparizione sui banchi degli antiquari tra vecchie stampe e ninnoli, parte del popolo sospira ancora per lui.

Ed Induno, ancora una volta tramite di questi sentimenti, lo rivela con garbo ed eleganza nel gesto di una delle protagoniste, la quale, con nostalgia e tenerezza, di fronte ad una statuetta in gesso del generale non può trattenersi dal desiderio di accarezzarla delicatamente.

Condotto magistralmente alternando una stesura fluida e decisa a virtuosismi in punta di pennello – si noti la resa dei volti il cui incarnato chiarissimo li fa spiccare costringendo l'osservatore a soffermarvisi confrontandosi con le emozioni delle protagoniste –, *Vecchia Milano: il banco dell'antiquario* può annoverarsi tra i lavori più intensi e meglio riusciti della maturità dell'artista.

Elisabetta Chiodini

#### NOTE

<sup>1</sup> P. Levi L'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte. Mezzo secolo di pittura italiana*, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, Roma-Torino 1906, p. 156.

<sup>2</sup> C. Tenca, *Esposizione di belle arti nel palazzo di Brera, III*, in "Il Crepuscolo", a. I, n. 33, 22 settembre 1850, p. 130.

<sup>3</sup> G. Nicodemi, *Domenico e Gerolamo Induno*, Editore

G.G. Görlich, Milano 1945, p. 29.

<sup>4</sup> G. Rovani, *Esposizione di Belle arti nelle sale di Brera*, in "Gazzetta Ufficiale di Milano", 12 settembre 1862.

<sup>5</sup> A. Ghislanzoni, *Le sale dell'Esposizione a Brera. Impressioni di un profano*, in "La Lombardia", a. V, n. 252, 9 settembre 1863.



## 9. FRANCESCO PAOLO MICHETTI

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

*Processione del Venerdi Santo a Chieti*, 1878 circa

Olio su tela, 85 x 95 cm

Già collezione Mario Rossello

La *Processione del Venerdi Santo a Chieti* è da considerarsi uno dei capolavori giovanili del pittore abruzzese. È qui raffigurato un rituale religioso antichissimo, di memoria altomedievale, praticato il venerdì della settimana santa anche in molte altre provincie dell'Abruzzo e dell'Italia meridionale, ma in questo caso la località scelta è Chieti. Durante il venerdì santo si assiste al corteo funebre per il *Cristo morto*, la cui statua è issata da uno stendardo di colore nero. *L'Arciconfraternita del Sacro Monte dei Morti* o del *Suffragio* si prendeva cura della processione e, per la circostanza solenne, faceva indossare ai confratelli un abito pesante da penitente, composto da un camice lungo, un cappuccio e un cingolo nero con una mantellina o *mozzetta* gialla, come rende visibile fedelmente il Michetti nel rappresentare a capofila del corteo un confratello del *Sacro Monte*. Sono riconoscibili al seguito membri di altre confraternite, distinti per il diverso colore di mantellina, azzurro e rosso. Era prevista anche la partecipazione di giovani e di anziani, ripresi dall'artista mentre percorrono il muro di cinta in prossimità dell'ingresso della antica Cattedrale medievale..

Il dipinto fu realizzato poco dopo lo *Sposalizio in Abruzzo*, nel 1876, acquistato da Goupil<sup>1</sup>, in un momento felice per Michetti quando, agli albori di quel successo tributato come seguace di Fortuny, fu proiettato, poco più che venten-

ne, sulla scena del mercato internazionale. Il soggetto rientra nella tipicità di quei soggetti di cui Michetti fu maestro assoluto, connotando un genere che si può proporre come nuovo modello di storia italiana: le feste e i rituali di quell'Abruzzo arcaico che il pittore, avendolo bene impresso nella memoria, non aveva difficoltà a rappresentare. Quei luoghi e quelle scene di rituali religiosi erano da considerare linfa vitale della cultura arcaica dell'Abruzzo e della sua origine meridionale.

Al pari di D'Annunzio in poesia, Michetti è l'elegiaco cantore delle arti figurative, di una terra che ostenta palesemente il volto sacro e profano delle sue tradizioni, legate alle feste popolari, ma anche alla rappresentazione del lavoro nei campi e nelle località in prossimità del mare.

Egli svela gli aspetti più reconditi della sua amatissima terra, osservando con un'attenzione esaltata la ricchezza dei costumi femminili con i monili, tramutando la pittura in espressione sincera per le rappresentazioni di feste popolari nella loro vitalità intrisa di paganesimo.

Identificato e riconosciuto come un artista singolare per queste scelte inusitate di vivace realismo e di originale connotazione antropologica che ne fecero della sua arte una peculiarità assoluta, fu reclamato per questo dai maggiori mercanti d'Europa. Goupil, Reutlinger, Seeger e Muller furono seguaci della pittura di Michetti, tramutandolo in un artista







ricco e facoltoso e ricercato in tutta Europa. Fu proprio il mercante francese Alphonse Goupil, all'indomani della morte di Mariano Fortuny, nel 1874, ad ingaggiare numerosi artisti napoletani, tra i quali Michetti, ritenuto tra tutti i giovani allievi della scuola del Morelli, di cui si ricorderanno i nomi di Antonio Mancini, Paolo Vetri, Gaetano Esposito, Eduardo Dalbono, gli scultori Gemito e Ammendola, colui che era in grado di rielaborare con una cifra stilistica originale gli esiti della lezione pittorica del maestro spagnolo, nell'ultima stagione artistica trascorsa a Portici, a Villa Arata, prima che la morte giungesse a coglierlo precocemente a Roma.

Anche il mercante francese Reutlinger stipulò con Michetti un contratto che per diversi anni lo vide impegnato a produrre «una quantità di belli quadri che a Parigi piacquero molto e furono bene collocati»<sup>2</sup>.

Nella triade dei quadri più famosi realizzati in questo intenso periodo di lavoro, durante il quale Michetti si recava a Parigi e a Londra, sono da ricordare *Processione del Venerdì Santo a Chieti*, *Il ritorno dalla raccolta delle zucche* e *Sposalizio in Abruzzo*, prima citato.

La provenienza parigina del nostro quadro è confermata da un articolo di G.C. Sarti<sup>3</sup> dove si menziona l'acquisto del dipinto all'*Hotel des Ventes* insieme ad altri cinque quadri di Michetti. In questo immenso «magazzino da rigattiere», un luogo di vendita dove passava di tutto, dai mobili sequestrati a vecchie suppellettili di soffitta, oggetti rari confusi con un gran numero di cose di poco conto, erano riemerse diverse opere del Michetti. I pezzi più importanti erano: un bozzetto della *Festa del Corpus Domini*, *Processione del Venerdì Santo a Chieti*, *Sposalizio in Abruzzo*, acquistati, gli ultimi due, da un ammiratore di nazionalità tedesca.

Alla data della recensione del dipinto nel 1914, riecheggia la fama di Michetti nell'ambito del collezionismo francese, conosciuto per la sua capacità di proporre modelli nuovi della conoscenza dell'Italia, interpretando il paesaggio, diremmo oggi, secondo una rinnovata declina-

zione antropologica. Egli evocava nelle sue tele «il paesaggio superbo nel quale era nato e cresciuto, i costumi pittoreschi della sua gente, le sonanti spiagge dell'Adriatico [...] nessuno aveva mai veduto a Parigi qualche cosa di simile»<sup>4</sup>. Nello stesso articolo si fa cenno all'interesse dell'acquirente straniero desideroso, dopo l'acquisto, di trovare conferma sull'autenticità di quelle opere direttamente da Michetti e di conoscere da lui quale fosse il significato della processione funebre. Di fronte a tali quesiti, l'artista avrebbe risposto così: «Mi compiaccio che abbiate acquistato il quadro della *Processione a Chieti*: è il Venerdì Santo e il morto è Cristo! Se si è ben conservato è un buon quadro, chiaro e tenero».

Non è dato sapere la data in cui *Processione del Venerdì Santo a Chieti* e *Sposalizio in Abruzzo*, entrano a far parte della famosa collezione del comm. Mario Rossello di Milano<sup>5</sup> ma alla Biennale di Venezia del 1932, la *Processione* è l'unico dipinto

documentato all'esposizione retrospettiva con una didascalia recante la datazione del 1880 e la proprietà del nuovo collezionista Rossello<sup>6</sup>.

Nella monografia di Sillani del 1932 la nostra opera, pubblicata in bianco e nero, viene considerata una redazione definitiva e probabilmente lo conferma la tecnica ad olio, mentre esistono almeno due studi della *Processione del Venerdì Santo a Chieti* quasi similari nel formato e nella tecnica, a pastello, il primo dei quali, già pubblicato a colori da Sillani, era di proprietà di Giuseppe Cenzato. Quest'ultimo esemplare, firmato e datato in basso a sinistra «Michetti 1895», fu poi donato nel 1960 al Museo di Capodimonte<sup>7</sup>, mentre un altro pastello, da propendere alla stessa datazione del primo, segno tardivo di un ripensamento dell'artista su un tema di successo, apparteneva alla collezione di Paolo e Beniamino Rotondo e fu donato nel 1911 al museo di San Martino (inv. 13616).

Luisa Martorelli

#### NOTE

<sup>1</sup> *Livres Goupil* 8, n. 11128, p. 151 sotto il titolo di *Repas de Noces dans les Abruzzes*.

<sup>2</sup> M. Della Rocca, *L'arte moderna in Italia*, Treves, Milano 1883, p. 232.

<sup>3</sup> G.C. Sarti, in «Noi e il mondo», 1914, p. 266.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> A.M. Damigella, *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, Pastelli, Disegni*, catalogo della mostra (Francavilla

al Mare), Electa, Napoli 1999, p. 197; *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, p. 322.

<sup>6</sup> *XVIII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia) 1932, p. 53, n. 23.

<sup>7</sup> Il pastello misura 85x920 mm. e reca l'inv. 8295; cfr. *Ottocento negato*, a cura di L. Martorelli, M.S. Mormone, De Rosa Edizioni, Napoli 1991, p. 113.

10. MOSÈ BIANCHI

(Monza, 1840-1904)

*Dietro le scene*, 1870 circa

Olio su tela, 80 x 60 cm

Già collezione Giovanni Treccani

Nel 1870 il dipinto è esposto prima a Torino con l'originario titolo *Dietro le scene* (valutato 700 lire) e poi a Milano, all'*Esposizione Permanente di Belle Arti in Milano* e a Brera, dove è presentato con il titolo *Amore allo studio*. Il Guici nell'*Album* edito in occasione della mostra torinese, così commenta il dipinto: «Quella figura è così naturale che non si potrebbe di più [...] Toccata con quella arditezza di pennello che è quasi una specialità del signor Bianchi, essa è viva [...] e non occorre dir altro. Peccato che questo bravissimo artista quando è riuscito a raggiungere l'effetto che aveva in mente non si curi più del rimanente [...] peccato davvero! [...] Se il pavimento della sala non fosse fuor di prospettiva, sì che rappresenta un'erta ammattonata, io non avrei cosa a ridire al suo dipinto, il quale del resto anche con tal difetto era pure non ultimo ornamento dell'Esposizione».

È invece del tutto favorevole la recensione di Emilio Praga che ammira la capacità di Mosè Bianchi di costruire un ambiente cromaticamente credibile, inondato di luce vera, che sostanzia di realismo l'umorismo della scena: l'originario titolo *Dietro le scene*, spiega Praga, allude al chierichetto che si atteggia come un attore dietro le quinte di un teatro.<sup>1</sup> Un giudizio solo parzialmente positivo è espresso da Giuseppe Mongeri per il quale la figura del chierichetto è degna del pennello di Hogarth, ma altresì sbilanciata.

In seguito alla morte dell'artista, nel 1904, la prima occorrenza bibliografica dell'opera è nella monografia di Giulio Pisa che annovera il dipinto tra quelli realizzati nel 1870 ed esposti a Brera: dati, questi, a lungo ignorati dalla critica che solo di recente ha recuperato la corretta cronologia del quadro.

Quando nel 1923 il dipinto è pubblicato da Guido Marangoni come *Una buona fumata* si trova già in casa di Giovanni Treccani che, oltre all'opera in analisi, possedeva altre quattro tele dell'artista, l'anno seguente tutte esposte a Monza<sup>2</sup>.

