

**Fondazione
Cassa di Risparmi di Livorno
1992/2012**

Nascita di una collezione

**a cura di
Stefania Fraddanni**



**Fondazione
Cassa di Risparmi
di Livorno**





Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno (1992/2012)

Nascita di una collezione

Chiusura delle iniziative promosse
per il XX anniversario della nascita della Fondazione.
Inaugurazione della sede ristrutturata e del nuovo ingresso.
Apertura al pubblico dell'esposizione di opere d'arte.

Livorno, Fondazione Cassa di Risparmi,
Piazza Grande 23, 16 marzo 2013

1992/2012 I venti anni della Fondazione

Responsabile Comunicazione Stefania Fraddanni
Progetto Grafico Logo e Immagine Coordinata Anna Laura Bachini

Progetto editoriale a cura di
Stefania Fraddanni
con la collaborazione di Raffaella Soriani

Testi di

Andrea Baboni
Giovanna Bacci di Capaci Conti
Silvestra Bietoletti
Francesca Cagianelli
Francesca Dini
Vincenzo Farinella
Piero Frati
Francesca Giampaolo
Monica Guarraccino
Maria Teresa Lazzarini
Nadia Marchioni
Dario Matteoni
Giuliano Matteucci
Nicola Miceli
Renato Miracco
Michele Pierleoni
Sergio Rebora
Sandra Roca Rey
Gianni Schiavon
Aurora Scotti
Maddalena Paola Winspeare

© Copyright 2013 by Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

ISBN 978-88-6315-530-3

Realizzazione editoriale e grafica

Pacini
Editore

Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacineditore.it
info@pacineditore.it

Sales Manager

Beatrice Cambi

Responsabile editoriale

Elena Tangheroni Amatori

Direzione produzione

Stefano Fabbri

Fotolito e Stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Referenze fotografiche

Archivio Dini, Montecatini-Firenze
Fondo fotografico Istituto Matteucci, Viareggio
Archivio Baboni, già Malesci, Correggio

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare e per le eventuali omissioni.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

Sommario

- 7 **Presentazione**
di Luciano Barsotti
- 9 **Introduzione**
di Stefania Fraddanni
- 17 **1. I percorsi del nuovo spazio espositivo**
Vincenzo Farinella, Gianni Schiavon
- 23 **2. Una stima . . . itinerante: la schedatura inventariale di Andrea Conti**
Giovanna Bacci di Capaci Conti
- LA STAGIONE DELLE GRANDI MOSTRE
- 29 **3. Livorno, Villa Mimbelli. La promozione di un patrimonio collettivo**
Francesca Giampaolo
- 35 **4. I Postmacchiaioli protagonisti di un'avventura artistica toscana**
Giuliano Matteucci
- 39 **5. La rivincita del Divisionismo toscano**
Giovanna Bacci di Capaci Conti
- 45 **6. Ritorna Oscar Ghiglia con tutti i suoi capolavori**
Maddalena Paola Winspeare
- 49 **7. Per la prima volta esposte al pubblico**
Silvestra Bietoletti
- 55 **8. Contributi alla valorizzazione del grande maestro livornese Giovanni Fattori**
Andrea Baboni
- 61 **9. Le suggestioni del mare inaugurano i Granai, promessa di una nuova stagione culturale**
Dario Matteoni
- 65 **10. Verso una nuova alfabetizzazione dei codici artistici**
Renato Miracco
- 69 **11. L'omaggio a Garibaldi e i Mille nelle celebrazioni dell'Unità d'Italia**
Aurora Scotti
- 75 **12. Alfredo Müller: un Italien de Paris restituito a Livorno**
Francesca Cagianelli
- 81 **13. La presenza di artisti di origine ebraica**
Michele Pierleoni

- 87 **14. L'eredità di Fattori e Puccini Il Gruppo Labronico tra le due guerre**
Vincenzo Farinella, Gianni Schiavon
- 93 **15. Castiglioncello, Castello Pasquini. Sotto l'egida spirituale di Diego Martelli una stagione di grandi mostre**
Francesca Dini
- 111 **16. Le mostre di Collesalveti: un progetto nel nome dei Servolini**
Francesca Cagianelli

LE DONAZIONI

- 121 **17. Vittore Grubicy De Dragon e Benvenuto Benvenuti, un vincolo inscindibile nel segno del divisionismo**
Sergio Rebola
- 127 **18. Tasselli di storia dell'arte italiana**
Renato Miracco
- 133 **19. La centralità della figura femminile nelle sculture di Giulio Guiggi e Vitaliano De Angelis**
Nicola Miceli
- 143 **20. Osvaldo Peruzzi "futurista assolutamente"**
Dario Matteoni
- 149 **21. Il caso Zampieri: un percorso nel Novecento Labronico dal divisionismo al neocubismo**
Francesca Cagianelli

I NUOVI ACQUISTI

- 155 **22. Gli acquisti: Llewelyn Lloyd e Lodovico Tommasi, due capolavori ritrovati**
Vincenzo Farinella, Nadia Marchioni, Gianni Schiavon

LE STAMPE

- 159 **23. Nelle antiche stampe la storia e il carattere di una comunità**
Piero Frati
- 165 **24. Una raccolta dedicata all'epopea napoleonica**
Monica Guarraccino

MANUTENZIONE E RESTAURO

- 171 **25. Un progetto preventivo per una migliore conservazione**
Sandra Roca Rey

INTERVENTI SUL TERRITORIO

- 177 **26. Tra Livorno e la Val di Cornia. Arte, restauri e musei**
Maria Teresa Lazzarini



LEBANTUR

OMNIA

FLORIDI

Il logo ereditato dall'Accademia dei Floridi

La Società dei Floridi viene fondata agli inizi del 1700 da individui ispirati da "semi di probità e di prudenza".

Nei suoi primi anni di vita non può essere paragonata alle tante società o "accademie che hanno perfezionato le Arti e le Scienze, umanizzato i popoli e squarciato le tenebre dell'ignoranza" dalle quali i fondatori traggono principi ispiratori.

A Livorno non si coltivano le scienze in modo particolare, è invece diffuso il convincimento che gli uomini hanno bisogno di istruirsi e ristorarsi al tempo stesso e per questo motivo viene costituita la Società dei Floridi. La città deve la sua prosperità alla posizione favorevole, ai traffici marittimi con le Nazioni europee e le conversazioni della Società vertono prevalentemente su materie che hanno a che fare proprio con questi temi: commercio e navigazione.

Col tempo le iniziative crescono di numero, si arricchiscono e dopo 75 anni di attività la Società può pretendere il decoroso titolo di Accademia. Nel 1797 si rivolge pertanto al sovrano Ferdinando III per ottenere la concessione del titolo di Accademia dei Floridi, con l'onore d'innalzare il Regio Stemma all'ingresso.

La Società si dota di nuove disposizioni che ne disciplinano il funzionamento e assume l'impegno di erigere due pubbliche scuole: una di navigazione e l'altra di lingua inglese; si impegna inoltre a produrre giornali e fogli periodici relativi al Commercio e a divertire annualmente il Paese con feste di ballo o di musica o di poesia estemporanea.

Il 19 maggio del 1797 alla Società dei Floridi viene concesso il titolo di Accademia.

Il 27 luglio dello stesso anno il sovrano approva i Capitoli dell'Accademia e le sue variazioni.

L'Accademia conserva il nome di Floridi e il logo sul quale appare un "bugno di api situato in aperta campagna con cielo sereno". Il logo, con il motto *OMNIA LIBANT FLORIDI*, verrà collocato sulla fascia superiore della porta principale d'ingresso all'Accademia, come pure nella sala e nell'archivio.

Quando nel 1883, l'Accademia viene acquisita dalla Cassa di Risparmi di Livorno. La scritta nei cartigli "Omnia Libant Floridi" viene sostituita con "Cassa di Risparmi di Livorno".

Nel 1992, la Fondazione fa proprio quel logo. Aggiungendo, sotto, "Fondazione".

Il dipinto su legno riprodotto nella pagina precedente è di proprietà del Comune di Livorno ed è potuto rientrare nel 2013 in Fondazione, gentilmente concesso in comodato d'uso.



Accademia dei Floridi



Cassa di Risparmi di Livorno



Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Presentazione

L'apertura della rinnovata sede e della collezione d'arte, è stata l'occasione per ripensare a venti anni di attività culturale promossa e sostenuta dalla nostra fondazione nel territorio.

Invece di un catalogo, a cui penseremo successivamente, abbiamo deciso di offrire uno spaccato di vita della fondazione, attraverso un percorso di avvicinamento all'apertura della collezione d'arte.

Percorso che si è articolato nel tempo, con sempre maggiore consapevolezza della necessità di passare da un ruolo di mero sponsor ad un ruolo più propositivo e propulsivo. In questa direzione va la scelta compiuta in questi anni di promuovere un lavoro di selezione e riorganizzazione della collezione, di acquisizioni mirate che unite e alle generose donazioni, in primis quella di Benvenuti, ci consegnano oggi una collezione significativa della stagione artistica labronica da fine 800 a metà del 900, con qualitative incursioni nel divisionismo italiano e toscano.

Una scelta che può apparire eccentrica rispetto alle urgenze di un territorio ma, viceversa, tende a promuovere, collegata soprattutto alle tante iniziative di sostegno alle scuole, la cultura che i soggetti privati, nella situazione di difficoltà finanziaria degli enti locali, devono continuare a sostenere onde evitare un irreversibile impoverimento della società.

Che si riversa, soprattutto, sulle generazioni più giovani.

Una collezione che nelle nostre intenzioni non vuole essere isolata, ma occasione di studio, stimolo di iniziative, espositive e didattiche, che coinvolgeranno, in primo luogo, il sistema locale ma anche quello delle fondazioni d'origine bancaria, consapevoli che non hanno spazio visioni particolari, ma sono necessarie aperture, soprattutto alle esperienze artistiche contemporanee. Segnalo in questa direzione la partecipazione della nostra fondazione ad un progetto nazionale (funder 35) che vede coinvolte una decina di fondazioni e che vuole sostenere la strutturazione delle imprese giovanili che hanno necessità di essere accompagnate in un percorso di crescita e di apertura alle esperienze nazionali per crescere e diventare occasione di crescita culturale e, soprattutto, di occupazione.

Infine dobbiamo un ringraziamento particolare a tutti coloro che, con competenza e passione, hanno reso possibile le iniziative e le attività culturali raccolte in questa pubblicazione.

Luciano Barsotti

Presidente

Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



Introduzione

La collezione delle opere d'arte della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

di Stefania Fraddanni

Una rilettura di questi venti anni di attività della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, ma anche un'informazione fedele e coerente sulla natura del suo patrimonio, non possono prescindere dalla descrizione della collezione di opere d'arte. Per lungo tempo questa raccolta ereditata dalla Cassa, non ha avuto una collocazione definitiva. Molti dei suoi dipinti, sculture, stampe, disegni avevano vagato da un muro all'altro, in sede o nelle agenzie del vecchio istituto di credito. Alcuni erano stati ricoverati in depositi e magazzini, altri erano stati conservati da enti e istituzioni che li avevano rilevati attraverso prestiti in comodato d'uso.

Con la nascita della Fondazione, tutte queste opere vengono riunite, selezionate e se necessario restaurate, per dar vita, insieme ai nuovi acquisti, ma soprattutto alle importanti donazioni degli anni Duemila, a una vera e propria collezione che tratteggia, salvaguarda e promuove il patrimonio artistico del territorio livornese.

Oggi, finalmente, la raccolta può essere ammirata da tutti. Ha trovato una definitiva collocazione negli spazi espositivi dei nuovi locali aperti nella sede della Fondazione, appositamente ristrutturati e allestiti con il miglior intervento sostenibile, per garantire tutti i requisiti necessari alla conservazione delle opere.

In questa occasione vogliamo presentare la collezione alla città, insieme ad altri servizi che vanno ad arricchire il capitale culturale del territorio: la biblioteca e l'archivio.

Biblioteca e archivio

Oltre a rappresentare il ventesimo anniversario della nascita, il 2012 per la Fondazione, è stato anche l'anno del *riordina*, l'anno in cui l'Ente ha portato a conclusione un articolato progetto di sistemazione del materiale librario, archivistico e artistico in suo possesso, attraverso il censimento, la catalogazione e la documentazione fotografica di ciascun bene. Nel rispetto degli standard di descrizione che regolano tale attività a livello nazionale e internazionale, per ciascuna tipologia di bene culturale, sono state applicate le procedure informatiche del Sistema Bibliotecario Nazionale mediante l'immissione nell'OPAC provinciale di Livorno.

Anche il fondo librario si è costituito nel tempo e si è arricchito grazie a donazioni di istituzioni pubbliche e private o acquisti. Ma sono stati soprattutto gli scambi tra la Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno e le altre Fondazioni bancarie o istituti di credito italiani, con la loro vasta produzione editoriale, a favorire l'acquisizione di edizioni fuori commercio o comunque assenti dal mercato tradizionale e spesso stampate a tiratura limitata.

Oggi la biblioteca della Fondazione consta di oltre mille volumi, divisi in sezioni tematiche e dedicati prevalentemente ad argomenti di storia, arte e architettura di tutto il territorio italiano, con una serie di rare pubblicazioni sui grandi artisti della pittura livornese tra l'Ottocento e il Novecento e una piccola collezione di prestigiosi periodici livornesi degli anni Cinquanta.

Di rilevante interesse storico è il fondo archivistico. Formato da 106 registri, raccoglie le deliberazioni delle assemblee generali e

del consiglio di amministrazione della Cassa di Risparmi di Livorno fin dalla sua nascita e del Monte di Pietà nel periodo compreso tra il 1868 e il 1924. Anche l'archivio storico, dedicato a Paolo Castignoli, è stato completamente catalogato seguendo le norme archivistiche ministeriali.

Ma è soprattutto la consistenza del numero di cataloghi d'asta, acquisiti grazie alla generosa donazione del gallerista fiorentino e esperto d'arte Antonio Parronchi, a caratterizzare il patrimonio librario della Fondazione della Cassa di Risparmi di Livorno.

Il nucleo più rilevante appartiene alle case d'asta italiane, soprattutto Finarte, Semenzato e Pandolfini. Ragguardevole anche la presenza di case inglesi come Sotheby's e Christie's, o altre meno note.

Della sezione dei cataloghi francesi – Drouot, Petit, Charpentier – la maggior parte appartiene al periodo 1960-1998, ma ci sono anche edizioni di inizio Novecento che testimoniano gli smembramenti di importanti collezioni avvenuti in quel periodo.

Attualmente, sul sito www.fondazionecari-liv.it è possibile consultare i beni fino a oggi catalogati attraverso il database della biblioteca e della collezione d'arte e le immagini. Inoltre, all'indirizzo <http://raccolte.acri.it> si apre un ricco museo virtuale dove poter ammirare e studiare, insieme alle 300 schede della collezione della Fondazione di Livorno, le opere d'arte di 60 Fondazioni e Casse di Risparmio italiane associate all'ACRI che ha realizzato un catalogo multimediale chiamato *r'accolte*, contenente oltre 9.000 opere fotografate e schedate secondo i migliori standard internazionali.

Eredità della vecchia Cassa

Il nucleo iniziale della collezione d'arte prende forma dal naturale svolgimento dell'attività della Cassa di Risparmi di Livorno nei secoli scorsi.

La raccolta nasce e cresce secondo dinamiche più o meno casuali ma si struttura con il passaggio di testimone dall'istituto bancario Cassa di Risparmi alla Fondazione e con il relativo trasferimento di patrimonio e opere d'arte.

L'Ente viene gravato di una grossa responsabilità: deve proteggere e rendere omaggio alla raccolta acquisita ma deve anche farla fruire dalla collettività alla quale appartiene. Da questo obiettivo nascono iniziative e occasioni di crescita che si aggiungono all'impegno ventennale sostenuto dalla Fondazione per contribuire alla promozione della cultura artistica, con il finanziamento di iniziative espositive, restauri, acquisti, pubblicazioni ed eventi in ogni angolo della provincia.

In tempi più recenti, le donazioni di alcune famiglie di artisti livornesi da una parte e le acquisizioni mirate dall'altra, arricchiscono la cifra artistica della collezione e ne delineano il profilo distintivo.

Nel 2012, finalmente, la Fondazione può presentare l'ultimo, in ordine di tempo, degli impegni presi e mantenuti.

Acquisito ed entrato in possesso, nel 2007, dell'intero edificio di Piazza Grande, dove è ubicata la propria sede, decide di restaurarlo, metterlo a norma e qualificarlo con impianti idonei, per promuovere la nascita di un nuovo, importante spazio espositivo per la sua collezione di opere d'arte, da mettere a disposizione di studenti, insegnanti, ricercatori, artisti, turisti e visitatori in genere. Non un museo, perché di musei, nel nostro Paese, ce ne sono anche troppi e fanno tanta fatica a gestirsi e sopravvivere, ma una mostra permanente, da godere e da vivere nella consapevolezza che un piccolo tassello di quei dipinti e di quelle sculture appartiene a ciascuno di noi.

Così come la mostra non vuole spacciarsi per museo, anche questa pubblicazione non ha la pretesa di costituire il catalogo scientifico della collezione della Fondazione. Si propone invece di raccontare una cronaca di eventi culturali di cui l'Ente si è fatto promotore dalla sua nascita a oggi: le tappe più

significative di un continuo e appassionato sostegno al settore dell'arte.

In questo contesto la collezione d'arte è cresciuta, ha maturato un suo "carattere" e si è ritagliata i suoi momenti di protagonismo. Per dare la dimensione del grande lavoro fatto da una piccola Fondazione e delle energie qualificate che si sono attivate intorno a essa, sono stati chiamati a fornire un contributo di competenza e di memoria gli studiosi, i critici d'arte e gli esperti che hanno collaborato all'allestimento di mostre, alla pubblicazione di volumi, all'insieme di attività promosse e finanziate dalla Fondazione per valorizzare le opere della sua collezione e, più estesamente, per divulgare l'interesse per l'arte in tutte le sue forme espressive.

L'ordine cronologico degli eventi descritti vuole fornire una chiave di lettura storica della raccolta e delle scelte adottate dalla Fondazione.

Il calendario della ricostruzione parte dal 1992, quando, dopo oltre 150 anni di storia, la Cassa di Risparmi di Livorno, adeguandosi alle nuove disposizioni legislative, cessa di esistere e conferisce la propria attività creditizia alla Cassa di Risparmi di Livorno S.p.A. opportunamente costituita per assumere la funzione di azienda bancaria ed esercitare tutte le operazioni e i servizi finanziari. Le originarie finalità di beneficenza dell'antica Cassa vengono invece ereditate dalla neonata Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, insieme a tutto il patrimonio: investimenti finanziari, beni immobili, opere d'arte.

Ma quali e quanti sono i dipinti, le sculture, le opere grafiche di proprietà della Fondazione?

Nel passaggio di consegne diventa fondamentale e urgente redigere un inventario.

Da qui parte il nostro racconto.

La schedatura inventariale di Andrea Conti

Andrea Conti, critico ed esperto d'arte, figlio del pittore livornese Gastone, ma anche titolare della galleria Studio d'Arte dell'Ottocento, vanta crediti di professionalità nel settore archivistico e viene incaricato di stilare la prima scientifica schedatura inventariale della raccolta.

Questo lavoro, accurato e competente, rappresenterà il primo documento d'archivio

disponibile relativo alla collezione, consultato ancora oggi da studiosi e ricercatori. Il resoconto di quell'impresa certosina che abbiamo voluto raccontare per legittimità storica ma anche per cogliere l'occasione di ricordare con affetto un amico scomparso prematuramente, ci viene tratteggiato dalla moglie di Andrea, che condivise quell'esperienza: Giovanna Bacci di Capaci, esperta d'arte e attuale titolare della galleria di famiglia fondata nel 1978.

1994 Le mostre a Villa Mimbelli

Nel 1992 la Fondazione comincia ad accantonare le risorse per l'attività erogativa. Cerca di investire il suo patrimonio con il massimo dei benefici, ma anche con estrema oculatezza, e il reddito che ne ricava diventa motore propulsore della sua *mission*. Ogni anno gli investimenti patrimoniali producono risorse e quelle risorse determinano la capacità di spesa dell'anno successivo. Così, sulla base dei proventi accantonati nel 1992, nel novembre 1993 possono essere deliberate le prime spese e i primi contributi da concedere. Quando il 30 settembre 1994 si chiude il bilancio in cui, per la prima volta, compaiono voci relative alle erogazioni, la quota totale dei contributi disponibile per l'attività è pari a 602 milioni di lire.

Il 1994 è l'anno della ristrutturazione delle Fortezze Vecchie, alla quale la Fondazione partecipa con un finanziamento di 80 milioni di lire ma per gli appassionati d'arte livornesi è una data importante anche per un altro motivo: la prestigiosa Villa Mimbelli, residenza privata ottocentesca, dopo un lungo intervento di restauro viene finalmente aperta al pubblico per ospitare il Museo Civico Giovanni Fattori, nato nel 1877 e ubicato a Villa Fabbricotti fin dal secondo dopoguerra. Per celebrare l'evento viene allestita la grande mostra sui Postmacchiaioli, curata da Raffaele Monti e Giuliano Matteucci, che può contare sui contributi della Fondazione. È questa, l'occasione del riscatto e della rivalutazione, a livello critico, di quello straordinario gruppo di artisti considerato per molto tempo di seconda categoria e poco celebrato, che aveva lavorato negli anni a cavallo tra Otto e Novecento e aveva trasformato in premesse pittoriche i risultati ai quali erano approdati i Macchiaioli, per poi partire alla ri-



Maestro del Cinquecento, *Madonna col Bambino e san Sebastiano*, olio su tavola, cm 68x53, Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

cerca di inediti percorsi stilistici e cimentarsi con linguaggi autonomi e innovativi, attratti anche dalle novità pittoriche dell'impressionismo francese.

In questo nostro viaggio alla ricerca dei segni lasciati dalla Fondazione nella divulgazione dell'arte, la mostra sui Postmacchiaioli viene ricordata da Giuliano Matteucci che insieme a Raffaele Monti curò la mostra e il catalogo. La collaborazione della Fondazione con l'assessorato alla Cultura del Comune di Livorno per la realizzazione di eventi espositivi a Villa Mimbelli è iniziata e non cesserà più. Francesca Giampaolo, responsabile del Museo Civico Giovanni Fattori, ricorda alcune tappe significative del percorso tracciato da questo sodalizio.

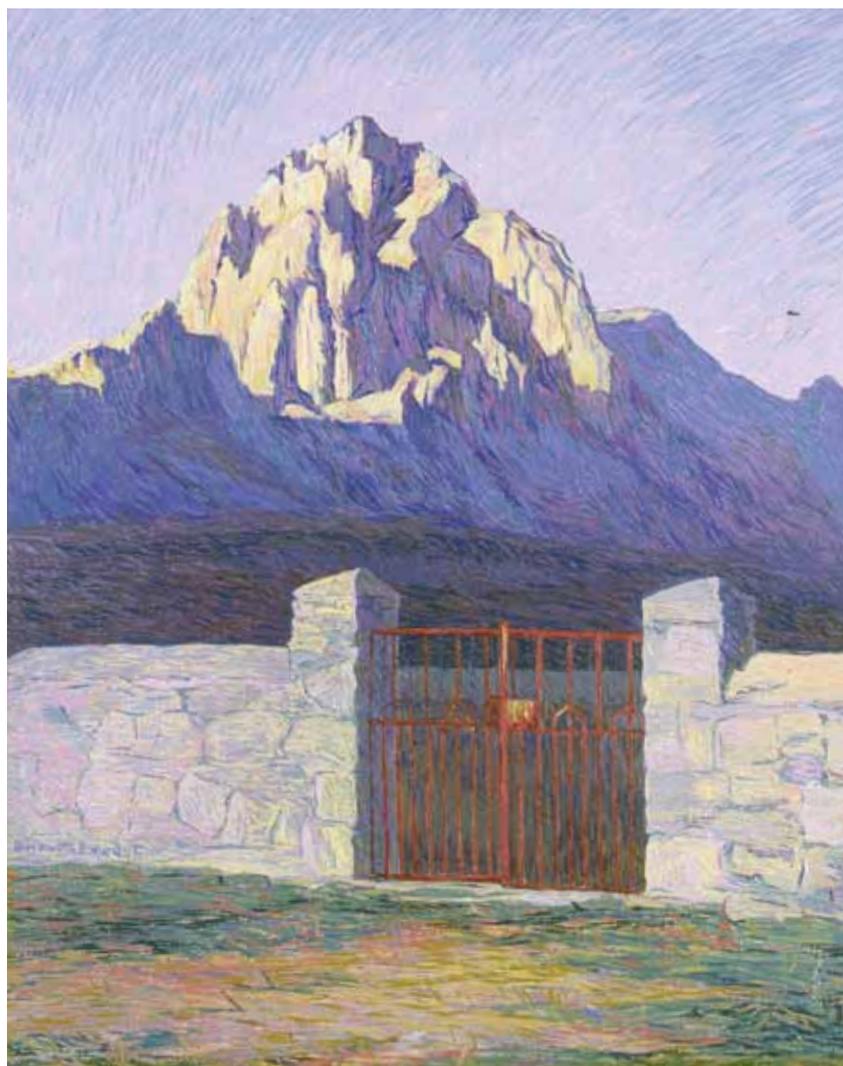
Dopo le tele *familiari* di Macchiaioli e Postmacchiaioli, l'esigenza di approfondire le esperienze artistiche sviluppatesi tra Ottocento e Novecento si concentra sul divisionismo toscano e nel 1995, su questo tema, viene allestita un'altra mostra curata da Raffaele Monti, qui rappresentata da Giovanna Bacci di Capaci Conti.

La Fondazione è ancora presente a Villa Mimbelli nel 1996, anno di *Oscar Ghiglia dal "Leonardo" agli anni di "Novecento"* la rassegna descritta da Maddalena Paola Winspeare.

1997 La prima uscita pubblica

Con *La pittura a Livorno tra le due guerre nella raccolta della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno* viene per la prima volta esposta pubblico una significativa selezione di opere d'arte della collezione della Fondazione.

L'evento è ospitato a Villa Mimbelli, nel maggio-giugno 1997. I due curatori, Ettore Spalletti e Silvestra Bietoletti, ordinano le opere, individuano nuclei distinti tra loro ed estraggono una selezione di quello ritenuto più importante, e cioè quello costituito dai dipinti eseguiti dai pittori livornesi nel periodo compreso tra le due guerre. A questo gruppo si aggiunge poi una piccola antologia di opere realizzate alla fine dell'Ottocento, inizi Novecento, un altro nucleo prodotto da artisti fiorentini, alcuni dipinti preparatori di calendari degli anni Trenta sul tema del risparmio e, infine, qualche lavoro eseguito con la tecnica xilografica che in quegli anni viveva momenti intensi e felici. Silvestra Bietolotti ci racconta nel dettaglio le ragioni di quelle scelte:



1999 L'omaggio a Fattori

Con Andrea Baboni, esperto conoscitore di Fattori, andiamo invece a ricordare quel momento importante di collaborazione tra Fondazione e Museo Civico Giovanni Fattori che permette di compiere una completa rilettura dell'opera del grande maestro livornese attraverso esposizioni e catalogazioni scientifiche dei suoi dipinti, disegni e incisioni.

Dopo quasi mezzo secolo (nel 1953 era stata allestita a Livorno l'antologica curata da Dario Durbè), nel 1999 la città natale omaggia il suo pittore più illustre sottolineando la centralità della sua arte nell'Ottocento europeo. L'approfondimento continua nel 2001, con la

Benvenuto Benvenuti

Il luogo dove è sepolto Segantini pittore, 1935-1940

olio su tela, cm 69x59

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Nella pagina accanto:

Luce e pittura in Italia 1850/1914

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori

23 gennaio-4 maggio 2003 - catalogo della mostra

catalogazione della raccolta di 156 acqueforti che il Comune aveva acquistato dall'erede universale Giovanni Malesci nel 1908, qualche mese dopo la morte di Fattori; nel 2003 con la sistemazione del fondo disegni; nel 2008, nel centenario della nascita dell'artista, con la grande mostra antologica *Giovanni Fattori tra epopea e vero*.

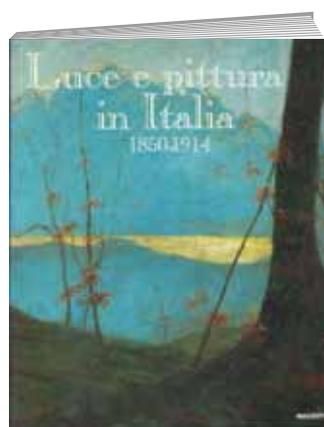
2003 Record di visitatori

Direttamente da Bruxelles, dove si è appena calato il sipario sulla mostra *Light and Painting in Italy. 1850-1914*, realizzata, insieme ad altri eventi culturali, dal Ministero degli Affari Esteri per accompagnare il Presidente della Repubblica nella sua visita ufficiale, 176 opere di grande pregio, selezionate per indurre a una riflessione critica sulla cultura artistica italiana tra la metà dell'Ottocento e il 1914, arrivano a Livorno.

Provengono dai saloni dello storico edificio Wielemans, dove ha sede Art Media.

Con questo evento, ventunesima mostra allestita dall'apertura nel '94, Villa Mimbelli batte il suo record di visitatori, 51.374 presenze che proiettano definitivamente il museo sul piano nazionale, conferendogli visibilità e apprezzamenti, e che gli assicurano un'eco di portata internazionale grazie anche alla presenza di molte opere provenienti dall'estero.

La Fondazione in questa occasione assume un ruolo attivo e diventa coproduttore dell'iniziativa. Interviene dalla fase ideativa all'allestimento e finanzia le spese di restauro di due importanti tele, *Il Re Sole*, di Gaetano Previati, e il *Girotondo* di Pellizza da Volpedo



– di proprietà delle civiche Raccolte d'Arte di Milano – che altrimenti non avrebbero potuto partecipare alla mostra. Ma soprattutto la Fondazione comincia a esprimere il suo contributo alla divulgazione della cultura artistica coinvolgendo le giovani generazioni e organizzando visite guidate gratuite per tutte le scolaresche del territorio. E il curatore Renato Miracco correda l'edizione italiana della mostra di un itinerario artistico rivolto espressamente agli studenti.

2004 Il mare inaugura i Granai

Nel primo dei suoi due interventi, Dario Matteoni ricorda un periodo di grande fervore e aspettative. È il 2004 e l'inaugurazione della mostra *I tesori del mare. Miti, trasparenze, suggestioni* segna l'apertura dei Granai, la nuova sede espositiva costruita nel parco di Villa Mimbelli che arricchisce il Museo Civico Giovanni Fattori di una struttura moderna e adeguata agli standard internazionali e candida Livorno ad assumere un ruolo di centralità nella ricerca e nella valorizzazione della cultura artistica italiana e internazionale tra Ottocento e Novecento.

Con questa stessa chiave di lettura è da interpretare anche la scelta successiva, che porta la Fondazione a organizzare gli eventi commemorativi dedicati ad Afro: *The Memory Alphabet*, la mostra allestita a Londra in occasione della visita dell'allora Presidente della Repubblica e concittadino Carlo Azeglio Ciampi e l'antologica *Metamorfosi della Figura 1935-1955* ai nuovi Granai di Villa Mimbelli. Come ricorda Miracco, che cura le due rassegne e i relativi cataloghi, con l'omaggio al pittore astrattista della Scuola Romana, "la città inaugura un nuovo spazio aperto al circuito espositivo internazionale dell'arte contemporanea".

2010 Le celebrazioni dell'Unità d'Italia

Con le celebrazioni dell'Unità d'Italia, il Museo Civico Giovanni Fattori elabora un progetto autoctono. Aurora Scotti e Marco Di Giovanni, studiosi di settori diversi, organizzano una mostra che accanto a opere d'arte di elevato livello qualitativo presenta documenti e memorie di carattere locale, con le quali si evidenziano la portata e il sentimento della partecipazione di tanti livornesi alle

guerre d'Indipendenza. *Giuseppe Garibaldi e i Mille. Dalla realtà al mito* resta aperta ai Granai dall'ottobre al dicembre 2010 e viene visitata da moltissimi studenti.

2011 Gli artisti degli anni gloriosi

Nel 2011 Francesca Cagianelli "restituisce" il livornese Alfredo Müller, uno dei tanti artisti toscani che negli anni tra Ottocento e Novecento si trasferirono a Parigi per ampliare il loro orizzonte culturale e artistico, alla sua città natale. Il distacco dal naturalismo macchiaiolo e l'apertura ai nuovi linguaggi delle avanguardie neoespressioniste e simboliste vengono descritti in un articolato percorso espositivo di circa 130 opere, in gran parte inedite, presentate alla mostra *Alfredo Müller. Un ineffabile dandy dell'impressionismo* allestita ai Granai, qui ricordata dalla curatrice.

La particolare presenza di opere di artisti di origine ebraica nella raccolta della Fondazione viene esaminata nell'intervento di Michele Pierleoni che si sofferma sulla personalità di Ulvi Liegi, sull'attività grafica di Moses Levy, l'anima orientale di Francesco Franchetti e le sculture di Laura Franco Bedarida.

L'exkursus sulle mostre organizzate a Villa Mimbelli si chiude con la grande rassegna promossa dal Comune di Livorno e dalla Fondazione per celebrare i 90 anni del Gruppo Labronico. *L'eredità di Fattori e Puccini. Il Gruppo Labronico tra le due guerre*, curata da Vincenzo Farinella e Gianni Schiavon nel 2011 riunisce 250 opere, soffermandosi in particolare sui protagonisti dei primi gloriosi decenni del sodalizio (anni Venti e Trenta), che attestano Livorno come comprimaria insieme a Firenze nel ruolo di protagonista, in Toscana, dell'arte di quel fecondo periodo.

Il Centro per l'arte Diego Martelli e la Pinacoteca Servolini

L'impegno della Fondazione nella realizzazione di esposizioni d'arte, non si limita comunque alla cooperazione con il Museo Civico Giovanni Fattori.

Sul territorio provinciale altre due strutture si impongono all'attenzione della critica in questi due decenni per l'intensa attività svolta grazie anche al contributo della Fondazio-

ne: Castello Pasquini a Castiglioncello con il *Centro per l'arte Diego Martelli* e la Pinacoteca Servolini a Collesalveti.

Animatrici delle due sedi espositive sono, rispettivamente, Francesca Dini e Francesca Cagianelli che qui ci illustrano le iniziative più significative. Sullo sfondo alcune presenze illustri. Diego Martelli, il mecenate che con la sua colonizzazione intellettuale e umana esercitata un'influenza determinante sulle sorti di un piccolo borgo, Castiglioncello, destinato a vivere un secolo aureo di cultura e mondanità. E i Servolini, Carlo e Luigi, oggetti di un'indagine accurata per il rapporto dialettico che instaurarono con tanti pittori e incisori toscani, e protagonisti di quella vivace realtà culturale e artistica dalla quale prenderà slancio il processo di allontanamento dalla macchia.

La donazione Benvenuti

Grande impulso all'attività svolta anche autonomamente dalla Fondazione, è venuto dalle donazioni di opere d'arte ricevute dalle famiglie di artisti livornesi che hanno voluto mettere a disposizione della città e degli studiosi dipinti, sculture o disegni dei loro congiunti.

Il primo generoso donatore è stato Ettore Benvenuti che ha lasciato alla Fondazione molte opere del padre e di Vittore Grubicy de Dragon, critico e artista di fama internazionale, amico e maestro di Benvenuto Benvenuti. La donazione è avvenuta a più riprese, dal 2001, anno in cui furono ceduti alla Fondazione 30 dipinti e 80 disegni di Grubicy, fino a oggi. L'ultima opera, il grande ritratto in marmo di Grubicy eseguito da Adolfo Wildt che campeggia nel salone dedicato ai due artisti divisionisti, è pervenuta nel 2012, dopo la morte di Ettore Benvenuti, secondo le sue disposizioni testamentarie.

L'esempio del figlio di Benvenuto Benvenuti, in omaggio al quale è stata intitolata la collezione della Fondazione, è stato seguito successivamente da altre famiglie di artisti come Vitaliano De Angelis, Giulio Guiggi, Osvaldo Peruzzi, Alberto Zampieri. In ogni occasione la Fondazione ha promosso iniziative in onore dei maestri, affidando a esperti la cura di mostre, eventi, cataloghi.

Tra gli autori che si sono interessati della donazione Benvenuti- Grubicy, ospitiamo in



questo volume gli interventi di Sergio Reborà e Renato Miracco.

Nicola Micieli ci illustra invece le opere di Guiggi e De Angelis. Dario Matteoni ci presenta la donazione Peruzzi e Francesca Cagianelli quella di Zampieri.

Ogni anno la collezione della Fondazione si arricchisce, grazie alle donazioni ma anche ai nuovi acquisti, mirati, che vanno a integrare alcuni nuclei della raccolta. Due degli ultimi importanti acquisti (*Ritorno dai campi* del 1906 di Llewelyn Lloyd e *Fuoco nella chiglia* del 1911 di Lodovico Tommasi) sono qui proposti da Vincenzo Farinella, Nadia Marchioni e Gianni Schiavon che ne hanno curato la presentazione al Museo Civico Giovanni Fattori.

Naturalmente l'acquisto di opere non si limita agli oli. Anche la grande raccolta di stampe della Fondazione, con il tempo, si arricchisce di nuovi esemplari, come ci raccontano Piero Frati e Monica Guarraccino che hanno curato la catalogazione di due importanti sezioni della collezione. Nella collezione di stampe antiche di Livorno, vedute e cartografia, ci introduce Frati che ha fornito preziosi suggerimenti per la conservazione delle stampe e per gli acquisti indirizzati. Guarraccino ci presenta invece la raccolta di stampe napoleoniche che traccia una sorta di storia illustrata dell'intera epopea di Bonaparte, dai primi successi militari del giovane generale fino all'esilio a Sant'Elena dell'imperatore. Sandra Roca Rey ha il merito di indirizzare la nostra attenzione su un aspetto essenziale ma spesso sottovalutato: la manutenzione. Tutte le opere d'arte, per continuare a vivere e mantenere la loro carica emozionale hanno bisogno di attenzione, cure, controlli e solo un impegno costante e preventivo, come quello messo in atto dalla Fondazione negli ultimi anni, può garantire la conservazione di questo patrimonio collettivo.

Alla fine del nostro racconto ci siamo accorti che parlando quasi esclusivamente della collezione di opere d'arte e delle esposizioni non avevamo dato un quadro esauriente dei progetti realizzati dalla Fondazione nel settore dell'arte in questi venti anni.