Tra il 1940 e il 1941, nel centenario della nascita di Mosè Bianchi, la città di Monza commemora il suo pittore, come testimoniano alcuni articoli apparsi sulla stampa locale che menzionano puntualmente anche il quadro in analisi. L'esposizione del 1924 è replicata trent'anni dopo a Milano dove sono ripresentati tutti i Mosè Bianchi del senatore Treccani<sup>3</sup>. L'evento milanese è recensito da Mario Astolfi che, con l'ennesimo mutamento di titolo, riferendosi a *Una buona pipata*, paragona la pittura di Bianchi a quella di Giacomo Favretto<sup>4</sup>.

Dopo quasi un secolo dalla sua realizzazione, Ugo Nebbia ritorna sull'opera con un'analisi che mette in relazione scelte iconografiche e stilistiche del pittore: «Attraverso la sorridente malizia di questi racconti che, sulle mistiche armonie di certi sfondi sacri, fanno





Mosè Bianchi, *La vigilia della sagra*, 1870  
olio su tela, 140 x 95,5 cm  
Courtesy Enrico Gallerie d'Arte, Milano - Genova



rivivere nella loro monellesca compunzione tanti piccoli protagonisti in cotta bianca, è facile capire che tale “genere” risponde a vere soluzioni stilistiche, sempre più sue, dove un acuto senso del vero è tutt’uno col gioco bonario dell’invenzione; mentre da una specie di spensierato settecentismo, rifiorito in un primo tempo con una tecnica quasi olandese, va man mano definendo virtù tutte sue di

spontaneo umorismo narrativo, fino a vibrare in apparenti improvvisazioni e sfocature formali, dove tocca, ma senza impacci programmatici, i confini dell’impressionismo».

Poco prima di morire, nel 1961, Giovanni Treccani fa riprodurre *La fumatina* nelle proprie memorie. In un momento imprecisato dopo la scomparsa del senatore, il dipinto è alienato dagli eredi Treccani e transita sul mercato intorno al 1980 (stimato 60.000.000 di lire), di certo, quando compare alla mostra monzese del 1987 proviene da una collezione privata. In occasione della mostra Paolo Biscottini contestualizza il quadro nel genere “chiesastico” diffuso in Lombardia a fine Ottocento, un genere che nella produzione di Mosè Bianchi si caratterizza per una resa dello spazio animato dai sentimenti dei protagonisti. In particolare rientra in questo genere la serie dei chierichetti, inaugurata da *Vigilia della sagra* (1864) e sviluppata con *Conversazione in sagrestia* e il *Chierichetto*, entrambe del 1873, ma è con *La buona fumata* che il tema trova una sua totale autonomia. La datazione al 1872-73 inizialmente avanzata da Biscottini e da Pia Antonini giustificata dalla realizzazione di un’incisione ad acquaforte e puntasecca, firmata e datata, verrà aggiornata dallo stesso Biscottini alla luce delle voci bibliografiche del 1870 che hanno permesso una corretta datazione del quadro. Lo studioso ritiene che *Dietro le scene*

sia l’esempio più rappresentativo della serie dedicata al chierichetto, tema che scaturisce da un interesse psicologico per «il contrasto tra la svagata indisciplinatezza del bambino e l’austerità chiesastica dell’ambiente». Ripren-

dendo il pensiero di Ugo Nebbia, lo studioso osserva che il contrasto scaturisce da espedienti iconografici e pittorici, grazie all’accentuazione del bianco della cotta e del fumo sul fondo scuro dell’ambiente.

Benedetta Brison

#### NOTE

<sup>1</sup> Si allinea al parere di Praga anche S. Mazza su “La Lombardia”.

<sup>2</sup> Non è di Treccani l’altro quadro erroneamente annoverato da Marangoni nella collezione del senatore, *I chierichetti*. Gli altri dipinti esposti a Monza sono *Il saltimbanco* p. 36, n. 4; *Mandolinata*, p. 49, n. 3; *Strada suburbana a Monza*, p. 58, n. 15; *Banchina a Chioggia* p. 60, n. 5.

<sup>3</sup> Nel *Catalogo* non sono esplicitate le proprietà dei dipinti, ma è significativo che i quadri certamente appartenuti al senatore siano elencati l’uno di seguito all’altro eccetto il n. 8. È questa l’ultima occorrenza bibliografica per *Banchina a Chioggia* e *Strada suburbana a Monza*.

<sup>4</sup> L’anno seguente Severino Pagani pubblica il dipinto con la didascalia “G. Bianchi, Monza”: si tratta probabilmente di Gerardo Bianchi (1845-1922) fratello minore di Mosè. Prima Gerardo e poi i discendenti della famiglia dopo la morte di Mosè hanno amministrato la proprietà artistica e le lastre fotografiche delle opere del celebre pittore (in proposito cfr. P. Biscottini, 1996, p. 491), come si evince anche dall’articolo di Marangoni del 1924. Non si tratta quindi di un cambiamento di proprietà del quadro come altrove da me erroneamente riferito e come probabilmente inteso dallo stesso Pagani.



## Profili biografici dei collezionisti

### ALBERTO CLERICI

Alberto, di Luigi e Rosa Clerici, nasce a Como l'11 dicembre 1860. Inizia la sua carriera nell'industria con una modestissima azienda per la produzione dei tessuti di seta, con sede nella sua città natale. La ditta Clerici cresce gradualmente, ma nel primo Novecento primeggia ormai tra le fabbriche che realizzano tessuti operati di pregio per l'abbigliamento femminile.

Durante la prima guerra mondiale, in uno degli stabilimenti di Camerlata, presso Como, Clerici organizza un importante ospedale per ufficiali feriti.

Verso il 1925 la F.I.S.A.C. - Fabbriche Italiane di Seterie Alberto Clerici, insieme ad altre importanti industrie seriche comasche, si mette in evidenza accorpando altre società e aprendo nuove fabbriche. Grazie all'apporto di alcune banche nazionali come il Credito Italiano, la F.I.S.A.C. diversifica la produzione acquisendo impianti tessili a Monte Olimpino, vellutiere a Como, stamperie a Luisago e Grandate e una tintoria a Como.

Nel 1931 Alberto Clerici abbandona la guida dell'azienda, per essere sostituito da Furio Ciconna. A coronamento della sua carriera, giunta peraltro al termine, nello stesso anno gli viene conferita l'onorificenza di commendatore nell'Ordine della Corona d'Italia. A quest'epoca

Alberto Clerici, che da tempo ha il proprio domicilio in piazza Cavour a Milano, è presidente della Società Immobiliare Clerici e della Società anonima immobiliare Moltrasina, nonché presidente della società proprietaria del giornale "La Provincia di Como", organo ufficiale del P.N.F. a Como, mentre ha già lasciato la presidenza dell'Associazione italiana fabbricanti di stoffa e seta. Nella prima metà degli anni '30, a seguito della crisi di tutto il settore serico, la F.I.S.A.C. passa all'I.R.I.

*Saverio Almini*

#### FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio di Stato di Milano

Prefettura di Milano, Gabinetto di Prefettura, Carteggio, Atti fino al 1937, I versamento, cart. 807, "5876. Clerici Alberto. Onorificenza"



### LUIGI DELLA TORRE

Archipace Pacifico Luigi (Luigi) Della Torre nasce ad Alessandria il 13 luglio 1861, figlio dell'ingegnere Isacco Giacomo, di agiata famiglia ebraica, e di Fanny Pisa, figlia del banchiere Israele Luigi Pisa. Laureato in scienze economiche presso la Scuola superiore di commercio di Venezia, vive a Milano dove lavora presso la Banca Zaccaria Pisa, di cui il nonno materno è contitolare con il fratello Giuseppe.

Sposato con Teresa Zambelli, Luigi Della Torre è impegnato politicamente e socialmente in numerose attività. Dal 1903 è vicepresidente con Luigi Majno della «Società Umanitaria», sostenuta da suo zio Ugo Pisa, divenendone presidente dal 1913 al 1924.

Nella Banca Zaccaria Pisa, nella quale era formalmente entrato nel 1895 dopo la scomparsa del nonno, Della Torre è gerente insieme a Giuseppe Pisa e all'altro nipote di Luigi Pisa, l'ingegner Giuseppe Sullam.

Nel 1911 l'assetto della società in nome collettivo «Zaccaria Pisa» viene modificato con ca-

pitali prevalentemente di Giuseppe Pisa e, per una parte minoritaria, dello stesso Della Torre. Luigi Giuseppe Pisa, figlio di Ugo, nominato dal nonno suo erede universale, affida la gestione dell'enorme patrimonio investito a Della Torre e a Sullam; essi fanno superare alla Banca Zaccaria Pisa la svalutazione seguente alla prima guerra mondiale grazie agli investimenti azionari. Dal 1911 alla metà degli anni Venti, Della Torre svolge un ruolo importante quale intermediario in operazioni di credito mobiliare alla Borsa di Milano ed è presente nei consigli di amministrazione della Edison e di altre importanti imprese industriali.

È nominato senatore il 24 novembre 1913, iscrivendosi al gruppo dell'Unione democratica sociale, poi Unione democratica. Nello stesso anno è chiamato alla vicepresidenza dell'Istituto nazionale di credito per la cooperazione (poi Banca nazionale del lavoro), mentre già da prima era presidente dell'Istituto di credito per le cooperative. All'inizio del 1914 è nominato grande ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia.

Stimato da Bonaldo Stringher, governatore della Banca d'Italia, dai vertici delle grandi banche milanesi e dai circoli politici della sinistra riformista, Della Torre è il primo presidente dell'Associazione bancaria italiana dal 1919 al 1925. Tra il 1922 e il 1925 la Banca Pisa subisce forti perdite sui crediti concessi all'Istituto di credito per le cooperative di Milano, ai quotidiani del gruppo della Società editoriale italiana ("Il Secolo", "Il Mattino", "La Gazzetta dello Sport"), controllati dal 1917 assieme all'ingegner Giuseppe Pontremoli, e alle case editrici cui era interessata dal 1913 assieme a Enrico Bemporad. Infine registra forti perdite nella Società telefonica delle Puglie, a causa del mancato rinnovo nel 1925 della concessione da parte del Governo.

Nel 1927 il senatore Della Torre viene richiamato e diffidato di possibile denuncia all'Alta Corte, a causa della somministrazione di sostegni materiali agli ex deputati antifascisti Libardi, Zibo e Todeschini e a parecchi fuoriusciti e alle loro famiglie, aiutati da Della Torre in Francia. I fuoriusciti più in vista di cui si tratta sono Luigi Campolonghi e Adelmo Pedrini i quali vivono di fatto stipendiati da Della Torre, formalmente come amministratori di due delle tre tenute che egli possiede nel Tolosano (il castello di Donazan presso Nérac, Muret e Lavail). Secondo le informazioni raccolte dalla polizia italiana, le dimore di Della Torre ospiterebbero convegni di fuoriusciti socialisti, repubblicani e massoni, mentre la coltivazione delle terre sarebbe affidata a famiglie di contadini sovversivi, tutti profughi di Molinella, tra le quali la famiglia Tarozzi, presso il cui fondo esisterebbe un deposito di armi per le costituenti "Legioni Garibaldine".

Dopo la morte di Luigi Giuseppe Pisa nel 1930, la Banca Zaccaria Pisa viene messa in liquidazione. Nel 1934 Della Torre è colto da un ictus, muore a Casciago il 4 settembre 1937.

Saverio Almini

#### FONTI ARCHIVISTICHE

Fondazione Istituto per la storia dell'età contemporanea – ISEC, Sesto San Giovanni  
Bastogi, Cariche sociali, fascicoli personali, "Della Torre [Luigi]", b. 95 fasc. 594  
Archivio di Stato di Milano,  
Prefettura di Milano, Gabinetto di Prefettura, Carteggio, Atti fino al 1937, I versamento, cart. 60, "013. Della Torre on. Luigi. Senatore del Regno – deceduto-funerali. 13925 – 5-9-37. 15088 – 30-9-37"



#### PAOLO INGEGNOLI

Paolo Ingegnoli nasce il 31 dicembre 1861 ad Abbiategrasso, in provincia di Milano, dove la sua famiglia, originaria di Gargnano sul Garda, si è trasferita da poco. Dopo la morte del padre Antonio, Paolo entra nel commercio seguendo le orme del fratello maggiore Francesco. Questi aveva frequentato a Milano l'Istituto tecnico "Carlo Cattaneo" ed era stato subito dopo impiegato per due anni in importanti ditte di Parigi. Nel 1878 Francesco Ingegnoli apre a Milano un'attività insieme a Domenico Lucchetti, commerciante di crisalidi di bachi da seta, concimi, granoturco, semi di lino, ravizzone e sesamo. Nel 1879-1880 i due modificano la loro società allo scopo di estendere il commercio di sementi vegetali. Nello stesso 1880, Francesco e Paolo Ingegnoli avviano una ditta propria, allo scopo di produrre e selezionare le sementi, e non solo di commerciarle. Francesco collabora a diversi giornali agricoli; pubblica *L'erbario delle migliori foraggere d'Italia; Un manuale di*

*praticoltura; Dove e come si impianta un orto*. La ditta Fratelli Ingegnoli crea composizioni e miscugli di sementi per la formazione di praterie e introduce in Italia piante nuove dopo averle studiate nel loro paese d'origine, specialmente dall'America del nord. Gli Ingegnoli formano il più importante vivaio d'Italia, e per alcune piante (i gelsi in particolare) il più importante d'Europa. La casa Fratelli Ingegnoli riceve numerose onorificenze in occasione di tutte le esposizioni internazionali alle quali partecipa, tra cui quella di Parigi del 1900, dove è premiata con la grande medaglia d'oro.

Tra i due fratelli, a Paolo è riconosciuto il primato nelle iniziative ardite di commercio e a lui si deve lo slancio imprenditoriale di inizio Novecento, che porta la ditta "F. e P. Ingegnoli" a introdursi nel settore dell'acquisto e rivendita di terreni. Nel 1901 gli Ingegnoli formano una società collettiva con capitale di lire 50.000 insieme a Pompeo Ceriani, «per la compera e la rivendita di beni immobili a scopo di speculazione commerciale». Nel 1905 il Ceriani recede dalla società. L'anno seguente i due fratelli costituiscono una nuova società in accomandita per azioni. Sempre nel 1906 questa società viene trasformata in società anonima per azioni, mantenendo identica denominazione e sede (cioè l'indirizzo storico della ditta Ingegnoli, in corso Buenos Aires 54). Presidente della nuova società viene eletto per acclamazione Giuseppe Sullam, libero firmatario della Banca Zaccaria Pisa. Nella successiva seduta del consiglio di amministrazione tenutasi il 27 gennaio 1907 nella sede della Banca Pisa, il ragioniere Luigi della Torre viene eletto presidente del consiglio di amministrazione; in tale occasione viene deliberato un aumento di capitale sociale di 2.500.000 lire con l'emissione

di nuove azioni, che vengono assunte nella totalità dalla Banca Pisa.

Con reale decreto 8 giugno 1911, su proposta del ministro di agricoltura industria e commercio, Paolo Ingegnoli viene nominato cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia; pochi anni prima era stata rifiutata la proposta di nomina dell'Ingegnoli a cavaliere al merito del lavoro, dal momento che il medesimo riconoscimento era già stato conferito a suo fratello e socio Francesco. In data 27 aprile 1913, invece, il re nomina Paolo Ingegnoli commendatore dell'Ordine della Corona d'Italia quale benemerito dell'istruzione superiore in Milano: egli aveva donato all'Associazione per gli istituti di alta cultura in Milano un terreno di sua proprietà allo scopo di concorrere alla sistemazione degli Istituti superiori milanesi e allestire un orto botanico da annesso alla Scuola superiore di agricoltura.

Paolo Ingegnoli è anche il fondatore dell'asilo di Sesto Calende; dell'istituzione Pro asili di Turro (località di cui è consigliere comunale e poi sindaco); del Circolo interessi agricoli; consigliere della Banca agricola; del Banco cooperativo commerciale; della Aedes; della Ligue costruzioni; presidente del Consiglio del Kursaal Diana e della Società Vetrerie nazionali.

Nel primo decennio di attività nell'edilizia, la ditta Ingegnoli trasforma milioni di metri quadrati di campi in quartieri, il principale dei quali è quello del rondò di Loreto alle Rottole, dove sorgono dodici palazzi della Società Umanitaria (il cui promotore economico è la Banca Zaccaria Pisa). Mediante le facilitazioni degli Ingegnoli, che cedono i terreni a prezzi inferiori al costo, l'Ente autonomo per le case popolari e la Società cooperativa case e alloggi costruiscono appartamenti per circa quarantamila persone. L'iniziativa degli Ingegnoli non si limita alla sola Milano, ma si espande in altre

luoghi tra cui Bergamo, Mestre e Lanzo d'Intelvi, dove acquistano un albergo e oltre 500.000 metri di terreno.

Il successo imprenditoriale e l'impegno filantropico di entrambi i fratelli Ingegnoli convivono con l'impegno politico nello schieramento progressista. È nella villa Ingegnoli di Sesto Calende che si tiene nel settembre del 1909 una importante festa commemorativa garibaldina alla quale partecipano il presidente della Camera dei deputati Giuseppe Marcora, l'onorevole Ronchetti, il prosindaco di Milano commendatore Gabba, il professor G. C. Abba che pronuncia un discorso patriottico.

Il ramo storico dell'attività di famiglia, quello floro-vivaistico, viene brillantemente proseguito da Antonio, figlio di Francesco, addottorato nel 1904 presso la Scuola superiore di agricoltura e poi specializzatosi in Francia e Germania.

Paolo Ingegnoli muore a Milano il primo giugno 1935.

*Saverio Almini*

#### FONTI ARCHIVISTICHE:

Archivio storico della Camera di commercio di Milano

Archivio ditte, Sezione ante 1920, scatola 556, "Ingegnoli F. P. e C. Successi a Ingegnoli e Ceriani. Milano"; scatola 574, "Lucchetti D. e Ingegnoli successi a Lucchetti e C. Milano"

Archivio di Stato di Milano

Prefettura di Milano, Gabinetto di Prefettura, Carteggio, Atti fino al 1937, I versamento, cart. 844, fasc. "Ingegnoli dott. Antonio", fasc. "Ingegnoli Paolo onorificenza"; cart. 922, "10/260. Ingegnoli Cav. Francesco. Onorificenza"; cart. 1034, "Ingegnoli comm. Paolo decesso – condoglianze alla famiglia 11304 – 2-6-35"

Archivio storico civico di Milano – Biblioteca Trivulziana

Funzionari pubblici, P.G. 86853, n. 2904



#### GIACOMO JUCKER

Giovanni Giacomo Jucker, terzo di sei fratelli, nasce il 30 marzo 1883 a Nese (oggi Alzano Lombardo), da Albert Jucker e Luigia Fontana. Il padre, cittadino svizzero, arriva in Italia per dirigere uno stabilimento tessile, prima a Nese e poi nel bresciano. Il figlio Giacomo intraprende la stessa carriera; nel 1904 è assistente capo operaio nella sala di preparazione carderia del cotonificio Carlo Sutermeister di Intra e l'anno successivo caposala vicedirettore presso il cotonificio Morganti e C. di Gemona. Giovane dalle grandi aspirazioni, decide di partire per l'Inghilterra, dove trova lavoro in un'azienda costruttrice di macchine tessili e, ottenuta la rappresentanza per l'Italia, si trasferisce definitivamente a Milano. Fonda, a soli ventiquattro anni, la Giacomo Jucker - Rappresentante. Nel 1908 viene celebrato il matrimonio con Ida Saibene, figlia di Pompeo ed Enrichetta Fontana.

Con il rallentamento dell'importazione di macchine tessili durante la prima guerra mondiale, Giacomo Jucker apre una nuova ditta, l'Utensileria Jucker che, a fine conflitto, cede a due suoi fidati dipendenti.

Aprire due filiali dell'azienda milanese, una a Bombay (Giacomo Jucker - Engineer) e una a San Paolo del Brasile (Mecanica Importadora) che hanno però vita breve a causa di una concomitanza di tragici eventi e all'impossibilità per Giacomo di raggiungere aree così lontane in breve tempo. Successivamente recupera in Austria macchinari per la riapertura di un cotonificio veneto e lì acquista e gestisce per un anno la filatura Pollak, ribattezzata Spinnerei Ebensee Jucker.

Nel 1924 rileva una piccola azienda comasca specializzata nella produzione di macchine per cappellifici, chiamata Mezzera, trasferendola a Milano nel 1934 e dandole sede definitiva in via Livraghi nel 1940. Con la crisi degli anni Trenta sposta la produzione su macchine per la tintoria e il finissaggio, portando la ditta a divenire una delle più moderne del settore, con il 60% di prodotti esportati.

Nel 1931 la Giacomo Jucker - Rappresentante viene trasformata in società e inizia la produzione di nuovi apparecchi, quali termoregolatori per il controllo della temperatura, apparecchi per il riscaldamento e il condizionamento dell'aria, scaricatori di condensa e termostati per l'industria automobilistica. Diviene infine una società per azioni, diretta da Giacomo Jucker con Alberto Saibene e Vincenzo Penzo, già suoi collaboratori nelle filiali liquidate di India e Brasile, che dimostra di essere pervasa da uno spirito nuovo e intraprendente inviando giovani dipendenti negli Stati Uniti ad apprendere strategie innovative e ad aggiornarsi. Con la rivista "Jucker informazioni", un giornale dedicato alla divulgazione di argomenti specifici legati all'azienda, Giacomo istruisce invece clienti e collaboratori.

Durante la Seconda Guerra Mondiale Jucker decide di non convertirsi alla produzione bel-

lica, mentre l'ufficio tecnico della Mezzera lavora su prototipi di macchinari per i cappelli e per l'industria tessile che facciano ripartire l'azienda a conflitto concluso.

In data 2 giugno 1953 Giacomo Jucker è nella lista dei nuovi commendatori dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana e nel 1954 viene proposto per il Cavaliato del Lavoro.

Muore il 10 dicembre 1966.

*Elena Orsenigo*

Note biografiche tratte da A. Mercandino, *Giacomo Jucker (Ricordi di un nipote)* in *L'incanto dei Macchiaioli nella collezione di Giacomo e Ida Jucker*, catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo, F. Mazzocca, (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2015, pp. 45-55.





## ENRICO MASCIONI

Enrico Mascioni con il fratello Tullio appartiene a una ramificata famiglia originaria di Cuvio, in provincia di Varese, dagli anni Venti dell'Ottocento rinomata nell'arte organaria. A Cuvio Enrico nasce il 25 novembre 1869, figlio di Bernardo e di Francesca Porro. Il padre con i suoi fratelli Anacleto e Gaspare aveva continuato l'attività iniziata dal proprio genitore e da uno zio, costruendo importanti organi anche nella città di Milano. Tullio e Bernardo Mascioni, pur interessandosi della ditta di famiglia soprattutto negli aspetti amministrativi, rappresentano due figure di imprenditori a tutto tondo, pronti a cogliere le occasioni di grossi investimenti che offre la capitale lombarda nei vivaci primi anni del Novecento.

Agli inizi del secolo Tullio e Enrico sono i conduttori dell'albergo-ristorante *Cervo* in via Santa Margherita 16, avendo creato una apposita società in nome collettivo la cui gerenza e firma spetta però al solo Enrico, allora domiciliato in via principe Umberto. Poco dopo avere rinnovato la licenza dell'albergo *Cervo* nel 1911, Enrico

avvia una nuova attività nel febbraio 1912 insieme a Vittorio Binaghi, creando una società di fatto per la durata di anni 12 e il capitale di lire 150.000 per l'esercizio di un grande albergo-ristorante denominato *Hôtel du Parc*, in via principe Umberto 29, all'angolo di via Parini, dove Enrico Mascioni ha spostato il proprio domicilio. Un ampliamento di questa intrapresa si ha nel 1915, quando Enrico promuove la costituzione di una società in accomandita semplice denominata "Enrico Mascioni & C." – alla quale può essere aggiunta la legenda *Hôtel du Parc* – con durata stabilita dal 30 giugno 1915 al 30 giugno 1923, salvo proroga, avente per oggetto l'assunzione e l'esercizio dell'albergo *du Parc* già *Hôtel du Parc et du Cerf*, con facoltà di assumere l'esercizio di altri alberghi, ristoranti e caffè in Milano o fuori. Enrico Mascioni è il socio accomandatario gerente, illimitatamente responsabile. I maggiori soci che concorrono al capitale sono, oltre al Mascioni, Ottorino Pruneri, Zeno Arditì, Guglielmo Silva. Durante la grande guerra, un figlio di Enrico, Bernardo, si arruola volontario, mentre *l'Hôtel du Parc* è spontaneamente offerto come sede del comando dell'Esercito francese in Italia. Enrico Mascioni fa parte in questi anni di diversi comitati di beneficenza, tra cui il patronato delle scuole di Porta Nuova e di Porta Venezia a Milano e il patronato dei bambini scrofolosi nel suo paese natale. Nel 1918 il Ministero dell'interno indica il nominativo di Enrico Mascioni come meritevole di nomina al cavaliere nell'Ordine della Corona d'Italia. Il questore di Milano, sollecitato di un parere, afferma che «per la condotta e pel sentimento patrio che nutre il Mascioni, nel pubblico produrrebbe buona impressione il conferimento in di lui favore di una onorificenza cavalleresca».