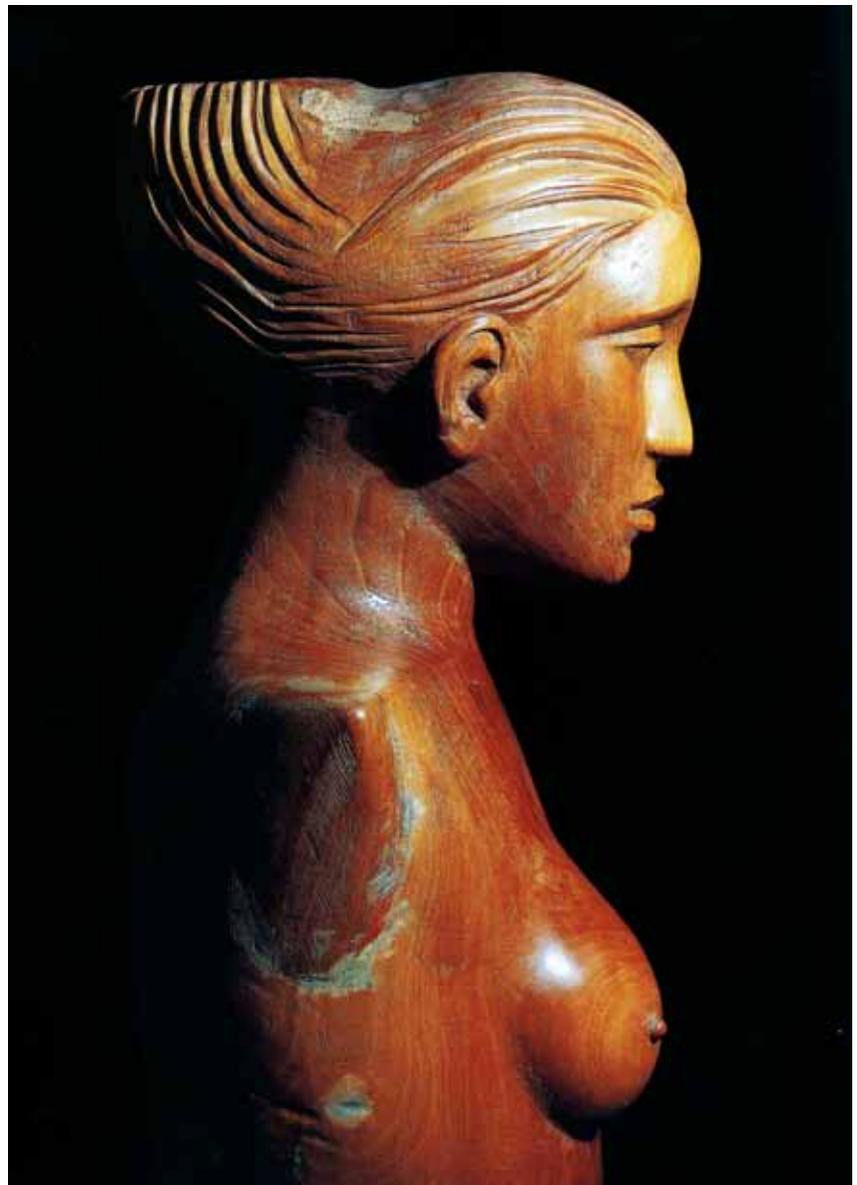
Restavano esclusi dalla narrazione, per esempio, tutti quelli interventi sul patrimonio "diffuso" di cui Livorno e tutta la provincia, come ogni altro angolo del nostro bel Paese, sono ricchissimi.

In questa escursione *fuori porta* ci accompagna Maria Teresa Lazzarini che bene conosce, per averle dirette, tante delle molteplici attività di conservazione e divulgazione condotte a termine in questi venti anni, dal restauro della Madonna di Montenero a quello delle 700 ceramiche del XIII secolo rinvenute a Piombino nel 2003, ai manufatti d'arte sacra di legno e argento di Suvereto, al ritrovamento dei rari paramenti di Sasseta.

Nella pagina precedente
Oreste Cesare Tarrini
Allegoria della vendemmia (Baccanti),
1920

terracotta, h cm 28
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Vitaliano De Angelis
Cariatide, 1993-1994 (particolare)
legno di noce, h cm 180
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno



2012 Mille voci

Venti anni sono passati. Negli schedari della Fondazione, l'elenco delle pratiche deliberate nel settore dell'arte fino all'anno 2012 supera quota mille. In questo arco di tempo sono stati erogati 35,8 milioni di euro, di cui 14,1 confluirono nel settore dell'arte.

Mille proposte, mille progetti, mille iniziative finanziate. Oltre cinquanta voci ogni anno, alle quali una Fondazione di origine bancaria di piccole dimensioni patrimoniali, come quella di Livorno, ha dato ascolto.

Conclusioni

Gli eventi descritti, abbiamo sottolineato, non sono tutti quelli promossi dalla Fondazione per l'arte. Sono stati scelti per dare un'immagine complessiva e sono stati concordati con quei curatori delle mostre che è stato possibile raggiungere e contattare.

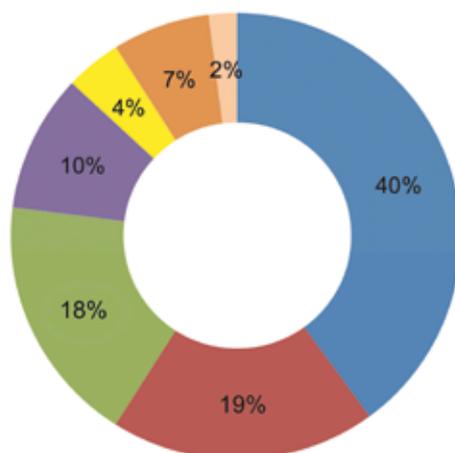
A questo proposito ringrazio in particolare l'amico Renato Miracco, addetto culturale presso l'ambasciata italiana a Washington, che pur impegnato a celebrare il 2013 come responsabile dell'Anno della Cultura Italiana negli Stati Uniti e totalmente immerso nell'organizzazione di oltre 130 eventi, ha trovato il tempo di scrivere per noi due brevi saggi.

Naturalmente ringrazio sentitamente anche tutti gli altri illustri esperti e critici d'arte, che hanno avuto il coraggio di affidare i loro scritti a una giornalista. Spero di non aver deluso le loro aspettative e mi scuso per aver sacrificato alcuni interventi per motivi di spazio.

Per la Fondazione era importante accompagnare l'apertura dei locali espositivi con un bilancio sull'attività svolta in questo settore nell'arco di venti anni. La collaborazione di tutti gli autori che gentilmente si sono prestati a sostenere questa operazione ha senza dubbio contribuito a innalzare la qualità e a rendere godibile il prodotto finale.

Lascio pertanto a un esperto come Vincenzo Farinella, che in questi ultimi anni è stato chiamato dalla Fondazione a ordinare la raccolta - in collaborazione con Gianni Schiavon e Nadia Marchioni - il compito di introdurre questo viaggio nel tempo con una

1992-2012: vent'anni di attività erogati 35,8 milioni di euro



presentazione della collezione e del percorso espositivo organizzato nei nuovi locali ristrutturati.

Un ringraziamento sentito, infine, a Raffaella Soriani e a tutto il personale della Fondazione che con estrema pazienza, come sempre, mi ha aiutato a cercare dati e immagini per rendere questa pubblicazione il più possibile corretta.

Grazie a tutti

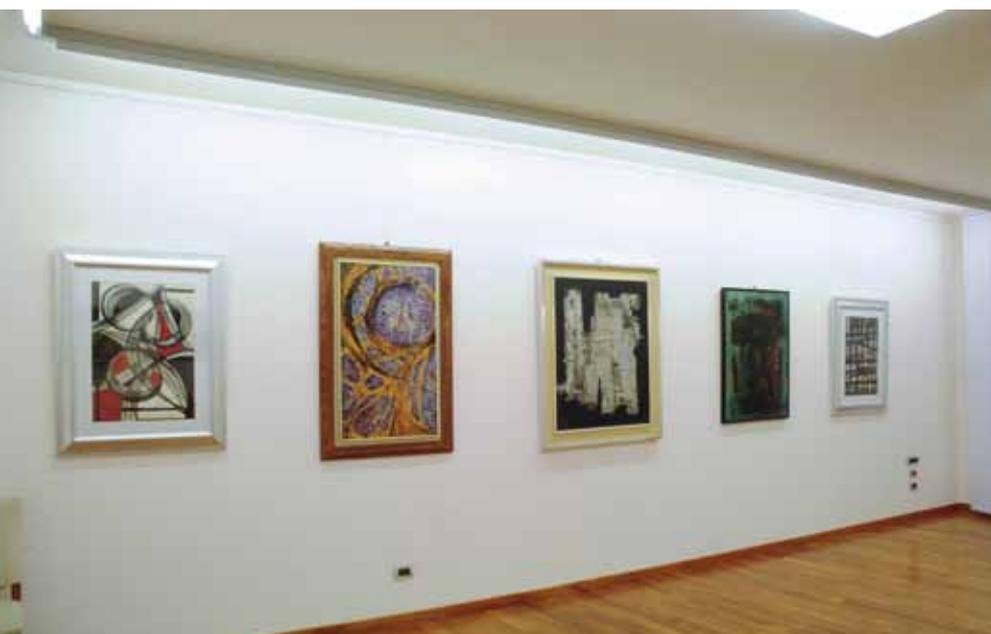
Stefania Fraddanni
responsabile Comunicazione e pubblicazioni
Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



1

I percorsi del nuovo spazio espositivo

Vincenzo Farinella
Gianni Schiavon



Sopra:

Il nuovo allestimento della raccolta

Nella pagina accanto:

Il marmo di Adolfo Wildt presentato come aveva indicato Benvenuti nel suo schizzo
La sala dedicata a Benvenuto Benvenuti e Vittore Grubicy De Dragon

Realizzato nelle sale ai piani terzo e quarto dello storico edificio progettato nel 1949 da Luigi Vagnetti (sede dapprima della Cassa di Risparmi di Livorno e oggi anche della Fondazione Cassa di Risparmi, proprietaria dell'intero edificio), attraverso un progetto di trasformazione degli ambienti già destinati a uffici, questo nuovo spazio espositivo si è reso necessario per ospitare la sempre più ricca collezione d'arte della Fondazione: un nucleo di opere d'eterogenea provenienza giunto, nel corso di alcuni decenni, a superare i mille pezzi, per la grande maggioranza – ma non per la totalità – realizzati da artisti cittadini, più o meno noti, il cui valore, storico oltre che artistico, ha reso indispensabile dare a essi decoro e fruibilità pubblica, anche in virtù delle più recenti acquisizioni della raccolta, negli ultimi anni arricchita e integrata ora per mezzo di acquisti mirati, ora attraverso donazioni private. Da un lato, infatti, si può affermare che si è venuto gradualmente a costituire uno specchio fedele delle complesse vicende delle arti figurative a Livorno nel secolo scorso, soprattutto per quanto concerne i decenni centrali del Novecento; dall'altro alcuni settori della collezione – in particolare quello divisionista – presentano significative aperture anche sulla situazione artistica nazionale.

Il percorso espositivo consta di due contigue ma distinte sezioni, suddivise tra i due piani di pertinenza della raccolta, e si apre al piano quarto dell'edificio – cui si accede attraverso il nuovo accesso appositamente realizzato su Piazza Grande – seguendo idealmente il già parzialmente storicizzato cammino della pittura livornese che, muovendo da Giovanni Fattori e dai suoi più eminenti allievi (Guglielmo Micheli, Plinio Nomellini e Mario Puccini), tutti raccolti nella Sala I, giunge, nell'arco di meno di un secolo, alle esperienze artistiche astratte e informali del secondo dopoguerra, con le quali lo stesso piano quarto si chiude.

Successivamente alla sala fattoriana, nella quale per ragioni cronologiche trovano spazio anche autori più o meno contemporanei al maestro quali Enrico Pollastrini, Luigi Ademollo, Eugenio Cecconi, Adolfo e Angiolo Tommasi, si prosegue con la Sala II, dedicata ai "coloristi primitiveggianti" Ulvi Liegi e Giovanni Bartolena, e quindi con la III, riservata ai pittori della cosiddetta seconda genera-



zione post-macchiaiola (o meglio labronica), operativi a partire dai primi due decenni del Novecento, ove spiccano le figure di Renato Natali, Gino Romiti, Giovanni Lomi, Renuccio Renucci e Ferruccio Rontini, tutti animatori e protagonisti del celebre Gruppo Labronico. La successiva Sala IV è dedicata, in particolare, a Giovanni March e Beppe Guzzi, che,

pur educati nel solco della tradizione fattoriana e pucciniana, aprirono la loro pittura, nel corso degli anni Trenta, alle influenze di marca Novecentista, con ambizioni in particolare plastiche e tonaliste, mentre i corridoi ospitano una parte del cospicuo nucleo di incisioni realizzate da Luigi Servolini in possesso della collezione.



Il cammino lungo questo piano del palazzo infine si conclude con la Sala V dedicata agli artisti che, formati negli anni precedenti il secondo conflitto mondiale o comunque in quelli immediatamente seguenti, condussero la pittura livornese in linea con le contemporanee esperienze artistiche nazionali postbelliche: il futurista Osvaldo Peruzzi, gli astrattisti Mario Ferretti e Piero Monteverde, gli informali Mario Nigro, Jean Mario Berti ed Elio Marchegiani.

Al piano sottostante trovano invece spazio le tre sale tematiche dedicate ai principali nuclei della collezione, tra i quali spiccano quelli delle opere di Vittore Grubicy de Dragon e di Alfredo Müller, che concludono il percorso espositivo.

Nella Sala VI sono raccolte le opere testimonianti la lunga persistenza nella pittura livornese, ancora nei primi tre decenni del Novecento e oltre, di quel divisionismo con inflessioni simboliste diffuso in Italia a partire dal 1889-1890 da Vittore Grubicy de Dragon e poi da Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Angelo Morbelli, Giuseppe Pellizza da Volpedo e Plinio Nomellini. Ai capolavori *Ritorno dai campi* (1906) di Llewelyn Lloyd e *Fuoco nella chiglia (Il calafati)* (1911) di Ludovico Tommasi, antitetiche testimonianze degli estremi formali di questa tendenza – liricamente ortodosso il primo, clamante e disinvolto il secondo –, si affiancano infatti le interpretazioni offerte dalla *Piazza Vittorio Emanuele a Livorno* (1919) di Eugenio Caprini, dal *Tramonto rosso* (1920) di Gino Romiti, dalla *Pineta sul mare* (circa 1920) di Renuccio Renucci e da *La casa rossa* (1922) di Carlo Domenici, oltre all'ampio e variegato nucleo di opere di Benvenuto Benvenuti



Benvenuto Benvenuti
Calafuria, 1940 ca.
 olio su compensato, cm 47x73
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi Livorno

Gino Romiti
Cortile con galline, 1916
 olio su tela, cm 79x65
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Nella pagina accanto:
 Ulvi Liegi (Luigi Levi)
L'arno porta il silenzio alla sua foce, 1889
 olio su cartone, cm 24x39
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Giovanni Lomi
Mattino all'Elba, 1930 ca.
 olio su tela, cm 70x100
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



ripercorrenti con completezza l'intero cammino dell'artista livornese, dalla primissima fase di inizio secolo, attestata da un dipinto altamente materico come *Capanno*, a quella ultima, degli anni Quaranta, dal segno allungato e meccanico (*Calafuria* e *Bocca d'Arno*), passando per le più caratteristiche prove del suo stile maturo offerte da pitture quali *Riposo*, *Il mulino* e, soprattutto, *Il luogo dove riposa Segantini*.

La Sala VII è dedicata all'artista livornese di origini svizzere Alfredo Müller, del quale la Fondazione Cassa di Risparmi ha recentemente proceduto all'acquisto di un consistente nucleo di incisioni che costituisce un percorso cronologicamente e iconografica-

mente antologico nel contesto della produzione dell'artista (frutto di un'intensa attività grafica che gli valse rapidamente consensi e fama a Parigi, già sul finire dell'Ottocento), potendo annoverare alcune delle sue più celebri acquetinte policrome ispirate ai familiari soggetti femminili della Parigi contemporanea, oltre a un'importante parte di quelle di tema agreste, deliberatamente omaggianti gli ammiratissimi capolavori di François Millet.

Il percorso espositivo si conclude con la grande Sala VIII dedicata a Vittore Grubicy de Dragon, l'artista, mercante e critico milanese del quale la collezione della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno vanta un

ricchissimo *corpus* di opere, grafiche e pittoriche: una parte di questo considerevole nucleo proviene dalla donazione effettuata da Ettore Benvenuti, figlio di Benvenuto Benvenuti, cui si sono aggiunte le opere già facenti parte della prestigiosa raccolta del maestro Arturo Toscanini, acquistate in seguito dalla Fondazione.

Nella stessa sala corona l'esposizione il grande marmo ritraente proprio Vittore Grubicy de Dragon (qui esposto per gentile concessione degli eredi Benvenuti), realizzato dallo scultore milanese Adolfo Wildt nel 1922 su commissione di Benvenuto Benvenuti, intenzionato a rendere omaggio al proprio venerato maestro: l'opera, conservata per quasi novant'anni nello studio del pittore livornese, è qui presentata seguendo il progetto espositivo originario ideato dallo stesso Benvenuti e documentato da un suo disegno, conservato ancora nella collezione dell'artista. Un autentico capolavoro, che è testimonianza del valore assoluto dell'opera dello scultore lombardo, commistione perfetta di influssi secessionisti e Art Nouveau, conciliati singolarmente con un sentimento drammatico dell'immagine d'intensità quasi espressionista: eccellente testimonianza degli esperimenti sulla levigatezza assoluta del materiale e sulla resa opalescente della superficie marmorea che, insieme alla purezza e all'integrità plastica delle forme, contribuirono a rendere unico il suo stile e celeberrima la sua opera.

La collezione vanta inoltre, al secondo piano dell'edificio (dove sono conservati altri pezzi prestigiosi giunti nel tempo ad arricchire questa raccolta, tra cui una rara *Sacra conversazione* belliniana di Pietro degli Ingannati e un'importante *Madonna col Bambino, San Giuseppe e San Giovannino* di Raffaellino del Colle), una biblioteca per la consultazione delle edizioni d'arte in possesso della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, recentemente catalogate e inserite nell'OPAC nazionale.

Vincenzo Farinella

Professore di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi di Pisa; insieme a Gianni Schiavon, dottore di ricerca in storia dell'arte, ha curato l'allestimento delle sale dove è esposta la collezione nella sede della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

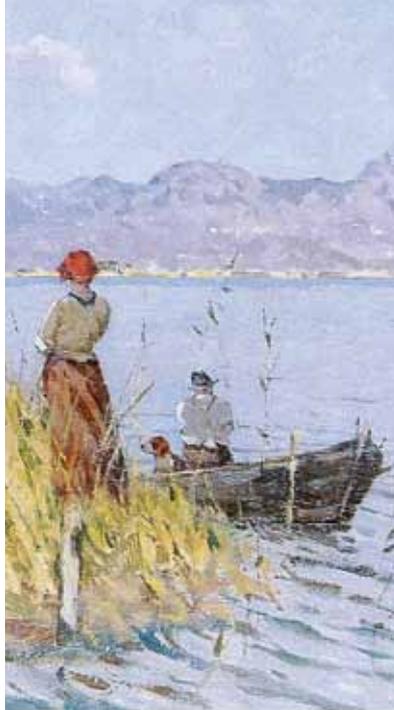
Raffaellino del Colle

Madonna col Bambino, san Giuseppe e san Giovannino

olio su tavola, cm 120x170

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno





2

Una stima . . . itinerante: la schedatura inventariale di Andrea Conti

Giovanna Bacci di Capaci Conti



Eugenio Cecconi
Veduta del Lago di Massaciuccoli (La Banditella), (1885-1890)
 olio su tela cm 41x78,5
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



Adolfo Tommasi
Ponte sul Rio Maggiore (Ardenza), (Mattina d'estate sull'Affrico), 1882
 olio su tela cm 37,2x53,3
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Sono passati così tanti anni dai tempi della stima delle opere della Fondazione, che i ricordi sono ormai sfumati e leggeri. Sono comunque ancora ferme nella memoria le immagini di tante belle opere e tuttora perdura la grata sensazione di un piacevole lavoro svolto insieme ad Andrea (bei tempi, purtroppo, che non sono più), che ci consentì di accostarci, giorno dopo giorno, a tanti

dipinti che per noi sono sempre stati fonte di profondo e appassionato interesse. Fu un lavoro che ci prese molto tempo, ma che interrompeva la nostra routine casa-galleria e che, durante gli itinerari per raggiungere le diverse destinazioni, ci permise di godere una volta tanto senza troppa fretta (perché fretta, una volta tanto, non ci era stata richiesta) della vista del nostro incantevole entro-

terra a ridosso del mare, scaldato dal sole tiepido e struggente di un amabile autunno. Proprio così, quel lavoro sul patrimonio della Fondazione, per quanto oggettivamente impegnativo, fu assai gradevole e anche se le filiali della Cassa di Risparmi di Livorno, che erano meta del tragitto stabilito per la giornata, non ci riservavano sempre la gradita sorpresa di un buon dipinto o di una teletta firmata da un autore degno di nota, il nostro pellegrinaggio, nelle numerose sedi sparse nell'ampia provincia di Livorno fino all'Isola d'Elba, prese le connotazioni di una sorta di piacevole caccia al tesoro.

I soli ricordi comunque non possono bastare, ho dovuto recuperare il faldone con tutte le schede e le fotografie scattate di volta in volta, per farmi tornare alla mente con una certa precisione gli spostamenti e le dinamiche assunte per catalogare il patrimonio pittorico della Fondazione. Alcune, ma non tutte le opere più significative erano collocate nei numerosi uffici della sede centrale (Piazza Grande), le altre, più o meno interessanti e valide, alcune decisamente trascurabili, erano disseminate piuttosto alla rinfusa nelle filiali della città (Agenzie A, B, C, D, Ardenza, Antignano, Mercato ortofrutticolo, sede di Via Borra ecc.) e nelle sedi periferiche (Stagno, Guasticce, Vicarello, Gabbro, Castiglioncello, Rosignano Marittimo, Rosignano Solvay, Castelnuovo della Misericordia, Cecina, Vada, Bolgheri, Donoratico, San Vincenzo, Venturina, Castagneto, Piombino, Salivoli, Portoferraio, Procchio, ecc.), alcune poi erano state date in comodato e si trovavano presso la Presidenza del Tribunale, la Procura della Repubblica, il Municipio, la Questura.



Angiolo Tommasi
Lago di Massaciuccoli (1890-1899)
 olio su tavola cm 25x46,5
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno



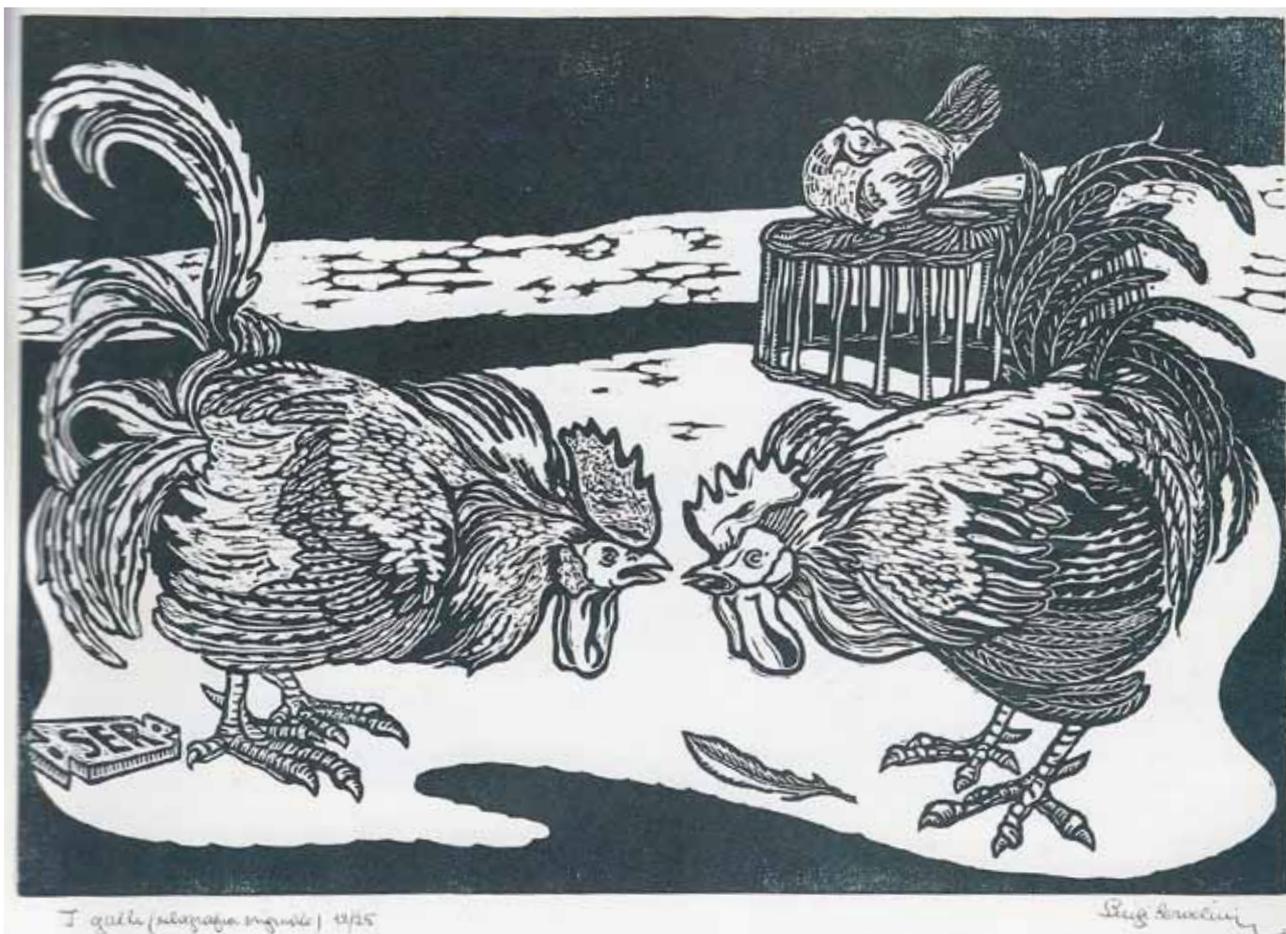
Renato Natali
Pescatorello (1910)
 olio su compensato cm 35,5x30,5
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

Per raccapezzarci e dare inizio alla stima, ci era stato consegnato un inventario a stampa ad aghi, con indicazioni molto succinte: riportava il numero di repertorio, il solo cognome dell'artista, il titolo e la 'destinazione' dell'opera, ovvero la sede dove era collocata. L'inventario, intitolato *Inventario generale quadri (numerico) al 26/08/92*, l'unico che consultammo e non so se ce ne fossero altri più completi, non dava dunque le dimensioni, né la tecnica, né il supporto e mancavano purtroppo le preziose indicazioni della provenienza delle opere.

Il cartellino della Cassa di Risparmi con il numero d'inventario, che generalmente era applicato sul verso dei dipinti, talvolta mancava o non corrispondeva, o era sostituito dal numero stesso, scritto bello grande a pennarello direttamente sul supporto (roba da avvilire qualunque archivista o museologo). L'inventario riportava una numerazione progressiva, ma tanti numeri in realtà erano omessi: partiva dal n. 0003 e finiva con il n. 1385, tuttavia le opere da prendere in considerazione erano assai meno, esattamente 730. Di quei 730 pezzi classificati, un buon numero consisteva in stampe, anche assai belle, in foto, in qualche scultura e in pochi autografi che in quell'occasione non verificammo, mentre furono esaminate, fotografate e stimate circa 500 opere, quasi tutte eseguite a olio, ma anche acquarelli, acqueforti, xilografie e litografie. Non fu poi possibile valutare qualche dipinto, pur registrato nell'inventario generale, perché non fu reperito nella sede dove era previsto che fosse, né altrove.

Purtroppo, come ho già accennato, alla gra-





ve omissione di notizie sulla provenienza, si aggiungeva che, nell'inventario consegnato, la numerazione progressiva delle opere non sempre e necessariamente sembrava coincidere con l'acquisizione temporale delle stesse: un dipinto del secondo Novecento risultava elencato ai primi posti accanto ai dipinti dell'Ottocento e dei primi del Novecento giunti in collezione, si suppone, già da tempo; probabilmente la registrazione delle opere, con aggiornamenti, sostituzioni e modifiche, fu stilata a più mani e senza particolare rigore nel corso dei decenni; tutto ciò non ci fu affatto d'aiuto e ci impediva di capire in quali circostanze e con quali criteri andava accrescendosi la raccolta, da quali fonti e in quali anni i dipinti fossero pervenuti all'Istituto di Credito.

Al compimento della nostra peripatetica indagine, la collezione ci risultava nel suo complesso piuttosto eterogenea, e i palesi sbalzi nella qualità artistica delle opere

suggerivano che essa fosse stata assemblata con modalità composite. Essendo la Fondazione un Istituto di Credito sensibile alla propria realtà territoriale, il suo patrimonio era costituito, come è logico, quasi interamente da dipinti di scuola toscana, con aperta predilezione per la cultura artistica livornese; ma, a nostro avviso, fino ad allora l'Ente non aveva operato una selettiva politica di acquisti; la natura della raccolta non rivelava infatti una linea di indirizzo né era determinata da logiche e finalità concretamente ponderate.

A prescindere da tre belle pitture a carattere sacro di alta epoca, il periodo storico di riferimento della raccolta era quello del primo Novecento, con validi pezzi e qualche eccellenza di fine Ottocento (un bel brano rappresentante *La Banditella* di Eugenio Cecconi, alcuni notevoli dipinti di Adolfo Tommasi, delle belle tele di Angiolo Tommasi del periodo di Torre del Lago, dei notevoli Gugliel-

Luigi Servolini
I galli (1940-1950)
 xilografia, impressione cm 27x38,6
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Nella pagina accanto:
Folco Jacobi
Temporale sulla casa rosa. Campagna salernitana, 1946
 olio su tela cm 40,5x51
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



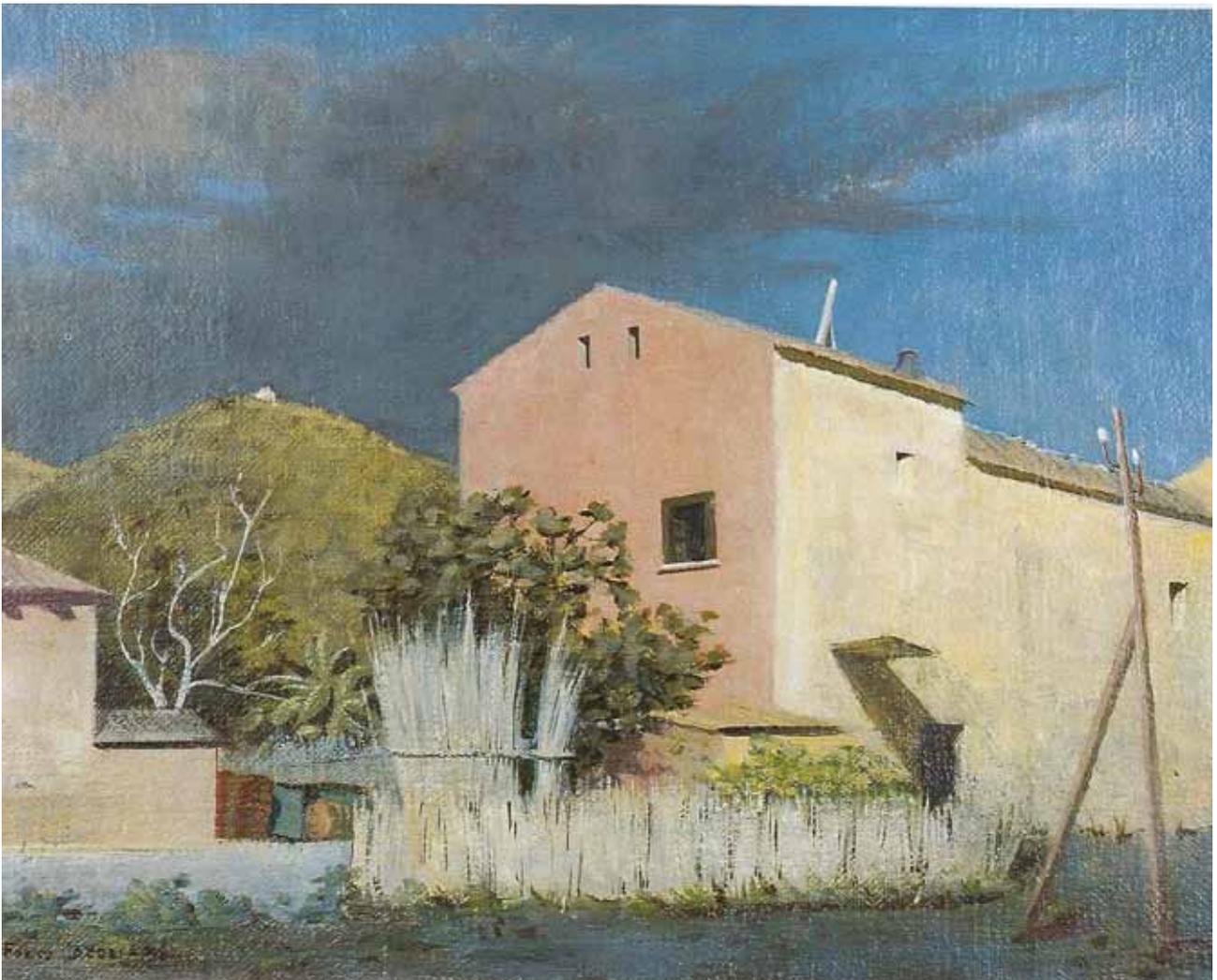
mo Micheli e poi Enrico Pollastrini, Augusto Volpini, Pietro Senno, Cesare Bartolena, Luigi e Francesco Gioli, Adolfo Belimbau, Ugo Manaresi, ecc.).

La collezione constava inoltre di un esteso numero di dipinti più recenti, realizzati da artisti operanti negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, con rari assaggi di produzione pittorica locale degli anni Settanta (Franco Sumberaz, Mario Madiari, Dorino Dori, Daniel Schinasi, Marc Sardelli, Angelo Froglià e qualche altro). Dai cartellini apposti sul retro delle opere, è verosimile supporre che alcune di esse (Mario Nigro, Leonardo Papasogli, Antonino Virduzzo, Luigi Guerricchio, Sandro Luporini, Jean Mario Berti) furono acquisite dalla Cassa di Risparmio ai Premi di Pittura Amedeo Modigliani, meritevoli eventi artisti-

ci realizzati dalla città di Livorno tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. E altre (Fausto Liberatore, Renzo Grazzini, Gastone Benvenuti, ecc.) furono acquistate in occasione dei Premi Rotonda organizzati dal Comitato Estate Livornese negli stessi anni del Premio Modigliani. Altri dipinti provenivano dalle più svariate manifestazioni espositive, come il Premio Settembre Lucchese e il Premio di Pittura città di Piombino o da eventi più circoscritti e locali, come il Premio di Pittura "Beppe Abbati" di Castelnuovo della Misericordia e il Premio di Pittura "Silvestro Lega", premio che fu organizzato dalla Filiale della Cassa di Risparmio del Gabbro alla fine degli anni Sessanta.

Negli anni Cinquanta e Sessanta furono verosimilmente acquisiti anche due Otto-

ne Rosai (recanti sul retro la sigla di Bruno Giraldi), un Elio Marchegiani, due Alfredo Mainardi, di cui uno con la dizione sul retro "Premio della Cassa di Risparmio" (dunque l'Istituto in quegli anni era solito indire gare di pittura), Ferruccio Mataresi, Giobatta Lepori, Voltolino Fontani, Mario Petri, Giulio da Vicchio, Paulo Ghiglia, Rodolfo Marma, Mario Borgiotti, Giovanni March, Illo Fiorini e una serie di opere di bella qualità (del periodo 1943-1955) di Folco Jacobi, pittore nato a Livorno nel 1916 poi trasferitosi a Trieste. Come ho già accennato, il nucleo portante della collezione era costituito dalla pittura livornese del primo Novecento, rappresentata da pezzi di ottimo e buon livello. La collezione era formata da un pregevole *Ritratto femminile* di primo periodo di Mario Puccini, da una



bellissima natura morta, solida e smaltata, *Vaso con margherite* di Giovanni Bartolena, da due vivaci impressioni di Ulvi Liegi, *I Corridoi dello Scalo Regio* e *La Baracchina dell'Ardenza*, da un visionario *Calambrone* di Benvenuto Benvenuti, da un arioso *Paesaggio campestre* di Elin Danielson, rara pittrice finlandese, moglie di Raffaello Gambogi, presente nella raccolta con più opere, tra cui un bell'*Autoritratto*. La collezione contava poi qualche artista fiorentino come Eduardo Gordigiani, Gianni Vagnetti, Franco Dani e Renzo Grazzini. Numerose opere, spesso di buona qualità e qualcuna di mestiere, erano di mano dei più noti rappresentanti della scuola labronica: Renato Natali, Gino Romiti, Cafiero Filippelli, Giovanni Lomi, Carlo Domenici, Ferruccio Rontini e Renuccio Renucci. Quest'ultimo - convenimmo - era certamente il pittore preferito dalla Cassa di Risparmi: la collezione contava infatti un sorprendente, incredibilmente copioso numero di dipinti di Renuccio Renucci spalmati in tutte le sedi. Di questa esuberante produzione renucciana, ricordo alcune opere, di ampie dimensioni, ragguardevoli per qualità, come *Pineta sul mare* e *Vecchio cascinale* e tante luminose tavolette di grande freschezza, esposte poi alla mostra retrospettiva dell'artista allestita

alla Casa della Cultura di Livorno nel 1977; ma tante altre, in tutta franchezza, erano monotone e tediose, ininfluenti dal punto di vista artistico.

Gino Romiti era presente con diversi pezzi anche di bel periodo, come *Tramonto* (1920) e *Plenilunio velato* (1921), riprodotti da Giovanni Rosati nel suo *Gino Romiti Pittore* del 1922, dove i dipinti comparivano di proprietà della Cassa di Risparmi, già all'epoca dunque l'Istituto di Credito andava formando la propria raccolta. È verosimile che negli anni Venti e Trenta la Cassa di Risparmi per le sue acquisizioni abbia preso in considerazione le Mostre Sindacali e le mostre d'Arte organizzate dal Gruppo Labronico e si sia servita di Bottega d'Arte di Gino Belforte, galleria cittadina che lavorava attivamente, diffondendo la pittura locale e promuovendo artisti di altre regioni. E in questo senso si giustifica la presenza nella raccolta della Fondazione di opere di Giuseppe Casciaro e di Beppe Ciardi; e anche del bozzetto per il calendario che la Cassa di Risparmi editò nel 1935, *Natura morta con salvadanaio* (1934) di Bruno Croatto, artista promosso in precedenza da una mostra allestita da Bottega d'Arte. In anni successivi ('37 e '39), come testimoniano le opere conservate in collezione, l'Ente per i suoi calendari si servì della mano di Cafiero Filippelli (*Bambina con salvadanaio*, 1936; *Bambini con salvadanaio*, 1938).

Alla collezione appartenevano diverse opere di Ferruccio Rontini e di Carlo Domenici, del quale ricordiamo una notevolissima composizione d'andamento divisionista *Casa al sole*, alcune opere di Giovanni March e di altri interessanti e validi artisti, come Beppe Guzzi, Giovanni Zannacchini e Mario Cocchi. Oltre ai più noti pittori già citati, nella raccol-

ta era rappresentato un po' tutto il contesto labronico del primo Novecento, con prove di Eugenio Carraresi, di Eugenio Caprini, di Ghigo Tommasi, di Giulio Ghelarducci, di Elio Zeme, di Jole Pugli e anche di Gianna Parodi Visalli.

Una raccolta nel complesso un po' disorganica, ma con tanti buoni quadri che, dal momento in cui ci fu ordinata la stima, fu in gran parte riunita e tenuta con la dovuta considerazione dalla Fondazione che procurò di far eseguire gli interventi necessari per la sua buona conservazione e a valorizzarne le eccellenze. Nel 1997 molti dipinti furono esposti al pubblico in occasione della mostra *La pittura a Livorno tra le due guerre nella raccolta della Fondazione Cassa di Risparmi* curata da Ettore Spalletti e Silvestra Bietoletti. Oggi la raccolta della Fondazione è contrassegnata da un coerente percorso artistico-filologico, anche in virtù delle generose donazioni (Benvenuti, Zampieri, De Angelis, Peruzzi, Guiggi) che hanno enormemente arricchito il patrimonio pittorico dell'Ente e hanno anche suggerito oculate acquisizioni per dargli completezza. Speriamo che questa prestigiosa collezione non resti chiusa tra quattro mura, ma che sia forte la volontà di renderla fruibile dal pubblico, auspichiamo vivamente l'apertura di un polo museale di richiamo nazionale, in perfetta dialettica con il Museo Civico Giovanni Fattori di Villa Mimbelli.

Giovanna Bacci di Capaci Conti

Esperta d'arte e titolare della galleria Studio d'Arte dell'Ottocento di Livorno, ha accompagnato il marito Andrea Conti nell'indagine che ha portato alla prima catalogazione inventariale delle opere della collezione d'arte della Fondazione



Cesare Bartolena
Ritratto di uomo, 1890
olio su tela, cm 49x41
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno



3

Livorno, Villa Mimbelli

**La promozione
di un patrimonio
collettivo**

Francesca Giampaolo



A sinistra:
Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli

Sopra:
Museo Civico Giovanni Fattori, Granai di Villa Mimbelli

Nella pagina accanto:
Villa Mimbelli celebra il maestro Giovanni Fattori

Ingresso alla mostra

Nell'arco di tempo trascorso tra il 1994, anno di apertura di Villa Mimbelli, e il 2012, la proficua collaborazione tra il Comune di Livorno e la Fondazione Cassa di Risparmi non ha subito interruzioni. Proficua perché questa sinergia ha prodotto mostre d'arte di alto livello, con notevole successo di pubblico e di critica, ha visto l'avvicinarsi di critici e storici d'arte di fama nazionale e internazionale che con il loro intervento curatoriale hanno contribuito alla elevata qualità del prodotto culturale proposto.

L'intento principale che ci ha guidati è stato innanzitutto quello di contribuire a valorizzare il patrimonio storico artistico che si lega alla cultura livornese tra l'Ottocento e il Novecento, colmando con preziosi tasselli quel mosaico di valorizzazione e conoscenze di artisti e correnti legati al nostro territorio. Una microstoria dell'arte locale che possiede in toto le caratteristiche dell'evoluzione dell'arte a livello nazionale. Ma non solo, gli esempi delle mostre dedicate ad Afro e a Baruchello, tanto per citarne alcuni, confermano anche la volontà di aprirsi verso orizzonti nuovi, diversi dalla tradizione della Macchia

e "post macchia", per sondare gli effetti di queste scelte sul pubblico locale e non.

A conti fatti, anche se non vogliamo fare bilanci perché la collaborazione tra le due istituzioni è ancora in atto ed è auspicabile che lo sia ancora per molto tempo, abbiamo riscosso maggiori successi con le mostre legate alla tradizione dei Macchiaioli e di quella generazione di artisti formatisi a quella scuola, anche se poi con tendenze verso un'arte del Novecento ricca di elementi estranei alla "Macchia", piuttosto che con iniziative espositive che hanno voluto esprimere un'arte meno figurativa e più concettuale. Ma questa è una dinamica che ormai si riscontra nel mondo dell'arte dove il pubblico più vasto di solito predilige vedere/rivedere i grandi capolavori del passato piuttosto che le "meno leggibili" elucubrazioni del presente.

Ma al di là del successo o meno di una mostra, quello che conta, a mio avviso, e che poi rimane inalterato nel tempo, è il saper dire qualcosa di diverso pur mostrando cose già viste, dare un taglio personale e originale a un percorso espositivo che contribuisca ad

arricchire la ricerca bibliografica di un artista o di una corrente.

La collaborazione tra il Comune di Livorno e la Fondazione nella realizzazione degli eventi culturali ha avuto come obiettivo proprio quello di valorizzare le nostre collezioni per renderle maggiormente fruibili al pubblico e per aggiungere alla critica importanti elementi di nuove conoscenze.

Non è mio compito l'analisi critica delle mostre realizzate perché in questa pubblicazione sono presenti gli interventi dei vari curatori appositamente invitati, tuttavia vorrei ricordare qualche mostra tra quelle che hanno riscosso maggior successo negli ultimi dieci anni per trarne utili riflessioni anche per il futuro delle nostre attività in collaborazione.

Parlare di successo di una mostra non vuol dire necessariamente parlare di incassi perché in questo settore non si può investire per trarne dei profitti, almeno non in termini di denaro. Investire in cultura vuol dire aspettarsi dei benefici non di natura economica ma di indubbio valore etico e sociale che si riversano sulla collettività che ne usufrui-



sce. Uno degli obiettivi che ci guidano nel momento in cui pensiamo a organizzare un evento è costituito soprattutto da un intento didattico ed educativo rivolto soprattutto alle giovani generazioni di studenti che accogliamo nelle nostre strutture durante tutto l'anno scolastico accordando alle scuole livornesi forti agevolazioni. Tutto questo perché crediamo che il compito delle pubbliche amministrazioni sia anche quello di avvicinare i giovani alle realtà culturali del proprio territorio per esserne consapevoli e per poterle trasmettere a loro volta.

Un'operazione senza dubbio di grande valore culturale fu l'evento del 2001 quando nella chiesa della SS.ma Annunziata o dei Greci Uniti, situata in via della Madonna, fu inaugurata la grande mostra **Le Iconostasi di Livorno**, nella quale furono ricostruite per la prima volta le tre iconostasi delle chiese di rito greco ortodosso fondate dalle comunità greche che si erano stabilite a Livorno fin dal secolo XVIII.

Il patrimonio livornese delle icone era stato esposto in precedenti occasioni ed erano uscite alcune pubblicazioni al riguardo ma per la prima volta furono ricostruite le iconostasi che hanno permesso di dare una precisa sequenza alle tavole e si sono aggiunti elementi conoscitivi sugli artisti e le scuole che avevano realizzato le splendide immagini sacre. Tutto questo grazie a Gaetano Passarelli, esperto iconografo bizantino, che le ha studiate e catalogate, pubblicando un catalogo di grande livello qualitativo che, grazie anche al contributo di altri storici, costituisce uno studio interessante per chi voglia approfondire la storia dell'iconografia post bizantina specifica della realtà livornese. La città si distingue, come è noto, da insediamenti di varie nazionalità i cui interessi commerciali erano sostenuti da una politica di tolleranza religiosa e giuridica che è prevalsa fino a tutto l'Ottocento. Ciò ha permesso la convivenza pacifica di culture e culti diversi che hanno lasciato importanti testimonianze nel patrimonio storico-artistico della città.

Un altro evento che qui voglio ricordare è la realizzazione della mostra **Alle origini di Livorno. L'età etrusca e romana** che si tenne ai Granai di Villa Mimbelli nel 2009.

La mostra è stata realizzata con il preciso intento di mostrare parte di quel patrimonio archeologico che fino agli anni precedenti il



secondo conflitto mondiale costituiva un museo vero e proprio ma che in seguito è confluito nei depositi del Museo Civico Giovanni Fattori e solo occasionalmente e su richiesta poteva essere visto.

Con la consulenza e la curatela di Stefano Bruni, etruscologo dell'Università di Ferrara, la mostra ha messo in risalto i ritrovamenti ottocenteschi dovuti a scavi effettuati nel territorio livornese da nord (cimitero la Cigna) fino a Vada, mostrando reperti databili tra la prima età del ferro attraverso tutto il periodo etrusco fino all'età romana imperiale.

Questo ha dimostrato che, anche se non si può parlare di veri e propri insediamenti stabili, nel corso dei secoli, a partire dal IX seco-

lo a.C. fino al III-IV d.C., la zona delle colline livornesi e la fascia costiera da Calambrone fino alla foce del fiume Fine sono state oggetto di piccoli nuclei abitativi testimoniati essenzialmente da ritrovamenti di tombe con corredi funerari e da ripostigli.

Queste due mostre che ho voluto ricordare, che sembrano essere del tutto casuali e prese ad esempio tra le tante iniziative realizzate, in realtà hanno avuto un intento comune: la valorizzazione di un patrimonio collettivo che da tempo giaceva nei depositi del Museo e non veniva esposto per una serie di ragioni. In primis, gli spazi di Villa Mimbelli, dedicati all'arte figurativa del secondo Ottocento e del primo Novecento non consento-



no l'esposizione di materiali tipologicamente molto diversi che creerebbero dissonanze con il percorso filologico del museo essenzialmente dedicato a Giovanni Fattori e ai macchiaioli e post-macchiaioli. È questo in realtà un termine improprio con il quale si vuol designare tutta quella schiera di artisti livornesi (i Tommasi, Benvenuti, Nomellini, Ulvi Liegi, Ghiglia, Lloyd, Micheli, Gambogi, Ceccoli, Puccini, Bartolena) quasi tutti formati alla scuola di Fattori e di Lega ma che poi si sono orientati verso un'arte ormai novecentesca che arrivava dai paesi d'oltralpe e da cui era impossibile prescindere, almeno per quegli artisti che hanno studiato e vissu-

to a Firenze, città frequentata dagli impressionisti, da Cézanne, da Bocklin, da Sargent. Il divisionismo di Nomellini e di Benvenuti, ad esempio, ne è un'ampia testimonianza. Questa generazione di artisti livornesi costituisce anche il nucleo principale del patrimonio della Fondazione e in molti casi le nostre mostre sono state realizzate con le opere di entrambe le collezioni. Le mostre realizzate dedicate all'attività di Bottega d'Arte, alla scuola di Micheli, al Gruppo Labronico, e le monografiche dedicate a Benvenuti, a Müller, a Oscar Ghiglia, a Vittorio Corcos sono state la grande occasione per mostrare al pubblico livornese e

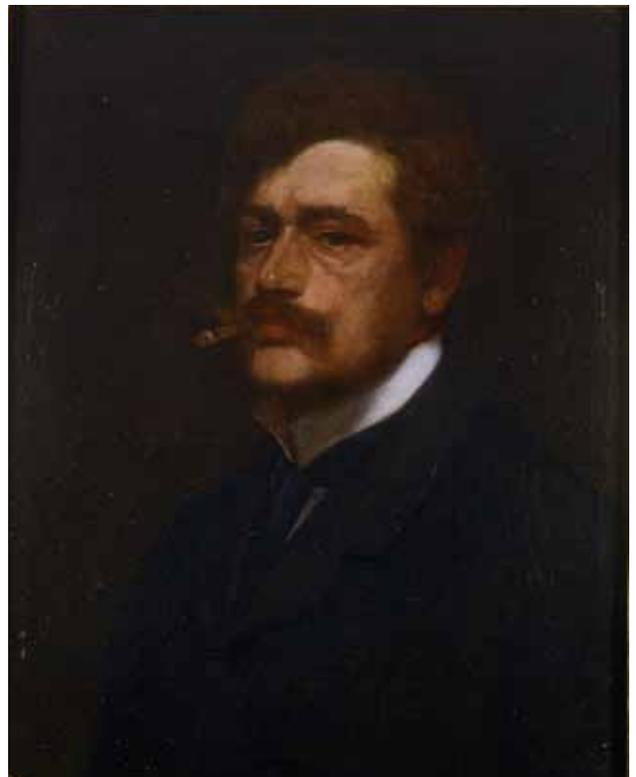
Le iconostasi di Livorno

La mostra all'interno della chiesa SS. Annunziata dei Greci Uniti, 7 aprile-24 giugno 2001

Sotto:

Elin Danielson Gambogi
Paesaggio campestre, 1906
olio su tela, cm 100,8x81,2
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Raffaello Gambogi
Autoritratto, 1880-1889
olio su tela, cm 63x52
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno





non la ricchezza di un'arte che dopo i Macchiaioli, i quali hanno significato il grande salto rivoluzionario dell'arte italiana dell'Ottocento, ha saputo comunque imporsi e lasciare tracce evidenti di una continuità con il passato ma anche inequivocabili aperture innovative.

Un altro interessante progetto culturale che abbiamo realizzato tra il 2002 e il 2007 fu la valorizzazione con due mostre, una a Villa Mimbelli e una al Didrichsen Museum di Helsinki, dei due artisti Elin Danielson e Raffello Gambogi. Finlandese lei, livornese lui, si conobbero a Firenze dove lui studiava in Accademia e lei dopo aver girovagato un po' per l'Europa era arrivata a Firenze per concludere il proprio percorso formativo. I due si sposarono nel 1898 rimanendo uniti, tra mille difficoltà, fino alla morte di lei avvenuta nel 1919. Nel 2002 fu inaugurata a Villa Mimbelli la mostra dedicata all'attività artistica italiana della Danielson, un'artista poco nota al pubblico livornese ma che si rivelò una piacevole scoperta al punto che le autorità finlandesi, attraverso il compianto console Giovanni Novelli, chiesero una collaborazione per poter esportare la mostra in Finlandia dove invece la Danielson era molto apprezzata. Il Comune e la Fondazione accolsero la proposta molto favorevolmente anche perché l'occasione avrebbe consentito di far conoscere al pubblico finlandese il pittore Raffaello Gambogi.

La mostra fu inaugurata nel mese di gennaio al Museo Didrichsen e si protrasse fino al mese di luglio del 2007 ed ebbe un successo clamoroso con circa 45.000 visitatori. Un record se si considera che il Museo Didrichsen non è situato in centro e non è il museo principale di Helsinki e gennaio è certamente un periodo nel quale l'affluenza turistica in Finlandia è molto meno intensa.

Un'altra iniziativa espositiva che voglio ricordare come il risultato del carattere istrionico del suo curatore, Renato Miracco, è stata **I tesori del mare. Miti, suggestioni, trasparenze** che si tenne come mostra d'apertura della sede espositiva dei Granai di Villa Mimbelli nella tarda primavera del 2004.

Voleva essere un omaggio al mare da una città che al mare deve la propria esistenza ed era doverosa pertanto una celebrazione iconografica che tenesse conto sia dei modi di rappresentazione che delle tecniche usa-

te per rappresentare. Quindi il mare come luogo ameno di villeggiatura, come fonte di vita e di duro lavoro, come sepolcro per i naufraghi, come archetipo primordiale dispensatore di vita e di morte, luogo magico da cui emergono strane creature, luogo che conserva e restituisce parte del nostro passato.

In mostra un susseguirsi di immagini che trasversalmente al tema trattato costituivano un libro aperto di storia dell'arte contemporanea: realismo, naturalismo, simbolismo, futurismo, metafisica, convivevano in una sinfonia di colori che si estendeva anche alle stanze che ospitavano le opere.

Il tempo rende le immagini un po' rarefatte ma le pubblicazioni delle mostre realizzate sono ancora presenti a testimoniare gli sforzi comuni intrapresi per lasciare alla città momenti di piacere ma anche di impegno culturale, o almeno questo è ciò che ci proponiamo di fare insieme.

Francesca Giampaolo

*Responsabile del Museo Civico Giovanni Fattori
Fattori di Livorno*

Dall'alto:

Baruchello, fuori campo

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori,
Villa Mimbelli, 16 ottobre-16 novembre
1997 - catalogo della mostra

Le iconostasi di Livorno

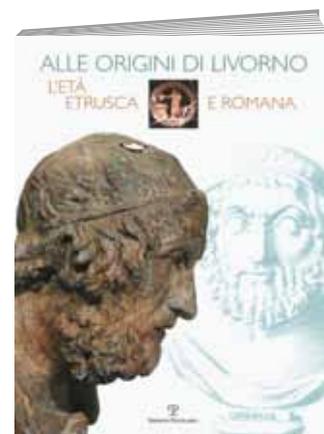
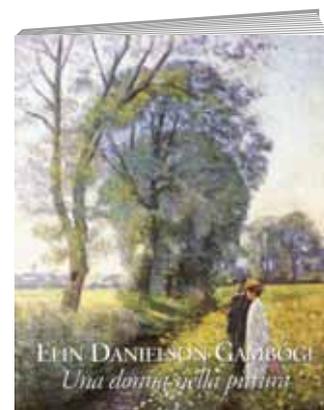
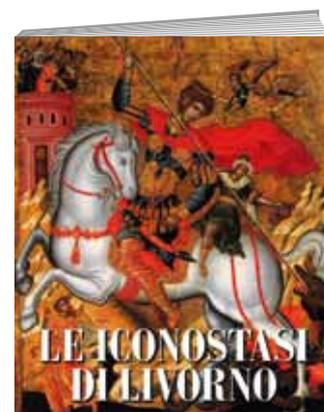
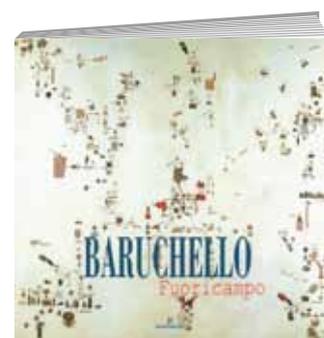
Livorno, chiesa SS. Annunziata dei Greci
Uniti, 7 aprile-24 giugno 2001 - catalogo
della mostra

Elin Danielson Gambogi. Una donna nella pittura

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori,
Villa Mimbelli, 30 novembre 2002-5
gennaio 2003 - catalogo della mostra

Alle origini di Livorno. L'età etrusca e romana

Livorno, Granai di Villa Mimbelli, 28
febbraio-17 maggio 2009 - catalogo della
mostra



Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli e Granai

Mostre realizzate in collaborazione tra Comune e Fondazione dal 1994, anno di apertura al pubblico della struttura

I Postmacchiaioli

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 8 luglio-4 settembre 1994

Il Divisionismo toscano

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 28 luglio-31 ottobre 1995

Oscar Ghiglia

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 5 luglio-1 settembre 1996

Dai Macchiaioli agli Impressionisti

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 3 ottobre 1996-12 gennaio 1997

Vittorio Corcos

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 26 giugno-7 settembre 1997

Baruchello,

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 16 ottobre-16 novembre 1997

Cézanne, Fattori e il '900 in Italia

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 7 dicembre 1997-3 aprile 1998

Elio Marchegiani

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 15 maggio-15 giugno 1998

I colori del sogno. Nomellini

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 9 luglio-13 settembre 1998

Oswaldo Peruzzi

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 8 ottobre-15 novembre 1998

Aria di Parigi nella pittura italiana dell'Ottocento

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 4 dicembre 1998-5 aprile 1999

Il grande rettile e gli altri

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 30 luglio-19 settembre 1999

Il Futurismo attraverso la Toscana.

Architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 25 giugno-30 aprile 2000

Anselm Feuerbach e l'Italia

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 28 luglio-31 dicembre 2000

Le iconostasi di Livorno

Chiesa SS. Annunziata dei Greci Uniti, 7 aprile-24 giugno 2001

Kounellis

Bottini dell'Olio, 25 settembre-14 ottobre 2001

Benvenuto Benvenuti. Dal vero al simbolo

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 4 ottobre 2001-6 gennaio 2002

Pittura dei campi. Egisto Ferroni e il naturalismo Europeo

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 21 giugno-1 settembre 2002

Elin Danielson Gambogi

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 30 novembre 2002-5 gennaio 2003

Ferdinando Chevrier. Vivere l'immaginario

Bottini dell'Olio, 23 novembre 2002-2 febbraio 2003

Luce e pittura in Italia

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 24 gennaio-4 maggio 2003

I tesori del mare

Granai di Villa Mimbelli, 29 aprile-25 luglio 2004

La religione della natura nei disegni di Vittore Grubicy de Dragon

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 24 marzo-23 maggio 2004

La scuola di Micheli. Da Modigliani a Lloyd

Granai di Villa Mimbelli, 19 settembre-21 novembre 2004

Dal realismo alla Pop Art

Granai di Villa Mimbelli, 23 gennaio-13 marzo 2005

Afro. Metamorfosi della figura. 1935-1955

Granai di Villa Mimbelli, 29 maggio-28 agosto 2005

Sandro Martini. Dipanando pittura

Bottini dell'Olio, 30 luglio-28 agosto 2005

Vitaliano De Angelis. Persistenza della forma

Granai di Villa Mimbelli, 2 luglio-27 agosto 2006

Arte a Livorno tra le due guerre. Bottega d'Arte tra tradizione e avanguardie

Granai di Villa Mimbelli, 22 dicembre 2007-16 marzo 2008

Fattori tra epopea e vero

Granai di Villa Mimbelli, 22 aprile-6 luglio 2008

Alle origini di Livorno. L'età etrusca e romana

Granai di Villa Mimbelli, 28 febbraio-17 maggio 2009

Giuseppe Garibaldi e i Mille. Dalla realtà al mito

Granai di Villa Mimbelli, 10 ottobre-12 dicembre 2010

Alfredo Muller. Un ineffabile dandy dell'impressionismo

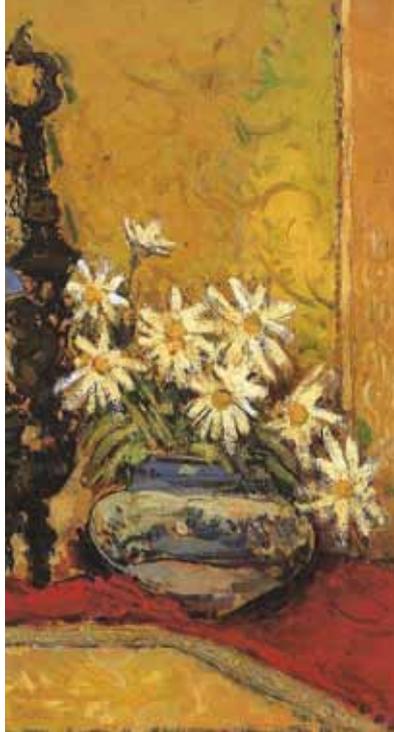
Granai di Villa Mimbelli, 27 febbraio-25 aprile 2011

L'eredità di Fattori e Puccini. Il Gruppo Labronico tra le due guerre

Granai di Villa Mimbelli, 14 maggio-3 luglio 2011

Giovanni Salghetti Drioli

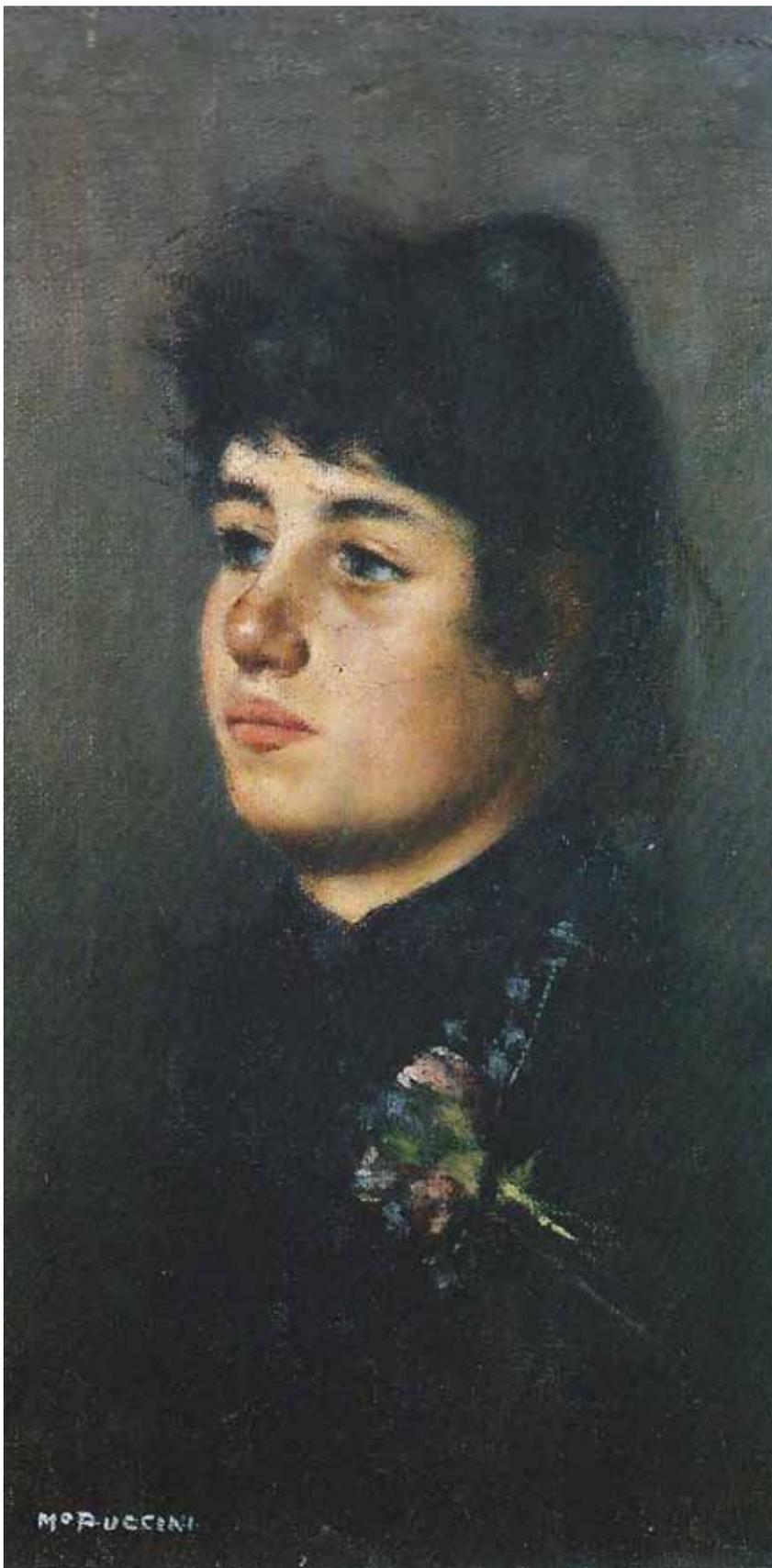
Casa del Portuale, 12 novembre-14 dicembre 2011



4

I Postmacchiaioli protagonisti di un'avventura artistica toscana

Giuliano Matteucci



Mario Puccini

La modella, 1890 ca.

olio su tela, cm 50x26

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Nella pagina accanto:

Benvenuto Benvenuti

Calambrone, 1940 ca.

olio su tela, cm 35x70

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Il 7 luglio 1994, con l'apertura della mostra *I Postmacchiaioli*, frutto di un progetto condiviso con Raffaele Monti, si inauguravano a Livorno gli ambienti espositivi di Villa Mimbelli, destinati a divenire sede del Museo Civico Giovanni Fattori.

Realizzata con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, l'iniziativa costituiva un ulteriore approfondimento a quanto già indagato dalla rassegna *Prima dell'avanguardia. Da Fattori a Modigliani*, allestita nel 1986 alla Tour Fromage di Aosta e, successivamente, al Musée des Augustin di Tolosa.

Rispetto a quel disegno, l'evento livornese si caratterizzava per la messa a fuoco dei pittori che, formatisi nell'alveo macchiaiolo, se ne erano distaccati all'inizio degli anni Novanta, assumendo una posizione contestataria, talvolta scomoda, all'origine di un moderno e originale linguaggio stilistico basato essenzialmente sul colore. Di fatto si era trattato di un vero e proprio ribaltamento delle concezioni realiste sostenute e difese dagli oramai maturi maestri macchiaioli, Fattori *in primis*, Lega e Signorini.

Incentrata sui protagonisti del nuovo corso dell'arte toscana, la mostra costituiva, sostanzialmente, un riordino in senso storico-filologico delle informazioni riunite ne *I Postmacchiaioli*, il pionieristico testo curato nel 1962 da due personaggi chiave del collezionismo toscano del secondo dopoguerra: il mercante-amatore Renato Tassi e la giornalista Jolanda Pelagatti.

La novità, per non dire il valore aggiunto dell'evento, stava nella sistematica indagine sui documenti d'archivio e nella proposta di opere significative, sino ad allora sconosciute. Si trattava, come per *Via delle Cento Stelle* e



Giardino in ottobre di Ulvi Liegi, *Il viale di Pagni*, *I Bagni Pancaldi a Livorno* di Müller, *Ave Maria* di Puccini, *Campagna versiliese e contadina* di Viani e di *Paulo con la barca* di Oscar Ghiglia, di testimonianze imprescindibili delle tangenze figurative del lessico postmacchiaiolo con l'"avanguardia" europea.

A differenza della ricostruzione lodevolmente tentata dalla Pelagatti, in questo caso venivano sottolineate le peculiari connotazioni stilistiche della ben definita temperie culturale del gruppo livornese.

Negli anni Sessanta il termine "postmacchiaioli", mantenendo un'accezione esclusivamente temporale, suonava ancora come riduttivo, piuttosto che indicare una ben definita frangia di pittori innovativi e originali. Con il volume del 1962 la revisione era stata avviata, offrendo alla critica molti nuovi spunti per un serio e analitico approfondimento.

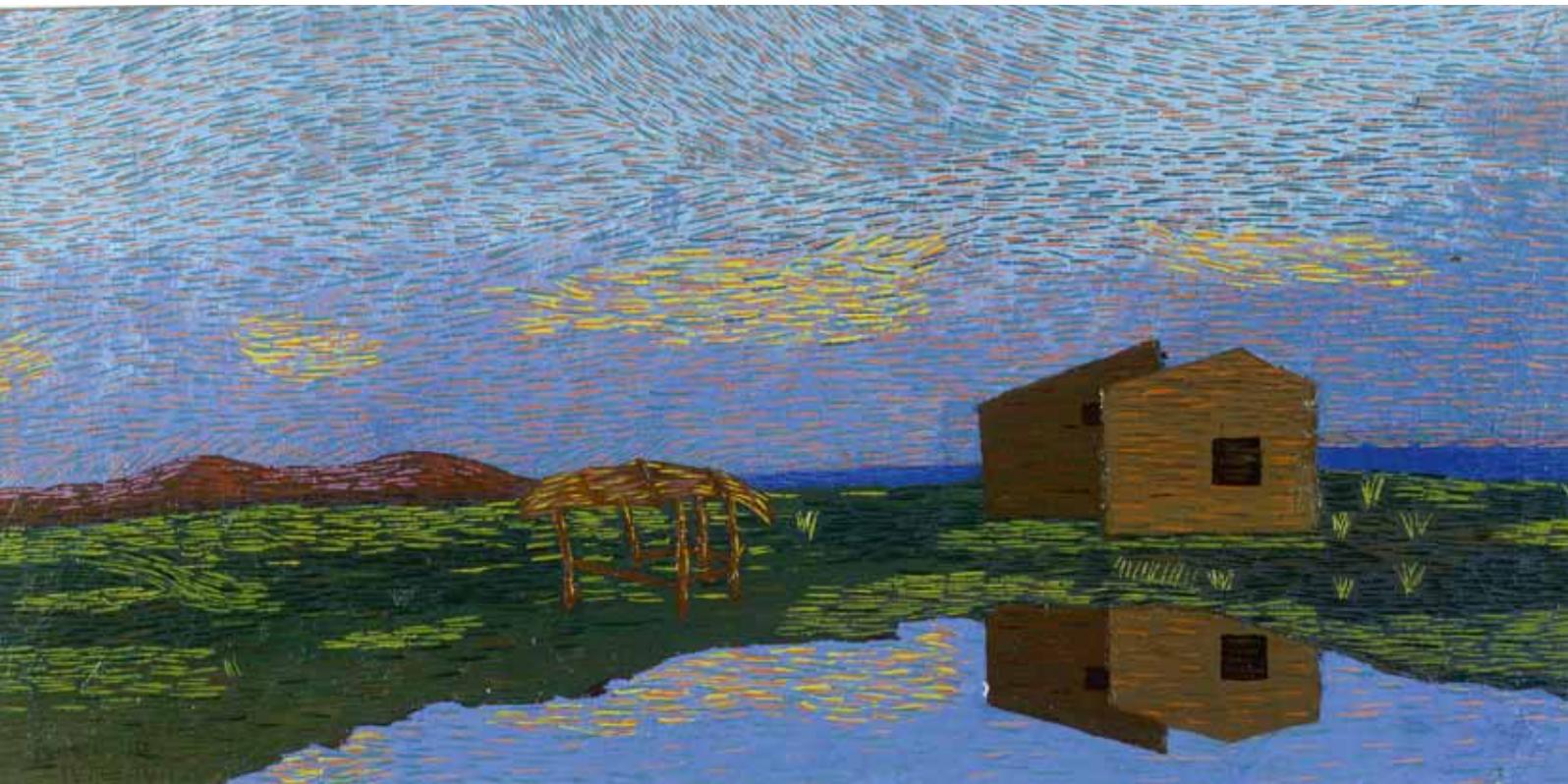
Si trattava, insomma, di fare chiarezza, operando un distinguo, prima di tutto tra la generazione di Fattori, Lega e Signorini e l'altra dei Cannicci, Ferroni, Cecconi, Faldi, Panerai e dei fratelli Gioli, distinta nettamente per il

timbro naturalista dall'ultimo ramo dei coloristi puri – Nomellini, Ulvi Liegi, Bartolena, Puccini, Lodovico Tommasi, Lloyd e Oscar Ghiglia – per certi versi affini nella tavolozza accesa e ardita ai *fauves* d'oltremarica. Va da sé, tuttavia, che con il dibattito apertosi all'uscita del volume il termine era entrato nell'uso corrente; solo in un secondo tempo, però, ampliando l'originario significato, si sarebbe caricato di una valenza critica specifica, non meno efficace di altre ricorrenti nella storiografia artistica tra Otto-Novecento

Oscar Ghiglia e Ulvi Liegi furono senz'altro le personalità sulle quali maggiormente si appuntò l'attenzione della critica in occasione della mostra livornese. Il primo, dopo la notorietà acquisita con le famose cinque lettere a Modigliani, presentato in tutta la sua intransigente indipendenza con una selezione di autentici capolavori – *La signora Ojetti nel roseto*, *Lo specchio* e il *Ritratto di Llewelyn Lloyd*, quest'ultimo vera e propria sintesi iconografico-formale tra Pontormo e Modigliani – risultava documentato, soprattutto, per gli anni precedenti il Novecento, riproponendone così la cifra meno astratta,

la più creativa e originale, rispetto all'altra che lo avrebbe caratterizzato come uno dei più convinti *cézanniani*. Il secondo, apprezzato sino a quel momento per la produzione di tendenza postimpressionista piuttosto che macchiaiola, emergeva, invece, attraverso una serie di tele nelle quali erano palesi i richiami a questa scuola, seppure interpretati in un linguaggio di pura individualità.

Il merito dell'iniziativa fu, dunque, di avere focalizzato, attraverso quadri emblematici, un periodo sino ad allora considerato marginale nell'arte toscana, in realtà, anello di congiunzione tra la generazione attiva dopo l'Unità e le avanguardie del Novecento. Un risultato raggiunto grazie a un esauriente panorama degli artisti più significativi ed "eclettici": oltre, ovviamente, a Puccini, al Gruppo di Torre del Lago con Pagni, Fanelli e Angiolo Tommasi in testa, Kienerk, Nomellini, Benvenuti e Torchi, cresciuti chi all'ombra del Simbolismo europeo, chi sulla scia dei grandi Divisionisti del nord, Segantini, Morbelli e Pellizza da Volpedo. Proprio per le tangenze con l'Espressionismo europeo, non venne trascurata, infine, una figura di





rilievo come Lorenzo Viani, voce isolata nel panorama postmacchiaiolo, ma, indubbiamente, la più vicina per spirito e sentimento al realismo fattoriano. Un'affinità altrettanto stringente con il maestro livornese veniva riconosciuta, su un fronte opposto, in Ghiglia, rivelatosi, nell'occasione, per la silente e calibrata costruzione delle nature morte e per la solida fissità delle figure, di un tono espressivo al limite dell'"incomunicabilità", mai completamente avulse dai moti dell'anima e dal senso della realtà. Solamente per la rilettura di questa singolare tempera d'artista, oggi possiamo guardare alla mostra di Villa Mimbelli come a un punto fermo negli studi e nelle iniziative che hanno portato alla conclusione più "imprevedibilmente logica" su alcuni punti nodali dell'arte moderna italiana.

Giuliano Matteucci

Direttore del Centro Matteucci per l'Arte Moderna di Viareggio; curatore con Raffaele Monti della mostra

I Postmacchiaioli

Livorno, Villa Mimbelli 7 luglio-4 settembre 1994, realizzata con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



Giovanni Bartolena

Vaso con margherite, 1920

olio su compensato, cm 45,5x40,5

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Llewelyn Lloyd, Il Pittore Guglielmo Micheli nel suo studio a Livorno, in conversazione con Oscar Ghiglia, Gino Romiti e un'amica (1899)

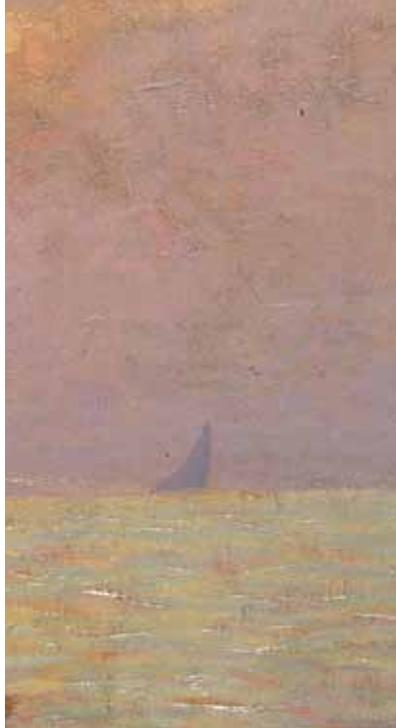
Amedeo Modigliani, in primo piano, fotografato nello studio di Gino Romiti.

Da sinistra, seduto, Benvenuto Benvenuti, al centro in piedi Aristide Sommati e alla sua destra il musicista Bartoli (1902 ca.)

A sinistra:

I Postmacchiaioli

Livorno, Villa Mimbelli 7 luglio-4 settembre 1994 - catalogo della mostra



5

La rivincita del Divisionismo toscano

Giovanna Bacci di Capaci Conti

Villa Mimbelli, nuova sede del Museo Civico Giovanni Fattori, fu inaugurata il 7 luglio 1994, dopo un sapiente restauro conservativo che l'aveva riportata al sorprendente, sontuoso assetto originario, concepito dal proprietario Francesco Mimbelli, che aveva affidato all'architetto Vincenzo Micheli la realizzazione della dimora, ultimata nel 1868. Per circa un decennio, prima dell'apertura degli adiacenti *Granai*, sede destinata a mostre temporanee, il patrimonio artistico del Museo Civico Giovanni Fattori, collocato nelle sale del terreno e del primo piano di Villa Mimbelli, veniva regolarmente traslocato, per far posto alle opere delle esposizioni promosse dall'instancabile assessore alla cultura di allora, Dario Matteoni. Le prime mostre allestite a Villa Mimbelli furono quelle dedicate a *I Postmacchiaioli* (1994) e a *Il Divisionismo toscano* (1995): due importanti eventi espositivi, strettamente legati alla

cultura figurativa della città, che segnarono l'avvio di una fortunata stagione di mostre di grande respiro nazionale organizzate dal Comune con il sostegno della Fondazione della Cassa di Risparmi di Livorno.