Negli anni 1918-1920 Enrico Mascioni acquista ulteriori quote della società in accomandita del-

*l'Hôtel du Parc* per cessione da parte di alcuni soci e amplia una volta di più la sua attività rinnovando l'immobile di via Santa Margherita in angolo con via Silvio Pellico, che assume dapprima la denominazione di albergo *Regina e Rebecchino* e quindi di albergo *Regina & Metropoli* (il quale diverrà tristemente famoso durante gli anni della seconda guerra mondiale come luogo di transito dei cittadini ebrei deportati); ma dalla fine degli anni Venti, la fama di Mascioni come albergatore è legata soprattutto al rinomato *Grand Hôtel et de Milan*. Nel primo dopoguerra i fratelli Mascioni investono anche in un settore parallelo a quello ricettivo-alberghiero e della ristorazione: nel gennaio del 1920 Tullio costituisce una ditta con Luigi Lattuada per il commercio all'ingrosso e al minuto di vini e liquori di lusso, attività annessa all'esercizio di ristorante che Lattuada e Mascioni conducono in via Pattari 6; Enrico, per parte sua, entra come socio nella "Valle Pagani e C." di cui sono gerenti Oldoino Valle e Angelo Pagani, e al cui capitale partecipano anche Giovanni Valle e Margherita Cavallotti, ditta che opera nel medesimo campo.

A definitivo coronamento della sua carriera, nel 1923 Enrico Mascioni viene insignito del diploma di ufficiale e nel 1924 di quello di commendatore dell'Ordine della Corona d'Italia, quale «benemerito dell'industria alberghiera ed esercente di una fabbrica di organi artistici».

*Saverio Almini*

### FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio di Stato di Milano

Prefettura di Milano, Gabinetto di Prefettura, Carteggio, Atti fino al 1937, I versamento, cart, 857, fasc. 10 "Mascioni Enrico. Onorificenza"

Archivio storico della Camera di commercio di Milano

Archivio ditte, Sezione fino al 1920, scatola 592, fasc. 199

Archivio ditte, Sezione post 1920, fasc. 48906, 56094, 72052



## MARIO ROSSELLO

Mario Rossello, di Francesco e Luigia Pallavicini, nasce l'11 ottobre 1877 a Milano. L'unico fratello di Mario, Edoardo, nasce il 25 gennaio 1880. Il padre Francesco, originario di Albissola, nel Savonese, muore improvvisamente il 30 gennaio 1886, lasciando la famiglia in gravi difficoltà economiche, tanto che il figlio minore, Edoardo, viene messo in orfanotrofio.

Nell'autunno del 1890, Mario si iscrive all'Istituto tecnico "Carlo Cattaneo". Dopo il diploma, conseguito nel 1894, trova subito impiego presso l'apprezzato ragioniere Rinaldo Canepa.

Il 30 ottobre 1897, intanto, Edoardo Rossello viene dimesso dall'orfanotrofio, ma l'11 giugno 1898 muore dopo una brevissima malattia.

Mario ha preso a esercitare la libera professione di commercialista. Nel periodo che segue la morte del fratello, egli dirige l'amministrazione della ditta E. Riva e subito dopo viene incaricato di quella dell'Eredità del senatore Giulio Bianchi. Nel biennio 1902-1903 è impiegato come praticante presso la ditta del cavaliere Mino Cantoni, stimato ragioniere e pubblicista milanese.

Nel novembre del 1903 chiede e ottiene di essere ammesso nell'Albo dei curatori fallimentari, al quale rimarrà iscritto fino al 1919.

Il 10 maggio 1905 sposa Anita Izar, sorella di Angelo, destinato a un futuro di notorietà nei campi dell'ingegneria e della fisica, con il quale Rossello ha stretto delle relazioni di amicizia. Dal matrimonio nascono i figli Guido, nel 1906, e Luisa, nel 1908.

Nel biennio 1908-1909, mentre prosegue l'attività di curatore fallimentare, Rossello ha già raggiunto i primi importanti traguardi della sua lunga esistenza professionale: nel 1908 è segretario della Società anonima Fontanella per il commercio di tessuti; vicepresidente della Società anonima Materiale elettrico (di cui è presidente il cognato Angelo Izar); sindaco della Società cooperativa Trasporti fra gl'industriali e commercianti; nel 1909 figura nel Consiglio di amministrazione del Cotonificio Valle Ticino, con la carica di sindaco.

A coronamento dei risultati conseguiti nel primo decennio delle sue molteplici occupazioni, acquista a Moltrasio, sul lago di Como, una striscia di terreno prospiciente la riva, dove edifica una villa.

Oltre all'attività di curatore fallimentare, all'interno del Collegio dei ragionieri della provincia di Milano, Rossello ricopre un ruolo di responsabilità e prestigio, essendo diventato segretario della Presidenza.

Ma il vero anno di svolta nella carriera di Mario Rossello è il 1913, quando egli entra nel Credito Italiano come sindaco supplente. Nel Credito Italiano diventa sindaco effettivo l'anno seguente, salendo alla carica di direttore nel 1918 e di consigliere amministratore delegato nel 1921. Dal consiglio del Credito Italiano, si presenta dimissionario nel 1924 per passaggio alla Banca nazionale di credito, le cui origini

risalgono alla gravissima crisi economica del 1921 che aveva determinato il crollo di uno dei maggiori gruppi finanziari-industriali italiani, quello rappresentato dall'Ansaldo e dalla Banca italiana di sconto. I nuovi amministratori della banca appartengono ai principali gruppi industriali del settore meccanico, siderurgico, elettrico, tessile e commerciale italiani, cioè Falck, FIAT, Edison, Rinascente, Borletti. A questi settori, oltre che alle imprese già legate alla Banca italiana di sconto come Ansaldo, Alfa Romeo, Transatlantica italiana, fu diretta l'attività di finanziamento del nuovo istituto bancario nei sei anni successivi, che videro la Banca nazionale di credito partecipe di tutte le principali operazioni finanziarie nazionali. Nel 1926 Mario Rossello è chiamato a ricoprire nella Banca nazionale di credito, presieduta dall'ingegnere Giacinto Motta, consigliere delegato della Società Edison, la carica di vicepresidente, con il compito precipuo di seguire le partecipazioni industriali, considerata l'esperienza e competenza acquisite in entrambi i campi della finanza e dell'industria.

Negli anni della sua vicepresidenza alla Banca nazionale di credito, Mario Rossello entra a far parte dei consigli di altre importanti aziende industriali, tra le quali Franco Tosi, Cantieri navali Franco Tosi, Montecatin, Italo-Radio, Ansaldo, Edison, Società anonima strade ferrate meridionali.

Viene sempre rieletto nel consiglio di amministrazione del Credito Italiano fino al quadriennio 1941-1944. Nella primavera del 1945, il Tribunale di Lucca dispone il fermo delle attività di Rossello. Prevenendo l'attuazione di tale disposizione, egli mette a disposizione la carica di consigliere del Credito Italiano.

Una nuova fase nella sua vita si apre nel 1946, quando lascia il Credito Italiano per passare

alla Banca di credito finanziario, nota come Mediobanca, dove è inserito anche Alessandro Lentati, marito di sua figlia Luisa.

Uscito dal Credito Italiano, Rossello è confermato nella carica di consigliere di amministrazione della Società italiana per le strade ferrate meridionali nel 1946 e nel 1953.

Nel 1955, diviene vicepresidente di Edison e viene chiamato alla stessa carica anche dalla Società italiana per le strade ferrate meridionali. Nel 1957 diviene presidente di Edison, ed è di nuovo eletto consigliere del Credito Italiano. Nella Società italiana per le strade ferrate meridionali rimane in carica fino al 1968, mentre al Credito Italiano non è più rieletto nell'assemblea dal 1966.

Il 18 maggio 1960 muore la moglie di Rossello, Anita Izar. All'inizio di luglio dello stesso anno, Rossello si sottopone a un intervento chirurgico presso la casa di cura "La Madonnina" di Milano, di cui aveva finanziato la costruzione nel 1955. Negli anni seguenti riduce il proprio impegno lavorativo, fino a che nomina il figlio Guido suo procuratore e si ritira a Moltrasio.

Muore a Milano il primo ottobre 1973.

*Saverio Almini*

#### FONTI ARCHIVISTICHE

Camera di commercio di Milano

Sezione post-unitaria. Commercio interno. Fallimenti e curatori di fallimento. Ruolo dei curatori di fallimento

Archivio storico Unicredit, Milano

Credito Italiano. Direzione centrale. Segreteria Alta Direzione. Copialettere dell'Alta Direzione  
Credito Italiano. Direzione centrale. Segreteria Alta Direzione. Consiglieri di amministrazione cessati («Rossello Mario»)

Credito Italiano. Direzione Centrale. Segreteria Alta Direzione. Verbalì del Consiglio di amministrazione  
Credito Italiano. Direzione Centrale. Segreteria Alta

Direzione. Dossier di seduta del Comitato esecutivo  
Credito Italiano. Pareri legali

Credito Italiano. Atti preparatori alle assemblee di bilancio

Credito Italiano. Fascicoli individuali («Lentati Alessandro»)

Gruppo Elettrofinanziaria. Società Elettrofinanziaria. Copialettere

Fondazione Istituto per la storia dell'età contemporanea – ISEC, Sesto San Giovanni

Bastogi s.p.a. Verbalì del consiglio di amministrazione

Bastogi s.p.a. Cariche sociali. Fascicoli personali («Rossello Mario»)

Comune di Moltrasio

Atti 1898-1943

Atti 1944-1965

Cartelle annonarie

Archivio storico del Pio Albergo Trivulzio e Istituto milanese "Martinitt" e "Stelline", Milano

Orfanotrofo maschile "Martinitt". Orfani. Dimissioni dallo stabilimento

Centrale. Eredità. Donazioni e legati (Uffici. Fondi "Regina Elena")

Istituto d'istruzione superiore statale "Carlo Cattaneo", Milano

Registri scolastici trimestrali e finali

Archivio storico diocesano di Milano

"Processetti" matrimoniali

Duplicati degli atti di battesimo

Duplicati degli atti di matrimonio

Duplicati degli atti di morte

Parrocchia di San Tomaso in Terramara, Milano. Registri dei battesimi

Parrocchia di San Francesco di Paola, Milano

Registri matrimoniali

Parrocchia di Santa Maria Incoronata, Milano

Incanti per matrimonio

Registri matrimoniali



## GIOVANNI TRECCANI DEGLI ALFIERI

Giovanni Treccani (Montichiari 1877 - Milano 1961) si forma come tecnico tessile e completa gli studi in Germania, a Krefeld. Tra il 1898 e il 1912 lavora alle Lane Rossi di Vicenza: entrato come semplice compositore di tessuti, compie una brillante carriera, divenendo in breve direttore generale del Lanificio e del Cottonificio e poi presidente del CdA. Nonostante le allettanti prospettive di carriera alle Lane Rossi, nel 1912 lascia Vicenza per raccogliere una nuova sfida: salvare dal fallimento il Cottonificio Valle Ticino di Vanzaghella, alle porte di Milano, del quale Treccani diviene a tutti gli effetti il proprietario: il successo come imprenditore è tale che nel 1921 riceve il titolo di Cavaliere del Lavoro. È grazie ai proventi di questa e numerose altre attività che Treccani si fa mecenate di diverse imprese culturali, spinto dall'ideale della "funzione sociale della ricchezza". Nel 1923 l'industriale si presenta a Giovanni Gentile, ministro del-

la pubblica istruzione, offrendo una cospicua somma da destinare a un istituto di ricerca, ma Gentile piuttosto chiede a Treccani di impiegare quel capitale nell'acquisto della *Bibbia* di Borso d'Este, il celeberrimo codice miniato, trafugato alla caduta degli austriaci e allora sul mercato. Treccani acquista i due preziosi volumi, li dona spontaneamente al re e di lì a poco è nominato senatore. In Senato l'industriale è subito coinvolto nel progetto, allora privo di finanziatori, dell'*Enciclopedia Italiana* (1924-1937), a quale seguirono il *Dizionario Biografico degli Italiani* e diverse altre edizioni dell'Istituto Treccani.

Oltre ai dipinti dell'Ottocento collezionati dal 1912, a partire dal 1924 Treccani acquista anche opere d'arte antica grazie ad Adolfo Venturi, entrato in Senato in quello stesso anno. Il padre della storia dell'arte italiana fa leva sul sentimento patriottico di Treccani, convincendolo che "rivendicando allo straniero un'opera d'arte, si rivendica un pezzo di patria" (s.a., *Per celebrare*, in "La Grande Illustrazione italiana" 1925, pp. 8-13). Il modenese Venturi nutre grande ammirazione per l'uomo grazie al quale la *Bibbia* estense è tornata a Modena, così gli sembra naturale persuadere Treccani a comprare altre opere d'arte, come già aveva fatto con un altro grande industriale, Benigno Crespi (A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano*, Hoepli, Milano 1900). Entrano così nella collezione Treccani opere di Sodoma, Fra Bartolomeo, Tiepolo, Guardi e molte altre.

Contestualmente agli acquisti Treccani promuove la collezione, pubblicando i quadri nelle edizioni da lui stesso patrocinato, come l'*Enciclopedia* e poi la *Storia di Milano* (in taluni casi si tratta proprio della prima occorrenza a stampa del dipinto), ma anche prestandole

alle mostre. Oggi possiamo ammirare la *Bona di Savoia presentata da una Santa martire* al Castello Sforzesco, il celebre *Autoritratto con tre amici* di Giuseppe Bossi e il ritratto di *Giuditta Pasta* di Giuseppe Molteni a Brera, tutti un tempo in casa Treccani.

Ma soprattutto alcune delle più prestigiose istituzioni milanesi sono arrivate a noi anche grazie all'impegno e alla generosità dell'industriale che ne è stato presidente negli anni difficili della guerra: la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (1935-1943) che

vede Treccani battersi per l'indipendenza del sodalizio dal regime; il Museo Teatrale alla Scala (1937-1952), del quale mette in salvo il patrimonio negli anni di guerra; il Centro Nazionale di Studi Manzoni al quale dona la più vasta raccolta privata di documenti e cimeli sul poeta; la Sezione lombarda dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (1940-1944 e poi presidente onorario) per la quale finanzia edizioni di rilievo. Infine la *Storia di Milano* (1943-1961) accompagnata da studi inediti e da una vastissima fototeca.

Benedetta Brison



## Regesto delle opere in mostra

a cura di Melissa Raspa

I. CARLO FORNARA  
(Prestinone, 1871-1968)

*Da una leggenda alpina*, 1902  
*Düsterer Winter; D'après une légende des Alpes;*  
*According to a legend of the Alps; Una leggenda*  
*alpina; Leggenda alpina*  
Olio su tela, 72 x 101 cm  
Firmato in basso a destra: "C. Fornara"  
Sul verso reca le etichette della Galleria Pesaro  
di Milano e un'etichetta della mostra di Acqui  
Terme (2007).  
Coll. privata

PROVENIENZA: Milano - Parigi, Alberto Grubicy  
(documentato fino al 1911?); Milano, coll. Al-  
berto Clerici; Vigevano, coll. Bonomi.

ESPOSIZIONI: 1902-1903, Milano, Società per le  
Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Esposi-*  
*zioni collettive di G. Previati, E. Gola, L. Conconi,*  
*A. Tominetti, C. Fornara, F. Minozzi, C. Maggi,*  
*C. Ravasco (scultore), Gottardo e Mario Segan-*  
*tini, organizzate dalla Galleria d'Arte Moderna*  
*di Alberto Grubicy*, n. 19; 1905, Monaco di Ba-  
viera, Glaspalast, *IX. Internationale Kunstaus-*  
*stellung im Kgl. Glaspalast zu München 1905,*  
*Sala 72, n. 350; 1907, Parigi, Serre de l'Alma,*  
*Salon des Peintres Divisionnistes Italiens organisé*  
*par la Galerie d'Art A. Grubicy, de Milan, Salle*  
*D, n. 234; 1911, St. Moritz, Gemeindehauses,*

*Gemälde-Ausstellung Italienischer Divisionisten,*  
*aus der Galerie A. Grubicy, im grossen Saal des*  
*St. Moritzer Gemeindehauses, veranstalten zu*  
*Gunsten des Segantinis-Museums*, n. 7; 1912,  
Londra, Great White City, *Latin - British Exhi-*  
*bition of Fine Art*, Gallery XVII, n. 68; 2007, Acqui  
Terme, Palazzo Liceo Saracco, *Carlo Fornara. Il*  
*colore della valle*, n. 23; 2016, Milano, Palazzo  
Reale, *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e*  
*Memoria*, n. 31; 2016-2017, Rovereto, Museo  
di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e  
Rovereto, *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio*  
*e Memoria*

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo delle Esposizioni collettive*  
*di G. Previati, E. Gola, L. Conconi, A. Tominetti, C.*  
*Fornara, F. Minozzi, C. Maggi, C. Ravasco (sculto-*  
*re), Gottardo e Mario Segantini, organizzate dalla*  
*Galleria d'Arte Moderna di Alberto Grubicy nel Pa-*  
*lazzo della Società di Belle Arti in Milano*, catalogo  
della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti  
ed Esposizione Permanente), Tip. G. Martinelli,  
Milano 1902; *Offizieller Katalog der IX. Interna-*  
*tionalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu*  
*München 1905*, catalogo della mostra, (Monaco  
di Baviera, Glaspalast), Verlag von Rudolf Mos-  
se, Monaco di Baviera 1905, p. 55 (con il titolo  
*Düsterer Winter*); A. Melani, *Un lirico del Divi-*  
*sionismo. Carlo Fornara*, in "Natura ed Arte", a.  
XV, n. 5, 1 febbraio 1906, tav. f.t.; *Catalogue du*  
*Salon des Peintres Divisionnistes Italiens organisé*

par la Galerie d'Art A. Grubicy, de Milan, catalogo della mostra, (Parigi, Serre de l'Alma), 1907, p. 12 (con i titoli *D'après une légende des Alpes* o *According to a legend of the Alps*); A. Melani, *An italian "luminist": Carlo Fornara*, in "The Studio", vol. 43, n. 179, 15 febbraio 1908, p. 41 ill. (con il titolo *D'après une légende des Alpes*); *Katalog zur Gemälde-Ausstellung Italienischer Divisionisten, aus der Galerie A. Grubicy, im grossen Saal des St. Moritzer Gemeindehauses, veranstalten zu Gunsten des Segantinis-Museums*, catalogo della mostra, (St. Moritz, Gemeindehauses), 1911, p. 2; *Latin - British Exhibition. Fine Art Catalogue*, catalogo della mostra, (Londra, Great White City), Gale & Polden Limited, Londra 1912; G. Grondona, *L'arte di Carlo Fornara*, in "Vita e pensiero", 1 gennaio 1917, p. 24; *Carlo Fornara*, in "Simplon", a. I, n. 3, maggio 1922, p. 4 ill.; R. Calzini, *Alberto Clerici e la sua collezione*, in *Raccolta Clerici*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria Pesaro), Treves - Treccani - Tumminelli, Edizioni Bestetti e Tumminelli, Milano s.d. (ma 1932), p. 10 (con il titolo *Leggenda alpina*); *Raccolta Clerici*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria Pesaro), Treves - Treccani - Tumminelli, Edizioni Bestetti e Tumminelli, Milano s.d. (ma 1932), n. 31, tav. II (con il titolo *Leggenda alpina*); *La Raccolta d'Arte A. Clerici alla Galleria Pesaro*, in "Corriere della Sera", a. 57, n. 279, 23 novembre 1932, (con il titolo *Leggenda alpina*); *Echi di Cronaca*, in "Corriere della Sera", a. 57, n. 283, 27 novembre 1932 (con il titolo *Leggenda alpina*); *Echi di Cronaca*, in "Corriere della Sera", a. 57, n. 283, 28 novembre 1932 (con il titolo *Leggenda alpina*); *La raccolta A. Clerici*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria Pesaro), «La Provincia di Como» - Soc. An. Edit., Como 1936, n. 97, tav. 2 (con il titolo *Leggenda alpina*); C. Fornara, *Brevi memorie di Carlo Fornara*, in "Convivium - Raccolta nuova", n. 4, 1947, p. 545; T. Fiori, *Archivi*

*del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. VII.67, p. 124, tav. 1559; M.G. Reami, *Carlo Fornara, pittore della Valle Vigizzo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Milano 1969-1970, p. LIII; M. Dalai Emiliani, *Il simbolismo nell'opera di Carlo Fornara*, in "Illustrazione Ossolana", a. XIII, n. 3, 1971, pp. 8-9 ill. - 10 (con il titolo *Una leggenda alpina*); M.G. Reami, *Catalogo*, in "Illustrazione Ossolana", a. XIII, n. 3, 1971, p. 27; M. Valsecchi, F. Vercelotti, *Carlo Fornara pittore*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1971, p. 73, tav. 43; *Carlo Fornara. Il colore della valle*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco), Mazzotta, Milano 2007, pp. 70-71 ill.; F. Rossi, "La Gioconda di Boccioni". *Le fonti passatiste tra diniego e fondamento*, in *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e Memoria*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 2016, pp. 58, 62, 84 ill.; S. Rebora, *Umberto Boccioni e la Galleria Grubicy, tracce per la ricostruzione di un rapporto*, in *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e Memoria*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, (Milano, Palazzo Reale), Electa, Milano 2016, pp. 127, 131 ill.; *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e Memoria*, catalogo della mostra, (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), Electa, Milano 2016; *La bella pittura dell'800 italiano. Carlo Fornara 1871-1968*, a cura di F. Vercelotti, s.d., s.p. ill.

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

*Quando gli uccelletti vanno a dormire*,  
1891-1903

*Uccelletti che vanno a dormire*

Olio su tela, 31,3 x 50,3 cm

Firmato in basso a sinistra: "V. Grubicy"

Sul verso del telaio reca un sigillo in ceralacca con lo stemma gentilizio dei Grubicy, una striscia di carta incollata con l'iscrizione autografa: "N. 84 Quando gli uccelletti vanno a dormire (1891-1903) Restaurato in questi giorni Vittore Grubicy de Dragon per l'amico Della Torre 15 marzo 1905" e l'iscrizione autografa: "Miazzina 1892". Coll. privata, in comodato presso "il Divisionismo" Pinacoteca Fondazione C.R. Tortona

PROVENIENZA: Milano, coll. Luigi Della Torre; Innsbruck, coll. Karl Wilhelm Della Torre; Milano, coll. Arturo Toscanini; Milano, Finarte Casa d'Aste, asta n. 510 del 4 giugno 1985, lotto n. 87; Cornate d'Adda, coll. privata.

ESPOSIZIONI: 1922, Milano, Bottega di Poesia, *Esposizione retrospettiva dell'opera di Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Vittore Grubicy De Dragon, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli*, n. 61; 1987, Como, Sede della Fondazione Ratti, *Arte svelata. Collezionismo privato a Como dall'Ottocento a oggi*, n. 44; 2005, Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio - Palazzo Biumi-Innocenti, *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo 1851-1920*, n. 47; 2007, Milano, Fondazione Biblioteca di via Senato, *Toscanini tra note e colori*, n. 13; 2007, Volpedo, Studio del Pittore, *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti*, s.n.; 2012, Rovigo, Palazzo Roverella, *Il Divisionismo. La luce del moderno*, s.n.; 2016, Madrid, Sala Fundación MAPFRE Recoletos, *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, n. 7; 2016, Rovereto, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, *I pittori della luce. Dal Divisionismo al Futurismo*, n. 6

BIBLIOGRAFIA: U. Bernasconi, *Artisti contemporanei: Vittore Grubicij De Dragon*, in "Emporium", vol.