I Postmacchiaioli e il *Divisionismo toscano* furono rassegne che nascevano dall'esigenza di fare chiarezza su due correnti pittoriche che rischiavano di essere fraintese, la prima, e disconosciuta, la seconda; da qui l'esigenza di un approfondimento d'indagine da parte di Raffaele Monti e dei suoi collaboratori, Giuliano Matteucci per *I Postmacchiaioli* e Andrea Conti per *Il Divisionismo toscano*.

La grande mostra sul *Divisionismo italiano* allestita a Trento (MART) nel 1990¹ aveva finalmente celebrato l'importanza del vitale movimento pittorico che investì in vario modo tutta l'Italia nei decenni a cavallo del secolo (1890-1920 circa) e che aprì all'arte

Plinio Nomellini
***Piazza Caricamento*, 1891**
 olio su tela, cm 158x175
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Tortona

Nella pagina accanto:
Benvenuto Benvenuti
***Alba in padule*, 1926**
 olio su tela, cm 53x98
 Collezione privata, Milano





figurativa del Novecento e all'Avanguardia. Questo fenomeno pittorico, a lungo trascurato, diventò materia d'indagine critica solo dalla fine degli anni Sessanta del Novecento, con la pubblicazione degli *Archivi del Divisionismo* di Fortunato Bellonzi e di Maria Teresa Fiori (1967) e con la prima mostra organizzata nel 1970 dalla Società Permanente di Belle Arti di Milano.

Da allora il divisionismo fu esplorato e storizzato, e la grande rassegna di Trento, risultato di approfonditi studi corali, faceva il punto sulle ricerche e sui dibattiti dedicati al momento pittorico, segnando la fondamentale valorizzazione dei casi più emblematici (Segantini, Grubicy, Prevati, Pellizza, Morbelli, Nomellini, ecc.) e portando alla ribalta numerose personalità artistiche inedite e cosiddette 'minori'.

La mostra trentina dava una mappatura geografica del movimento, con un'attenta indagine regionale sul fenomeno pittorico, esemplificato specialmente nel Nord dell'Italia da un ricco florilegio di artisti di sperimentazione

divisionista, ma ometteva quasi totalmente la Toscana. Alla mostra erano presenti pochi toscani: Plinio Nomellini ovviamente, collocato tra i grandi divisionisti storici, c'era Galileo Chini che compariva a margine dei divisionisti romani, i livornesi Benvenuto Benvenuti e Llewelyn Lloyd (rappresentato da un solo dipinto), inseriti nel novero dei seguaci di Grubicy, mentre Angelo Torchi veniva sistemato nella zona degli "altri divisionismi".

La rassegna livornese curata da Monti e da Conti era una coerente risposta alla grande mostra trentina che non aveva registrato la portata del fenomeno pittorico in Toscana. Per dirla come Monti, dalla mostra di Trento "in conclusione, che potesse esistere nella nostra regione una lunga complessa e contraddittoria vicenda divisionista nata quasi in anni anticipatori nei rispetti del grande movimento *nordico*, se si poteva qua e là evincere dai singoli scritti (soprattutto quello di Gianfranco Bruno) non era ufficialmente dichiarato"². E il fenomeno divisionista in Toscana non era stato marginale, aveva coin-

volto un numero elevatissimo di artisti, e si era manifestato in tempi e con esiti linguistici diversi che meritavano il procedimento di chiarificazione condotto dai curatori della mostra.

Mi ricordo che il tempo di preparazione dell'evento fu limitatissimo, ma la scelta molto selettiva operata da Monti e da Conti nell'assicurarsi tutti dipinti significativi e di grande qualità garantì il successo della rassegna.

Fu dato ampio spazio al grande divisionismo di Nomellini, già *in nuce* nella pennellata sfilacciata del *Fienaiolo* del 1888, e avviatosi con *Piazza Caricamento* e *Il golfo di Genova*, opere eseguite dall'artista prima che fossero esposte *Le due madri* di Segantini e *Maternità* di Prevati alla Triennale di Brera del 1891. Il suo lungo, articolato cammino in seno alla tecnica divisionista, era evidenziato da dipinti che presentavano le varie declinazioni assunte dell'artista dagli esordi a tutto il secondo decennio del Novecento: il Nomellini del socialismo umanitario e il Nomellini in-



Renuccio Renucci
Pineta sul mare (1920-1930)
olio su tela, cm 80x120
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Nella pagina accanto:
Carlo Domenici
La casa rossa (Case al sole), 1922
olio su tavola cm 50x36
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

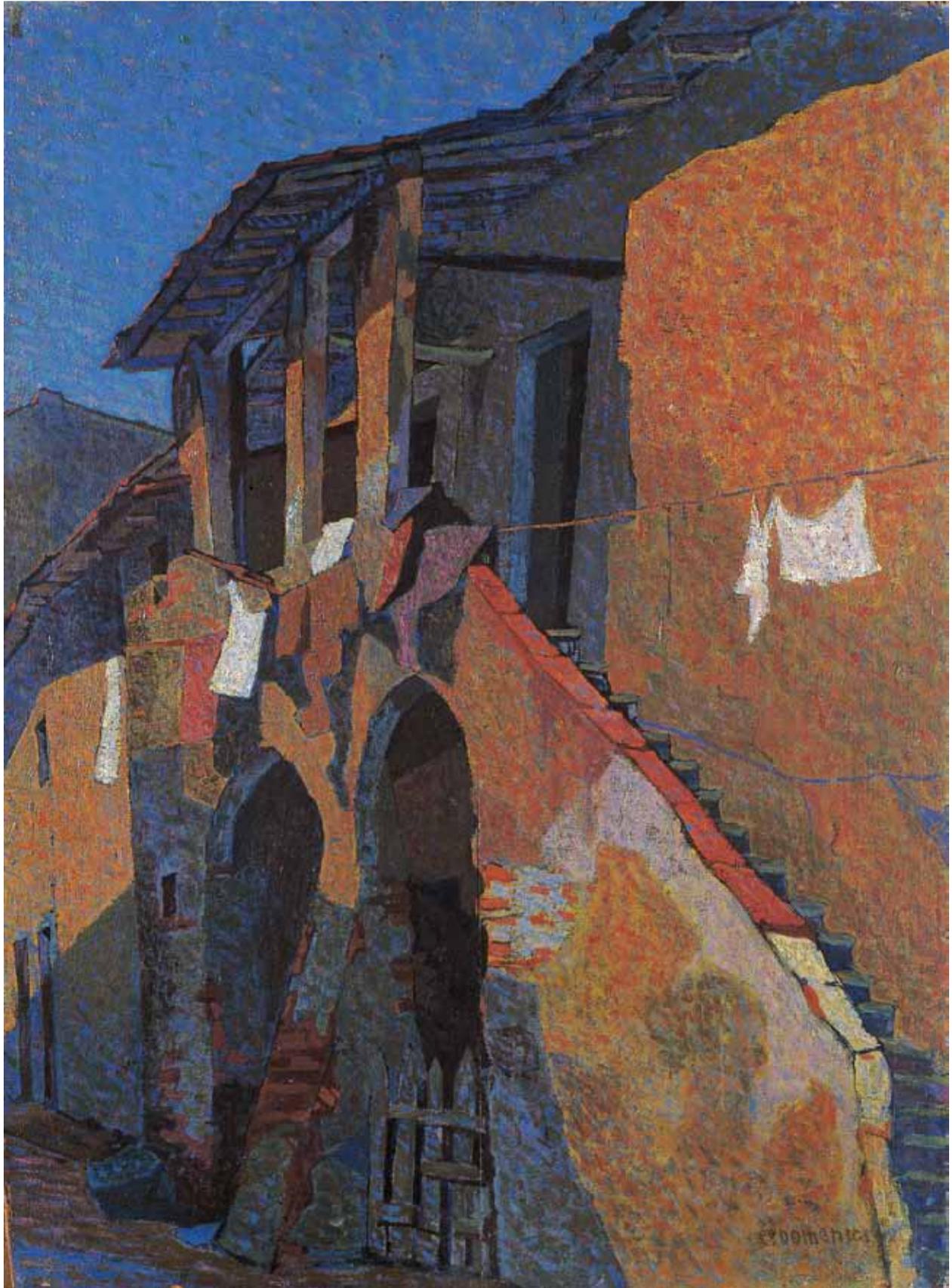
timista, quello simbolista pascoliano e quello mitologico di marca dannunziana, quello epico, e quello "dall'espressionismo infuocato, con risultati quasi da mosaico 'fauve' di *Tra sole e luna*" del 1919³.

Nel 1891 a Genova accanto a Nomellini, uniti dal comune interesse per la pennellata divisa, operarono Angiolo Torchi e Giorgio Kienerk, conducendo entrambi una ricerca indipendente e assai libera, attenta ai valori atmosferici, che li aveva condotti a straordinari esiti sottilmente emotivi, più metodico e tecnico Angiolo Torchi nel suo *granoturco sull'aia*, immediato e totalmente assorbito dalle sensazioni luminose Giorgio Kienerk nei preziosi *Alberi sul mare*, *San Martino d'Albaro* e *In riva all'Arno* (dipinto che figura-

va sul manifesto e sulla copertina del catalogo del *Divisionismo Toscano*).

Negli stessi anni, alla Promotrice del 1890-1891 si materializzava l'esigenza di rinnovamento pittorico profondamente sentita da un gruppo dei giovani artisti di ceppo fattoriano: Nomellini, Müller, Cappelletto, Eduardo Gordigiani, Pagni, Enrico Banti in una sala a loro destinata, esponevano arditi saggi 'secessionisti', segnando la nascita 'impressionista' del divisionismo toscano, un divisionismo di radice francese tramitato da Alfredo Müller, amico di Pissarro e di Monet.

Alcuni di loro, Pagni stabilmente e gli altri saltuariamente, approdarono poi a Torre del Lago, dove – negli anni Novanta e poi nel decennio successivo – si formò una sti-





molante compagnia pittorica che, intorno a Giacomo Puccini che vi compose gran parte delle sue imperiture melodie, produsse molto frutto. La pennellata divisa, anche per l'influenza esercitata da Plinio Nomellini, contagiò le magiche sponde del lago, come dimostravano i dipinti di tendenza divisionista di Pagni e di Capiello (dei primi anni novanta), di Fanelli, di Gian Gualberto Guerrazzi e di Lori esposti alle pareti di Villa Mimbelli. Un divisionismo luministico, atmosferico e emotivo, sperimentato intorno al 1900 e solo per qualche stagione da alcuni, come Fanelli e Ludovico Tommasi; per altri invece, come Guglielmo Amedeo Lori, Antonio Discovolo e Llewelyn Lloyd, fu il felice risultato di una lunga e approfondita ricerca, quasi 'ortodossa', nel campo della pennellata divisa e del colore puro, realizzata alle Cinque Terre, frequentate nei primi anni del Novecento. Un divisionismo di radice lombardo grubicia-

na, coevo a quello sperimentato da Lloyd e da Lori, fiorì a Livorno per l'opera di proselitismo compiuta da Benvenuto Benvenuti tra i colleghi labronici dai primi del Novecento. Oltre a Baracchini Caputi che, come Benvenuti, conosceva personalmente Vittore e Alberto Grubicy e rimase per la vita ancorato al 'credo' della pennellata spezzata, lunga è la lista dei 'contagiati' più o meno coinvolti: Mario Puccini che si serviva del tocco diviso per gli effetti di luce, Gino Romiti legato al divisionismo per più di un decennio, e poi Mario Cocchi, Renuccio Renucci, Giulio Cesare Vinzio, Carlo Domenici, tutti rappresentati alla mostra livornese con opere dai sorprendenti, pregevolissimi esiti linguistici. Oltre a Galileo Chini illustrato dal suo *Icaro* del 1907 e da due splendide tele del Siam *L'ora nostalgica sul Me-Nam* e *Festa del Primo dell'anno a Bangkok*, la mostra di Monti e di Conti proponeva opere di altre personalità artistiche condizionate dal movimento divisionista – pittori impegnati in un percorso molto personale e dai notevoli sbocchi pittorici, come Giuseppe Viner, Giuseppe Graziosi e il ceramista Enzo Ceccherini – dando un quadro d'insieme sull'ambiente toscano assai vivace, ampio e articolato.

Giovanna Bacci di Capaci Conti

Esperta d'arte e titolare della Galleria Studio d'Arte dell'Ottocento di Livorno, ha partecipato, insieme al marito Andrea Conti, alla scrittura dei testi del catalogo della mostra Il Divisionismo toscano promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno con il Comune di Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Granai di Villa Mimbelli, Livorno, 28 luglio-31 ottobre 1995



Renuccio Renucci
Vecchio cascinale
olio su tela, cm 50x60
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Il Divisionismo toscano
Livorno, Villa Mimbelli, 28 luglio-31 ottobre 1995 - catalogo della mostra

NOTE

¹ *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra [Trento, 21 aprile-15 luglio 1990], a cura di Gabriella Belli, Milano, Electa, 1990.

² *Il Divisionismo toscano*, catalogo della mostra [Livorno, 28 luglio-31 ottobre 1995], a cura di R. Monti, Roma, De Luca, 1995.

³ F. Bellonzi, *Il divisionismo nella pittura italiana*, Milano, Fabbri, 1967. v. l'estratto in *Il Divisionismo toscano* cit., p. 21.



6

**Ritorna
Oscar Ghiglia
con tutti i suoi
capolavori**

Maddalena Paola WinspeareLa mostra di Oscar Ghiglia che si tenne a Villa Mimbelli nell'estate del 1996 costituì uno degli episodi più significativi tra le iniziative che negli anni Novanta del secolo scorso videro protagonisti i pittori Postmacchiaioli.

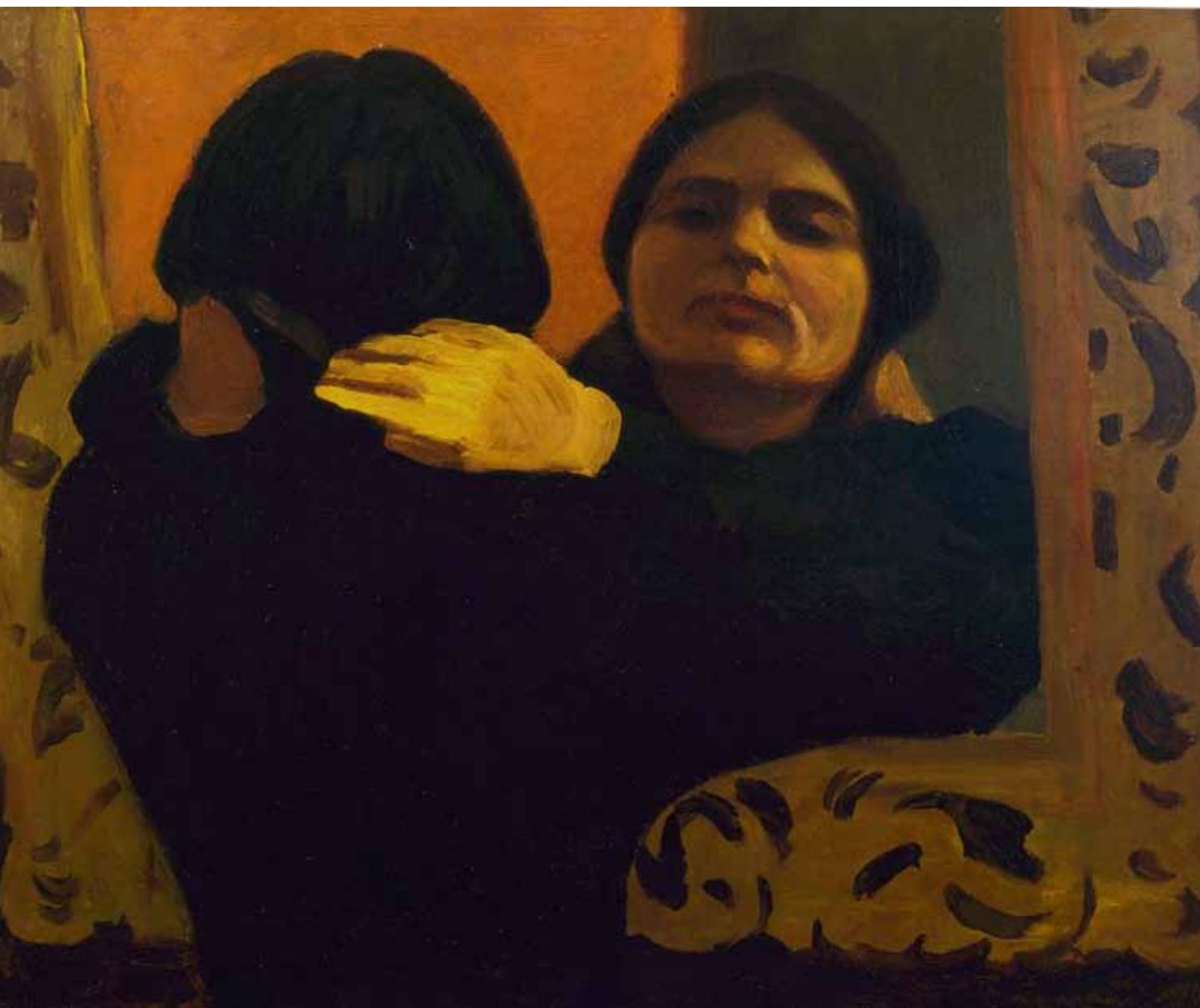
Lo studio sistematico della cosiddetta pittura postmacchiaiola (ovvero della generazione di artisti, allievi di Fattori, che operò a cavallo dei due secoli e per tutti gli anni Venti del Novecento), non era scontato, se consideriamo che gli anni Settanta e poi Ottanta erano stati spesi a dare il giusto rilievo ai padri della macchia, oggetto, fino ad allora,

di un immeritatissimo oblio. Furono Raffaele Monti e Giuliano Matteucci, già compartecipi di questa rinascita, a portare avanti, in quegli stessi anni, lo studio sistematico di Oscar Ghiglia, mettendo insieme i documenti di archivio, la bibliografia (piuttosto scarna, sino ad allora) e soprattutto le opere.

Il precedente più eclatante di questo paziente lavoro di ricerca era stato la retrospettiva organizzata da Raffaele Monti nel 1967 all'interno della mostra curata da Raghianti "Arte moderna in Italia 1915-1935", retrospettiva ricordata poi da Monti stesso nel catalogo della mostra livornese del 1996: "Per

quanto mi riguarda la scoperta di Ghiglia avvenne nel '67 quando, preparando come segretario la grande mostra "Arte moderna in Italia 1915-1935", visitando a fondo le splendide collezioni degli eredi Sforzi (...) e avendo sott'occhio, direttamente, per ragioni di lavoro, il più possibile dell'arte italiana di quel ventennio, mi innamorai di Ghiglia e d'accordo con Raghianti ne curai la breve retrospettiva".

Dopo di allora le esposizioni monografiche di Oscar Ghiglia si svolsero in prestigiose gallerie private (Milano, Firenze, Cortina, Livorno) a cura, tra gli altri, di Mario Borgiotti





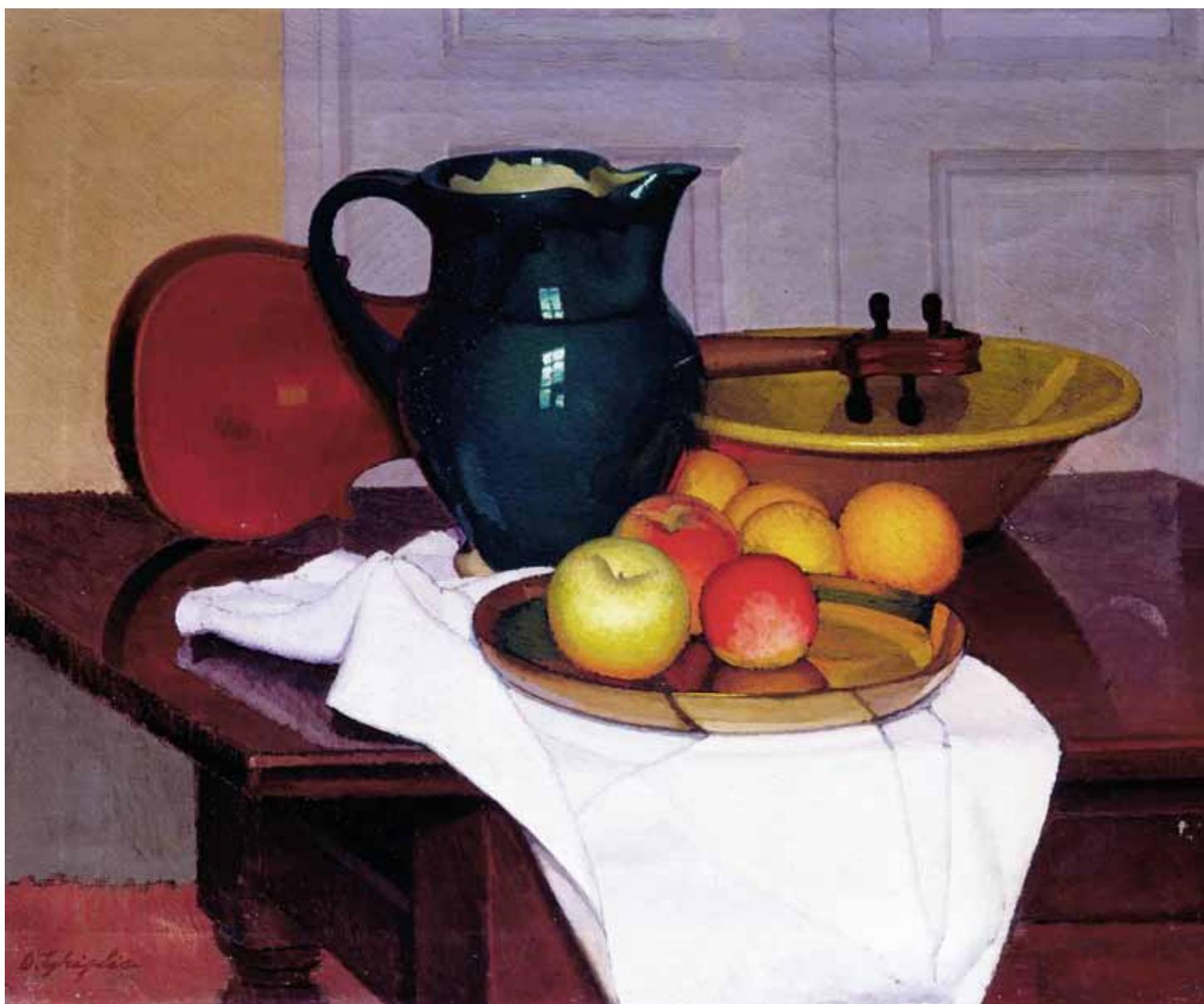
e Renato Barilli, Vittorio Quercioli e Caterina Zappia, Andrea e Giovanna Conti.

La mostra di Livorno rappresenta, dunque, il primo ritorno di Oscar Ghiglia in un contesto pubblico, in un museo e, più precisamente, nel museo della sua città natale. Certo già nella esposizione sui Postmacchiaioli del 1994, sempre a villa Mimbelli, Ghiglia aveva fatto la sua comparsa con una scelta straordinaria di 18 tele, tra le quali alcune celeberrime (*Ritratto di Giuseppe Prezzolini*, *Tavola imbandita*, *Donna che si pettina*, *Il gomitolato rosso*, *Ugo Ojetti nello studio*, *Il pollo*), ma la monografica del 1996, con 87 opere, tutte

di altissima qualità, e una nutrita sezione di bianco e nero, ebbe il merito di colmare una vera e propria lacuna nello studio dell'arte italiana del Novecento. Ad eccezione per l'assenza delle opere della collezione Sforzi (ricordata con rammarico da Raffaele Monti) la mostra di Livorno mise insieme i capolavori di Ghiglia (uno per tutti, *La signora Ojetti nel roseto*, tela luminosissima che fu giustamente scelta anche per la copertina del catalogo) e, soprattutto, ricostruì coerentemente il suo percorso artistico, includendo anche le rare testimonianze della sua attività paesaggistica (*Campagna a Castiglioncello*; *Pineta a Casti-*

Nella pagina accanto:
Oscar Ghiglia,
Allo specchio, 1910
olio su tela, cm 52x63
Milano, collezione privata

Sotto:
Oscar Ghiglia,
Natura morta con violino, 1923-1925
olio su tela, cm 59x73
Collezione privata





glioncello; Piombino; Marina - Le secche...). La sezione dei disegni poi, a cura di Fernando e Riccardo Tassi, concorse a chiarire l'impegno del pittore e a riaffermare il primato della composizione nell'arte di Ghiglia.

La mostra fu allestita al piano terra di Villa Mimbelli, per non sconvolgere l'ordinamento del Museo Fattori, ma ricordo che i quadri erano tanti e l'allestimento, per dare il giusto rilievo a tutte le opere, risultò impegnativo. Nondimeno alla fine fu un'emozione constatare il livello qualitativo delle scelte fatte e quanto giusta fosse stata la decisione di dedicare una mostra a Oscar Ghiglia.

Maddalena Paola Winspeare

Storica dell'arte, titolare della casa editrice Sillabe, insieme a Giuliano Matteucci e Raffaele Monti ha curato la mostra

Oscar Ghiglia, dal "Leonardo" agli anni di "Novecento"

Livorno, Villa Mimbelli, 5 luglio-1 settembre 1996



A sinistra:
Oscar Ghiglia,
Donna che riposa, 1918-1920
olio su cartone, cm 65,5x40
Collezione privata

Sopra:
Oscar Ghiglia, dal "Leonardo" agli anni di
"Novecento"
Livorno, Villa Mimbelli, 5
luglio-1 settembre 1996 - catalogo della
mostra



7

Per la prima volta esposte al pubblico

Silvestra Bietoletti





Nella primavera 1997 nelle sale del Museo Civico Giovanni Fattori a Villa Mimbelli venne inaugurata una mostra dedicata a *La pittura a Livorno fra le due guerre*, allestita esclusivamente con opere di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmi: dipinti, disegni e incisioni dalle indubbie qualità estetiche e formali, idonei a rappresentare in maniera esauriente la cultura e la vitalità dell'ambiente artistico livornese durante quel dibattito e complesso periodo della nostra storia recente.

La mostra era stata voluta dalla Fondazione, sostenuta dalla Cassa e organizzata dall'Amministrazione comunale, a conferma di un medesimo intendimento riguardo alla collaborazione fra forze pubbliche e private in vista della valorizzazione del patrimonio artistico quale strumento di crescita anche economica, che proprio a Livorno nei mesi immediatamente precedenti aveva dato frutti proficui con l'esposizione di risonanza nazionale dedicata all'*Opera critica di Diego Mar-*

telli dai Macchiaioli agli Impressionisti, curata da Francesca Dini e da Ettore Spalletti. A Spalletti e a chi scrive venne affidato l'incarico di realizzare la manifestazione che per la prima volta avrebbe dovuto presentare al pubblico la raccolta d'arte della Cassa di Risparmi, passata allora alla Fondazione dell'istituto di credito, collezione che si era andata costituendo negli anni secondo modalità eterogenee, come abitualmente avviene per le raccolte delle banche, e senza che alcun documento d'archivio testimoniassero la storia delle singole opere, se non una schedatura inventariale redatta all'inizio degli anni Novanta da Andrea Conti.

Raggruppate dunque le opere secondo consonanze stilistiche e di 'scuola', e valutarne consistenza e rappresentatività, individuammo vari nuclei ben definiti, dei quali il più significativo era costituito da dipinti di pittori livornesi eseguiti fra le due guerre, non tanto per il numero – certo cospicuo – quanto per il

Nella pagina accanto:

Guglielmo Micheli

Stradina, 1893

olio su tavoletta, 31x18,2

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Renato Natali

Livorno scomparsa (Serenata), 1920-1930

olio su tela, cm 113,5x198,5

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

In alto:

Ghigo Tommasi

Baracche di Ardenza (Cabine all'Ardenza), 1930

olio su cartone, cm 37,5x51,2

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



Cafiero Filippelli
Bambina con salvadanaio, 1936
 olio su compensato, cm 55,8x60
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

Nella pagina accanto:
 Giovanni Lomi
Vecchie cantine, 1938
 olio su tela incollata su compensato,
 cm 49,5x69,8
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

livello qualitativo, talvolta eccellente relativamente al tenore medio di quegli artisti. Opere presentate in molti casi alle mostre di «Bottega d'Arte», vivacissima istituzione livornese che negli anni Venti e Trenta dette vita a una fervida attività espositiva chiamando a parteciparvi artisti di fama nazionale, come giovani agli esordi. Fanno parte di questo nucleo principale alcune opere di grafica esemplificative dell'interesse per il 'bianco e nero', campo privilegiato della ricerca artistica nella Livorno del tempo – in particolare per quanto attiene alla tecnica xilografica – e che

spronò incisori come Giovanni Zannacchini, Luigi Servolini, o il meno noto Folco Jacobi, a sperimentare nella sobrietà della bicromia, fors'anche per influenza delle acqueforti di Fattori all'epoca notevolmente rivalutate, la resa dei valori spaziali e luministici. Gli altri gruppi di dipinti da noi individuati erano costituiti, uno da quadri di artisti del secondo Ottocento attivi a Livorno e a Firenze nell'alveo dell'insegnamento di Fattori e di Lega, un altro – più consistente – da opere del Novecento eseguite da pittori non livornesi ma che ebbero legami con l'ambiente



artistico della città e soprattutto con la sua attività espositiva molto intensa nel periodo fra le due guerre; infine un gruppetto di bozzetti preparatori ai calendari per gli anni 1935, 1937 e 1939, commissionati dalla Banca e intesi a promuovere il risparmio, due realizzati da Cafiero Filippelli, il terzo dal triestino Bruno Croatto conosciuto a Livorno grazie alle "personali" allestite a «Bottega d'Arte» nel 1932 e nel 1934.

La qualità e il numero delle opere eseguite da artisti livornesi tra il 1920 e lo scoppio della seconda guerra mondiale, determinò la decisione di impostare la mostra su quel nucleo di dipinti, debitamente selezionato in modo da poter rappresentare al meglio l'importanza storica e estetica dell'arte del periodo a Livorno.

Considerammo tuttavia utile suggerire il clima culturale che era stato di fondamento alla ricerca pittorica novecentesca volta a elaborare un linguaggio originale basato

sulla tradizione; avviammo quindi il percorso espositivo con una breve antologia di opere di tardo Ottocento, concentrando l'attenzione sui quadri di Cesare Bartolena, di Eugenio Cecconi, di Adolfo e Angiolino Tommasi, di Guglielmo Micheli, di un Mario Puccini appena ventenne.

Con intenti egualmente esplicativi, ritenemmo opportuno concludere il tragitto con i quadri di pittori fiorentini - o fiorentinizzati - acquistati alle esposizioni cittadine promosse sia da gallerie private sia dalle istituzioni: opere di Eduardo Gordigiani, di Gianni Vagnetti, di Raffaele De Grada, di Renzo Grazzini, indicative di un dialogo fra gli ambienti artistici delle due città mantenuto vivo e proficuo fino alla metà del secolo scorso.

Fra questi poli si snodava l'itinerario della mostra toccando momenti salienti della pittura livornese, dalla nascita del Gruppo Labronico nel 1920 alla particolarissima rivisitazione del divisionismo da parte di Benve-

nuto Benvenuti, Gino Romiti, Carlo Domenici; dalla ripresa della maniera pucciniana in chiave più intimista e quieta di Mario Cocchi e del giovane Giovanni Lomi alla costruzione per meditate scansioni cromatiche dei dipinti di Elio Zeme, di Ugo Bartolena, di Ghigo Tommasi, memori dell'esempio di Oscar Ghiglia; dalla forza emozionale del colore di Renato Natali al colto cézannismo di Giovanni March. Un itinerario da cui venne esclusa la scultura perché le poche statue allora presenti nella raccolta, pur di artisti rilevanti in ambito livornese, quali Cesare Tarrini, Giulio Guiggi, Laura Bedarida, non rappresentavano un nucleo omogeneo né sufficientemente esemplificativo per contribuire ad approfondire la conoscenza dell'arte labronica fra le due guerre. L'allestimento della mostra venne realizzato dalla ditta Galli di Firenze secondo le indicazioni dell'architetto Luigi Cupellini; il catalogo edito da Sillabe, di Livorno.





Silvestra Bietoletti

*Storica dell'arte
fra i lavori realizzati a Livorno
ha curato insieme a Ettore Spalletti la
prima mostra, con relativo catalogo edito da
Sillabe, della collezione di opere d'arte della
Fondazione*

**La pittura a Livorno fra le due guerre
nella raccolta della Fondazione Cassa di
Risparmi**

*allestita a Livorno
8 maggio-8 giugno 1997
al Museo Civico Giovanni Fattori di Villa
Mimbelli*

Sopra:

Raffaele De Grada
Paesaggio di Massa, 1936
olio su compensato, cm 49,5x60
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

A destra:

**La pittura a Livorno fra le due guerre
nella raccolta della Fondazione Cassa di
Risparmi**
Livorno, Villa Mimbelli
8 maggio-8 giugno 1997 - catalogo della
mostra





8

Contributi alla valorizzazione del grande maestro livornese Giovanni Fattori

Andrea Baboni

Il deciso sostegno della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno alle mie proposte ha permesso, con la piena collaborazione del Museo Civico Giovanni Fattori, una nuova, esaustiva rilettura dell'opera intera di Giovanni Fattori, attraverso esposizioni organiche e la catalogazione scientifica sia dei dipinti che dei lavori su carta (disegni e incisioni) di questo grande artista livornese i cui esiti espressivi, profondamente radicati nei valori più peculiari del nostro risorgimento, sono da considerare tra i più alti dell'Ottocento tutto, non solo italiano.

Fattori, artista riservato e schivo, complesso e geniale, meritava nella sua città natale l'omaggio e il pieno riconoscimento alla sua grandezza.

Era dal 1953, data dell'importante mostra antologica su Giovanni Fattori curata da Dario Durbé, che a Livorno, città natale del Maestro, non si allestiva una organica esposizione sul grande Artista; e si è dovuti giungere al 1998 quando, alla prestigiosa Galleria d'Arte Moderna "Palazzo Forti" di Verona, si è tenuta una esaustiva antologica da me ideata e curata insieme a Giorgio Cortenova, direttore della Galleria. La mostra è stata allestita prima a Verona, quindi a Livorno,

In alto:

Giovanni Fattori con la cartella delle incisioni, 1900 ca.

Correggio, Archivio Baboni, già Malesci (fotografia Alinari)

A destra:

Giovanni Fattori nello studio, 1907 ca.

Correggio, Archivio Baboni, già Malesci (fotografia Hansen)

Nella pagina accanto:

Giovanni Fattori

Studio per due soldati bocconi, 1866-1867

matita a grafite su carta avorio,
mm 145x201

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori

Giovanni Fattori

Studio di buttero a cavallo che impugna un bastone, 1882-1890

matita a grafite su carta chiara,
mm 320x225

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori

grazie in particolare al contributo della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, nella piena collaborazione tra gli assessorati alla cultura delle due città, ed è stata documentata dal ricco catalogo *Electa*, con largo successo di critica e di pubblico.

Qui per la prima volta, le tele e le tavole di Fattori sono proposte nell'intreccio e nell'interrelazione con altre sue vive espressioni tecniche: l'appunto, il disegno, il bozzetto, il quadro finito e l'incisione, acquaforte e litografia, in un processo continuo di definizioni, rimandi e riproponimenti, che caratterizza profondamente la peculiarità dell'esperienza figurativa del grande livornese.





“... contributo autentico e doveroso alla definizione dell'importanza e della assoluta centralità della sua opera”, scrive Cortenova, questa esposizione, articolata nelle due rispettive sedi, ha delineato per la prima volta, un'immagine a tutto tondo di Fattori, artista “capace di oltrepassare i confini del linguaggio e di proporsi come figura centrale dell'Ottocento europeo.”

L'approfondimento dell'opera del Maestro ha avuto quindi seguito nel 2001 con la catalogazione della storica raccolta delle 156 acqueforti, acquistate dal Comune di Livorno presso l'erede universale Giovanni Malesci nel novembre del 1908, qualche mese dopo la morte di Fattori avvenuta il 30 agosto e conclusasi con il volume *L'Ottocento: le incisioni di Giovanni Fattori*, in cui sono riprodotti gli esemplari delle preziose tirature coeve a Fattori, eseguite sotto il suo controllo diretto. Con il sostegno della Fondazione, si è potuta curare questa pubblicazione in una veste editoriale ricercata, in cui tutte le incisioni sono ben riprodotte, a colori, al fine di rendere le tante tipologie delle carte e degli inchiostri usati. È quindi seguita l'esposizione “Le incisioni di Giovanni Fattori”, nelle sale di Villa Mimbelli, evento che ha contribuito a sottolineare l'importanza delle acqueforti, mezzo tecnico dall'Artista probabilmente nemmeno indagato a fondo nelle più sottili valenze tecniche, ma interpretato con modi assolutamente nuovi, rivoluzionandone per puro istinto, senza imprevisti, l'ortografia e la sintassi, con geniale intuito, oltre ogni ricercato pittoricismo e al di là di qualsivoglia preoccupazione riproduttiva od illustrativa. Se si analizza il puro uso del mezzo, Fattori, per la novità espressiva di una grafia che scorre e vibra in assoluti e autonomi valori, per la capacità di reinventarsi di volta in volta soluzioni tecniche in funzione del tema da svolgere, sempre sul filo di un rigore e di una coerenza che si fanno sostanza stilistica, come nessuno del suo tempo ha indicato i percorsi che il nuovo secolo ha poi seguito. Nel 2002, grazie al sempre decisivo sostegno della Fondazione, ci si è impegnati nella sistemazione del fondo disegni, attraverso un'accurata ricerca filologica conclusa con la pubblicazione del volume *L'Ottocento: i disegni di Giovanni Fattori*, catalogazione delle 217 carte disegnate dall'Artista, nucleo più ricco e organico a noi pervenuto, conservate







presso il Museo Civico; è compreso anche il suggestivo *Taccuino del frate* nella riproduzione seguita di tutte le sue pagine. Una catalogazione rigorosa, con puntuale ipotesi di datazione dei singoli fogli nei riferimenti al loro sviluppo successivo in dipinti o incisioni, in un'edizione sempre per i tipi della Pacini Editore, che ha cercato di restituire anche le tonalità delle diverse carte usate dall'Artista. Tale ricerca ci ha consegnato un protagonista ineguagliabile anche nel disegno, con quel tratto plastico che nel suo vigore espressivo costituisce la vera spina dorsale dell'intero percorso creativo di Fattori; linguaggio che presenta una sua precisa caratterizzazione nel rapporto con i dipinti, pur se generato dal continuo dialogo tra le diverse tecniche. Fattori sembra inventarsi un nuovo modo di porsi rispetto all'opera d'arte, che è soprattutto atteggiamento mentale, tecnico e morale insieme e che ha origine nel metodo e nella disciplina paziente, espresso in modi assolutamente anticonvenzionali. È a iniziare dal segno che le movenze di un corpo o l'espressione di un bambino, le zampe di un cavallo o la fissità di un ciuco, le pieghe di un abito o la luce su un muretto, colti dal vero per assoluta intensità espressiva, pur ricollegandosi qua e là a valori di classica accademia, risultano filtrati da una luce nuova e da un tratto inconfondibile, che li rende in tutto e per tutto espressioni autonome. Alla pubblicazione è seguita la mostra "Dal segno alla macchia", con esposizione di una selezione dei disegni nella sede di Villa Mimbelli.