XLI, n. 244, aprile 1915, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, p. 257 ill.; *Il veliere*, in "L'Eroica", nn. 73-76, 1921, pp. 62-63; *Esposizione retrospettiva dell'opera di Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Vittore Grubicy De Dragon, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli*, catalogo della mostra, (Milano, Bottega di Poesia), Bertieri e Vanzetti, Milano 1922, pp. 23-24 (con le misure 31,5 x 50,5 cm); *Raccolta Z. Pisa S. A. F.*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria Pesaro), Edizioni d'Arte Emilio Bestetti, Milano 1934, n. 45, tav. XLI (con le misure 32 x 50 cm); C. Bozzi, *La Raccolta Z. Pisa S. A. F. alla Galleria Pesaro*, in "Corriere della Sera", 27 gennaio 1934; *Echi di Cronaca*, in "Corriere della Sera", 5 febbraio 1934; *Mercato artistico*, in "Le Arti Plastiche", a. XI, n. 4, 16 febbraio 1934; S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Società Editrice Libreria, Milano 1955, pp. 377 (con il titolo *Uccelletti che vanno a dormire*), 393 ill.; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. I.53, p. 12, tav. 43 (con le misure 31,5 x 50,5 cm); *Dipinti del XIX secolo. Dipinti dal XV al XVIII secolo*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Finarte Casa d'Aste), 4 giugno 1985, p. 45 ill. (con le misure 32 x 50,5 cm); *Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento numero 15*, Giorgio Mondadori & Associati, Milano 1986, pp. 283 ill. - 284 (con la carta applicata su tela come supporto e con le misure 32 x 50,5 cm); *Il valore dei dipinti dell'Ottocento italiano. L'analisi critica, storica ed economica. IV edizione (1986/1987)*, a cura di G.L. Marini, Umberto Allemandi & C., Torino 1986, pp. 182-183 ill. (con la carta applicata su tela come supporto e con le misure 32 x 50,5 cm); *Arte svelata. Collezionismo privato a Como dall'Ottocento a oggi*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, (Como, Sede della Fondazione Ratti), Mazzotta, Milano 1987, p. 64 ill.; G. Anzani (scheda), in *Arte svelata. Collezionismo privato a*

*Como dall'Ottocento a oggi*, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, (Como, Sede della Fondazione Ratti), Mazzotta, Milano 1987, p. 96 (con le misure 30,5 x 52,5 cm); P. Nicholls, *La Raccolta Pisa (e non solo Pisa)*, in *Ottocento numero 16. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento*, Giorgio Mondadori & Associati, Milano 1987, p. 200; *Ottocento numero 23. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 1994, p. 124 ill. (con le misure 30,5 x 52,5 cm); S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon 1851-1920*, Jandi Sapi Editori, Milano - Roma 1995, n. 487, pp. 15, 40, 284 ill., 303 ill. (con le misure 30,5 x 52,5 cm); A. Scotti Tosini, *Milano tra primo e secondo divisionismo*, in *Arte a Milano 1906-1929*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, (Milano, Fiera Milano), Electa, Milano 1995, p. 80 ill.; G. Ginex, *Le collezioni d'arte della nuova borghesia imprenditoriale (1881-1926)*, in *Imprenditori & cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, a cura di G. Ginex, S. Rebora, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1999, p. 131 ill. (con le misure 30,5 x 52,5 cm); S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo*, in *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo 1851-1920*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebora, (Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio - Palazzo Biumi-Innocenti), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, p. 19; C. Migliavacca, *Catalogo delle opere*, in *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo 1851-1920*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebora, (Verbania - Pallanza, Museo del Paesaggio - Palazzo Biumi-Innocenti), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 89 ill., 126 (con le misure 30,5 x 52,5 cm); A. Scotti Tosini, *Le ragioni di un convegno*, in *Il colore dei Divisionisti. Tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, atti del convegno internazionale di studio, a cura di A. Scotti Tosini, (Tortona - Volpedo), Pavia 2005, p. 16, fig. 11; *Toscanini tra*

*note e colori*, catalogo della mostra, a cura di E. Palminteri Matteucci, (Milano, Fondazione Biblioteca di via Senato), Biblioteca di via Senato Edizioni, Milano 2007, pp. 80-81 ill., 137 ill. (con le misure 30,5 x 52,2 cm); *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti, (Volpedo - Tortona, Studio del Pittore - Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona), Edo - Edizioni Oltrepò, Voghera 2007, pp. 37-39, 77 ill.; L. Giachero (scheda), in *Luce, controllo, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti, (Volpedo - Tortona, Studio del Pittore - Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona), Edo - Edizioni Oltrepò, Voghera 2007, p. 135 (con le misure 30,5 x 52,5 cm); P. Nicholls, *“...testimonianze tra loro correlate”*, in *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Skira, Milano 2012, p. 23; *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Skira, Milano 2012, n. 40, pp. 56-57 ill., 147 ill. (con le misure 30,5 x 52,5 cm); S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon. Luce, musica, emozioni*, in *Il Divisionismo. La luce del moderno*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, (Rovigo, Palazzo Roverella), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 50-52; F. Cagianelli, *Dal dialogo con Giuseppe Pellizza all'asse Toscana-Lombardia. Fasi inedite della coscienza divisionista in Toscana*, in *Il Divisionismo. La luce del moderno*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, (Rovigo, Palazzo Roverella), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, p. 79; *Il Divisionismo. La luce del moderno*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, (Rovigo, Palazzo Roverella), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, p. 100 ill. (con le misure 30,5 x 52,5 cm); F. Caroli, *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Electa,

Milano 2015, pp. 30, 212 ill.; M. Scognamiglio (scheda), in F. Caroli, *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Electa, Milano 2015, pp. 72-73 ill. - 75 ill. (particolare); A.-P. Quinsac, *El Divisionismo italiano: una revolución pictórica entre tradición e iconoclasia*, in *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, F. Mazzocca, (Madrid, Sala Fundación MAPFRE Recoletos), Fundación MAPFRE, Madrid 2016, p. 65; *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, F. Mazzocca, (Madrid, Sala Fundación MAPFRE Recoletos), Fundación MAPFRE, Madrid 2016, pp. 124 ill. - 125; A.-P. Quinsac, *Il Divisionismo italiano: una rivoluzione pittorica fra tradizione e iconoclastia*, in *I pittori della luce. Dal Divisionismo al Futurismo*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, (Rovereto, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), Electa, Milano 2016, p. 54; *I pittori della luce. Dal Divisionismo al Futurismo*, catalogo della mostra, a cura di B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, (Rovereto, MART - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), Electa, Milano 2016, p. 108 ill.

### 3. DANIELE RANZONI (Intra, 1843-1889)

#### *I tre amici*, 1878

*Tre amici*

Olio su tela, 105 x 80 cm

Coll. privata

PROVENIENZA: Birling Manor, coll. Navill; Milano, coll. Paolo Ingegnoli; Valdarno, coll. Gaetano Marzotto.

ESPOSIZIONI: 1989, Milano, Palazzo della Permanente, *Daniele Ranzoni 1843-1889*, n. 72; 1992, Corte di Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, *Ottocento Italiano dalla Raccolta Gaetano Marzotto*, n. 8; 2002-2003, Brescia, Palazzo Martinengo, *Impressionismo italiano*, n. 105

BIBLIOGRAFIA: R. Boccardi, R. Giolli, *Opere non identificate*, in *Daniele Ranzoni*, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1911, p. 48; *La Galleria Ingegnoli*, catalogo della vendita all'asta, (Milano, Galleria Pesaro), Treves - Treccani - Tumminelli, Edizioni Bestetti e Tumminelli, Milano - Roma 1933, n. 80, tav. 81; *Echi di Cronaca*, in “Corriere della Sera”, 2 maggio 1933; Collector, *Mercato artistico*, in “Le Arti Plastiche”, a. X, n. 10-11, 1 giugno 1933; E. Somaré, *L'arte nelle collezioni private. I maestri italiani dell'Ottocento nella raccolta Marzotto*, Edizioni dell'Esame, Milano 1937, pp. 24 (con il titolo *Tre amici*), 315, tav. 12; G. Predaval, *Pittura Lombarda dal Romanticismo alla Scapigliatura*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1967, p. 61 ill., tav. XXXV; *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, p. 70 ill.; A.-P. Quinsac, *Catalogo delle opere di Daniele Ranzoni*, in *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, p. 120; A.-P. Quinsac, *Notizie biografiche su Daniele Ranzoni*, in *Daniele Ranzoni 1843-1889*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, p. 133; R. Tassi, *Gaetano Marzotto e l'Ottocento italiano*, in *Ottocento Italiano dalla Raccolta Gaetano Marzotto*, catalogo della mostra, a cura di A. Baboni, M. Scolaro, S. Tosini Pizzetti, (Corte di Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca), Artegrafica Silva s.r.l., Parma 1992, p. XV; M. Sco-



laro (scheda), in *Ottocento Italiano dalla Raccolta Gaetano Marzotto*, catalogo della mostra, a cura di A. Baboni, M. Scolaro, S. Tosini Pizzetti, (Corte di Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca), Artegrafica Silva s.r.l., Parma 1992, pp. 16-17 ill., tav. 8; A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano 1997, n. 229, pp. 166 ill. - 167; *Impressionismo italiano*, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, (Brescia, Palazzo Martinengo), Mazzotta, Milano 2002, pp. 183 ill., 237; *Iconografia pittorica dell'Ottocento italiano*, S. A. Grafitalia già Pizzi e Pizio, Milano s.d., tav. 20

#### 4. ANTONIO MANCINI (Roma, 1852-1930)

##### *Scugnizzo con salvadanaio*, 1874

*Lo scugnizzo; Scugnizzo col salvadanaio; Scugnizzo col salvadanaio; Il salvadanaio; Ragazzo con salvadanaio; Scugnizzo; Scunizzo con salvadanaio*  
Olio su tela, 64 x 51 cm  
Datato e firmato in basso a sinistra: "Napoli 74 A. Mancini"  
Coll. privata

PROVENIENZA: Milano, coll. Enrico Junck; Rapallo, coll. Giulia Gentilini Junck; Milano, coll. Giacomo e Ida Jucker.

ESPOSIZIONI: 1948, Lugano, Museo Caccia - Villa Ciani, *Mostra di dipinti dell'Ottocento italiano*, n. 81; 1949, New York, Galleria Wildenstein - Metropolitan Museum, *Exhibition of Italian XIX Century Paintings*, n. 114; 1962, Milano, Villa Comunale, *Mostra di Antonio Mancini*, n. 10; 1982, Milano, Palazzo della Permanente, *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, n. 134; 1997, Lovere, Atelier del Tadini, *Antonio Man-*

*cini (1852-1930). Il Collezionismo del suo Tempo in Lombardia*, n. 3; 1998-1999, Livorno, Museo Civico «Giovanni Fattori» - Villa Mimbelli, *Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento*, n. 121; 2009-2010, Roma, Chiostro del Bramante, *Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione*, n. 46; 2015-2016, Milano, Museo Poldi Pezzoli, *L'incanto dei macchiaioli nella collezione di Giacomo e Ida Jucker*, n. 55

BIBLIOGRAFIA: E. Somaré, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1944, p. XLIV, tav. 132; C. Baroni, G.A. Dell'Acqua, *Mostra di dipinti dell'Ottocento italiano*, catalogo della mostra, (Lugano, Museo Caccia - Villa Ciani), Tipografia Leins & Vescovi, Bellinzona 1948, p. 42 (con il titolo *Lo scugnizzo* e con le misure 65 x 51,5 cm); E. Somaré, *Pittori Italiani dell'Ottocento*, catalogo della mostra, (New York, Galleria Wildenstein - Metropolitan Museum), Wildenstein & Co., Inc., New York 1949, p. 111 (con le misure 49 x 63 cm), tav. 114; E. Somaré, in *La raccolta Giacomo Jucker*, Edizioni dell'Esame, Milano 1951, p. 8 (con il titolo *Scugnizzo col salvadanaio*); *La raccolta Giacomo Jucker*, Edizioni dell'Esame, Milano 1951, n. 66, pp. 38, 215, tav. 66 (con il titolo *Scugnizzo col salvadanaio* e con le misure 50,5 x 63 cm); G. Guida, *Vita e opere di Antonio Mancini*, Tipografia «Artistica» di A. Nardini, Roma 1952, p. 5 (con il titolo *Scugnizzo col salvadanaio*), tav. f.t.; G. Guida, *A sedici anni era già celebre. Mancini maestro del colore*, in "La Vela", 16 maggio 1953, ill. (con il titolo *Il salvadanaio*); A. Schettini, *Mancini*, Stipend - Edizioni d'Arte, Napoli 1953, p. 224, tav. f.t. (con il titolo *Ragazzo con salvadanaio*); E. Somaré, *Pittori Italiani dell'Ottocento*, catalogo della mostra (seconda edizione), (New York, Galleria Wildenstein - Metropolitan Museum, 1949), "Silvana" Editoriale d'Arte, Milano 1957;