Ma è nel 2008, Centenario della nascita dell'Artista, con la mostra antologica "Giovanni Fattori / tra epopea e vero", che la lunga e intensa parabola creativa del Maestro, viene approfondita in venti sezioni poste in sequenza secondo un percorso cronologico e comprendenti 288 opere nell'ambito delle quali sono evidenziate le riprese per riferimenti iconografici o assonanze di soggetti, al fine di analizzare in ogni singolo tema le molteplici interpretazioni con collegamenti tra le diverse tecniche affiancate per analogie stilistico-formali. I bellissimi disegni sono rapportati alle tavolette di studio e alle vaste tele; l'acquerello riprende i soggetti con energia figurativa sempre nuova, talvolta in epoche successive, infine, la litografia o l'acquaforte, quest'ultima generalmente



Nella pagina accanto:
Giovanni Fattori
La signora Martelli a Castiglioncello, 1870-1875
olio su tavola, cm 19,5x33,5
Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori

Giovanni Fattori
Mandrie maremmane, 1893
olio su tela, cm 200x300
Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori

Sopra:
Giovanni Fattori
Donna del Gabbro
acquaforte su zinco; lastra mm 343 x 217
Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori



riassuntiva del tema, come asciugata dai particolari descrittivi, offre risultati vibranti nell'utilizzo di questo elaborato mezzo espressivo.

Si delinea così un'organica analisi critica di questo straordinario artista in un percorso costante di rimandi e riproponimenti che caratterizza alla radice l'esperienza di un'arte che attinge alla morale e all'etica piuttosto che al rito formale. È così acquisito che la sua grandezza risulta fondata sull'interesse di un'opera dalle tante valenze: il narratore dell'epopea risorgimentale va affiancato al poeta delle sintetiche, liriche tavolette degli anni Sessanta; il prosatore dei grandi quadri di butteri non va disgiunto dal cantore dell'elegia agreste di acquaiole e boscaiolo. Nel contesto di tale ricchezza d'opera appare sempre più fondamentale il momento riassuntivo e intimo delle acquaforti nel cui formato l'Artista riprende e reinventa con energia costruttiva sempre nuova, i suoi temi, come asciugati dal superfluo e scavati al comune denominatore di una sofferenza esistenziale.

Andrea Baboni

Storico e conoscitore della pittura italiana del XIX secolo, titolare dell'Archivio Baboni per la pittura italiana del XIX secolo ha curato le mostre dedicate a Fattori a Villa Mimbelli e realizzate con il contributo della Fondazione

Giovanni Fattori

Pio bove
 acquaforte su zinco; lastra mm 179x333
 Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori

Giovanni Fattori

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori,
 22 aprile-20 giugno 1999 - catalogo della mostra (allestita anche a Verona, Galleria Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, 1998)

Cento capolavori restaurati / Le incisioni di Giovanni Fattori

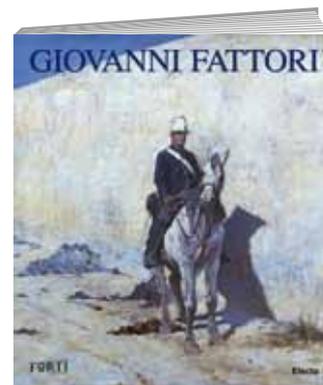
Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 16 giugno-16 settembre 2001 - catalogo della mostra e il volume *L'Ottocento: le incisioni di Giovanni Fattori*, Museo Civico Giovanni Fattori, 2001, a cura di Andrea Baboni, Pisa, Pacini Editore 2001

Dal segno alla macchia / I disegni di Giovanni Fattori nelle collezioni civiche di Livorno

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 21 aprile-2 giugno 2002 - catalogo della mostra e il volume *L'Ottocento: i disegni di Giovanni Fattori*, Museo Civico Giovanni Fattori, a cura di Andrea Baboni, Pisa, Pacini Editore 2002

Giovanni Fattori. Tra epopea e vero

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 20 aprile-6 luglio 2008 - catalogo della mostra





9

**Le suggestioni
del mare
inaugurano
i Granai,
promessa
di una nuova
stagione
culturale**

Dario Matteoni





La mostra *I tesori del mare. Miti trasparenze, suggestioni* organizzata nell'aprile del 2004 dall'Amministrazione Comunale di Livorno, in collaborazione con la Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno e La Regione Toscana, veniva a coincidere con l'apertura della nuova sede espositiva dei Granai, ad ampliamento del Museo Civico Giovanni Fattori di Villa Mimbelli.

Si apriva, quindi, un nuovo capitolo denso di prospettive e di promesse. Erano passati poco meno di dieci anni da quando Villa Mimbelli, dopo un lungo e minuzioso restauro, aveva aperto le sue affascinanti sale, ricche di decorazioni e di storia, al grande pubblico, restituendo alla città di Livorno un museo che finalmente consentiva la visita organizzata secondo moderni criteri del vasto patrimonio di arte dell'Ottocento e del Novecento conservato nelle collezioni cittadine.

Numerose e importanti sono state, a partire dal 1994, le attività che il Museo ha ideato e realizzato con l'obiettivo di garantire un servizio per la città, di offrire una risposta a necessità e aspettative oltremodo presenti nel largo pubblico, di contribuire cioè alla qualità e al benessere collettivo.

Con l'apertura delle sale dei Granai, il Museo si dotava finalmente di una struttura espositiva moderna, adeguata agli standards internazionali sul piano della sicurezza, in grado di assicurare un costante controllo dei parametri climatici necessari alla conservazione delle opere esposte e, inoltre, con un adeguato sistema di illuminazione.

L'edificio dei Granai, in virtù della sua ubicazione a lato del Museo Civico Giovanni Fattori, attuava in Toscana un sistema museale ed espositivo di ricerca e di valorizzazione della cultura artistica italiana e internazionale tra Ottocento e Novecento. Il restauro dei Granai e la loro destinazione a sede di esposizioni temporanee era infatti parte di un strategia di valorizzazione del patrimonio artistico e della forte identità culturale della città di Livorno.

Non è senza significato, poi, che il recupero dei Granai sia stato realizzato grazie alla capacità di attirare su tale progetto, e più in generale nel settore della cultura, risorse significative. Vale la pena ricordare che l'investimento di quattro miliardi di vecchie lire, necessario al recupero e all'adeguamento della vecchia struttura, era stato per tre mi-



Sopra e nella pagina accanto:
Le sale della mostra

liardi coperto da un finanziamento erogato alla città di Livorno nell'ambito dell'accordo Stato-Regione Toscana.

Lasciamo ad altri il compito di valutare se la missione culturale con la quale i Granai erano stati concepiti, e che individuava un primo passaggio promozionale nella mostra *I tesori del mare*, abbia avuto attuazione dopo il 2004, nel corso dei mandati delle amministrazioni che si sono susseguite al governo della città. In questa sede ci limitiamo a ribadire come l'apertura dei Granai costituiva un primo passaggio nella prefigurazione di nuovi e agili strumenti gestionali nel settore della cultura, dei musei e, in particolare, delle esposizioni temporanee, grazie all'ideazione di un modello davvero innovativo nel rapporto con il settore degli investimenti privati, con una reale condivisione di responsabilità decisionali.

I tesori del mare segnavano d'altra parte un capitolo oltremodo originale e scienti-

ficamente innovativo in quel percorso che doveva candidare Livorno ad assumere in Toscana, ma anche in Italia, una centralità nell'ambito della cultura artistica dell'Ottocento e del Novecento.

La mostra non aveva l'ambizione di ripercorrere cronologicamente o geograficamente lo sconfinato repertorio iconografico dedicato alle marine, intese quali località di svago e di villeggiatura, ma piuttosto intendeva estrapolare quei momenti di riflessione, frequenti e suggestivi, che nella cultura artistica italiana del Novecento si sono sviluppati in prossimità del mare catalogato quale elemento di ispirazione esclusiva, e, a un tempo, procedeva a indagare tutte le possibili "suggestioni" che il mare ha di volta in volta proiettato sui suoi "innamorati".

E se *L'Innamorata del mare* di Pompeo Mariani campeggiava nella mostra a ricordare tali suggestioni, non è davvero a testimoniare il talento pur consistente di marinaio del

suo autore, quanto invece a esibire una delle possibili declinazioni di quel dilagare tra Ottocento e Novecento della marina-stato d'animo che travolge gli artisti in un assolo con le tempeste del cuore.

Non è un caso che tale *Innamorata* potesse trovare una quasi simbiotica corrispondenza, nella mostra de *I tesori del mare*, con creature quali la mitica apparizione di Plinio Nomellini (*La donna del mare*) o la sognante bagnante di Raimondo Pontecorvo (*Donna sullo scoglio*), così da consentire al visitatore di addentrarsi con sorpresa, ma anche ovviamente con soddisfazione, in percorsi fino ad allora non sondati dalla storiografia critica relativa all'iconografia marinara.

In quest'ottica, certi accostamenti risultavano addirittura delle vere e proprie rivelazioni, basti pensare ai più celebrati Nomellini e Discovolo, ma anche ai meno sondati Gino Romiti e Gabriele Gabrielli, artisti questi ultimi di estrazione livornese, eppure straordinarie sorprese se ricondotti, come appunto avveniva nel percorso espositivo in questione, nell'ambito di una temperie internazionale, dove la sinfonia del mare accentua le sue note fino a inabissarsi in larvatici, quanto enigmatici, fondali marini.

È stata davvero con la volontà di proiettare il nostro mare, quello per intendersi toscano, e quindi anche livornese, nel bacino del Mediterraneo e, più oltre, nelle acque del Nord, che ha sorretto l'ideazione e la realizzazione di questa mostra, certamente complessa, ma anche ambiziosa, destinata a suggerire inediti percorsi scientifici, iconografici, tematici, stilistici, e, non da ultimo, suggestivi, come si è inteso sottolineare con la trilogia del sottotitolo.

Non stupiva quindi che a inaugurare la ponderosa sequenza delle opere esposte in mostra, comparissero quei relitti del mare che a pieno titolo reclamavano il podio della rivelazione, ovvero i reperti archeologici, a cominciare da quei Tritoni riemersi dal mare che potevano sollecitare l'immaginario collettivo fino all'episodio fatidico dei Dioscuri. In tale percorso Giorgio de Chirico e Alberto Savinio regnavano incontrastati protagonisti di un viaggio mediterraneo denso di fascino, ma pure costellato di archetipiche mostruosità. Non è un caso che il cospicuo chiosare metafisico dei due fratelli riemergesse nel percorso espositivo, come nel caso della *Venere*

di Savinio, con riferimento a un tema costellato di immagini tanto seducenti quanto mitiche, dalla maestosa epifania di Domenico Morelli, all'esoterica femminilità, incoronata dai tesori degli abissi, di Romiti, fino alla moderna *silhouette* di Giuseppe Cominetti: di contro, la colossale mole di Savinio, non poteva che confermare che "quando Venere si bagna, non bisogna guardarla. Perché si muore" (A. Savinio, *Achille innamorato* 1938).

Spuntavano poi opere come "oggetti marini silenti" attraverso le cui tortuose sollecitazioni metafisiche artisti di nascita e vocazione toscana del genere di Giovanni Colacicchi e Onofrio Martinelli si fronteggiavano per la prima volta con protagonisti dello stampo di Carlo Carrà, Giorgio Morandi e Filippo de Pisis, a ribadire la possibilità di intendere finalmente il Novecento toscano in competizione con il Novecento Italiano.

E infine, a completamento di una suggestione così assolutamente metafisica, come quella delle conchiglie dispoticamente allineate sulla distesa marina di Colacicchi, si innestavano le infinite trasparenze di Guido Balsamo Stella, e insieme, le ceramiche di Hans Stoltenberg Lerche, così come quelle di Galileo Chini, fino agli esiti futuristi e quindi, ancora una volta, al Novecento Italiano.

L'epopea del mare non poteva, nella nostra mostra, non addentrarsi nelle vicende per molti aspetti contrapposte, o almeno complementari, al regno prima del Simbolismo, e quindi del Futurismo e della Metafisica, ovvero in quel vasto capitolo dell'uomo e del mare, in quel ricorso cioè dell'eterno poema della lotta per la vita, nel quale, attraverso porti, cantieri e naufragi, convivono il raffinato "gusto del ritmo e della bellezza" che assale nei *Poemetti in prosa* di Baudelaire l'"anima affaticata nelle lotte della vita", di fronte allo spettacolo 'prismatico' del porto, e insieme l'*Ismaele* di Herman Melville che, come "surrogato della pistola e della pallottola", si lancia verso l'Oceano.

Trame di equivalenze, quest'ultime, che si potevano rinvenire negli emigranti di Raffaello Gambogi e nei cantieri di Guglielmo Micheli, così nei porti di Carlo Follini e di Lodovico Cavaleri, dove il viluppo degli alberi delle navi suggerisce l'intreccio delle infinite possibilità del viaggio.

Straordinario epigono novecentesco di tali

traversie marinaresche resta Lorenzo Viani che ritrae vageri allucinati, schierati al cospetto della darsena viareggina, intenti a professare il credo di Angiò 'Uomo d'acqua', ovvero quello dell'equazione tra l'Oceano e il dolore, equazione che trasforma le donne dei marinai in vedove del mare.

A tale religione del dolore sembra rispondere certa metafisica, che nelle opere di Felice Casorati, oltre che di Carlo Sbisà e, soprattutto di Arturo Nathan, suggerisce ulteriori presagi inerenti l'epopea del mare, fino a scomporre, in quest'ultimo caso, il naufragio in una sorta di caleidoscopio comprendente la fase mitica del tempio, quella surreale del reperto archeologico, e quella simbolista dell'albero della nave, in una simbiosi ideale tra passato e futuro, che poi si poneva come il significato ultimo di questa mostra.

Dario Matteoni

Storico dell'arte e critico d'arte, direttore dei Musei Nazionali di Pisa è stato assessore alla Cultura del Comune di Livorno dal 1994 al 2004



I tesori del mare. Suggestioni miti trasparenze

Livorno, I Granai di Villa Mimbelli Museo Civico Giovanni Fattori, 29 aprile-25 luglio 2004 - catalogo della mostra



10

Verso una nuova alfabetizzazione dei codici artistici

Renato Miracco

Sento che il mistero con cui la mia intera vita sfocia nella pittura può essere inteso all'inverso e permettere alle immagini della pittura di risalire fino alle origini della mia vita.

Afro 1952

Nel quadro delle celebrazioni commemorative su Afro di questi anni, prima tra tutte quella organizzata proprio dalla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno a Londra (*The Memory Alphabet*) in occasione della visita dell'allora Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, ho avuto il privilegio, di accedere all'enorme archivio gelosamente custodito dagli eredi. Al suo interno si trovano, tra l'altro, una corrispondenza tra Afro e moltissimi artisti italiani e tra Afro e alcuni artisti americani.

Il senso dell'operazione svolta, proseguita a suo tempo con la mostra antologica

di Afro (*Metamorfosi della Figura 1935-1955*) ai nuovi Granai di Villa Mimbelli, è da considerarsi il primo tassello di un processo molto più vasto e articolato, nonché la concreta realizzazione, anche visiva, di un nuovo approccio conoscitivo all'Arte Italiana.

È in questo senso che va letta la decisione di inaugurare a Livorno un nuovo spazio culturale aperto al circuito espositivo internazionale dell'arte contemporanea, i Granai appunto, con la mostra a lui dedicata.

Nell'altro mio breve saggio presente in questo volume, sottolineo il ruolo di Istituzioni,

Afro

Les yeux et les matrices, 1951
tecnica mista su tela, cm 114x146
Roma, collezione privata

Afro

Il negro della Louisiana, 1951
tecnica mista su tela, cm 150x100
Roma, collezione privata

Nella pagina accanto:

Afro

Il ragazzo col tacchino, 1954
pastelli su carta intelata, cm 124x150
Roma, collezione privata





che hanno deciso di promuovere l'Arte Italiana al di là dei luoghi a essa consacrati. Tra queste annovero la Fondazione anche per il supporto dato a queste due mostre su un Artista che ha rappresentato per l'Italia e per Livorno un punto di svolta.

E l'America, non è più l'America, non è più un mondo nuovo: è tutta la terra!

Elio Vittorini, *Americana*, Milano 1941

Questa frase scritta da Elio Vittorini nel 1941, nel suo saggio introduttivo all'antologia americana di testi dei giovani artisti, intitolata appunto *Americana*, è sintomatica di un atteggiamento americanizzante, nell'ante- e dopoguerra, della cultura italiana nei confronti di una "esaltazione vitale e di un modernismo assoluto".

Questa visione americana della vita, da cui non ci si è ancora totalmente liberati, è l'humus sul quale tante situazioni ideologiche, culturali, politiche e artistiche crescono e si sviluppano.

L'artista è travolto dalla contingenza storica ed è come se dovesse confrontarsi con l'impossibile, con frantumi di ideologie e mitologie individuali.

Questi erano i presupposti della mostra, che ebbe un meritato successo e che comunque costituì, va sottolineato, una nuova maniera di fare Cultura, in modo più approfondito e comparativo.

Per la prima volta vennero rappresentate tutte le fasi della carriera di Afro, compresi i primi quadri, testimonianza dei vari passaggi creativi e dei rapporti dinamici e attivi che egli intratteneva con i maggiori artisti del suo tempo. Nell'ultima sala, ad esempio, si raffronta Afro in un flusso di conoscenze e di rapporti ben più vasto con l'esposizione di quadri di de Kooning, Gorky, Trombly, solo per fare alcuni nomi.

Inserendo Afro in un più vasto movimento e "malcontento" bisogna considerare che quello che affascinava i pittori italiani, nella primitiva rivisitazione delle correnti artistiche europee, era la nozione, solo per fare un esempio, che il cubismo avesse rotto la prospettiva geometrica del Rinascimento, sostituendola con una quarta dimensione, intesa come dimensione del tempo e nel tempo. Il cubismo, frantumando il centro della visuale, proprio come il Futurismo, non rappre-

senta più gli intervalli di profondità mediante scorci, ma crea uno spazio illusorio con i contrasti tra i valori spaziali, variamente posizionati e intonati, delle superfici colorate. Con queste premesse, la superficie del quadro o, per meglio dire, dell'opera, diventa il luogo, a volte il filtro, tra il vuoto del simulacro dell'immagine e l'urgenza di una materia altra che deve trovare la sua espressione. Il sogno viene vissuto come luogo di una soggettività operante e determinante. Disegnare, dipingere, scrivere il sogno è, per l'artista moderno, e qui per Afro, insieme un esercizio di consapevolezza e di sollecitazione immaginativa.

In Afro l'onirico è una nuova dimensione, un luogo in cui "la realtà s'identificasse con la pittura e in cui la pittura divenisse la realtà stessa del sentimento, non la sua rappresentazione" (Afro a Lionello Venturi, Roma 1957-1958).

L'intima relazione tra il disegno e il sogno diventa così familiare e molto bene rappresentato all'interno della mostra (o per me-

glio dire delle mostre, sia quella londinese che quella realizzata a Livorno) con una serie di bozzetti e disegni sempre provenienti dall'Archivio Afro di Roma che ringrazio, sentitamente, insieme alla direttrice del Museo Civico Giovanni Fattori, Francesca Giampao- lo, per il loro aiuto e sostegno.

Così il sogno, come luogo definito del non visibile, nell'opera di Afro, si lega al trauma della creazione con una scelta dell'intensità della luce, una luce filtrata dove ogni "sorpresa visibile" è un riconoscimento della memoria.

Va qui solo sottolineato come questo rapporto abbia aiutato Afro a raggiungere una conquistata libertà di azione e una sicurezza nell'attingere all'inconscio personale e collettivo. Altra tappa dell'evoluzione artistica di Afro delineata all'interno della mostra, è sicuramente quella rappresentata dalla lezione cubista e dall'orfismo verso la fine della guerra.

Quando si parla di orfismo, parola e movimento per molti sconosciuti, s'intende quel-





Afro
La caccia subacquea, 1955
 tecnica mista su tela, cm 143,5x176,6
 Roma, collezione privata

AFRO metamorfosi della figura 1935-1955
 Livorno, Granai di Villa Mimbelli, 29
 maggio-28 agosto 2005 - catalogo della
 mostra

*AFRO L'alfabeto della memoria: The
 Memory's Alphabet*
 Livorno, Granai di Villa Mimbelli, 29
 maggio-28 agosto 2005 - catalogo della
 mostra

la corrente francese del secondo decennio del secolo XX.

(Il termine fu coniato nel 1912 da Guillaume Apollinaire per i dipinti di Robert Delaunay sul cui impianto cubista s'innestavano innovative ricerche sulla luce e sul colore fondate su analogie con la musica, che preludevano a ricerche astratte.)

Per Afro, l'attenzione al movimento francese va intesa come adesione a una pittura pura, come sapiente orchestrazione, e il termine non è casuale perché rimanda a un ritmo musicale, di colore e di luce.

Una luce brillante, con colori vividi e chiari, luminosi, che contrastano con il "tutto tondo" della struttura formale e compositiva della superficie pittorica.

La sua forma è astratta ma il suo motivo è presentato anziché rappresentato.

Questo che potrebbe essere un semplice sillogismo è invece il concetto alla base della sua pittura.

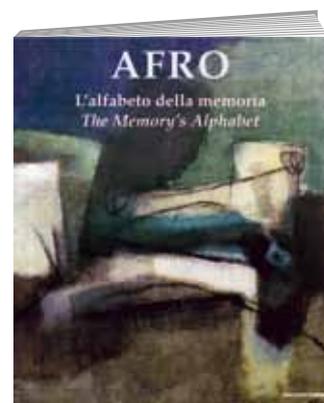
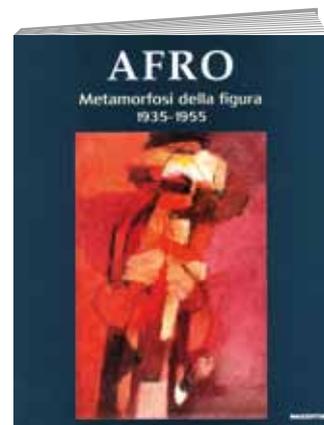
Lo spazio, o per meglio dire la divisione dello spazio, non è rappresentato ma esiste e sussiste come partecipazione all'immagine, immagine spaziale dunque dove lo spazio può sia creare l'immagine che venire creato. Spero proprio che questa mostra, frutto di impegno e sacrifici, sia rimasta nell'immaginario collettivo della città di Livorno.

Renato Miracco

Critico d'arte e storico italiano, addetto culturale presso l'ambasciata italiana a Washington, ha curato le mostre promosse dalla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno e i relativi cataloghi:

AFRO metamorfosi della figura 1935-1955
Granai di Villa Mimbelli, 29 maggio-28 agosto 2005

AFRO L'alfabeto della memoria: The Memory's Alphabet
Granai di Villa Mimbelli, 29 maggio-28 agosto 2005





11

L'omaggio a Garibaldi e i Mille nelle celebrazioni dell'Unità d'Italia

Aurora Scotti

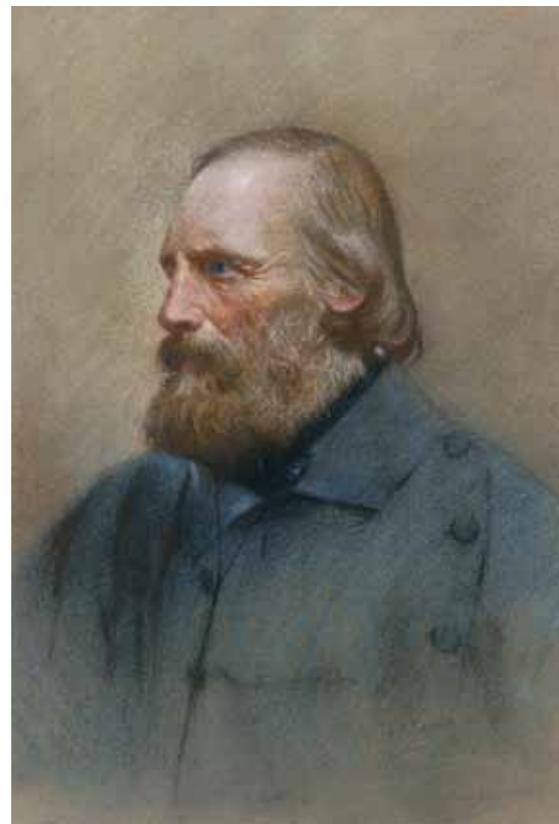
Le iniziative intraprese per la celebrazione dei 150 dell'unità d'Italia si sono svolte in varie sedi espositive e con diverse impostazioni; quelle promosse istituzionalmente a scala nazionale hanno sviluppato aspetti e temi legati alla complessità culturale delle diverse entità politiche che si erano aggregate nel nuovo disegno politico unitario e, in diversi casi (penso alle rassegne romane delle Scuderie del Quirinale e del Vittoriano o alla mostra torinese delle Grandi officine), hanno puntato sull'analisi e la rappresentazione dei vari momenti in cui si era esplicitata non solo l'azione militare ma anche la ricerca di riunificare costumi e mentalità, per seguire poi i mutamenti e i progressi o le problematiche legate alla realtà nazionale nel corso di questo secolo e mezzo.

Livorno ha partecipato a questi eventi non solo inviando dal Museo Civico Giovanni Fattori alla mostra romana delle Scuderie del Quirinale un'opera di rilievo come *La Battaglia di Custoza* dello stesso Fattori, ma anche elaborando un progetto espositivo autonomo che ha puntato a realizzare una

rassegna con opere di elevato livello qualitativo ma anche a scandagliare nelle memorie locali, instaurando una stretta collaborazione interdisciplinare fra istituzioni (il Museo stesso e la Biblioteca Labronica) e studiosi di diversi settori, per tentare di approfondire la valenza emblematica delle operazioni militari delle guerre di indipendenza, verificando sentimenti e partecipazioni alle diverse scale della vita sociale della città labronica. La mostra, facendo perno su Garibaldi, si è così articolata in diverse sezioni dal titolo: *Un mito precoce; Da Montevideo alla "primavera dei popoli"; L'immagine del condottiero; La spedizione dei Mille: immagini emozioni oggetti; Rivisitazioni di Garibaldi nella pittura contemporanea*.

In questo disegno rientravano come pietre miliari alcune opere stabilmente conservate al Museo Civico Giovanni Fattori quali *L'addio del volontario* di Vincenzo Cabianca del 1858, *I volontari livornesi* di Cesare Bartolena del 1872, il *Ritratto di Garibaldi* di Vittorio Corcos del 1882, il *Garibaldi* di Plinio Nomellini del 1906-1907, che si sono poste come i

poli attorno a cui aggregare un variegato e abbondante materiale artistico e documentario. Gli antefatti della formazione e della giovinezza internazionale di Garibaldi sono stati la base per riflettere sul suo ruolo sempre più rilevante nelle diverse guerre risorgimentali, ma anche per sottolineare come, dopo la prima guerra d'indipendenza, vari artisti che avevano sostenuto o partecipato come volontari alle azioni militari, avevano maturato istanze espressive tese a un confronto delle ricerche in atto a Napoli, Firenze o Milano e avevano celebrato la partecipazione popolare alle vicende risorgimentali. Il quadro di Cabianca (un pittore veronese ma educatosi a Firenze e consapevole delle ricerche lombarde) si è così confrontato con altre testimonianze, come *Un grande sacrificio* di Gerolamo Induno (1860, Milano Pinacoteca di Brera). Induno, oltre a essere stato volontario nella prima guerra di indipendenza, aveva contribuito a rendere veramente popolare, attraverso i suoi quadri di genere che esaltavano una poetica degli affetti e degli interni domestici, la narrazione delle



Nella pagina accanto:

Paolo Troubetzkoy

Bozzetto per il monumento a Giuseppe Garibaldi, 1888 ca.

gesso non patinato, cm 57,5x51x19,5

Gipsoteca P. Troubetzkoy, Museo del Paesaggio, Verbania

Filippo Antonio Cifariello

Ritratto di Giuseppe Garibaldi, 1880 ca.

pastello su carta, cm 87x64

Brescia, collezione Tronca

A destra:

Plinio Nomellini

Garibaldi, 1906-1907

olio su tela, cm 198x179

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori

guerre, con episodi del saluto del volontario a madri anziane o a giovani fidanzate, con gli interni in cui i reduci magari feriti narravano le loro storie, con le lettere alle giovani mogli o alle fidanzate e i tristi presentimenti o i festosi ritorni. Di contro alle guerre tradizionali esaltate soprattutto con la rappresentazione di eserciti in marcia, le guerre di indipendenza erano state interclassiste per volontaria partecipazione. Pur senza cadere nell'ingenuità di esaltare una guerra di popolo dimenticando azioni diplomatiche e alleanze internazionali, questo tasto è stato quello su cui aveva puntato Garibaldi nel formare i suoi volontari e a essi si devono indubbiamente alcuni degli episodi più significativi delle guerre di indipendenza. E proprio Garibaldi è stato preponderante nella mostra, sia con la scelta di opere capaci di rappresentare la sua crescente fortuna come simbolo di partecipazione e di libertà, sia con la documentazione del coinvolgimento di molti livornesi nelle vicende del generale, primi fra tutti gli Sgarallino che collaborarono attivamente e che hanno conservato varie memorie di queste imprese. Il ruolo di Garibaldi è stato esemplificato anche attraverso la ricognizione della costruzione della sua immagine, sia a livello ufficiale che a livello popolare, mettendo a confronto immagini fotografiche con opere dipinte o scolpite che spesso derivavano proprio dagli esemplari fotografici, sia nei casi in cui i pittori fossero stati anche soldati al seguito del condottiero, come il bel *Gari-*



baldi a Capua di Girolamo Induno (proveniente dalle collezioni di Banca Intesa che aveva il suo probabile modello negli schizzi fatti dal pittore durante la battaglia oggi conservati al Museo del Risorgimento di Milano), o come il *Garibaldi* di Eleuterio Pagliano (del 1866, Museo di Casale Monferrato). Nonostante la familiarità del pittore con Garibaldi (Pagliano aveva partecipato alla spedizione del 1859 e lo aveva raffigurato in un grande quadro *Lo sbarco dei Cacciatori delle Alpi a Sesto Calende nel 1859* realizzato nel 1865 e ora ai Musei civici di Varese, che celebrava l'avvio della campagna per la liberazione della Lombardia) il ritratto ha un'impostazione e un taglio debitori del modello di una fotografia scattata probabilmente nel 1860 da Grillet Jeune. E la ricchezza dei ritratti di Garibaldi è stato uno dei punti nodali della mostra con i suoi vari abbigliamenti, con la camicia rossa e il fazzoletto al collo, coi pantaloni di fustagno, con il mantello grigio o col poncho,

a testa scoperta o con i molti fazzoletti e copricapi ricamati che gli erano costantemente donati in segno d'affetto. Stampe, singoli collage come quello di Carlo Toscani del 1862, fazzoletti, spille medaglie con l'effigie del condottiero (generosamente prestati dalla collezione Tronca e dalla Fondazione Spadolini) si sono così confrontate col bellissimo ritratto a pastello di Filippo Antonio Cifariello (1880, collezione Tronca), col *Garibaldi* in gesso colorato di Adriano Cecioni (Firenze collezioni Gonnelli), col *Busto di Garibaldi*, terracotta del 1884 di Ettore Ximenes (Firenze Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti), accanto al ritratto eseguito da Ulisse Borzino, che era stato a Genova legato a Mameli e ad altri patrioti, e alla bella testa bronzea (Roma GNAM) di Ercole Rosa, fusa partendo dal ritratto di Garibaldi in gesso che lo scultore aveva eseguito a Roma nel 1874, quando aveva avuto l'onore di raffigurare il generale in posa nel proprio studio. In questo



Vincenzo Cabianca
L'addio del volontario, 1858
 olio su tela, cm 77,8x92
 Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori



Carlo Ademollo
Garibaldi lotta con un soldato a cavallo
 acquerello su carta, cm 16x20
 Piacenza, collezione privata

Nella pagina accanto:
 Plinio Nomellini
Lo scoglio di Quarto, 1906-7 ca.
 olio su tela, cm 57x57
 Genova, Pinacoteca dell'Accademia Ligustica

Plinio Nomellini
Lo scoglio di Quarto, 1910 ca.
 olio su tavola, cm 27,5x36
 Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori



quadro, un ruolo nodale acquistava anche il bel ritratto di Vittorio Corcos che era stato commissionato dal Municipio di Livorno alla morte del generale e che è stato il punto di partenza per la sezione dedicata alla celebrazione del generale dopo la sua morte, con alcuni dei bozzetti per i monumenti che dal 1892 in poi molte città italiane, Livorno compresa, vollero erigere nelle proprie piazze. L'esaltazione di Garibaldi post mortem è stata seguita attraverso opere pittoriche culminanti nel *Garibaldi a cavallo* di Plinio Nommellini del 1906 (di cui è stata ricostruita per la prima volta la genesi con studi e bozzetti), ma anche attraverso una serie di bozzetti di statue celebrative fra cui emergeva quello di Paolo Troubetzkoy (1888, Verbania Museo del Paesaggio) presentato al concorso per il monumento di Milano, il bozzetto per un monumento a Garibaldi di Arturo Martini (Treviso, Musei Civici, 1911), la testa in gesso di Leonardo Bistolfi per il monumento di Garibaldi a Savona (Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi). In questa come nelle altre sezioni, gli studi di Marco di Giampaolo e la collaborazione della biblioteca Labronica hanno arricchito il quadro con le vicende specifiche livornesi allargate al dibattito nazionale.

Ancora per l'impresa dei Mille il taglio della mostra è stato interdisciplinare e con materiali a largo spettro. L'avvio è stato dato dall'opera di Cabianca del Museo Civico di Livorno con la partenza dei volontari dalla foce del Calambrone: un quadro interessantissimo, che riflette le ricerche compositive della macchia nel taglio orizzontale, nelle sottili gradazioni tonali della luce e nella naturalezza della rappresentazione, con mogli e figli che accompagnano i volontari mentre si imbarcano su pescherecci, diretti al largo di Talamone, sul bastimento da cui avrebbero preso rotta per la Sicilia. L'impresa dei mille è stata scandagliata in tutta la sua complessità scegliendo di rappresentare scontri, agguati, battaglie attraverso quadri di Gerolamo Induno, Carlo Ademollo, Federico Mancini, Sebastiano De Albertis, Pompeo Mariani, e ancora Giovanni Fattori coll'Episodio della Battaglia del Volturno del 1899-1900 eseguito su commissione del livornese Gaspare Uzielli. Ma anche attraverso ceramiche, medaglie, litografie e stampe più o meno popolari e più o meno raffinate nella



loro esecuzione, puntando a esemplificare tutta la vasta gamma delle reazioni, anche popolari, le diverse anime della chiesa cattolica, utilizzando materiali provenienti oltre che dalle già citate raccolte della Fondazione Spadolini e di Francesco Paolo Tronca, anche dalla ricca collezione della famiglia Sgarallino. Al ruolo di Garibaldi e alla sua mitizzazione già in vita, si è poi aggiunta, nei primi anni del Novecento, in concomitanza col proliferare dei monumenti celebrativi nelle piazze d'Italia, la sua trasposizione in un eroe senza tempo, capace di muovere l'entusiasmo popolare finendo per diventare la molla di una celebrazione retorica della nuova nazione sfociante in nazionalismo nel momento in cui di essa si appropria la propaganda interventista per la prima guerra mondiale. In questo contesto le arti figurative, e soprattutto il monumento dei mille a Genova Quarto, inaugurato nel 1915 con un discorso di Gabriele D'Annunzio, giocarono un ruolo importante: lo scultore Eugenio Baroni aveva realizzato il monumento a Garibaldi come un'esibizione dell'eroe, nudo, incoronato da una vittoria alata e spinto in avanti ad assumere una plastica forma ad arco, memore di ricordi michelangeloeschi filtrati da Rodin. L'inaugurazione fu celebrata anche da un manifesto di Plinio Nomellini che a sua volta aveva dedicato a Garibaldi una serie di quadri di notevole interesse tra

il 1906 e il 1910, culminanti con *L'imbarco dei mille a Quarto* della Galleria Giannoni di Novara, con un Garibaldi che appare piccolissimo ma indubbiamente focale in alto allo scoglio di Quarto enfatizzato nella versione pittorica, e di cui Livorno conserva un interessante studio preparatorio. Il divisionismo di Nomellini riesce a rendere vibrante la natura e a costituire un'evocazione emozionata in una sinfonia cromatica che lega cielo, mare e terra.

La mostra del Museo di Livorno apriva anche finestre su situazioni concomitanti: dalla fortuna europea di Garibaldi alle interpretazioni della sua figura negli anni del fascismo (con testi celebrativi dei primi anni trenta) e soprattutto del dopoguerra, con lo studio d'insieme a tempera di Renato Guttuso per *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* (1951, Roma Camera dei Deputati). Le celebrazioni più recenti si sono esemplificate con una scelta di opere realizzate da artisti contemporanei, Campeggi, Della Bella, Fusi, Lofredo, Nespolo, Paciscopi, Possenti, Volpe, Pasquini, che si sono cimentati nel 2007 in un'interpretazione attualizzata della figura di Garibaldi con letture irriverenti, scherzose, riflessive o trasfiguranti (opere conservate a Firenze al Consiglio Regionale della Toscana) e chiudendo con l'ancora più recente Garibaldi a cavallo dei *1000 papaveri rossi* del piemontese Pietro Mega.



Aurora Scotti

Docente di Storia dell'Architettura al Politecnico di Milano, in collaborazione con Marco Di Giovanni, docente di Storia delle istituzioni all'Università di Torino

Mostre curate:

Giuseppe Garibaldi e i Mille. Dalla realtà al mito

Granai di Villa Mimbelli, Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno 10 ottobre-12 dicembre 2010



A sinistra:

Plinio Nomellini

Ritratto di garibaldino, studio per il quadro

L'imbarco dei Mille, 1910

olio su tela, cm 28x20

Firenze, collezione privata

Plinio Nomellini

Garibaldino, studio per il quadro *L'imbarco*

dei Mille a Quarto, 1911

acquerello marrone violaceo e nero su

cartoncino, cm 47,9x26,4

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori

Sopra:

Giuseppe Garibaldi e i Mille. Dalla realtà al mito

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Granai di Villa Mimbelli, 10 ottobre-12 dicembre 2010. Per le celebrazioni dei 150 anni della Spedizione dei Mille 1860-2010 - catalogo della mostra



12

Alfredo Müller: un Italien de Paris restituito a Livorno

Francesca Cagianelli



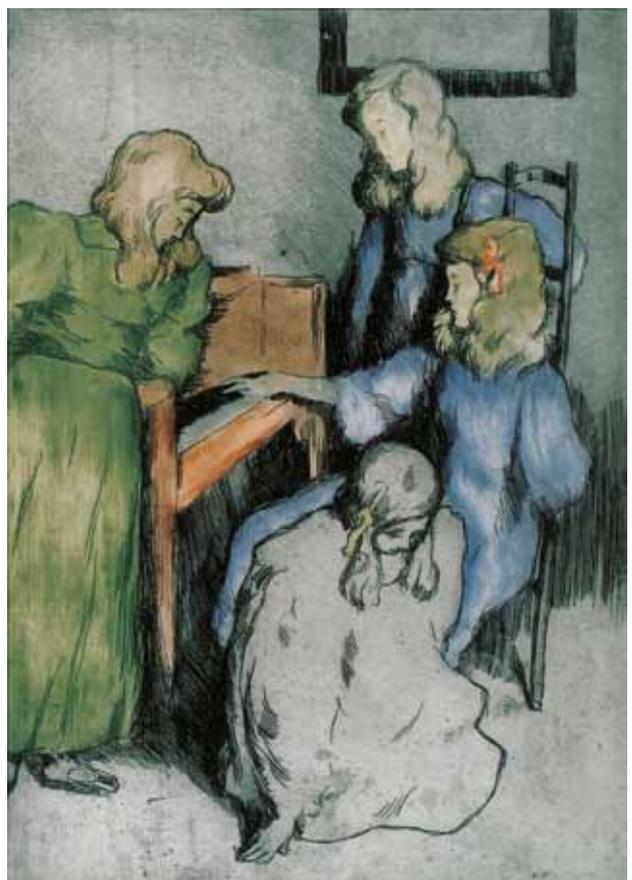
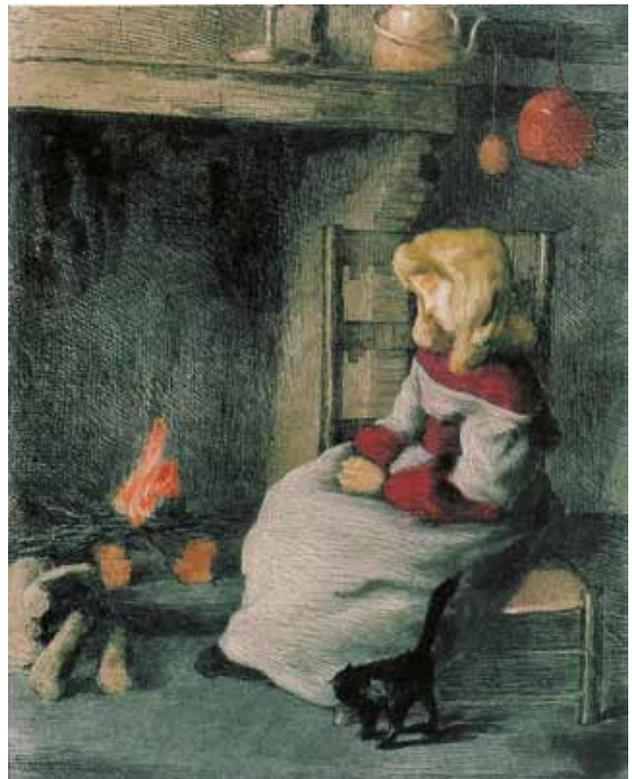
Alfredo Müller
La petite fille au chat, 1897
 acquaforte e puntasecca a colori, mm 395x395
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Alfredo Müller
L'Angélu, 1897
 acquaforte e acquatinta a colori, mm 488x390
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Alfredo Müller
Filles au piano, 1900 ca.
 acquaforte a colori, mm 560x400
 prova d'artista prima della tiratura definitiva
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Nella pagina accanto:
 Alfredo Müller
Flottille de bateaux pêcheurs, 1902
 acquaforte a colori, mm 400x560
 prova d'artista prima della tiratura definitiva
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Alfredo Müller
Ancienne Rome d'après Turner, 1903 ca.
 acquaforte e acquatinta a colori, mm 480x650
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno





Dopo decenni di interpretazione critica di Alfredo Müller in chiave di epigono di un cézannismo privo di nerbo autonomo, la mostra *Alfredo Müller. Un ineffabile dandy dell'impressionismo*, ha finalmente consentito un balzo in avanti nella ricapitolazione di uno dei più rilevanti fenomeni artistici a cavallo tra Ottocento e Novecento: quell'esodo parigino che tanti Toscani intrapresero nel desiderio di un aggiornamento destinato ad ampliare prospettive culturali finora debitorie esclusivamente all'apprendistato fattoriano.

Per la prima volta l'artista livornese, amico di Cézanne, Renoir e Pissarro, oscurato da decenni di indifferenza critica, è stato inquadrato in un articolato percorso espositivo di circa centotrenta opere, tra dipinti e opere grafiche, in larga parte inediti: un nucleo vastissimo rispetto al corpus finora conosciuto, consistente quasi esclusivamente in alcune testimonianze della produzione paesaggistica e nel ciclo delle Arlecchinate.

Nel complesso panorama artistico italiano tra Ottocento e Novecento il ruolo di Müller è stato paritetico a quello di conterranei quali Leonetto Cappiello e Vittorio Corcos, protagonisti della diffusione in Toscana di un linguaggio europeo, dapprima quello del simbolismo e quindi dell'impressionismo e del postimpressionismo: era stato, non a caso, Ugo Ojetti a ribadire il ruolo pionieristico di Müller che, a seguito del ventennale soggiorno francese e dell'intimità con artisti quali Cézanne, Pissarro, Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec, "per primo li ha fatti conoscere e amare dai giovani pittori toscani (giovani allora), e adesso a Firenze, con un linguaggio rapido ed affilato, puro toscano o puro parigino, è il più arguto biografo di quelli eroi, santi e santoni della pittura moderna e dei loro profeti, apostoli ed accoliti". Sorretto da una visuale serratamente internazionale Müller saprà condurre fin dal secondo decennio del Novecento le sue riflessioni in margine all'estetica cézanniana, senza lasciarsi travolgere da manierismi subalterni, e soprattutto, come riscontra tra gli altri Margherita Sarfatti, proseguendo in una travolgente alternanza di echi e suggestioni rielaborate con estro e leggerezza, così da trasfondere nei pur aggiornati esiti espressivi della sua produzione pittorica e grafica quella grazia decorativa e quell'eleganza





Alfredo Müller
La nonchalante, 1903
 acquaforte a colori, mm 420x540
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

Nella pagina accanto:
 Alfredo Müller
La fin du jour aux champs, 1904 ca.
 acquaforte a colori, mm 420x730
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

Alfredo Müller
Le pâturage, 1904 ca.
 acquaforte a colori, mm 420x730
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

cromatica che finiranno col contrassegnare la cifra sovrana delle Arlecchinate. Ed è proprio tale ciclo, finora oggetto di prolungati malintesi critici, che è stato individuato quale fulcro espositivo, come ben enunciato in catalogo, dove l'attenzione converge sull'accoglienza delle variopinte tele mülleriane nell'occasione dell'antologica del 1921 alla Galleria Pesaro di Milano, dove la volatile *savonnerie* del Livornese dovette soggiacere a ogni sorta di fraintendimento nel vortice di una temperie culturale ormai votata all'esaltazione del cogente 'ritorno all'ordine'. Saranno in pochi infatti a tributare in quest'occasione all'artista quell'intelligenza critica nel rimodulare la sostanza delle avanguardie, che ancora negli anni Trenta gli consentirà di ripensare un'impalpabile formula impressionista in un'accezione creativa niente affatto retrospettiva e, semmai, funzionale a una prassi pittorica sempre più assimilabile, per citare Margherita Sarfatti, agli eterni e magmatici flussi ondosi, formula quest'ultima finemente psicologica, e universalmente colta, riferibile alle stigmate del *dandy*: tra questi si registra senz'altro di Raffaello Franchi, mentore di un Novecento toscano tutt'altro che allineato, che nel 1931 evoca Müller tra "gli ineffabili *dandies* del romantico impressionismo francese".

La mostra del 2011 ha consentito di reimpostare una più corretta e ragionata prospettiva storiografica rispetto ai tentativi esegetici confezionati nei decenni passati, con l'obiettivo di assestare graduatorie senz'altro più meritocratiche e di ritessere tante inedite coordinate biografiche, dalle quali non si potrà recedere qualora ci si accinga a rileggere quel tassello, niente affatto episodico, di rivolgimenti stilistici che nell'ultimo decennio del Novecento consentirono in Toscana l'agognata fuoriuscita dalla macchia. Se infatti gli scarsissimi esegeti della produzione mülleriana si erano finora limitati pressoché unicamente a pronunciarsi in merito a un *cézannismo* privo di autonomia espressiva, in quest'occasione le numerosissime opere riaddebitate al corpus dell'artista riaffermano puntualmente il contrario: non solo Müller aveva corroborato le grigie tonalità del maestro di Aix in omaggio a una solarità tutta mediterranea, ma, in virtù di un ineguagliabile talento decorativo, le aveva forgiate in funzione di un arabesco intessuto di moderna emotività. La mostra e il catalogo dedicati a Müller dispiegano inoltre con ininterrotte suggestioni iconografiche e diffuse argomentazioni esegetiche il nesso espressivo tra la produzione pittorica e grafica, da rinvenirsi proprio nello straordinario ciclo delle Arlecchinate, per

decenni ricondotto dalla critica a uno snobistico riciclaggio della più artificiosa e civettuola arte da salon e ora finalmente reinterpretato alla luce di una coraggiosa scelta avanguardistica, tra permanenze *cézanniane* e illuminazioni *fauves*, nell'ambito del revival della Commedia dell'Arte e dell'aggiornamento sui Balletti Russi in voga nell'Europa dei primi due decenni del Novecento. Tra le acquisizioni scientifiche di più assoluta novità emerge in catalogo l'asserzione di una moderna sensibilità mülleriana corroborata dall'accoglienza di proponimenti simbolisti e decadenti: ed ecco soccorrerci alcuni emozionanti baluardi incisori quali *Verlaine au Café Procope* (1896) e *Ritratto di Mallarmé* (1899), veri e propri omaggi ai patron del proprio universo creativo, senza contare le illustrazioni del 1893 per *Sinfonie luminose* di Gino Borzaghi e Mario Morasso. Nella rilettura del *cézannismo* mülleriano, affrontata in catalogo da chi scrive, la scelta innovativa resta quella di privilegiare fonti bibliografiche finora ignote, in primis l'eversivo articolo firmato da Giosuè Borsi nel 1915, prima e unica asserzione *ante-litteram* di un'autonomia espressiva del Livornese rispetto alle mode filo-*cézanniane*, nonché volitiva riaffermazione dell'artista quale "fervido spirito d'avanguardia", spuntando in anticipo le armi di tanti tardivi detrattori.



Suona inoltre davvero inedita l'insistita ricognizione effettuata in catalogo della vocazione neo-settecentesca di Müller, soprattutto con riferimento tanto alle Ar-

lecchinate, quanto all'iconografia *coquette* delle numerose incisioni dedicate all'universo infantile e alla ricreazione femminile, vocazione da rileggere non certamente

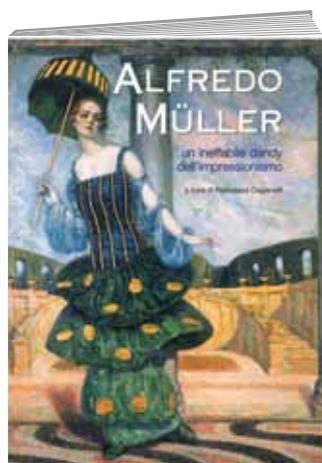
quale sintomo di manierismi retrospettivi, ma semmai come consapevole opzione verso un 'codice' antico, garanzia di raffinate cromie e suadenti rabeschi decorativi, non

incompatibili con la coeva sensibilità déco. Fondamentale, infine, si dimostra il pionieristico contributo di Franco Sborgi, che ha il pregio di inquadrare il caso mülleriano al di fuori delle accertate logiche regionalistiche, e non certo come uno dei tanti satelliti post-macchiaioli.

Attraverso i finora ignoti articoli di Mario Morasso, apparsi su "Liguria" del 1892, e riproposti doverosamente nell'ambito di una ragionatissima e impeccabile rilettura della personalità mülleriana, Sborgi converge sul giudizio, senz'altro condivisibile, di un artista sensibile ai nuovi linguaggi astraenti delle avanguardie neoimpressioniste e simboliste, ormai estranee al naturalismo macchiaiolo.

Francesca Cagianelli

Storica dell'arte, conservatrice della Pinacoteca Carlo Servolini, Collesalveti, Presidente Associazione Culturale "Archivi e Eventi", ha curato la mostra realizzata e promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno **Alfredo Müller. Un ineffabile dandy dell'impressionismo**, Livorno, Granai di Villa Mimbelli, 27 febbraio -25 aprile 2011



Alfredo Müller. Un ineffabile dandy dell'impressionismo
Livorno, Granai di Villa Mimbelli, 27 febbraio-25 aprile 2011 - catalogo della mostra



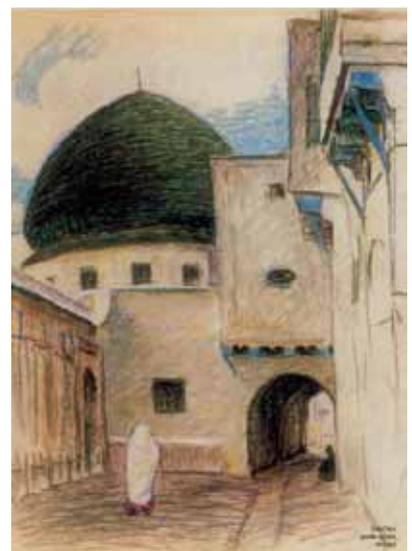
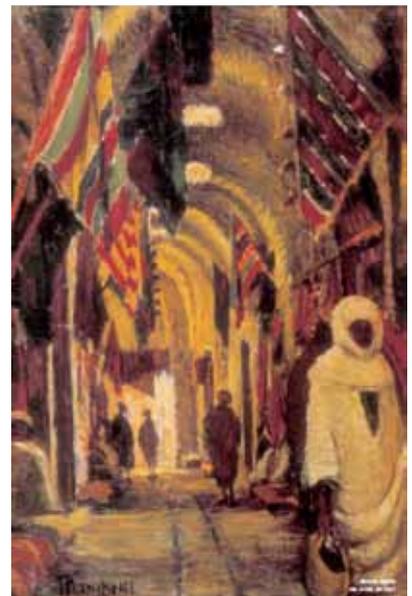
Alfredo Müller
Place Blanche, 1904 ca.
acquaforte a colori, mm 658x412
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



13

La presenza di artisti di origine ebraica

Michele Pierleoni



L'interessante presenza di artisti di origine ebraica nella raccolta della Fondazione livornese merita di essere analizzata e per farlo occorre partire dall'approfondimento sull'arte e la cultura generate da questo popolo, argomento, nel 2010, della mostra *Arte Ebraismo. Artisti ebrei del XIX e XX secolo*, realizzata nella Galleria d'Arte Athena di Livorno in occasione della *Giornata Europea della Cultura Ebraica*, che in quell'anno vide la nostra città capofila delle iniziative italiane.

In occasione di tale evento, l'istituto livornese prestò gentilmente al sottoscritto alcuni dipinti e grafiche ritenuti di evidente importanza ai fini di chiarire in maniera il più possibile esaustiva il contributo che molti e importanti autori ebrei dettero alla storia dell'arte italiana e internazionale. Così, nell'esposizione, le opere della Fondazione dialogavano con altre di Vittorio Corcos, Amedeo Modigliani, Carlo Levi, Joseph Budko, Marc Chagall e Abel Pann, tanto per citarne alcune.

L'analisi delle opere relative a tale argomento, presenti nella collezione della Fondazione Cassa di Risparmi, prende avvio dalla personalità di Ulvi Liegi, anagramma di Luigi Levi, nato a Livorno nel 1858, del quale descrivo *L'Arno porta il silenzio alla sua foce* (1889), *I Corridoi dello Scalo Regio* (1920) e *La Baracchina dell'Ardenza* (1935).

Liegi frequenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze sotto la guida di Antonio Ciaranfi e ben presto si lega in amicizia con Telemaco Signorini e Giovanni Fattori. Il giovane risulta fin da subito, forse per la ricchezza cultura-

le che ne caratterizza la persona, proteso a distinguere e differenziare il proprio lavoro da esiti coevi di impostazione macchiaiola. Lo stupefacente dipinto *Lo studio del pittore* (1885), che con lungimiranza critica Raffaele Monti accostava agli esiti di Mario Cavaglieri attorno al 1910-1920, esibisce nello studio fiorentino dell'artista libri, opere d'arte, un pianoforte verticale, il leggio con sopra uno spartito, la scrivania: tutti elementi tesi a mostrare le molteplici sfaccettature di interessi culturali presenti nel nostro!

Il dipinto di proprietà della Fondazione: *L'Arno porta il silenzio alla sua foce* (1889), mostra già in sé una sorprendente autonomia di impostazione, dove alla restituzione del dato reale, l'autore preferisce una filtrazione intellettuale del soggetto e, se in questo lavoro i toni coloristici sono più omogenei, non così possiamo dire degli altri quadri presenti nella collezione.

I Corridoi dello Scalo Regio (1920) e *La Baracchina dell'Ardenza* (1935) appartengono al periodo livornese. Qui la tavolozza si accende delle tinte della città tirrenica, e se è vero che a questa data il repertorio creativo tende a affievolirsi, è innegabile come l'autore si concentri su sempre nuovi traguardi coloristici, dando significato preponderante alla luce, restituita per mezzo di colori smaltati, stesi con una nervosa pennellata su sapide tavolette o su tele nelle quali sia il dato grafico sia quello materico, relativo al supporto utilizzato, sono sempre ben evidenziati e concorrono armonicamente alla resa finale dell'opera.



Questi sono anni di dignitosa indigenza per Ulvi Liegi e di impegno in sede cittadina all'interno del sodalizio del Gruppo Labronico, di cui è presidente dal 1923 al 1939, anno della morte, resa ancor più amara al suo nobile animo dalle indegne leggi razziali imposte dal regime fascista alla nostra nazione. Altro autore rilevante nelle vicende della pittura toscana del Novecento, incluso nella collezione cittadina, è Moses Levy, con la grafica *Vecchio Rabbino* (1910), realizzata con la tecnica dell'acquaforte e acquatinta. Nato a Tunisi nel 1885 da padre inglese e madre italiana, la livornese Esther Levy, Moses impersona in sé il carattere nomade del popolo ebreo, capace di inserirsi brillantemente negli ambienti culturali tunisini, to-

scani e francesi, in un crogiolo emozionale di grande sensibilità e di aristocratica caratura artistica.

L'attività grafica di Levy, di straordinaria importanza, come testimoniato recentemente dal catalogo curato da Alessandra Giannotti e Claudio Pizzorusso, mostra un autore intento a utilizzare le più svariate tecniche grafiche, dall'acquaforte alla xilografia, rilanciata all'inizio del XX secolo da Ettore Cozzani, per mezzo della rivista *L'Eroica*, passando attraverso la pietra litografica, o alla gracile e vibrante puntasecca, fino all'utilizzo della sofisticata 'maniera nera'.

L'incisione *Vecchio Rabbino* viene esposta dall'autore nel 1917 al Teatro Quirino di Roma e partecipa nel 1922 alla mostra cura-

ta dall'amico Antonio Antony De Witt, presso la Galerie Léopold Robert a Neuchâtel. Tale lavoro viene presentato nuovamente da De Witt a Livorno nella personale realizzata nel 1923 a Bottega d'Arte e, nel 1928, sempre nella stessa galleria, nella rassegna del Bianco e Nero, dove Levy viene avvicinato ad artisti labronici come Guglielmo Micheli, Ulvi Liegi, Beppe Guzzi, Giovanni March, Giovanni Zannacchini e Luigi Servolini, con un'interessante selezione di autori nazionali, quali Francesco Gamba, Adolfo Wildt e Umberto Prencipe.

L'opera di proprietà della Fondazione, firmata, titolata e datata al 1901 in lastra, è collocata al 1910 da Giannotti e Pizzorusso, per analogie stilistiche con *Rabbino* e *Ara-*

Nella pagina accanto:

Ulvi Liegi

La Baracchina dell'Ardenza, 1935

olio su cartone, cm 34x62

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Ulvi Liegi

L'Arno porta il silenzio alla sua foce, 1889

particolare

olio su cartone, cm 24x39

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Francesco Franchetti

Mercato coperto

olio su tela, cm 36x27

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Francesco Franchetti

Sotto l'arco

pastello su carta, cm 52x38

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

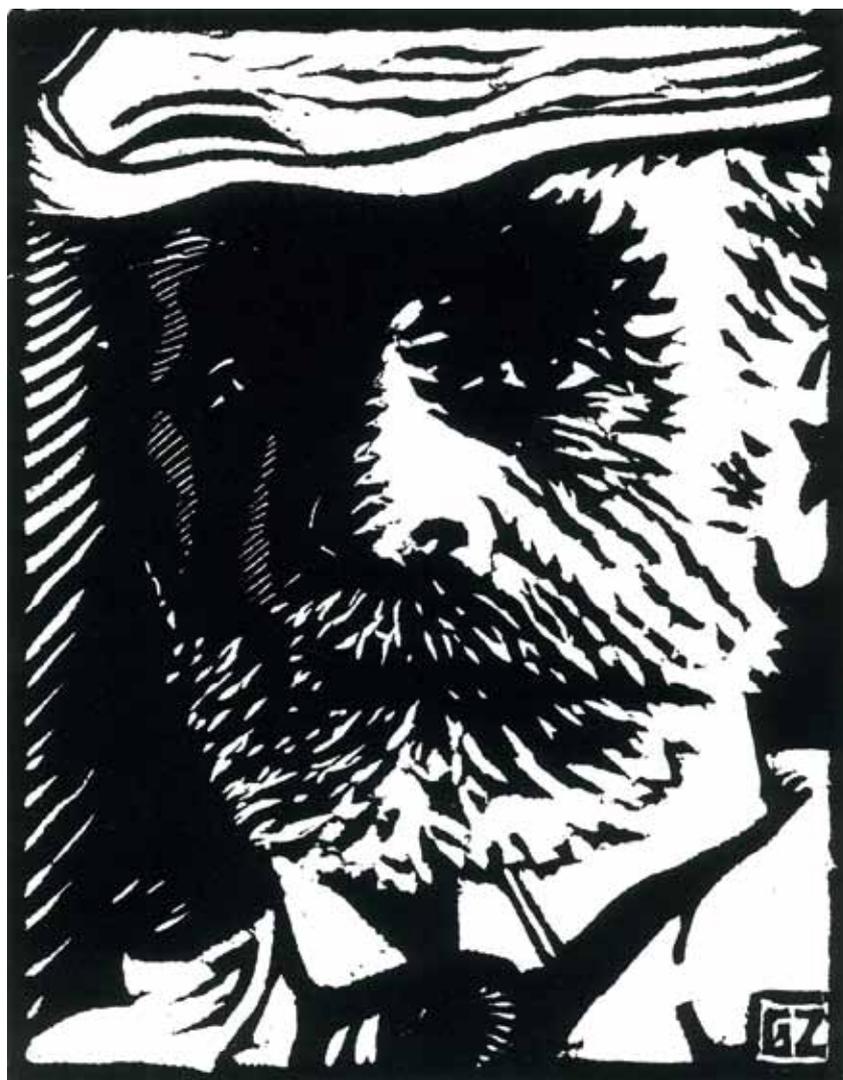
A destra:

Giovanni Zannacchini

Ritratto di Ulvi Liegi

xilografia su carta, mm 115x90

Collezione privata





Moses Levy
Vecchio rabbino, 1910
 acquaforte e acquatinta su carta,
 mm 395x295
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

Nella pagina accanto:
Giovanni Colacicchi
Ritratto di Franchetti con sciarpa rossa,
 1922
 olio su tela, cm 55,5x43
 Collezione privata

bi ascoltanti il cantore cieco. Gli autori ci restituiscono un'interessante annotazione riguardo alla tiratura di questa grafica nella scheda redatta nel loro libro, indicata in un numero di sei copie, in un vecchio esemplare della collezione parigina di Elsa Levy Darmon².

L'incisione ci mostra in primo piano un vecchio rabbino meditante all'interno della sinagoga; alle sue spalle si nota un elemento tipico della cultura ebraica: la Ner Tamid, ovvero il lume perpetuo, in un susseguirsi di piani resi attraverso la tecnica dell'acquatinta. Vi si notano gli elementi architettonici dell'ambiente sacro con in evidenza la Tevà, il pulpito dove un uomo, forse un rabbino, sta studiando o pregando,

illuminato in modo evidente – quasi invito a una lettura mistica – dalla luce proveniente dall'esterno³.

Recentemente la Fondazione si è arricchita di opere di Francesco Franchetti, specificamente due dipinti a olio: *Sosta davanti alle mura* e *Mercato coperto*, e due pastelli: *Paesaggio tunisino* e *Sotto l'arco*.

I quattro lavori restituiscono visioni ricavate da periodi di soggiorno africani, che coinvolgono l'autore con le forti luci mediterranee, i paesaggi, i mercati ricchi di profumi speziati, nonché con la ricchezza della cultura araba; il tutto trasposto e rielaborato in opere che, nella serie dei pastelli, si sciolgono nel tratto che cattura le forti emozioni suscitate dagli sconfinati deserti, definiti dall'artista un "qualcosa da adorare in ginocchio".

Questa fascinazione viene fortemente assorbita dal Franchetti, tant'è che nel 1922 posa per un ritratto eseguito da Giovanni Colacicchi, suo allievo nonché curatore nel 1979 dell'introduzione alla mostra fiorentina ordinata negli ambienti del Gabinetto Vieusseux, in abiti orientali con una ricca sciarpa rossa portata come copricapo⁴.

L'anima dell'oriente Francesco la trasporta fin dentro la sua casa-torre toscana, dove nei pressi del Ponte Vecchio mette in scena giochi orientali per sedurre i visitatori. Ricorda Alessandro Bonsanti come Franchetti dopo aver introdotto nell'appartamento gli ospiti ricompariva "poco dopo rivestito dei suoi panni curiali, il burnùs e il turbante degli arabi. Grossi anelli arabescati gli ornavano le dita; collane gli piombavano giù dal petto", oppure come scrive il "teppista" Rosai accompagnando Ardengo Soffici nell'appartamento "quello che più mi colpì e interessò in quel frangente fu l'aspetto esotico e misterioso del pittore che stranamente effondendosi attorno involgeva l'ambiente e le cose facendole sembrare parte di un mondo staccato e lontano o da remote distanze e per incanto colà trasportate"⁵.

Questo scritto si conclude ricordando le sculture di Laura Franco Bedarida, donna dalla forte personalità, nata nel 1897 da una antica famiglia della comunità cittadina: i Franco. Laura inizia la sua attività verso i trentacinque anni nel chiuso delle pareti domestiche. Dopo le prime affermazioni, nel 1937, viene allestita la prima personale alla Galleria *La Barcaccia* di Roma. Nel dicembre 1938, pro-



mulgate le leggi razziali, la famiglia Bedarida si rifugia in Francia, dove rimane fino al 1946. Nel dopoguerra, dopo il rientro a Livorno, Laura si trova impegnata in numerose esposizioni. Tra le più importanti: 1956, personale alla Strozzi di Firenze; partecipazione all'VIII Quadriennale d'Arte di Roma del 1959, che vede Fortunato Bellonzi, artista e intellettuale pisano, Segretario Generale della medesima.

Vivida intelligenza, appassionata di viaggi, questa donna rimane affascinata dall'Africa, dove spesso prende spunto dalle popolazioni indigene per modellare e dar vita alle sue sculture.

Del resto è proprio la ritrattistica l'anima della sua ricerca, nella quale coglie le caratteristiche fisiognomiche, nonché l'animo delle persone, plasmate attraverso l'utilizzo dei più diversi materiali: dal bronzo, come nella *Maschera*, alla creta della *Testa di Natali*; lavori presenti nella ricca raccolta della Fondazione, fino ad arrivare all'utilizzo del cemento, rendendosi sicura interprete dell'arte plastica nel panorama toscano del Novecento⁶.

Michele Pierleoni

Storico e conoscitore della pittura italiana del XIX e XX secolo, ha curato alcune mostre allestite con il patrocinio della Fondazione e in particolare

Arte Ebraismo. Artisti ebrei del XIX e XX secolo

Livorno, Galleria d'Arte Athena
4-18 settembre 2010

Laura Franco Bedarida

Maschera

bronzo, h cm 26

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



NOTE

- ¹ Faccio notare che Ulvi Liegi è stato collezionista di stampe giapponesi, raccolta messa a disposizione per la mostra *Nippo-Cinese*, allestita negli ambienti di Bottega d'Arte a Livorno nel 1925. Per un'approfondita disamina sul giapponismo rimando a: Catalogo *Giapponismo. Suggerimenti dell'Estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni Trenta*, a cura di V. Farinella e F. Morena, Sillabe, Galleria d'arte Moderna, Palazzo Pitti, Firenze 3 aprile-1 luglio 2012. Il catalogo e l'invito della mostra *Nippo-Cinese* sono realizzati da Giovanni Zannacchini che esegue per mezzo delle sgorbie anche un ritratto xilografico di Ulvi Liegi (vedi immagine). Zannacchini, che negli anni trenta del novecento inizia a trattare la pittura a olio dopo un'intensa attività grafica, si mostra attento osservatore dell'opera di Liegi; infatti, se il soggetto è costruito con un respiro indubbiamente più vicino a un gusto "Novecento", la trama disegnativa che risalta costantemente nella composizione, se da un lato risulta debitrice del proprio bagaglio artistico, dall'altro studia attentamente le peculiarità del Maestro, che in quella data, in sede livornese, realizza opere sì dai colori brillanti, ma con una forte e presente base grafica emergente, impalcatura e peculiarità denotativa del suo percorso creativo.
- ² Suppongo che la copia di proprietà della Fondazione appartenga a quella tiratura o a una di poco successiva, sicuramente non riferibile alla ristampa Bisonte, di ben diversa resa grafica e differente supporto cartaceo. Per la

grafica di Levy rimando a A. Giannotti, C. Pizzorusso, *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*, Firenze, Olschki 1999; specificatamente per il *Vecchio Rabbino* si veda la scheda 7 p. 60.

- ³ Nel *Libro dell'Esodo* nel capitolo 27 verso 20 si chiarisce il senso biblico del Ner Tamid: "Ordinerai ai figli d'Israele che ti portino dell'olio di oliva puro di olive schiacciate, per la luce del Candelabro, per tenere le lampade continuamente accese". Ringrazio Samuel Zarug per la fattiva collaborazione al fine di una corretta lettura dell'opera di Levy.
- ⁴ Proprio nel ricco catalogo di supporto alla mostra del 1979, curato dal figlio di Franchetti, Simone, e da Colacicchi, si trova pubblicato un altro interessante ritratto realizzato dall'allievo, eseguito in abiti europei e datato al 1926.
- ⁵ Queste come altre testimonianze si ritrovano in: Introduzione di G. Colacicchi, *Francesco Franchetti. Dipinti e Disegni*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1979.
- ⁶ A dimostrazione della stima mostrata alla Bedarida, la Galleria d'Arte Moderna di palazzo Pitti acquistava dall'autrice due opere: nel 1955 il ritratto dell'antiquario *Ubaldo Giugni*, e nel 1970 *Testa di fanciulla (La ricciolona)*; per le schede delle sculture rimando a C. Sisi, A. Salvadori, *Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale*, tomo I, Livorno, Sillabe 2008; notizie più dettagliate sul lavoro della Laura Franco Bedarida in G. Bacci di Capaci, *Arte a Livorno tra Otto e Novecento: tre protagoniste in Donne Livornesi*, Livorno, Debatte, 2001 pp. 117-124.



14

L'eredità di Fattori e Puccini

**Il Gruppo Labronico
tra le due guerre**

Vincenzo Farinella
Gianni Schiavon



In alto:
Gino Romiti
Tramonto, 1920
olio su tela; cm 97x111,5
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Eugenio Carraresi
Il raccolto, 1930 c.
olio su tela, cm 55x75
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Sotto:
Giovanni March
Nave in porto, 1920-1922
olio su cartone riportato su compensato,
cm 50x47
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Ulvi Liegi (Luigi Levi)
I Corridoi - Vecchia Livorno, 1920
olio su cartone, cm 35,5x45,5
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Nella pagina accanto:
Oreste Cesare Tarrini
Il pescatore, 1930 ca.
legno, h. cm 65
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

La mostra *L'eredità di Fattori e Puccini. Il Gruppo Labronico tra le due guerre*, a cura di Vincenzo Farinella e Gianni Schiavon, promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno in compartecipazione con il Comune di Livorno e il Gruppo Labronico, col contributo della Camera di Commercio di Livorno e dell' "Associazione Amici dei Musei e dei Monumenti Livornesi", e sotto il patrocinio della Regione Toscana, della Provincia e dell'Accademia Navale di Livorno, si è tenuta dal 14 maggio al 3 luglio 2011 presso il complesso museale Giovanni Fattori - Granai di Villa Mimbelli a Livorno, per celebrare il novantesimo anniversario della fondazione del sodalizio artistico livornese: la gloriosa associazione che ha saputo raccogliere, per buona parte del Novecento, le migliori energie artistiche della città e organizzare esposizioni che hanno fatto conoscere non solo in Toscana, ma nell'intera Italia, i risultati più significativi conseguiti dai pittori e dagli scultori livornesi contemporanei. Con 250 opere esposte e un catalogo di 350 pagine edito dalla Pacini Editore di Pisa, questa grande mostra ha celebrato i primi gloriosi decenni del Gruppo (particolarmente gli anni Venti e Trenta del secolo passato) e gli artisti suoi protagonisti, che al gruppo hanno dato vita nel 1920 o che immediatamente hanno aderito negli anni seguenti, animandone poi le vicende per oltre un decennio, facendo emergere Livorno quale indiscutibile protagonista, al pari di Firenze, delle arti in Toscana. In particolare, approfittando del vastissimo archivio cartaceo mai sino ad allora analiticamente indagato (finalmente integrato, grazie all'impegno dei curatori e alla cortesia di alcuni collezionisti, nelle numerose lacune riguardanti i cataloghi delle prime diciotto mostre tenute dal sodalizio), il catalogo della mostra è diventato anche uno strumento per la comprensione delle vicende artistiche cittadine della prima metà del Novecento, ripercorrendo nei dettagli la singolare storia di questa associazione, che ha determinato le sorti della cultura figurativa locale tra le due guerre, e tracciandone le vicende dei primi dodici anni di vita, dalla fondazione nel 1920 al primo scioglimento nel 1932. La mostra, che si è avvalsa dei prestiti cortesemente messi a disposizione da prestigiose collezioni pubbliche, quali quelle del Museo Civico Giovanni Fattori, della Fonda-

zione Cassa di Risparmi e della Camera di Commercio di Livorno, da alcune tra le più prestigiose raccolte storiche toscane (Angiolini, Borgiotti, Bardi), da importanti gallerie antiquarie livornesi e fiorentine (Goldoni, Athena, Conti, Parronchi, Tassi) e da qualificate collezioni private, nonché da fondi ereditari degli stessi artisti, ha consentito di realizzare uno spettacolare percorso espositivo composto da capolavori celeberrimi e da opere inedite (oltre 150 pezzi), tutte, a ogni modo, di notevole spessore.

L'esposizione, dislocata al primo piano dei Granai di Villa Mimbelli, si apriva nella grande sala a destra delle scale con nove opere di Mario Puccini, l'artista in nome del quale e per la celebrazione della cui memoria il Gruppo Labronico era nato, tra cui la celeberrima *Metallurgica* e il grande pannello del Caffè Bardi, unite a una rappresentativa selezione della sua attività, ove spiccava *Il ponte col carro*, opera della prima maturità dell'artista, da questi esposta e pubblicata in catalogo in occasione della Esposizione degli Amatori e Cultori di Roma nel 1914 (quando gli artisti livornesi ottennero un clamoroso successo su scala nazionale), mai più comparsa sino a questa occasione.

Alle opere di Puccini erano affiancati due capolavori di Giovanni Fattori, riconosciuto nume tutelare del Gruppo e "Maestro di tutti i Maestri": *Le grandi manovre* e *Il Pio Bove*, opere profondamente rappresentative dell'ultimo tempo della sua lunga e operosa esistenza (1898-1908), quando sempre più sensibile si era fatto il suo influsso sui giovani artisti livornesi che lo ascoltavano, ammirandone l'originalità figurativa e l'integrità morale, all'Accademia di Belle Arti di Firenze o durante le sue lunghe villeggiature estive sul litorale labronico.

Infine, nella stessa sala (al centro della quale trovavano spazio teche con documenti fotografici e a stampa conservati nell'archivio del Gruppo), dirimpetto a Puccini e a fianco di Fattori, erano stati allineati, in rassegna a omaggiare i due maestri, una serie di apici nella produzione dei principali Soci Fondatori del sodalizio, ovvero Renato Natali, Gino Romiti, Giovanni March, Ferruccio Rontini, Gastone Razzaguta, Corrado Michelozzi, Adriano Baracchini-Caputi, Giovanni Zanacchini, Beppe Guzzi, Alberto Zampieri, Renuccio Renucci e Oreste Cesare Tarrini.