C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia (1785-1943)*, Einaudi, Torino 1960, p. 237; C. Teani, *Mostra di Antonio Mancini*, catalogo della mostra, (Milano, Villa Comunale), G. Colombi, Milano 1962, p. 30, tav. 10 (con le misure 50,5 x 63 cm); A. Ruschioni, A.M. Salini, *Virtute e conoscenza*, Napoli 1964, p. 608 ill.; M. Emiliani Dalai (scheda), in *Pittura italiana dell'Ottocento nella raccolta Giacomo Jucker*, a cura di M. Emiliani Dalai, G. Mercandino Jucker, Rizzoli, Milano 1968, n. 76, tav. 76; G. Adona, *Antonio Mancini il pittore della luce in rilievo*, in "Historia", gennaio 1971, p. 108 ill.; F. Bellonzi, *Antonio Mancini*, Sisa Edizioni, Milano 1978, pp. 12-13, 23 (con il titolo *Scugnizzo col salvadanaio*), tav. VII (con le misure 50,5 x 63 cm); M. Dalai Emiliani, *Il contesto: opere in rapporto*, in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, p. 99 (con il titolo *Scugnizzo*); M. Dalai Emiliani (scheda), in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, pp. 101-102, tav. 14 (con il titolo *Scugnizzo col salvadanaio*); S. Rebora (scheda), in *Antonio Mancini (1852-1930). Il Collezionismo del suo Tempo in Lombardia*, catalogo della mostra, (Lovere, Atelier del Tadini), Presservice'80, Rovetta 1997, pp. 22 ill., 56 (con il titolo *Scunizzo con salvadanaio*); L. Martorelli (scheda), in *Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di G. Matteucci, (Livorno, Museo Civico «Giovanni Fattori» - Villa Mimbelli), Comune di Livorno e Umberto Allemandi & C., Torino 1998, p. 196, tav. 121; F.P. Rusconi, *Giacomo Jucker tra collezionismo e ricerca storica*, in *Jucker collezionisti e mecenati*, a cura di A. Negri, Electa, Milano 1998, pp. 48, 51 (con il titolo *Scugnizzo col salvadanaio*); F.P. Ru-

sconi, *Collocazione delle opere in casa Jucker. Dattiloscritto di Giacomo Jucker*, in *Jucker collezionisti e mecenati*, a cura di A. Negri, Electa, Milano 1998, p. 248 (con il titolo *Scugnizzo col salvadanaio*); M. Dantini (scheda), in S. Bietoletti, M. Dantini, *L'Ottocento italiano. La storia - Gli artisti - Le opere*, Giunti, Firenze 2002, p. 321 ill.; F. Dini, *Boldini e gli "artisti italiani di Parigi"*, in *Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini, (Roma, Chiostro del Bramante), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, p. 38; E. Querci (scheda), in *Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione*, catalogo della mostra, a cura di Francesca Dini, (Roma, Chiostro del Bramante), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 164-165 ill.; G. Masoni Brenni, in *L'incanto dei macchiaioli nella collezione di Giacomo e Ida Jucker*, catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo, F. Mazzocca, (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, s.p.; E. Querci (scheda), in *L'incanto dei macchiaioli nella collezione di Giacomo e Ida Jucker*, catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo, F. Mazzocca, (Milano, Museo Poldi Pezzoli), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 168-169 ill.

#### 5. EMILIO LONGONI (Barlassina, 1859 - Milano, 1932)

##### *Papaveri in fiore*, 1920 circa

Olio su tela, 49 x 81 cm  
Firmato in basso a destra: "EMILIO LONGONI"  
Sul verso del telaio reca la scritta a matita blu: "50 - 84"  
Coll. privata

PROVENIENZA: Milano, coll. Enrico Mascioni (fino al 1931 circa); coll. Ferrari (1940 circa);

Barlassina, Banca di Credito Cooperativo di Barlassina; coll. privata.

ESPOSIZIONI: 1935, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra commemorativa di Emilio Longoni*, Sala III, n. 65

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 le misure 72 x 51 cm); G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano 1995, n. 463, pp. 118-119 ill., 331 ill.; G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inediti*, Federico Motta Editore, Milano 2002, n. 150, pp. 178-179 ill., 205; F. De Gasperi Longoni, *Proprietari e amatori che desiderano acquistare un Longoni. Proprietari di quadri di Longoni*, rubrica alfabetica manoscritta, Milano, Archivio Privato s.d. (1932-1935 circa)

#### 6. MARIO DE MARIA (MARIUS PICTOR) (Bologna, 1852 - Venezia, 1924)

*I monaci dalle occhiaie vuote (Leggenda)*, 1888  
*Apparizione maledetta; I fraticelli; Les môines aux orbites vides; I monaci dalle occhiaie; Monaci dalle occhiaie vuote*

Olio su tela, 57,5 x 75 cm

Firmato in basso a destra: "Mario de Maria M Pictor"

Coll. privata

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

ESPOSIZIONI: 1888, Roma (?) con il titolo *Apparizione maledetta*, catalogo non reperito; 1889, Berlino (?), Salon Schulte (con il titolo *I fra-*

*ticelli*, catalogo non reperito); 1907, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sale XXXIII-XXXIV - Sala Internazionale "L'arte del sogno", n. 13; 1910, Bruxelles, *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*, Gruppo II - Belle Arti, Sezione italiana di Belle Arti, Sala IV, n. 43; 1926, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala 30 - Mostra individuale di Mario de Maria (Marius pictor), n. 9

FONTI ARCHIVISTICHE: Fondo de Maria, Museo Correr di Venezia: fasc. 8-20. Album fotografico con riproduzione dell'opera eseguita da Tomaso Filippi, Venezia. Sotto la fotografia è indicato il titolo "Luna fantastica I monaci dalle occhiaie vuote (leggenda) va bene 1907". Di fianco, scritta a mano dell'autore con il nome del proprietario "Ing Ragionier Mario Rossello Milano via Cordusio 2"; dattiloscritto inedito di Angelo Conti con la descrizione del dipinto (corrispondenza fasc. 24).

Archivio storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC): lettera di Vittore Grubicy, 10 agosto 1910, corrispondenza fasc. 29; Lettera di de Maria a Fradeletto del 22 maggio 1908 (scatole nere 28-I-36); Lettera di de Maria a Fradeletto del 16 marzo 1909 (scatole nere 28-I-32); Lettera di de Maria a Bazzoni del 26 ottobre 1909 (scatole nere 28-I-33); Lettere per la mostra del 1935 (busta n. 94).

BIBLIOGRAFIA: Doctor Laguna, *Cronaca d'Arte*, in "Don Chisciotte della Mancia", 13 novembre 1888; G.A. Cesareo, *I corrieri delle arti. Marius de Maria*, in "Lettere e Arti", n. 3, 9 febbraio 1889, pp. 8-9; V. Pica, *Marius Pictor*, in *L'Arte all'Esposizione di Torino del 1898*, n. 21, Istitu-

to Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1898, pp. 163-167; *Catalogo. Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (quarta edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, Venezia 1907, p. 128; V. Pica, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1907, pp. 338, 361 ill.; U. Ogetti, *Ritratti d'artisti. Marius Pictor*, in "Corriere della Sera", 11 luglio 1909; R. Pàntini, *Artisti moderni. Marius Pictor (Mario de Maria)*, in "La Nuova Antologia", vol. CXLIII, serie V, 1 settembre 1909, pp. 32, 36, tav. f.t.; R. Pàntini, *Marius Pictor (Mario de Maria)*, Nuova Antologia, Roma 1909, pp. 3, 7, tav. f.t.; *Exposition Universelle*, catalogo della mostra, (Bruxelles), 1910, p. 210; *Esposizione Universale Internazionale Bruxelles 1910 - Gruppo II - Belle Arti. Catalogo della Sezione italiana di Belle Arti*, catalogo della mostra, (Bruxelles), 1910, p. 22, tav. f.t.; P. Giordani, *L'arte italiana all'Esposizione di Bruxelles*, in "Vira", 3 ottobre 1910; G. Bertolini, *Italia. Le categorie sociali*, vol. II, Venezia 1911, pp. 701 ill. - 702; L. Pelandì, *Marius Pictor*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1912, s.p., tav. f.t.; J. Caprin, *Mario de Maria*, in *Revue France-Italie*, 1 dicembre 1913, p. 306, tav. f.t. (con il titolo *Les môines aux orbites vides*); *Catalogo. XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (terza edizione), Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1926, p. 114; F. Saporì, *Ritorno di Marius Pictor*, in "Resto del Carlino", 3 agosto 1926; U. Nebbia, *La quindicesima Esposizione d'Arte a Venezia - 1926*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1926, pp. 129-130 ill.; Fra Militone de' Falfa, *I monaci dalle occhiaie vuote*, in "Gli arrisicatori", a. I, nn. 5-6-7, 1926, p. 47; A. Lancellotti, *Le Biennali veneziane dell'ante guerra dalla I alla*

XI, Casa d'Arte Ariel, Alessandria 1926, p. 54; A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Casa Editrice Artisti d'Italia S.A., Milano 1934, p. 193 (con il titolo *I monaci dalle occhiaie*); C. Carrà, *Mario de Maria (Marius Pictor)*, in "Scena Illustrata", febbraio 1942, pp. 144-145; A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, vol. II, Luigi Patuzzi Editore, Milano 1971, p. 1004; A. Mazzanti, *Mario de Maria e Angelo Conti negli ambienti estetizzanti di fine secolo, da Roma a Venezia (1882-1900)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari, Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, 2001, 11° ciclo, scheda 31, pp. 329-330; A. Mazzanti, *Simbolismo italiano fra arte e critica. Mario de Maria e Angelo Conti*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 2007, pp. 290-291; M.F. Giubilei, *Venezia 1907. La Sala dell'Arte del Sogno alla Biennale, una «corsa nei campi dell'ideale»*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2011, p. 67 ill. (con il titolo *Monaci dalle occhiaie vuote*); E. Di Raddo, *Mario de Maria. Pictor di storie misteriose nella pittura simbolista europea*, Franco Angeli, Milano 2013, p. 94 ill.; E. Di Raddo, *Realtà, cultura e mistero nelle opere di Mario de Maria*, in *Mario de Maria (Marius Pictor). Il pittore delle lune 1852-1924*, catalogo della mostra, (Bologna, Palazzo D'Accursio), Grafiche dell'Artiere, Bentivoglio 2013, p. 17 ill. (con il titolo *Monaci dalle occhiaie vuote*); E. Staudacher, *La collezione Rossello. Storia di una raccolta d'arte leggendaria*, in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, p. 70; E. Di Raddo (scheda), in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura

di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, pp. 130-131 ill. - 133; *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, n. 39, pp. 268 ill. - 269

#### 7. GIUSEPPE DE NITTIS

(Barletta, 1846 - Saint Germain en Laye, 1884)

##### *Un angolo della Piazza della Concordia a Parigi*, 1880

*Un angolo della Place de la Concorde; Un angolo di Place de La Concorde*

Olio su tela, 43,5 x 52 cm

Firmato e datato in basso a destra: "De Nittis 80"  
Coll. privata

PROVENIENZA: Parigi, coll. Angelo Sommaruga; Milano, coll. Gran Uff. Rag. Mario Rossello; Milano, Gallerie Maspes.

BIBLIOGRAFIA: V. Pica, *Giuseppe De Nittis. L'uomo e l'artista*, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1914, p. 161 ill.; *De Nittis*, a cura di E. Pineni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1955, p. 175 (con il titolo *Un angolo della Place de la Concorde*); M. Pittaluga, E. Pineni, *De Nittis*, Bramante Editrice, Milano 1963, n. 481 (con il titolo *Un angolo di Place de la Concorde*); P. Dini, G.L. Marini, *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*, vol. I, Umberto Allemandi & C., Torino 1990, n. 825, p. 411 (con il titolo *Un angolo di Place de La Concorde*); P. Dini, G.L. Marini, *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*, vol. II, Umberto Allemandi & C., Torino 1990, n. 825 (con il titolo *Un angolo di Place de La Concorde*); S. Bosi, *La Parigi di Boldini, De Nittis e Zandomeneghi*, in *Belle Epoque. La Parigi di Boldini, De Nittis e Zandomeneghi*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, E. Savoia, (Milano, GAM

Manzoni), Gam Manzoni, Milano 2015, pp. 14 ill. (particolare) - 15; E. Staudacher, *La collezione Rossello. Storia di una raccolta d'arte leggendaria*, in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, p. 74 (con il titolo *Un angolo di Place de la Concorde*); L. Martorelli (scheda), in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, pp. 136-137 ill. - 139 ill. (particolare); *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, n. 42, p. 271 ill.

#### 8. DOMENICO INDUNO

(Milano, 1815-1878)

##### *Vecchia Milano: Il banco dell'antiquario*, 1869

*Il banco dell'antiquario; Banco dell'antiquario*

Olio su tela, 40 x 32 cm

Firmato e datato in basso a sinistra: "D.co Induno 1869"

Sul verso della cornice reca l'etichetta della mostra di Milano (1933).

Coll. privata

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

ESPOSIZIONI: 1933, Milano, Castello Sforzesco, *Dipinti di Domenico e di Gerolamo Induno*, Sala 2, n. 70

BIBLIOGRAFIA: *Dipinti di Domenico e di Gerolamo Induno ordinati in Mostra retrospettiva dalla Galleria dell'Arte e dell'Esame nel Castello Sforzesco di Milano*, catalogo della mostra, (Milano, Castello Sforzesco), Edizioni dell'Esame, Milano 1933, n. 24; *Guida per la visita delle sale della*

*mostra Induno*, Edizioni dell'Esame, Milano 1933; G. Nicodemi, *Domenico e Gerolamo Induno*, Editore G.G. Görlich, Milano 1945, p. I, tav. 32 (con il titolo *Il banco dell'antiquario* e datato 1862); E. Staudacher, *La collezione Rossello. Storia di una raccolta d'arte leggendaria*, in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, p. 78 (con il titolo *Banco dell'antiquario*); E. Chiodini (scheda), in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, pp. 174-175 ill. - 177 ill. (particolare); *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, n. 77, p. 303 ill.; E. Staudacher (scheda), in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, p. 304 (opera citata con il titolo *Il banco dell'antiquario*); E. Staudacher, *Appendice documentaria*, in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, p. 398 (con il titolo *Il banco dell'antiquario*)

#### 9. FRANCESCO PAOLO MICHETTI

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

##### *Processione del Venerdi Santo a Chieti*,

1878 circa

*Processione; Processione a Chieti; Procession in Abruzzi; La processione del Venerdi Santo; Processione del Venerdi Santo*

Olio su tela, 85 x 95 cm

Sul verso reca l'etichetta della mostra di Venezia (1932).

Coll. privata

PROVENIENZA: Parigi, Hôtel des Ventes; Milano, coll. Gran Uff. Rag. Mario Rossello.

ESPOSIZIONI: 1930, Londra, Royal Academy of Arts, *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, Lecture Room - Modern Paintings, n. 877; 1932, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Sale 6-7, Mostra individuale retrospettiva di Francesco Paolo Michetti (1851-1929), n. 23; 1934, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra commemorativa del Cinquantenario*, Sala IV, n. 125

BIBLIOGRAFIA: G.C. Sarti, *F.P. Michetti a Parigi*, in "Noi e il Mondo", settembre 1914, pp. 263 ill., 266 (con i titoli *Processione del Venerdi Santo a Chieti* o *Processione* o *Processione a Chieti*); *Exhibition of Italian Art 1200-1900*, catalogo della mostra, (Londra, Royal Academy of Arts), William Clowes and Sons, Londra 1930, p. 383 (con il titolo *Procession in Abruzzi* e con le misure 94 x 84 cm); *Catalogo. XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (prima edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1932, p. 52 (con il titolo *La processione del Venerdi Santo*); T. Sillani, *Francesco Paolo Michetti*, Edizioni Bestetti e Tumminelli, Milano - Roma 1932, p. 64, tav. LXXXI (con il titolo *La processione del Venerdi Santo*); *Mostra commemorativa del Cinquantenario*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Comm. Enrico Gualdoni, Milano 1934, p. 28 (con il titolo *La processione del Venerdi Santo*); P. Scarpa, *Celebrazioni del genio italiano. Michetti e la sua arte*, in "Messaggero", 29 luglio 1938, ill. (con il titolo *La processione del Venerdi Santo*); M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1975, p. 18; F.C. Greco,



M. Picone Petrusa, I. Valente, *La Pittura Napoletana dell'Ottocento*, Tullio Pironti Editore, Napoli 1993, p. 144 (con il titolo *La processione del Venerdi Santo*); A.M. Damigella (scheda), in *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli, disegni*, catalogo della mostra, (Roma - Francavilla al Mare, Palazzo di Venezia - Museo Michetti, Palazzo San Domenico), Electa, Napoli 1999, p. 197 (opera citata con il titolo *Processione del Venerdi Santo*); E. Staudacher, *La collezione Rossello. Storia di una raccolta d'arte leggendaria*, in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, pp. 74, 77 (con il titolo *Processione del Venerdi Santo*); L. Martorelli (scheda), in *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, pp. 182-185 ill.; *La collezione segreta. Raccolta Mario Rossello*, a cura di F.L. Maspes, E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, n. 96, p. 322 ill.

10. MOSÈ BIANCHI  
(Monza, 1840-1904)

*Dietro le scene*, 1870 circa  
*Amore allo studio; L'amore allo studio; Una buona fumata; Buona fumata*  
Olio su tela, 80 x 60 cm  
Firmato in basso a destra: "Mosè Bianchi"  
Coll. privata

PROVENIENZA: Milano, coll. Gran Uff. Giovanni Treccani.

ESPOSIZIONI: 1870, Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, *XXIX Esposizione*, Salone, n. 218; 1870, Milano, Esposizione Permanente, *Esposizione Permanente di Belle Arti in Milano*, n. 98; 1870, Milano, Palazzo Nazionale di Brera,

*Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie del Palazzo Nazionale di Brera nell'anno 1870*, Pinacoteca, n. 193; 1924, Monza, Villa Reale, *Mostra commemorativa di Mosè Bianchi*, Sala XI, n. 1; 1954, Monza, Villa Reale, *Mostra commemorativa di Mosè Bianchi nel cinquantenario della morte (1840-1904)*, n. 11; 1987, Monza, Villa Reale - la Rinascente, *Mosè Bianchi e il suo tempo. 1840-1904*, n. 43; 1994, Milano, Fiera Milano, *Pittura Lombarda del secondo Ottocento. Lo sguardo sulla realtà*, n. 12

BIBLIOGRAFIA: *Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXIX Esposizione*, catalogo della mostra, (Torino, Società Promotrice delle Belle Arti), V. Bona Tip. della R. Accademia Albertina, Torino 1870, p. 14; C. Guici, *Album della pubblica esposizione del 1870*, Torino 1870, pp. 26-27; *Esposizione Permanente di Belle Arti in Milano*, opuscolo della mostra (Milano, Esposizione Permanente), p. 2; *Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie del Palazzo Nazionale di Brera nell'anno 1870*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Nazionale di Brera), Tip. della Società Cooperativa, ecc., Milano 1870, p. 27 (con il titolo *Amore allo studio*); E. Praga, *Appendice - La Esposizione Permanente di Belle Arti. Lettere a J. Cosmate. I*, in "Il Pungolo", 24 maggio 1870, pp. 1-2; N.A., *Appendice. Un giro irrequieto nelle sale dell'Esposizione nel Palazzo di Brera. Ramo pittura II*, in "Gazzetta di Milano", n. 237, 25 agosto 1870 (con il titolo *L'amore allo studio*); G.M. [Monger], *Appendice - L'Esposizione di Belle Arti a Brera. La pittura di concetto*, in "La Perseveranza", a. XII, n. 3890, 30 agosto 1870, p. 1 (con il titolo *Amore allo studio*); S. Mazza, *Appendice. Esposizione di Belle Arti nel Nazionale Palazzo di Brera I*, in "La Lombardia", a. XI, n. 242, 2 settembre 1870, pp. 1-2 (con il titolo *Amore allo studio*), E. Praga, *Appendice del 8 Ottobre. L'Esposizione di Belle Arti. I*

*quadri di genere, ed altri*, in "Il Pungolo", a. XII, n. 278, 8 ottobre 1870 (con il titolo *Amore allo studio*); G. Pisa, *Mosè Bianchi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1906, pp. 15 (con il titolo *Amore allo studio*), 65 ill. (particolare con il titolo *Una buona fumata*); G. Marangoni, *Mosè Bianchi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1923, pp. 19, 130; *Catalogo della mostra commemorativa di Mosè Bianchi*, catalogo della mostra, (Monza, Villa Reale), Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1924, p. 40, tav. XXIV (particolare con il titolo *Una buona fumata* e con le misure 75 x 61 cm); G. Marangoni, *Mosè Bianchi a Verona*, in "La Cultura Moderna", a. XXXIII, fasc. I, gennaio 1924, Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, Milano, p. 4 ill. (particolare con il titolo *Una buona fumata*); B. Besta, *Rievocazione nel centenario della nascita di Mosè Bianchi agli alunni del R. Istituto Tecnico Commerciale Mosè Bianchi*, Cassa scolastica del R. Ist. Tecnico Mosè Bianchi, Monza 1940, ill.; A. Colombo, *Mosè Bianchi nel centenario della nascita*, in "Il Cittadino", 9 gennaio 1941; *Catalogo della mostra commemorativa di Mosè Bianchi nel cinquantenario della morte (1840-1904)*, catalogo della mostra, a cura di P. Ciceri, (Monza, Villa Reale), Modernografica, Monza 1954, pp. 14, 39 ill. (con il titolo *Una buona fumata*); M. Astolfi, *La mostra commemorativa di Mosè Bianchi nei saloni della ex Villa Reale di Monza*, in "Il Cittadino", a. LVI, n. 24, 17 giugno 1954, p. 3; S. Pagani *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Società Editrice Libreria, Milano 1955, p. 340; U. Nebbia, *Mosè Bianchi*, Bramante, Busto Arsizio 1960, pp. 25-26; G. Treccani, *Nel cammino della mia vita*, 1961, pp. 214-215 ill., 312; *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'Ottocento n. 9*, a cura di G.L. Marini, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1980, p. 20, tav. 4 (con il titolo *Una buona fumata* e con le misure 75 x 61 cm); P. Biscottini, *Mosè Bianchi.*

*Tracce dal 1866 al 1898*, in *Mosè Bianchi e il suo tempo 1840-1904*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, (Monza, Villa Reale - la Rinascente), Fabbri Editori, Milano 1987, p. 29 (con il titolo *Buona fumata*); *Mosè Bianchi e il suo tempo 1840-1904*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, (Monza, Villa Reale - la Rinascente), Fabbri Editori, Milano 1987, p. 97 ill. (con il titolo *Una buona fumata*); P. Antonini (scheda), in *Mosè Bianchi e il suo tempo 1840-1904*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, (Monza, Villa Reale - la Rinascente), Fabbri Editori, Milano 1987, p. 308 (con il titolo *Una buona fumata*); P. Biscottini, in *La pittura in Italia: l'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, II, Electa, Milano 1991, pp. 695-696; *Pittura Lombarda del secondo Ottocento. Lo sguardo sulla realtà*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, (Milano, Fiera Milano), Electa, Milano 1994, pp. 86 ill., 208 (con i titoli *Amore allo studio* o *Una buona fumata*); P. Biscottini, *Mosè Bianchi. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano 1996, n. 96, pp. 18 (con il titolo *Amore allo studio*), 48-49 ill., 153 ill. - 154; G. Marangoni, *Mosè Bianchi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo s.d., pp. 19 ill. (particolare con il titolo *Una buona fumata*), 124 (con il titolo *Amore allo studio*); I. Vitaliano, *Mosè Bianchi*, in *I capolavori della pittura dell'Ottocento*, fasc. 5, Milano s.d., p. 149; B. Brison, *La collezione di dipinti di Giovanni Treccani degli Alfieri*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore G. Agosti, a.a. 2011-2014, pp. 191-193

Finito di stampare  
da Grafiche Antiga spa  
Crocetta del Montello (TV)  
ottobre 2017