Silvio Bicchi
Viandante, 1930 c.
olio su cartone, cm 36x28,2
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Beppe Guzzi
Baracche (Cabine con bagnanti), 1934
olio su tela, cm 70x80
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Nella pagina accanto:
Benvenuto Benvenuti
Il Golfo di Baratti, 1929
olio su tela, cm 56x74
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



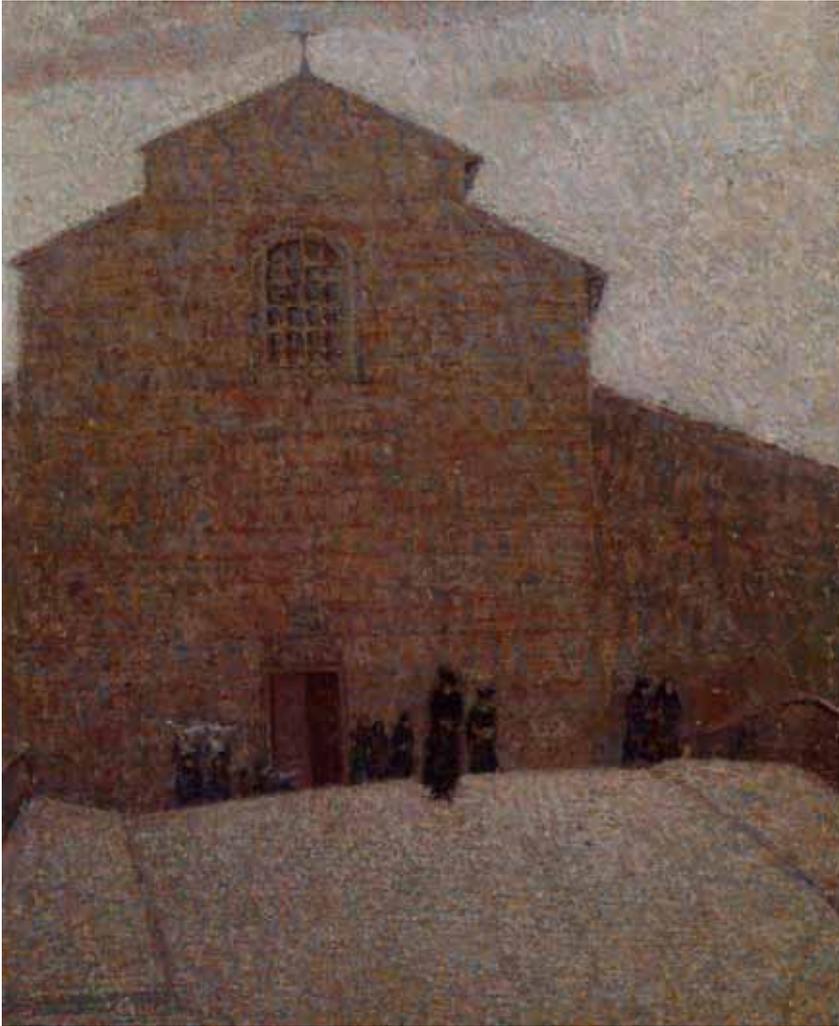


La seconda sala, più piccola, vedeva invece una rassegna di dieci dipinti del primo Presidente del Gruppo, il celebre Ulvi Liegi (opere, come l'artista era solito esporre, spazianti lungo tutto l'arco della sua carriera) e una sintetica ma rappresentativa selezione della produzione del Segretario storico Gastone Razzaguta, autentiche rarità, vista la scarsa vena produttiva e l'atteggiamento restio a esporre con ampiezza del pur originalissimo artista livornese. Autentico fulcro dell'esposizione la successiva terza sala, dominata da una memorabile antologia di opere del secondo Presidente e Socio Onorario del Gruppo, Plinio Nomellini, rappresentato da tre dipinti praticamente inediti (*Al sole*, *La famiglia* e *Gigliola*) e da opere celeberrime (*La corsaresca*, *L'ondata* e, soprattutto, *La ninfa rossa*), cui si univano i lavori degli altri Soci Onorari del Gruppo, ovvero il "parigino" Leonetto Cappiello (colui che, al tempo, fu ritenuto il più prestigioso membro del sodalizio), presente con due splendidi manifesti pubblicitari, assieme a

Giovanni Bartolena, Vittorio Corcos e Adolfo Tommasi, rappresentati da dieci opere, tutte inedite, di recentissima scoperta. L'ultima sala della "sezione destra" dei Granai risultava dedicata agli artisti che aderirono al Gruppo negli anni seguenti la fondazione, rappresentati in modo più o meno esteso a seconda del loro impegno nel e per il sodalizio, ovvero Benvenuto Benvenuti, Vittorio Nomellini, Lando Landozzi, Giovanni Lomi, Carlo Domenici, Cesare Vinzio, Eugenio Caprini e Giulio Ghelarducci, mentre Cafiero Filippelli, Mario Cocchi e Llewelyn Lloyd (quest'ultimo presente con cinque opere, delle quali quattro inedite), dominavano invece la prima sala alla sinistra delle scale, condivisa con Beppe Guzzi e Giovanni Zannacchini (del quale si proponeva un nucleo significativo di opere che avvaloravano l'impegno del suo operato nell'arte incisoria), coi quali si riaprivano le sezioni d'approfondimento dedicate ai Soci Fondatori. Il salone seguente era infatti equamente

ripartito tra Ferruccio Rontini (del quale gli eredi avevano messo a disposizione un inedito nucleo di opere di grande qualità), Giovanni March (rappresentato da una serie di opere, alcune qui esposte per la prima volta, di indubbia originalità) e Gino Romiti (rappresentato, tra l'altro, dalla grande tela *Tramonto* del 1920, di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno), mentre l'ultima sala accoglieva una personale di Renato Natali (con opere celeberrime, come *Il lenzuolo bianco*, *Luci rustiche*, *Musica rusticana* e *La ballata*, e spettacolari inediti, tra cui una *Marcia su Roma* di grande potenza scenica e coloristica), l'artista che, grazie alla sua longevità, vanta la più lunga permanenza (dal 1920 al 1979) tra le fila del sodalizio. Al piano terra, infine, una sezione distaccata della mostra, intitolata *Artisti del Gruppo Livornico nella Livorno del Secondo Dopoguerra*, corredata di un ulteriore catalogo, concludeva la ricostruzione storica delle vicende del sodalizio, ripercorrendone gli anni compresi





Alberto Zampieri
Crocetta, 1921
 olio su cartone, cm 49,5x39
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

Sotto:
*L'eredità di Fattori e Puccini. Il Gruppo
 Labronico tra le due guerre*
 Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori,
 Granai di Villa Mimbelli, 14 maggio-3 luglio
 2011 - catalogo della mostra

*Artisti del Gruppo Labronico nella Livorno
 del secondo dopoguerra*
 Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori,
 Granai di Villa Mimbelli, 14 maggio-3 luglio
 2011 - catalogo della mostra

tra la rifondazione del 1946 e il principio
 dell'ottavo decennio del secolo scorso, cul-
 minato con la rivitalizzazione messa in atto
 dall'allora presidente Mario Borgiotti.

Vincenzo Farinella

*Professore di Storia dell'Arte Moderna,
 Università degli Studi di Pisa*

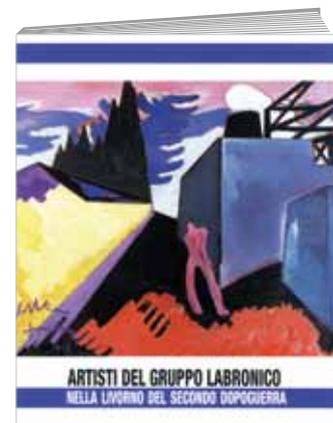
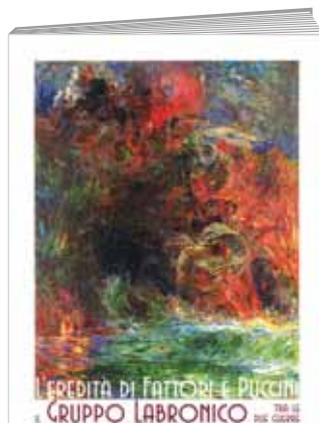
Gianni Schiavon

Dottore di ricerca in storia dell'arte.

Hanno curato la mostra e il catalogo

**L'eredità di Fattori e Puccini. Il Gruppo
 Labronico tra le due guerre**

*promossa dalla Fondazione Cassa di
 Risparmi di Livorno in compartecipazione
 con il Comune di Livorno e il Gruppo
 Labronico. Museo Civico Giovanni Fattori,
 Granai di Villa Mimbelli, Livorno, 14
 maggio-3 luglio 2011*





15

Castiglioncello, Castello Pasquini

**Sotto l'egida spirituale
di Diego Martelli
una stagione
di grandi mostre**

Francesca Dini



Sopra:
Castiglioncello, Castello Pasquini

Il parco del Castello Pasquini

Inaugurazione della mostra dei Macchiaioli nel 2002, da sinistra Carlo Sisi, Nicoletta Creatini, il ministro Altero Matteoli, Gianfranco Simoncini, Francesca Dini, Cosimo Ceccuti

In alto a destra:
Giovanni Fattori
Diego Martelli a Castiglioncello, 1867
olio su tavola, cm 13x20
Collezione privata

In basso:
Il Centro per l'arte *Diego Martelli*

Nella pagina accanto:
Raffaello Sernesi
Marina a Castiglioncello, 1864 ca.
olio su tela cm 30x82
Collezione privata



Fino al 1860 Castiglioncello consisteva in un manipolo di edifici malmessi radunati attorno alla Torre Medicea – desueta postazione militare – e alla minuscola seicentesca chiesetta di Sant'Andrea.

A partire da quella data, Diego Martelli, intellettuale fiorentino, scrittore e raffinato critico d'arte, iniziò una vera e propria colonizzazione di quella terra di primitiva e intatta bellezza. Una colonizzazione sui generis – fatta cioè con la sensibilità, l'intelligenza e l'umanità del mecenate – dalla quale l'abitato di Castiglioncello, rinascendo da secolare abbandono, si avviava al moderno corso della sua storia. Dall'epoca dei Macchiaioli, chiamati a Castiglioncello da Martelli (che a loro favore svolse una fondamentale militanza critica) fino al Novecento, splendide pagine della cultura italiana sono state scritte su quel tratto di costa toscana e nell'immediato entroterra. Questo periodo aureo della sua storia ebbe la durata di poco più di un secolo, arrivando agli anni sessanta del Novecento, all'epoca de "Il sorpasso" di Dino Risi, il celebre cult-movie in larga parte realizzato a Castiglioncello.

2000 Apre il Centro Martelli con una rassegna dedicata a Guido Spadolini

Di questo lungo e ricco tratto della sua storia non era rimasta traccia sul territorio sino alla creazione nel 2000 – per volontà dell'amministrazione comunale di Rosignano Marittimo – del Centro per l'arte, non a caso intitolato a Martelli. Il centro si affaccia sulla piazza del

paese e contiene permanentemente esposto, un percorso didattico documentario¹ fatto di pannelli foto composti con testi e immagini provenienti da importanti archivi privati: Oscar Ghiglia che dipinge in automobile in riva al mare, Luigi Pirandello sul patino al Porticciolo, l'attrice Marta Abba con il primo scandaloso bikini sono solo alcune delle immagini più rappresentative. Sono volti rilassati che testimoniano la vocazione di Castiglioncello a un turismo elitario e alla vacanza operosa, ben lontana dai ritmi frenetici delle ferie da tour operator di oggi. Una vocazione che a Castiglioncello si è tramandata dal tempo dei Macchiaioli, di Giosuè Carducci, di Renato Fucini, attraverso la malinconica ironia di Ennio Flaiano e la magistrale opera di sceneggiatrice di Suso Cecchi D'Amico. Ma il Centro Martelli non voleva essere soltanto il contenitore di memorie, bensì un centro attivo di studio e di promozione culturale, e lo ha dimostrato alimentando la ricca stagione di mostre ospitate nell'adiacente Castello





Pasquini. Immaginando di rivivere nella palestra a cielo aperto ideata dal critico per i suoi amati ospiti (non solo pittori, ma anche uomini politici, poeti, scrittori), è stata proposta una lunga serie di eventi espositivi che dal 2000 a oggi ha riportato a Castiglioncello quasi ottocento dipinti, molti dei quali ideati proprio nei pressi della villa di Martelli. A guidarci – crediamo – la fede nel suo cuore appassionato, nel suo intelletto colto e punto pedante, nel suo sguardo fine e disincantato. Un principio ha prevalso su tutti: osservare fenomeni artistici anche noti da punti di vista nuovi e originali, nel rispetto assoluto di quelle coordinate di storia e di civiltà di cui le singole manifestazioni artistiche sono espressione.

Il Centro ha esordito nel 2000 con una preziosa mostra dedicata a Guido Spadolini², notevole pittore di discendenza macchiaiola. Ha poi proseguito con cadenza annuale nel promuovere importanti appuntamenti espositivi, ospitati nel retrostante Castello Pasquini.

2001 La prima monografica di Beppe Abbati, una giovane vita strappata all'arte

Nel predisporre nel 2001 la prima monografica mai dedicata a Beppe Abbati³, si è percepita diffusa nei cuori di collezionisti, studiosi e appassionati, la consapevolezza di un debito morale nei confronti di questa giovane vita precocemente strappata all'arte. Nel rileggere le lettere del pittore (napoletano di nascita), lettere integralmente trascritte nell'appendice del catalogo e le testimonianze che di Abbati hanno lasciato i contemporanei,

abbiamo subito inevitabilmente il grande carisma del personaggio, si è creduto di percepire quella "eredità d'affetti", per dirla con il grande poeta, che Abbati lasciò con la sua scomparsa fisica. Persino l'imperturbabile Boldini, dall'alto dei suoi successi parigini, commentando con Banti la scoperta scientifica di Pasteur, rifletteva con amarezza che quella scoperta sarebbe stata la salvezza del povero Abbati. Al quale del resto il ferrarese aveva dedicato uno dei più emozionanti ritratti del suo periodo toscano. "Abbati conquistò appena uno dei primi posti nella pittura moderna italiana, quando morì tristemente ..." scrive Martelli. Questa morte accidentale e traumatica (certamente assai più inaspettata di quella occorsa all'infelice Sernesi nel corso della Terza Guerra d'Indipendenza) non ha rilievo soltanto in quanto fine dell'esistenza di un protagonista eccellente della scena artistica italiana dell'Ottocento; essa cala bensì come un sipario sulla stagione delle esperienze comunitarie di Castiglioncello e Piagentina, vale a dire sul momento in assoluto più significativo della storia dei Macchiaioli come movimento artistico. Ciò spiega il perché non sia assolutamente possibile concepire una mostra di pittori Macchiaioli senza le opere di Abbati; mentre non si spiega il perché si sia aspettato tanto per dedicare a questo pittore una mostra monografica. Questa distrazione della critica moderna si giustifica soltanto e ragionevolmente con la difficoltà di metterne insieme un numero consistente e significativo di opere. A fronte di un catalogo che si compone di meno di 180 pezzi, la

mostra di Castiglioncello ne aveva raccolti circa sessanta, per lo più capolavori. Straordinaria figura di pittore-soldato, certamente non unica nel contesto di quell'epoca eroica che fu il nostro Risorgimento, il fiero e colto Abbati, alternò l'impegno patriottico all'attività artistica producendo, con una densità che stupisce se rapportata agli anni effettivi della sua operatività, capolavori che non soltanto la letteratura specifica ma anche i manuali scolastici hanno consegnato ormai alla memoria collettiva: il Chiostro di Santa Croce a Firenze, con le sagome candide e riverberanti di luce dei marmi accatastati per i restauri; le piccole assolate strade che, come in *Stradina al sole*, *Via di Montughi* e in *Via di Campagna con cipressi* s'inerpicano sulle dolci colline dei dintorni di Firenze con le caratteristiche quinte di muro che aprono a squarci di cielo di straordinaria intensità; *L'Arno alla Casaccia*, con il barcaio che, eretto sulla prua, pare immergere il remo nelle trasparenze argentate e immobili di un'alba da sogno. Muovendosi tra Castiglioncello, dove in estate è ospite di Martelli, e la campagna fiorentina di Piagentina, Abbati crea i suoi capolavori; nei quali l'osservazione della natura, sentita non nella sua immanenza, bensì garbatamente osservata e indagata nelle sue sottili variazioni luministiche e atmosferiche, genera una sorta di "poesia del paesaggio domestico" che da questo momento diviene caratterizzante dell'arte abbatiiana. La mostra ha dunque documentato per la prima volta il percorso del maestro macchiaiolo che dagli interni monumentali derivati dall'esem-



pio paterno approda alla "poesia dei chiostrini" fiorentini inondati di una solarità tersa e intima al tempo medesimo e infine a Castiglioncello, luogo di massima ispirazione poetica per l'artista che vi concluderà tragicamente la sua vicenda umana nel 1868, all'indomani di un esaltante confronto con l'arte dell'amico Giovanni Fattori.

2002 La rivoluzione dei Macchiaioli e l'impulso impressionista

Se la mostra di Abbati aveva presentato non poche difficoltà per il reperimento delle opere più significative e tali da giustificare anche nel numero il proposito di una mostra esaustiva, l'ipotesi di dedicare un analogo impegno a Raffaello Sernesi era risultato da subito impraticabile. Sernesi rappresenta ancor oggi un caso critico irrisolto, per l'impossibilità di circoscrivere con esattezza un nucleo di opere di certa e documentata autografia. La tentazione di riaprire la "questione Sernesi" con una mostra-studio per addetti ai lavori fu abbandonata nel 2002, a favore di un'esposizione collettiva dei Macchiaioli nella quale la presenza di opere del pittore fiorentino risultasse con particolare evidenza. Lungo il percorso espositivo della mostra "I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica 1861/1869"⁴ la sezione intitolata "La luce di Raffaello Sernesi" proponeva al grande pubblico di ripercorrerne l'iter artistico attraverso dieci dipinti tra i più significativi di questo sfortunato pittore morto all'età di ventotto anni. Una cammino di approfondimento che – riprendendo il filo delle presenze illustri sul territorio inaugurato dalla monografica di Abbati – conduceva il visitatore dalle prime sperimentazioni della "macchia" rappresentate da *I ladruncoli di fichi* (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti) alla pienezza della poetica sernesiana rappresentata dai tre vertici di una produzione artistica tanto scarsa nel numero degli esemplari quanto inestimabile, ossia la meravigliosa *Marina a Castiglioncello* di antica proprietà Giussani, i *Pascoli a San Marcello* già appartenuto a Arturo Toscanini e *La Punta del Romito veduta da Castiglioncello*.

Un saggio di Carlo Del Bravo in catalogo era specificatamente dedicato all'artista. L'obiettivo della mostra, lungi dall'esaurirsi con questo profilo monografico, era puntato sul

Giovanni Boldini
Ritratto di Giuseppe Abbati, 1865
olio su tavola, cm 37,5x22
Collezione privata

Nella pagina accanto
Silvestro Lega
Una Madre, 1884
olio su tela, cm 192x125
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

decennio "aureo" della vicenda macchiaiola, quegli anni Sessanta dell'Ottocento, in cui il movimento toscano si configura come una delle avanguardie più originali nel contesto internazionale. Evidenziare questo momento della vicenda macchiaiola appariva dunque determinante per indurre nella percezione di molti studiosi non soltanto italiani, una più esatta connotazione del movimento e della sua importanza storica. Di qui l'invito a partecipare rivolto alla studiosa americana Norma Broude, autrice di un volume monografico in lingua inglese sui macchiaioli, nonché di un importante studio comparato delle diverse realtà nazionali nella cosiddetta "età dell'Impressionismo", età nella quale si evidenzia un mutamento comune nell'atteggiamento degli artisti i quali, indipendentemente gli uni dagli altri, e obbedendo a un'intima sollecitazione – ciò che la studiosa americana chiama "impulso impressionista" – si mettono a dipingere la vita quotidiana contemporanea, a diretto contatto con la natura, privilegiando le sortite *en plein air* rispetto alla vita operativa dell'*atelier*; si mettono a studiare gli effetti di luce, a usare una pennellata più libera con cui affermare l'individualità e la sincerità dell'artista.

Si rafforzava infatti anche negli studiosi stranieri più addentro alla questione, il convincimento di guardare ai Macchiaioli come a un *movimento* artistico complesso e bastevole a se stesso. Non un fenomeno di "proto-impressionismo", né una filiazione permeata di provincialismo del gruppo parigino; né tanto meno un fenomeno da circoscrivere rigorosamente entro i confini nazionali.

Il singolare connubio tra ideali artistici, civili e patriottici che impresse lo spirito e armò la mano di questi nostri artisti (e soldati) rappresenta un "caso" unico e fortemente con-



notante; come particolare fu il rapporto analogico che i macchiaioli instaurarono con la pittura del Quattrocento toscano, attraverso il quale essi si disposero a un confronto intimo e pacato con la natura e la società loro contemporanea. Abbiamo avuto modo di ribadire in quel contesto il personale convincimento che le formulazioni estetiche di Pierre-Joseph Proudhon verso le quali alcuni esponenti del movimento, Signorini in particolare e Martelli, furono sensibilissimi, avessero influito sul *modus vivendi* delle due comunità di Castiglioncello e Piagentina, poiché il filosofo francese teorizzava la necessità dell'esperienza di gruppo e del continuo confronto con la Natura, della ricerca incessante, della sperimentazione. Su questo personale convincimento abbiamo continuato a lavorare, come si evince nel prosieguo del nostro scritto. Lungo quel decennio la leadership di Diego Martelli fu crescente, così che il dibattito artistico era portato a spostarsi durante la bella stagione dal fiorentino Caffè Michelangelo-

lo alla villa castiglioncellese del critico. La mostra del Castello Pasquini prendeva dunque le mosse da questo luogo eletto: quella villa, oggi non più esistente, appariva agli occhi dei visitatori virtualmente ricostruita in video con le moderne tecnologie del computer sulla base delle planimetrie conservate alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, come il contenitore ideale di quella straordinaria produzione artistica, oggi dispersa in collezioni pubbliche e private. Attorno al celebre "Diego Martelli a Castiglioncello" di Giovanni Fattori, ritratto assolutamente non convenzionale del critico seduto sulla chaise-longue e forte nelle sue accensioni cromatiche pre-vangoghiane, erano state raccolte in mostra le terse vedute della villa raffigurate da Odoardo Borrani in *Casa e marina a Castiglioncello*, *Orto a Castiglioncello*, *Veduta di Castiglioncello con la Torre Medicea*, *Carro rosso a Castiglioncello*, e ancora la *Marina* e i *Bimbi a Castiglioncello* di Giuseppe Abbati, *Pascoli a Castiglioncello* di Signorini, *Riposo in Maremma* di Giovanni Fattori, di antica proprietà Taragoni.

Quegli stessi artisti che in estate operavano nella villa Martelli di Castiglioncello, frequentarono contestualmente la campagna fiorentina fuori Porta La Croce, dando vita al cenacolo di Piagentina, dominato dalla figura carismatica di Silvestro Lega. La mostra del Castello Pasquini evidenziava come Castiglioncello e Piagentina, siano stati i luoghi geografici che accolsero la grande, unitaria stagione poetica dei Macchiaioli e come la loro produzione pur nell'unità di poetica, si sia connotata per la diversità d'intonazione che derivava dalla differente qualità del paesaggio. Rispetto all'indirizzo paesaggistico e ai piccoli formati delle opere di Castiglioncello, nei quadri di Piagentina sono raffigurati in tele di medie e grandi dimensioni prevalentemente gli interni domestici della piccola borghesia colta e garbata che abitava la campagna a ridosso delle mura cittadine. Qui, lungo l'Arno, framezzo a una distesa di orti dove contadine ricurve sotto i grandi cappelli di paglia raccolgono gli ortaggi (si veda di Lega, *Orti a Piagentina*, esposto a Castiglioncello unitamente alle opere di seguito citate) si trovano le villette della famiglia Batelli e dei Cecchini, vale a dire l'universo pittorico tutto femminile di Silvestro Lega:

egli raffigura l'amata Virginia Batelli ne *L'educazione al lavoro* e l'allieva Isolina Cecchini ne *La pittrice*, mentre i quieti ritmi e i rituali di quella società sobria e fervente di ideali rivivono nei celeberrimi *La Visita in villa*, *La passeggiata in giardino* (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti), *Un Dopo Pranzo* (Milano, Pinacoteca di Brera) del maestro di Modigliana, e ne *Le cucitrici di camicie rosse* di Odoardo Borrani, sullo sfondo di una natura che ha per protagonista il fiume, ora nei toni quasi metafisici di Abbati, ora in quelli solari di *Luna di miele* di Telemaco Signorini. L'ultima sezione della mostra era dedicata alla vita del "Gazzettino delle Arti del Disegno" (1867), primo periodico dei macchiaioli, voluto e diretto da Martelli. Scegliendo tra i molti temi dibattuti sul periodico e riflettendo come essi derivassero per lo più dai principi estetici di Proudhon, la mostra di Castiglioncello esponeva *Non potendo aspettare* di Telemaco Signorini opera recensita sul "Gazzettino" e rivelatrice dell'inclinazione di questo artista colto e cosmopolita all'effettismo di James Tissot e di Ernest Meissonier; e ancora lo splendido *Le macchiaiole* di Giovanni Fattori, opera chiave nel percorso del maestro livornese che assumendo i temi e la classicità neo rinascimentale toscana, pone le basi in Italia per il fecondo filone del naturalismo agreste. Il "Gazzettino" documentava, inoltre, come è noto, la rivoluzione nella tipologia del ritratto toscano apportata dal ferrarese Giovanni Boldini negli anni della permanenza in seno al movimento dei Macchiaioli ragion per cui erano esposti al Castello Pasquini il *Ritratto di Beppe Abbati* e *Autoritratto mentre osserva un quadro*; mentre il passaggio del pugliese Giuseppe De Nittis, in viaggio per Parigi, circostanza documentata dal periodico fiorentino, era rappresentato in mostra dal *Ritratto di Adriano Cecioni* e da *L'Ofantino*.

2003 Silvestro Lega, padre spirituale delle inquietudini del XX secolo

Dopo l'effetto corale di questa esposizione, particolarmente apprezzata dai visitatori, la programmazione ideata dal Centro Martelli ritornava al taglio monografico con la mostra della caldissima estate del 2003 dedicata alla maturità artistica di Silvestro Lega⁵,

uno dei capitoli meno frequentati dai circuiti espositivi che di Lega amano piuttosto presentare la produzione legata al momento di Piagentina. Proseguendo il suo coerente percorso di approfondimento critico la mostra consentiva di indagare i postumi della rivoluzione artistica dei macchiaioli attraverso l'esperienza d'arte e di vita di uno dei protagonisti più grandi dell'Ottocento Italiano. Perché se i Macchiaioli sono stati il precedente cui molta pittura del Novecento ha guardato, Lega è stato sicuramente il solido promontorio proteso verso il mare delle inquietudini del XX secolo. A questo ruolo di padre spirituale delle nuove generazioni lo consegnò per primo Telemaco Signorini, sottolineando il debito che tanti giovani pittori avevano maturato nei confronti di Lega. Fu nel 1926 tuttavia che Mario Tinti, nella sua monografia ancor oggi avvincente dedicata al pittore romagnolo, pose l'accento sulla solitaria modernità leghiana, che egli individuava pienamente espressa proprio nelle opere re-



alizzate al Gabbro tra il 1886 e il 1893 circa. Tinti coglieva la maggiore libertà esecutiva e individuava quei caratteri per i quali essa poteva dirsi addirittura più innovativa e prossima alla moderna sensibilità. *L'input* dato da Tinti ebbe un'eco negli scritti di Emilio Cecchi: "... allora [dopo il 1870] la deliziosa timidezza formale che s'indugia sulle prime pitture (la politezza stilistica delle opere di esordio: i Fidanzati fermi a conversare nel pratello davanti a casa; le signore sotto il pergolato), si dissolve in impeto inatteso. E senza mai che questa poesia degli affetti si smarrisca, la vediamo tralucere dentro una maniera più inquieta e misteriosa". Giudizi così autorevoli e propizi alla tarda attività del pittore influirono nella formazione culturale di quel tessuto collezionistico destinato a recepire le opere più significative della produzione "gabbrigiana" del maestro macchiaiolo. Raccoltore tra i più raffinati e sensibili, Mario Taragoni scelse di custodire nella sua dimora genovese, tra i molti tesori, alcuni capisaldi della tarda produzione leghiana, assicurati alla mostra dall'impegno e dal generoso entusiasmo di Josie Taragoni. La mostra ha dunque goduto il privilegio di uno *scoop* offrendo l'opportunità di mostrare un nucleo di opere di rara bellezza, non più viste allora da cinquant'anni: il *Ritratto di Signora*, familiarmente detto "la bruttona", le donne Bandini sedute sulla scala, *Ragazza di Crespina*, *La Scellerata*, *Lo Scialle rosa* (quest'ultimo con una travagliata storia che lo lega per un lungo periodo anche alla collezione castiglioncellese di Romolo Monti) erano presentati con capolavori certo più noti al pubblico delle mostre, ma non meno emozionanti come lo splendido *Una madre* (Fondazione Cassa dei Risparmi di Forti) e il *Ritratto di Don Giovanni Verità* (Modigliana, Museo Civico).

2004 Federico Zandomeneghi a Parigi: la sofferta conversione all'impressionismo

Nel 2004 il tema da approfondire era ancora una volta monografico⁴: l'obiettivo si spostava su Federico Zandomeneghi artista tra i più amati dal collezionismo internazionale. Stabilitosi trentenne a Parigi, il veneziano Zandomeneghi visse nella ville lumière per tutto il resto della sua vita, vale a dire per quarant'anni e a Parigi morì in pieno conflit-

to mondiale, nel 1917, solo e quasi dimenticato dai compatrioti. La mostra proponeva di visitare il percorso originalissimo di questo pittore, partendo dagli anni italiani trascorsi a fianco dei Macchiaioli a Firenze e a Castiglioncello, dove egli fu ospite e amico intimissimo di Diego Martelli e dove maturò il progetto di trasferirsi a Parigi per un certo periodo: "Addio Castiglioncello addio Fauglia, addio giorni e bagni felici ... Non so quanto mi tratterò nella grande città, perché parto senza idee preconcepite per cui abbandono l'avvenire in mano alla mia Dea protettrice - La Combinazione ..." scrisse a Francesco Gioli nel giugno del 1874.

In seguito non sarà la combinazione, bensì il suo pronunciatissimo orgoglio a indurlo a non tornare mai più in Italia dove sapeva di non trovare ammiratori ad attenderlo. La scelta dell'impressionismo che a posteriori risulterà vincente, fu infatti una strada irta di difficoltà e avara di remunerazioni diversamente da quella alla moda dei connazionali De Nittis e Boldini che trionfavano invece in tutti i Salon e i salotti parigini, con grande eco in Italia.

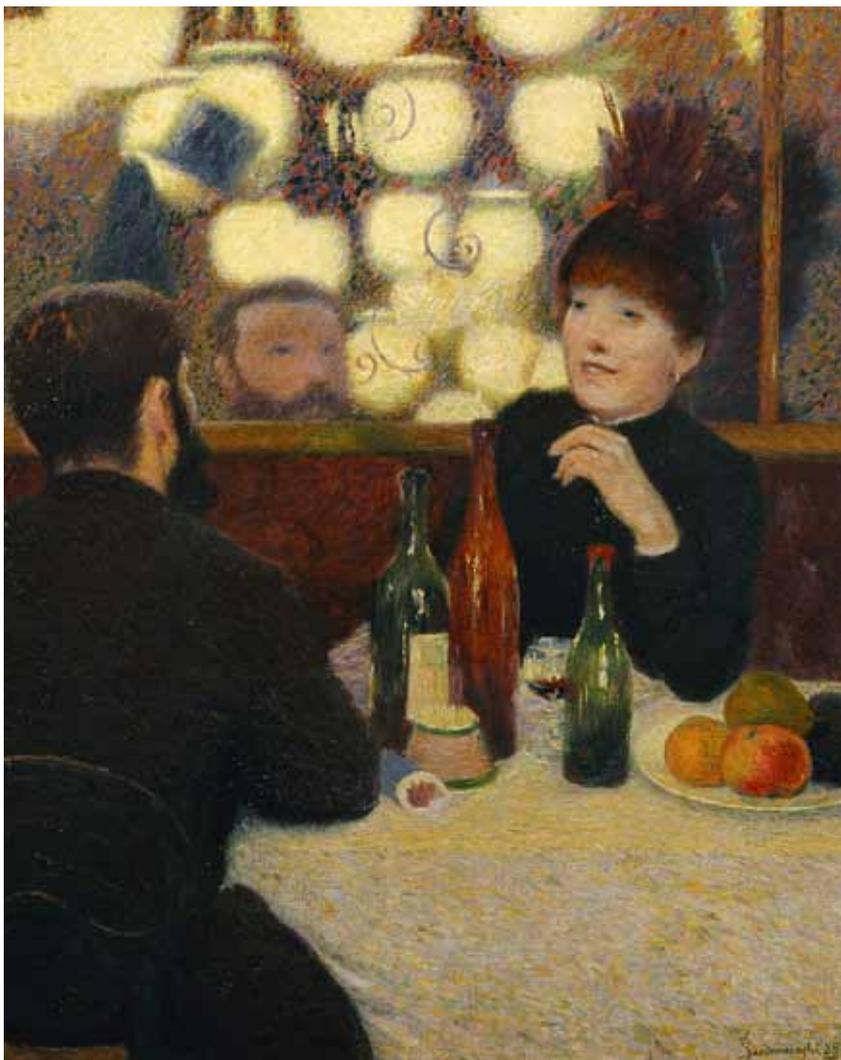
All'invito offertogli da Martelli di rientrare in Italia per soggiornare nuovamente a Castiglioncello egli rispondeva con una nota di amarezza:

"Tu mi domandi che venga a fare una gita di piacere per rivedere la deserta Torre di Castiglioncello. Ma mio diletto Diego o che mi pigli per un De Nittis qualunque che rimetteva di tanto in tanto il piede sul patrio suol passando sotto gli archi di trionfo eretigli dai suoi ammiratori. Altro che gite di piacere!...", e proseguiva sciorinando le molte difficoltà economiche che gli consentivano a mala pena di pagare l'affitto del suo studio. Scegliendo di presentare un considerevole assieme di opere del periodo italiano dell'artista, la mostra di Castiglioncello ha voluto contribuire a trovare un più equo criterio per valutare l'operato di Zandomeneghi, insistendo proprio sulla originalità e individualità del suo percorso piuttosto che sulla somma valorizzazione di un momento particolare della produzione dell'artista.

Il criterio che definisce l'ultima attività - di gran lunga la più nota - come un punto di arrivo del percorso del pittore, come il conseguimento di una cifra finalmente individuata e individuale, sottovaluta la validità del ruolo storico che Zandomeneghi ebbe a coprire,

Federico Zandomeneghi
Al Caffè Nouvelle Athènes, 1885
 olio su tela, cm 90x70
 Collezione privata

vera e propria *liaison* tra i Macchiaioli e la più avanzata scuola Veneta, quella di Ciardi e di Favretto, ponte (e come tale lo individuò Diego Martelli) tra i Macchiaioli e gli Impressionisti francesi e, all'interno di questo secondo movimento, tra i "dessinateurs" di Degas e i cosiddetti "coloristes" (Pissarro, Gauguin, Monet ...); sensibile a taluni esiti non programmatici del Neo-impressionismo, dette spazio nella sua opera alla *sensiblerie* puntinista, mediatagli in parte anche da Guillaumin e da Pissarro suoi abituali compagni di lavoro, per poi assistere con i propri insegnamenti l'astro nascente del più giovane Toulouse-Lautrec. Per ricontestualizzare la vicenda di Zandomeneghi cercando di far percepire al pubblico dei visitatori il motore interiore del suo ragionare finissimo, lo spirito fortemente individuale dell'artista che lotta per rinnovarsi con coerenza, assecondando l'istinto alla modernità e al tempo stesso preservando la propria forte identità culturale, la mostra di Castiglioncello proponeva un percorso non strettamente monografico, intercalando alle opere del maestro veneziano, quelle dei suoi compagni di strada. Celeberrimi dipinti come *Costumi livornesi* di Giovanni Fattori della raccolta Jucker, *Nel chiostro* di Giuseppe Abbati (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti), *I fidanzati* di Silvestro Lega, s'intercalavano nel percorso espositivo consentendo di valutare il perfetto inserimento di Federico all'interno delle scuole di Castiglioncello e Piagentina; inoltre veniva proposta per la prima volta l'opportunità del confronto tra una delle opere più impegnative di Zandomeneghi, *Impressioni di Roma* (Milano, Pinacoteca di Brera) e il grande quadro di Michele Cammarano *Incoraggiamento al vizio*, esemplare espressione di quel "realismo integrale" che orientò la produzione di Zandomeneghi in quegli stessi anni. Seguivano le opere veneziane, *Preparativi per la processione*, *In chiesa*, *Paul de Kock*, nelle quali riaffiorano i temi claustrali un tempo cari a Beppe Abbati, reinventati tuttavia con fare più narrativo e la cromia brillante nei



rossi, nei viola e nei blu, che diverrà tipica degli anni francesi. Attraverso l'accostamento a importanti dipinti di Camille Pissarro, di Alphonse Maureau, di Paul Gauguin, di Giuseppe De Nittis la mostra rivelava la mutazione dell'artista che si convertiva – non senza sofferenza – all'impressionismo.

Ad *A letto*, uno dei due dipinti inviati da Parigi alla Promotrice fiorentina del 1878 era stato accostato per la prima volta lo studio preparatorio, di due anni precedente, nel quale la materia pittorica appare fortemente chiaroscurata, e dunque ancora legata ai modi della *macchia*; nel dipinto maggiore Zandomenighi sembra cogliere l'invito ai "toni chiari e opachi, incredibilmente vivi e leggeri, di un valore luminoso quasi ovunque diffuso equamente" che il critico Edmond Duranty sug-

geriva individuandone l'origine nella cultura figurativa giapponese e orientale.

L'attività svolta in seno al gruppo degli impressionisti francesi era documentata da *Al caffè della Nouvelle Athènes* in cui il pittore si auto-raffigura all'interno del celebre locale di Montmartre, sede delle riunioni del gruppo francese, unitamente alla modella Marie, più nota come Suzanne Valadon. Erano esposti in questa sezione *Il violoncellista*, *Il dottore*, *Visita in camerino* e il poco noto ma pregnantissimo *Ritratto della madre*.

Lo sguardo finale era rivolto infine alla produzione più tipica e conosciuta di Zandomenighi con splendidi capolavori quali *Il giubbotto rosso* e *Bambina con i capelli rossi* – mai esposti in precedenza –, *La tasse de the*, *L'ombrello rosso*, *Femme au miroir*.

2005 Dal realismo di Courbet, il grande amore per la natura e la tensione sociale degli artisti della macchia

Nel 2005 la mostra "Da Courbet a Fattori, I principi del vero"⁷ si è proposta di indagare il modo in cui Macchiaioli e altre figure primarie del movimento toscano si rapportarono con il Vero, nell'ambito di quel processo di democratizzazione dell'arte europea inaugurato in pittura da Gustave Courbet.

Nel 1855, agli esordi del loro cammino, i Macchiaioli non avevano ben chiaro dove e come dar concretamente seguito alla loro intima esigenza di un'arte attuale che attraverso una maggiore libertà espressiva soddisfacesse la loro sensibilità di giovani uomini impegnati oltretutto nel disegno di un'Italia finalmente libera e unita. In quello stesso anno, Courbet a Parigi allestiva il "Padiglione del Realismo" e pubblicava la nota premezza al catalogo delle opere, nella quale era riassunto il suo credo artistico. Scrive Signorini sul "Gazzettino" che i resoconti dei primi visitatori di ritorno da Parigi impressero un nuovo vigore e un preciso orientamento alle ricerche dei toscani. In che modo la ricerca dei macchiaioli possa rapportarsi alla grande pittura sociale di Courbet, quella del *Funerale a Ornans*, degli *Spaccapietre*, la cui parabola, iniziata nel 1848 si era per così dire conclusa già nel 1855, è un aspetto su cui si era eluso sino a oggi di riflettere. Mancavano infatti i gangli, i nodi del tessuto che congiunge il più giovane realismo italiano a quello storico francese. Gli studi che stavano alla base del percorso espositivo del Castello Pasquini facevano riemergere l'affinità di pensiero tra talune menti propositive del gruppo come Martelli, Signorini e il filosofo Giuseppe Ferrari, idolatrato da Abbatini, filosofo che fu legatissimo a Proudhon sin dal 1848 e che conobbe sin d'allora a Parigi il Courbet; mentre lo splendido quadro di Signorini, *L'alzaja* esposto per la prima volta in una pubblica mostra, investiva di una inedita luce la questione dei rapporti tra i Macchiaioli e Courbet.

Sarebbe stato, tuttavia, errato e miope cercare la flagranza dell'affinità tra la pittura dei Macchiaioli e l'arte di Courbet: la poetica dei macchiaioli, per quanto radicata nei principi del Realismo, appare infatti autonoma e indipendente negli esiti artistici. I Macchiaioli desunsero dagli scritti di Proudhon (che dell'ar-



Telemaco Signorini
L'alzaja, 1864
 olio su tela, cm 58,4x173,2
 Collezione privata

Foto di posa per il dipinto *L'alzaja*
 Firenze, Archivio Eredi Banti

Giovanni Fattori
La raccolta del fieno in Maremma, 1867-1871
 olio su tela, cm 110x160
 Collezione privata

Nella pagina accanto:
 Castello Pasquini. Visitatori davanti al
 dipinto *L'alzaja* di Telemaco Signorini
 (luglio 2005)

I bracconieri di Courbet esposti nel 2005 al
 Castello Pasquini

te di Courbet fu fine esegeta) i principi di verità, carattere, sentimento, costitutivi della loro poetica, improntando su di essi il proprio linguaggio, la propria filosofia di vita, le proprie aspirazioni non solo artistiche; tali "principi del Vero" furono per quasi cinquant'anni le fiaccolle indicatrici che illuminarono il percorso del movimento toscano, una sorta di tracciato che ora segnò la straordinaria, irripetibile tensione morale del momento di Castiglioncello come più tardi radicò il senso conoscitivo della forma dell'ultimo Fattori. I valori etici di una generazione di giovani patrioti, lo spessore morale del loro impegno di artisti e di uomini nei temi e nelle lotte dell'epoca loro, l'aspirazione all'uguaglianza sociale, l'anelito di libertà e di giustizia, tutto

questo costituisce il tessuto connettivo della poetica dei Macchiaioli; si può dire dunque che essi furono immersi nella realtà contemporanea con l'utopia nel cuore. La mostra attraversava mezzo secolo di pittura, raccontando con opere emblematiche le tappe fondamentali attraverso le quali si venne compiendo il cammino dei Macchiaioli, pittori della realtà. Le opere di Camille Corot messe accanto a quelle di Nino Costa, quelle di Costant Troyon e di Diaz de la Pena accanto ai quadri di Serafino De Tivoli, una giovanile veduta della foresta di Fontainebleau di Courbet accanto a un paesaggio toscano di Signorini corroboravano di infinite suggestioni poetiche il nesso dei rapporti tra la moderna pittura francese di paesaggio



e i primi tentativi sul vero dei nostri pittori, all'altezza del 1855. Molto presto, tuttavia, i Macchiaioli giunsero a superare sia tecnicamente che ideologicamente, l'esempio di questi precedenti illustri. La qualità stessa del rapporto instaurato dai pittori di Barbizon con la Natura, romanticamente intesa come rifugio dalla vita sociale; la necessità da parte di quegli artisti di trovare nelle indagini sul vero l'ideale rispondenza ai propri stati d'animo, tutto questo non si adattò più alle istanze dei giovani Macchiaioli, desiderosi di incidere sui modi e sull'evolversi della realtà contemporanea; l'invenzione stessa della macchia, strumento per cogliere con immediatezza ogni frammento della realtà non risponde allo spirito classificatore del naturalista, quanto all'idea di restituire attraverso quel frammento la complessità di valori soprattutto etici e sociali che quella realtà esprime. Il concetto di Realtà come sintesi dinamica di Natura e Storia, è un concetto che non appartiene ai paesaggisti francesi degli anni Trenta; è invece principio cardine del realismo courbettiano e a esso i nostri pittori approdarono non per lenta maturazione generazionale, bensì in sette anni di studi ferratissimi, di confronti illuminanti, di tensioni civiche e bagni di sangue. La selezione di opere di Courbet proposta a Castiglioncello, all'interno di un percorso dedicato essenzialmente alla pittura macchiaiola, ha dovuto tener conto del tipo di approccio che questi artisti italiani ebbero con il caposcuola del realismo francese.

Seguendo i nostri artisti passo passo nel loro cammino sul "vero", iniziato sotto l'influenza dei pittori di Barbizon, ci siamo domandati se saremmo mai approdati all'epica e al pathos solenne della *Raccolta del fieno in Maremma* di Fattori, ignorando la prestanta antica dei contadini di Flagey dipinti da Courbet; se avremmo potuto prescindere dall'accomunare lo scatto vitalistico dei cervi in fuga del francese e quello dei cavalli a Tombolo di Fattori o ignorare il sentimento recondito della natura che scaturisce dai misteriosi angoli di foresta dipinti da Courbet e con egual forza dalle solenni pasture maremmane del maestro livornese.

Ci siamo domandati se Signorini avrebbe mai potuto concepire un capolavoro come *L'alzaja*, se Courbet non avesse impresso il vigoroso e personalissimo sigillo dell'attuali-

tà ai soggetti tratti dalla realtà sociale, agricola e borghese della Franca Contea.

Courbet non era stato certamente il primo a dipingere quadri con contadini, ma il suo realismo vigoroso e sanguigno, celava sotto l'apparente volgarità una profondità di osservazione che secondo Proudhon era il punto essenziale dell'arte, opinione che trovava naturalmente d'accordo i Nostri artisti. La selezione delle opere di Courbet che ruotava attorno allo splendido quadro dei *Bracconieri* (Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna già proprietà di Piero Dini) e alla bella *Contadina addormentata* (1853) offriva l'opportunità di ammirare taluni aspetti della pittura courbettiana degli anni cinquanta, sui quali i Macchiaioli ebbero modo di riflettere, desumendone il grande amore per la natura, la sobrietà del mezzo pittorico e l'ideale di un ruolo etico e civile del pittore.

De *I bracconieri* i Macchiaioli apprezzarono la straordinaria e innovativa abilità nel rendere gli effetti della neve in tutta la loro gamma luminosa.

Un sapiente gioco di linee suggerisce l'immensità dello spazio di quella landa desolata attraversata dai due cacciatori; essi incedono affondando i passi nella neve spessa e aizzando i cani alla preda; il tutto è immerso in una luce meravigliosamente tersa che sembra diffondere sulla tela il lieve crepitare della neve calpestata e lo sferzare della brezza gelida sui volti induriti dei cacciatori. La bianchezza abbagliante del terreno, ritmata dallo scintillio delle ombre che hanno i colori dell'iride (un effetto che piacerà agli Impressionisti) produce un forte effetto di controllo sui volti scuri delle figure, effetto già sperimentato da Signorini ne *L'alzaja* e ripreso da Borrani nel contesto domestico e intimista di "Conversazione in terrazza".

Dunque il realismo "integrale" di Abbati, Lega, Fattori, Signorini che nei momenti di Castiglioncello e Piagentina si caratterizza per l'intonazione "epica" con cui sono colti frammenti della vita contemporanea (abbiamo coniato la definizione di "epica del quotidiano" proprio in questa circostanza) era rappresentato da una sequenza di capolavori, tra i quali primeggiavano lo splendido *L'alzaja* di Telemaco, non più esposto in Italia dal 1874, *Carro e bovi nella Maremma toscana* di Abbati e *La visita* di Lega (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna). *L'alzaia* di Signo-



rini è forse il dipinto che meglio chiarisce il debito dei Macchiaioli verso Courbet e verso le formulazioni estetiche che del realismo veniva dando Proudhon. È la risposta all'invito di dipingere gli uomini, nella sincerità della loro natura e delle loro abitudini, nei loro lavori, nel compimento delle loro funzioni civili e domestiche, con la loro fisionomia attuale, soprattutto senza posa; sorprenderli, per così dire, nell'intimo delle loro coscienze, non per il semplice piacere di schernire, ma come scopo di educazione generale. Imbracati nella corda, l'alzaia appunto, cinque robusti individui in maniche di camicia e coi pantaloni arrotolati al polpaccio rimorchiano un'imbarcazione (esclusa dalla vista) dalla sponda dell'Arno; le schiene sono inarcate nello sforzo, le braccia penzolano inerti lungo il busto o si piegano per detergere il sudore dai volti, i passi pesanti inchiodano al terreno le figure barcollanti nello sforzo. Un potente controllo riduce a macchie scure i volti già resi inebetiti dalla fatica cosicché ogni individualità si perde nella potenza monumentale e plastica di un bassorilievo antico; salvo poi far sì che girando il volto verso di noi che osserviamo la scena, uno degli individui attestati che non di un antico episodio di servi della gleba si tratta, bensì di una triste verità della neonata nazione italiana, una realtà attuale, datata 1864, anno di esecuzione di questo ritrovato capolavoro. La tensione del dramma si esalta per con-



Paul Helleu
Madame Helleu en robe blanche
(Madame Helleu in abito bianco), 1902
 olio su tela, cm 110x78
 Bayonne, Musée Bonnat-Helleu

Nella pagina accanto:
 Giovanni Boldini
Sulla panchina al bois (1872)
 olio su tavola, cm 46x34
 Collezione privata

trasto nella tersa luce del giorno nel quale si delinea in lontananza il profilo urbano di Firenze. Il passaggio – annunciato dalla *Portatrice* di Zandomeneghi esposto per la prima volta – alla declinazione “gentile” che del vero vengono dando, dopo il 1870, Ferroni, Gioli e Camicci era rappresentato in mostra dai capi d’opera di questi pittori, primi fra tutti *Il girotondo* di Niccolò Camicci e *L’arruoto di Santo Spirito* di Francesco Gioli. A partire dagli anni Ottanta, Signorini, Lega, Fattori sopravvissuti al movimento

macchiaiolo, inteso come gruppo di lavoro, attraverso percorsi individuali seppero modulare con intelligenza e sensibilità la loro sostanziale fedeltà ai principi del vero⁷. Dunque le ultime tre sezioni della mostra di Castiglioncello erano monografiche, l’una dedicata a Signorini per documentare con celebri dipinti quali *Bambini colti nel sonno* e la Nene seduta sul muretto di *Sulle colline a Settignano* l’inclinazione a privilegiare la “tinta locale” di un luogo, il “carattere” di una fisionomia in quei quadri che hanno per soggetto animati scorci di Riomaggiore, di Firenze, di Edimburgo, di Parigi, ossia tratti urbani facilmente riconoscibili, ai quali Signorini sa imprimere il fascino dell’attualità di uno stile di vita; la penultima sala del Pasquini era dedicata a Lega con opere che documentavano la crescente libertà di esecuzione distintiva di tutta la produzione degli anni del Gabbro. L’ultima sala della mostra era ricca di taluni tra i maggiori capolavori di Fattori, dalla emozionante *Libecciate* (Firenze, Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti), un angolo di costa maremmana percorso dalle forti raffiche del vento di sud-ovest, indimenticabile nella sequenza del leccio che pare inchinarsi al cospetto del mare biancheggiante di schiuma e minaccioso come una fiera inferocita a *La scolarina*, ritratto dell’allieva Corinna Civelli, gioiello nel quale l’incisività e l’essenzialità compositiva si sposano a un’aura di grazia, se non insolita, certamente rara per il pittore dei butteri e dei soldati. Ma il tema dominante della tarda attività di Fattori è rappresentato dalla Maremma, dai suoi butteri, dalle sue indomite mandrie (in mostra erano presenti *Marcaterra dei puledri in Maremma*, *Butteri e mandrie in Maremma*, *Maremma toscana*) nella quali il maestro livornese viene affermando, oltre a una spazialità moderna, il senso più profondo della sua toscانيتà che non è vernacolo ma sentimento di appartenenza alla civiltà della sua terra.

2006 Giovanni Boldini sedotto dalla *ville lumière*

La mostra dell’anno successivo, il 2006, manteneva l’apertura internazionale delle due esposizioni precedenti, cercando di giungere a una più profonda, inedita valutazione di un aspetto acclarato dell’arte italiana. Niente poteva dirsi infatti più “acclarato”



della pittura di Giovanni Boldini, all'indomani della storica mostra di Padova del 2005. Eppure proprio dalla recente frequentazione della migliore produzione boldiniana, nuovi input erano sorti, primo tra tutti quello di sfatare il pregiudizio di una personalità geniale ma istintiva, del tutto indifferente ai fermenti letterari del tempo.

La mostra⁸ proponeva per la prima volta un quadro sfaccettato, vivace e puntuale, dei complessi rapporti tra arte, letteratura e costume che contraddistinsero la temperie culturale della Belle Époque, a partire appunto da Boldini e dalla sua amicizia – sino ad allora per niente indagata – con Paul Helleu e con Sem, brillanti protagonisti della vita culturale parigina di fine secolo. I tre amici furono gli interpreti di quel mutare di sensibilità che dalle istanze positiviste di metà Ottocento approdò al clima decadente di fine secolo. L'amicizia fu tanto significativa da contemplare nel suo seno – come la mostra di Castiglioncello ha potuto evidenziare – tanto le intemperanze puramente impressioniste di Helleu come l'esuberanza mondana di Boldini. Abbiamo poi verificato come, a dispetto della diversa età (Boldini era più anziano di Helleu di 17 anni) e delle differenti origini e formazioni, i percorsi artistici dei tre convalidassero per un lungo tratto nell'alveo del Montesquiou e delle sue curiosità estetiche. In particolare l'amicizia tra Helleu e Boldini riaffiorava nella importante, inedita documentazione riportata in catalogo, resa accessibile dalla generosa disponibilità di Paulette Howard-Johnston, la piccola figlia di Helleu che posò più volte per il ferrarese. La mostra di Castiglioncello, con la sua ricchezza documentaria ha messo in luce definitivamente la pregnanza di interessi comuni, di relazioni sociali, di rapporti culturali con alcuni dei grandi protagonisti della cultura del tempo – Marcel Proust e Robert de Montesquiou in primis.

Abbiamo sempre supposto che l'incontro di Giovanni Boldini con il più giovane Helleu, pittore bretone, nativo di Vannes, avesse avuto un peso notevole nella svolta subita dal percorso artistico del maestro di Ferrara che repentinamente, nei primi anni ottanta dell'Ottocento lasciò i piccoli quadri alla Meissonier e alla Fortuny per approdare al grande ritratto internazionale di fine secolo. Ed era poi un dato intricante l'affinità con lo stile di Boldini rilevabile nella grafica di Helleu.



Ebbene la mostra di Castiglioncello ha consentito di valutare come l'incontro con Helleu e attraverso di questi con Sargent, con Montesquiou e con Proust, producesse il radicale cambiamento di rotta del percorso di Boldini; e ancora come Helleu fosse un artista di grande livello con un iter assolutamente diverso da quello di Boldini. L'esposizione dunque prendeva le mosse dagli esordi di Boldini sulla scena parigina. Chi meglio di Boldini avrebbe potuto farsi interprete del mito della "Ville lumière". Non era

stato proprio il ferrarese in una lettera al suo primo protettore Cristiano Banti a descrivere Parigi come un sogno, come l'obbiettivo dei suoi desideri presenti e futuri, tanto che Firenze gli faceva – dopo aver visto la capitale di Francia – l'impressione di un sobborgo di villaggio? Boldini, dal momento del suo arrivo a Parigi, entrò in totale sintonia con il gusto imperante, scelse l'indirizzo *a la mode* e produsse quei deliziosi dipinti tutta verve e maestria che possiamo definire sogni, ora in costume settecentesco, ora in costume contempora-



Giovanni Boldini
Ritratto del conte Robert de Montesquiou
 (1897)

olio su tela, cm 160x83
 Parigi, Musée d'Orsay

Nella pagina accanto:
 Giovanni Fattori
Silvestro Lega che dipinge sugli scogli,
 1866 ca.

olio su tavola, cm 12,5x28
 Collezione privata

neo ove deliziose fanciulle hanno l'eleganza del secolo precedente muovendosi per le animate strade della metropoli parigina.

In quegli stessi anni settanta che vedono il grande exploit di Boldini, Helleu studiava presso Gerome in compagnia dell'americano Sargent. Nel 1876 conobbe Claude Monet e questo fu l'esordio di un'amicizia durata tutta la vita. Le sue opere risentono dell'influenza di Whistler, di Berthe Morisot, di Manet, ma sarà sempre Monet l'astro che illuminerà il percorso di Helleu, soprattutto il suo percorso non ufficiale, quello che dagli studi all'aperto nel giardino di Bois Boudran, proprietà

della celebre Contessa Greffulhe, approda alle splendide marine primo novecentesche di Cowes, che Monet avrebbe definito una importante pagina di impressionismo.

Helleu dovette il suo successo al genere del ritratto (Helleu, Boldini, La Gandara, Sargent furono i principali interpreti del cosiddetto "ritratto mondano") e alla sua specialità nella tecnica della punta secca: uno dei suoi primi estimatori fu il Montesquiou che lo prese a proteggere e lo presentò sia a Edmond de Goncourt, sia a Proust.

La presenza eccentrica di Montesquiou era magistralmente evocata in mostra dal capolavoro di Boldini (Parigi, Musée d'Orsay). Attorno a esso si disponevano i dipinti di Boldini e di Helleu che più sembravano assecondare le predilezioni del "Principe della Decadenza": entrambi si cimentano nel cosiddetto "ritratto psicologico", entrambi si applicano al ritratto in interno, giacché notoriamente il Conte era estraneo alla dimensione *en plein air* dei paesaggi impressionisti allora in voga. Entrambi i pittori evocano atmosfere antiche: così Helleu quando raffigura i giardini di Versailles, così Boldini quando abbozza la scena erotica de *Le viol de Leda* che ispirerà anche un passo della "Recherche" di Proust ("Albertine disparue").

A seguire, una selezione delle litografie di Sem ruotante attorno a uno dei capolavori di Boldini, il *Ritratto di Sem* occupava una apposita sala del Castello Pasquini, apparente controcanto divertito ai temi correnti di questo clima culturale e artistico.

La ricca selezione dei ritratti di Boldini fine secolo, ispirati al ferrarese da questa temperie culturale, presentava per la prima volta il *Doppio ritratto dei bambini Copper*, il *Ritratto di Madame Hugo con il figlio*, appartenuto a Rothschild e altri inediti, unitamente al *Ritratto di Madame Lanthelme* (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna) e alla splendida *Dame de Biarritz*, la cui misteriosa identità è stata recentemente svelata da un nostro documentato studio. Intonata ai versi di Mallarmé ("Il gentile Helleu Dipinge d'un ignoto colore fra la delizia e il bleu"), la sala conclusiva del percorso castiglioncellese era dominata da un registro intimo, peraltro ignoto al temperamento di Boldini, le cui donne hanno sempre una sensualità audace e talvolta pure indiscreta. La protagonista femminile è lei "la rossa" Alice, la sua persona elegante, longili-



nea, lo sguardo di una sensualità carezzevole. C'è il mondo dell'infanzia ritratto in tutte le più soavi sfumature, l'infanzia dei piccoli bimbi Helleu. Prevalsa insomma nella sala il bianco, il bianco dei fogli incisi con la grazia di un moderno Watteau, i candidi riflessi dei navigli, la bianca veste della piccola Ellen, seduta in spiaggia il cui sguardo ceruleo ci rammentava che lo sguardo è lo specchio dell'anima.

2008 Nel *buen retiro* di Castiglioncello, mezzo secolo di storia dell'arte

L'esposizione promossa dal Centro Martelli nel 2008⁹ riconduceva l'attenzione del visitatore sulle vicende artistiche strettamente legate al territorio di Castiglioncello, ideando un viaggio pittorico che prendeva le mosse nel 1861 con l'arrivo dei Macchiaioli e che si concludeva con la presenza su questo territorio di Oscar Ghiglia, negli anni venti del Novecento. Si proponeva di riscoprire attraverso dipinti e fotografie per lo più inedite la complessità dell'intreccio che mescola di fatto gli aspetti biografici a quelli artistici, i fatti storici all'evoluzione di questa comunità che ha avuto in sorte di accogliere nel suo seno momenti fondamentali della storia dell'arte italiana. La natura di Castiglioncello – "Provenza d'Italia", è stato scritto – come sfondo di un percorso di civiltà lungo sessant'anni. Partendo dai dipinti dei Macchiaioli, la mostra offriva la sequenza quasi completa delle mirabili vedute di Castiglioncello dipinte da Borrani. Sono paesaggi nudi, di una tessitura serrata, nel quale il riferimento all'individuo è latente, sia che esso appaia, piccolo, spesso anonimo, di schiena, sorpreso nella quotidianità di un gesto o di un'attitudine; sia che esso non compaia affatto, per quanto se ne percepisca la presenza poco distante.

Nel ritrarre Lega che dipinge sugli scogli, Fattori esprime l'essenza di uno stile di vita che era poi quello della comunità di pittori ospiti di Martelli: essi erano soliti disperdersi in solitudine o a piccoli gruppi lungo i declivi che dalla villa scendevano verso il mare e, scelto un angolo, estratta da sotto il braccio una piccola assicella di legno, accovacciarsi umili dinnanzi allo spettacolo della natura.

Si tratta di pagine fondamentali della storia dell'arte europea, scritte qui a Castiglioncello in virtù del nesso profondo che legò quei pittori a questo territorio; qui in questa

natura riparata dai ritmi del progresso, austera, maestosa e quasi disabitata e dunque capace di far percepire a orecchio sensibile il cadenzare elementare dei ritmi del vivere universale, essi misero appunto la loro rivoluzionaria sintassi espressiva. Se non furono i Macchiaioli la causa della rinascita di Castiglioncello, certamente essi ne filmarono il risveglio, il cui profondo respiro è sotteso, intrappolato per sempre nelle predelle di questi artisti, feritoie della memoria su un passato lontano.

Dopo il 1870, la raggiunta unità d'Italia e la fine dell'attività comunitaria dei Macchiaioli, la villa di Diego Martelli a Castiglioncello continuò a svolgere un ruolo trainante nel panorama artistico culturale del tempo. La mostra documentava come essa fosse non la sede di un romitaggio, bensì il cuore pulsante di questo tratto di costa che si trovò suo malgrado irrorata dalla varietà degli interessi del critico, dalla complessità delle sue relazioni internazionali, e anche dall'affezione profonda che egli vi riversò, cercando come un buon padre di svelarne le qualità e di orientarne al meglio la crescita. La mostra rievocava gli stretti rapporti di amicizia e di consuetudine instaurati con altri cenacoli culturali quali la Villa Bandini al Gabbro – ove operava Silvestro Lega –, la villa dei Tommasi a Crespina e la villa Gioli a Fauglia: si veniva disegnando una sorta di reticolo geografico-culturale, perfettamente evocato dalle opere dei pittori macchiaioli e tardo macchiaioli in mostra, opere attraverso le quali si percepiva l'evolversi del linguaggio espressivo dei toscani verso il Naturalismo. Un prezioso qua-

dro di Lega documentava una delle visite alla famiglia dei suoi amici e seguaci Tommasi durante la dimora estiva nella villa di Crespina. Questa presenza la si avverte importante nel percorso di Adolfo, che dalla sobria e ancor leghiana atmosfera di *Villa Belvedere a Crespina* passa in breve alla stesura "impressionista" dello splendido *Il canto della sfoglia* (Terme di Montecatini) esposto allora per la prima volta insieme a *Sulla strada per Castiglioncello* dello stesso autore. Inoltre per la prima volta venivano accostate due imponenti opere realizzate da Niccolò Cannicci alla Cinquantina, presso Cecina.

Gli artisti e le opere di questo tratto del percorso rivelavano un forte corrispettivo poetico nell'opera letteraria di Fucini, illustre frequentatore di Castiglioncello sin dagli anni Sessanta dell'Ottocento. Nel 1901 si era fatto costruire la bella villa sulla Baia del Quercetano che divenne nei primi anni del Novecento la spiaggia più amata della comunità dei bagnanti. Da lì, dalla grande capanna di stipe della proprietà Fucini la osserva Michele Gordigiani in un bellissimo paesaggio; ed è la baia del Quercetano che fa da ambientazione a un bellissimo quadro di Arturo Faldi. Questi dipinti e soprattutto i grandi ritratti realizzati a Castiglioncello da Vittorio Corcos, figura illustre nel panorama artistico internazionale, proprietario di una delle più belle ville di Castiglioncello ci hanno consentito di sbirciare sulla Castiglioncello dei primi del Novecento: grazie alla politica di urbanizzazione del Barone Lazzaro Patrone, succeduto a Martelli nella proprietà, Castiglioncello ha infine mutato il suo aspetto rurale in quello di una piccola,



elegante località balneare, caratterizzata dai suoi bianchi ed eleganti villini e dominata dalla imponente costruzione neo medievale che il Barone si è fatto edificare e che noi conosciamo oggi come Castello Paquini.

Nel 1911 Romolo Monti, originario di Carpi e reduce da un lungo, avventuroso soggiorno in Argentina, comprava dal Barone Patrone l'ampio terreno su cui edificò in soli undici mesi l'Hotel Miramare. Per quanto oberato dai continui impegni connessi alla gestione dell'attività, Monti riuscì nel tempo a coltivare i suoi interessi artistici attraverso la lettura di libri e riviste e attraverso la frequentazione di musei, di gallerie private e soprattutto di pittori a lui contemporanei. Nel 1914 iniziò a formare il primo nucleo della sua raccolta, ricco di opere dei pittori macchiaioli e di artisti a lui contemporanei. Nel 1920 l'orientamento della raccolta era dato dalla cospicua presenza di dipinti di Oscar Ghiglia, Mario Puccini e delle sculture di Medardo Rosso. Tale indirizzo collezionistico veniva meditato da Monti alla luce dell'intenso scambio intellettuale con Oscar Ghiglia e, di riflesso, con Gustavo Sforzi, Ugo Ojetti, Ardengo Soffici e Giovanni Papini. Le opere della raccolta Monti che l'esposizione ha riunito nuovamente a Castiglioncello dopo mezzo secolo ci hanno consentito di rivivere le circostanze di una nuova stagione artistica che all'ombra rassicurante dell'albergo Miramare, nonostante i gravi disagi frapposti dal primo conflitto mondiale, trovò motivo di fiorire, contrassegnando un breve, intenso momento della storia culturale di questo territorio. La collezione Monti nata sul territorio è apparsa come il frutto più intimo di questo instancabile dialogo tra arte e natura di cui il territorio di Castiglioncello è stato custode.

2009 L'arte del sentimento nell'idealismo raffinato di Nino Costa

Nel 2009 il Castello Pasquini ha ospitato la mostra monografica di Nino Costa¹⁰ – la prima a lui dedicata – promossa in collaborazione con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. L'accoglienza da parte del pubblico e degli studiosi è stata internazionale e dunque all'altezza della "vocazione europea" del personaggio che svolse un fondamentale ruolo di mediatore culturale tra scuole pittoriche impegnate nella evoluzione della moderna pittura di paesaggio, dalla

metà del diciannovesimo secolo sino alle soglie del Novecento. La mostra ha avuto il pregio di presentare un nucleo di dipinti provenienti dagli eredi sudamericani del pittore, circostanza che ha consentito una più articolata riflessione, portando alla visibilità dipinti rarissimi, mai esposti in precedenza. Sono stati inoltre presentati i quadri meravigliosi attualmente conservati a York, nell'antica dimora di George Howard, Conte di Carlisle, amico e allievo di Costa.

Il percorso espositivo prendeva le mosse dunque da Roma e dalla sua campagna, dal ricordo della tenzone con la forte luce mediterranea che il giovane Corot combatté e vinse, aprendo nuove e moderne vie alla pittura di paesaggio; un ricordo tenuto vivo negli anni più prossimi a Costa dalla presenza nel territorio italiano dell'allievo di Corot, Louis François e del misterioso svizzero Emile David. Così, tra incontri importanti e gli stimoli alla sperimentazione e alla ricerca che ne derivano, il colto Nino forgia la sua personalità artistica che l'inflessibile applicazione sul Vero nel solitario vagabondare nella campagna di Ariccia contribuisce a rendere ancor più solida e consapevole. Attorno al celebre capolavoro costiano *Donne sulla spiaggia di Anzio* si disponevano dunque preziosi dipinti dello stesso pittore romano, quali *Donne in piazza ad Ariccia*, *Dormono di giorno per pescare la notte*, *Sul ponte di Ariccia*, e anche di F. Leighton, *Rock of the Sirens*, *Capri*, di George Mason *Ardea*, di Serafino De Tivoli, *Paesaggio con castello e figure*, di Giacinto Gigante, *Marina di Sorrento* (Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna) di Charles Coleman *Ariccia*. In stretta successione cronologica il percorso del Castello Pasquini documentava l'incontro con i Macchiaioli a Firenze nel 1859, incontro che consentì a Costa, forse per la prima volta, di incidere significativamente sul corso della pittura nazionale italiana, esortando i giovani pittori "progressisti" a perseguire le potenzialità espressive insite alla moderna pittura di paesaggio. "Se io sono divenuto artista con qualche poco di merito lo devo a Nino Costa" afferma perentorio e riconoscente Fattori aggiungendo di esser stato "attento alle sue, dirò così lezioni" durante le "lunghe passeggiate in campagna" e di aver "amato" i suoi studi e i suoi quadri. Costa rimarrà abbagliato, ma non soggiogato dal rapido svolgimen-

to della vicenda macchiaiola e dai subitanei vertici lirici raggiunti da Abbati, Fattori, Signorini, Borroni; di fatto, nonostante le innegabili tangenze poetiche e biografiche e la solidarietà che Costa sempre manifesterà alla "scuola toscana del '59", i due percorsi – quello della "macchia" e il "ragionato sentimento della natura", il "modellare dipingendo" proprio della vena costiana – sono destinati a correre paralleli.

Costa non condivide inoltre la graduale sensibilizzazione dell'arte dei toscani alle istanze sociali implicite al pensiero di Proudhon. Poiché, scrive giustamente la Rossetti Agresti, prima biografa del pittore romano, "l'arte di Costa era, sopra ogni cosa, caratterizzata dal sentimento; egli era un idealista e pensava che l'arte deve sempre suggerire un'impressione nobilitata e raffinata". A fianco del gioiello costiano *Carro rosso*, mai esposto in precedenza, il percorso di Castiglioncello presentava il dipinto di Giuseppe Abbati *Ulivi sul Monte alle Croci* paesaggio puro, silente, al quale il sole delle nobili colline fiorentine sembra voler donare una nota di conforto: la non-presenza dell'uomo ne evoca l'esistenza più intima e profonda, gli ulivi frondosi diffondono nel cielo terso una nota di compassione per la mesta condizione del vivere umano. Quella che Abbati introduce, pur nel rigore metrico e "positivo" della macchia, è una lettura fortemente evocativa della natura, quasi un'anticipazione di quell'atteggiamento che molti pittori dell'entourage costiano assumeranno verso la fine del secolo. Del resto Martelli, nel rievocare le tensioni tra i pittori "rivoluzionari" del Caffè Michelangelo parla di una vera e propria scissione che verso il 1861 oppose alla corrente "morelliana", facente cioè capo al pittore di storia Domenico Morelli la corrente "costiana" che guidò la svolta dei toscani e in particolare di Abbati; il quale in ragione di ciò voltò le spalle al successo ottenuto con gli interni monumentali delle chiese fiorentine per dedicarsi allo studio dal vero. In *Criniere al vento* Fattori rivela l'affinità concettuale con *Giornata di sciocco* del romano, sia per l'idea compositiva del grande arenile spoglio percorso dal vento, sia per il forte sentimento della natura che domina sulla presenza umana, sia per il tenore aulico della forma. Nel dipinto *Le boscaiole. Campagna livornese*, già proprietà Taragoni, Fattori affronta un tema tanto caro alla sua poetica, quanto condiviso da Costa sin dagli anni



Nino Costa

Ladre di legna sulla spiaggia presso Ardea la sera quando soffia il libeccio, 1853-1874
olio su tela, cm 119,4x279,5

York, Castle Howard

dell'Arccia. Nel 1873, il pittore romano ultimava l'imponente dipinto raffigurante le ladre di legna sulla spiaggia di Ardea, il quale recuperando alla memoria visiva ed emozionale l'incontro fortuito con quello sciame di donne dai costumi semplici e pittoreschi, incontro fissato vent'anni prima su un bozzetto fatto dal vero, sviluppa una vasta composizione avvolta in una atmosfera perlacea, attutita nei suoi chiarori rosati e sottilmente pervasa dai toni grigiastri della sera che avanza; una composizione tanto rigorosa nel disegno quanto sobria nella tavolozza, e pur tuttavia capace di esprimere la vitalità primigenia di quelle ignare eroine, che non sanno di trovarsi sul limitare di due mondi, quello mitologico e selvatico di Böcklin e il vitalismo irruento, carico di simbologia proprio della pittura internazionale di fine secolo. Questo straordinario capolavoro, per la prima volta esposto in Italia, proveniva dalla collezione di Castle Howard ed è stato sicuramente uno dei quadri più ammirati dai visitatori del Castello Pasquini, unitamente a *Le predone* di Cristiano Banti (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti). Il percorso espositivo prendeva poi in considerazione i soggiorni parigini e londinesi del 1862 e del 1863 nel corso dei quali Costa fu accolto con grande simpatia. A Parigi Costa si legò in particolar modo a Corot: qui ebbe modo dunque di valutare l'evoluzione dell'arte del maestro francese che aveva superato le atmosfere nitide, il segno sottile e inciso proprio dei suoi anni italiani per atmosfere più vaporose e soffuse, espressione di un lirismo romantico e onirico in qualche modo precorritore di atmosfere pre-simboliste. Questo momento d'incontro era documentato in mostra dall'inedito studio per *La Ninfa di Fontainebleau* essendo il grande e celebre quadro costiano (Roma, Museo di Roma Capitale) non disponi-

bile al prestito a causa dell'imperfetto stato di conservazione. Accanto a *Lago di Nemi, Casolari toscani, Paesaggio con figure* di Nino figuravano opere di C. Daubigny (*Cours d'eau dans une prairie*), di T. Rousseau (*La mare près de la route, ferme dans le Berry*, Parigi, Musée d'Orsay), di J. Dupré (*Le chemin de la ferme*, Parigi, Musée d'Orsay).

A Londra, attraverso gli amici George Mason e Frederic Leighton, entrò in contatto con la cerchia dei preraffaelliti, conoscendo personalmente Watts e Burne-Jones: se ne ritrasse tuttavia, prontamente, non potendo la sua "misura" latina e virgiliana trovare grande affinità di sentimento con la visione neogotica propria di quegli artisti. Opere di George Mason quali *Morning time* e *The wind on the wold* oltre al ritratto del pittore romano eseguito da Leighton chiudevano questa sezione centrale del percorso di Castiglioncello che proseguendo si soffermava poi sul sodalizio artistico instaurato da Nino con alcuni aristocratici pittori inglesi ossia George Howard, Blake Richmond, Matthew Ridley Corbet; i quali si riconobbero nella sua visione armonica e nel suo modo di dipingere dal vero, classico e misurato: nel 1883 da questo intimo sodalizio nacque la "Scuola Etrusca" di cui Costa fu l'amatissimo leader. A Londra essa tenne regolari esposizioni alla New Gallery, e visitando questa sede espositiva nota per ospitare abitualmente "la crème dell'arte inglese", Angelo Torchi scriveva nel giugno 1889 dalla capitale del Regno Unito "che Costa si è qui imposto veramente, ha addirittura una scuola sua, tutte queste esposizioni sono infiorate di quadretti specialmente di signorine che costeggiano, alcune molto bene, e che si riconoscono a prima vista per la linea del paesaggio che è sempre Bocca d'Arno

veduto dall'Inghilterra". A Roma, grazie alla presenza attiva di Costa, la "Scuola Etrusca" costituì un punto di aggregazione importante anche per taluni giovani italiani come Norberto Pazzini e Napoleone Parisani che in essa troveranno una valida alternativa alla volgare e vuota pittura spagnoleggiante allora diffusa nella capitale. Celebri dipinti costiani, mai esposti però in Italia, dominavano questa sezione della mostra, da *Paesaggio, risveglio primaverile*, a *La Madonna di Reggello* (York, Castle Howard), da *I faraglioni, Capri* (York, Castle Howard) a *Una mattina a Botri, Lerici* (York, Castle Howard); insieme a essi erano esposti *Etruscan Scene The Carrara Mountains* di Corbet, *The Baths of Caracalla, Rome* di Howard. Lo sguardo conclusivo era dedicato all'associazione "In Arte Libertas", nata nel 1885 da una costola della "Scuola Etrusca", annoverando tra i suoi soci anche Alessandro Morani e Giulio Aristide Sartorio: essa si pose il programma di un profondo rinnovamento dell'ambiente artistico italiano in senso idealistico ed estetizzante, accogliendo nel suo seno anche la lettura "simbolista" della natura "paesaggio dell'anima": attorno all'imponente *Ad fontem Aricinum* di Costa, esposto per la prima volta, sono stati presentati dipinti di Napoleone Parisani (*Il paradiso delle ranocchie*, Fondazione Roma), Morani (*Lavori di maggio*) e Sartorio (*Veduta di Ninfa*, Museo di Roma Capitale); oltre ad alcuni ritratti, genere figurativo grazie al quale Nino attuò significativi scambi con il mondo internazionale: la figlia primogenita di Nino, Giorgia, figurava in mostra doppiamente ritratta dal padre e dai di lui amici Franz von Lenbach, Richmond, Marie Spartali Stillman.



2011, si inaugura la rassegna dedicata ai Tommasi e il sindaco Alessandro Franchi mostra ai presenti la medaglia ricevuta dal presidente Giorgio Napolitano. Da sinistra, Francesca Dini, Valeria Tesi, Vincenzo Brogi

2011 Adolfo, Angiolo e Lodovico: la fiorente tribù dei Tommasi

Il lungo cammino iniziato con la preziosa retrospettiva dedicata a Giuseppe Abbati si è infine attestato nel 2011 sulle figure dei Tommasi¹¹, tre artisti livornesi dal temperamento diversissimo, legati sia da vincoli di parentela, sia da comuni origini culturali. A guidarci nella riscoperta della "fiorente tribù dei Tommasi" è stato ancora una volta Diego Martelli con un articolo di cronaca artistica (inedito, ma trascritto in catalogo), nel quale si affronta implicitamente il passaggio generazionale tra gli anziani Macchiaioli e i più giovani pittori naturalisti. Questo è stato il punto di partenza da cui è scaturito il percorso espositivo; articolato in tre retrospettive parallele, esso ha consentito di verificare innanzi tutto la coerenza poetica dei tre protagonisti, i fratelli Angiolo e Lodovico e il più anziano cugino Adolfo, liberandoli dall'etichetta – quanto mai inesatta e ingiusta – di tardi epigoni dei Macchiaioli e riposizionandoli storicamente nel complesso clima culturale degli ultimi due decenni dell'Ottocento. La mostra è stata inoltre una preziosa opportunità di conoscenza del corpus pittorico tanto considerevole quanto frammentato nei mille rivoli del collezionismo privato che si è sempre dimostrato sensibile all'arte dei Tommasi, e ciò a prescindere dalle opportune rivalutazioni che la critica ufficiale ha tardato inspiegabilmente a promuovere nei loro confronti. Chi dei Tommasi aveva in mente i piccoli, luminosi quadri tanto ricercati dal mercato dell'arte, piacevolissimi nell'aggraziata, "moderna" e leggera formulazione dei rigidi contenuti della poetica macchiaiola, è stato sorpreso nello scoprire gli splendidi capolavori – mai visti in età moderna – cui tali artisti affidarono il loro successo nelle grandi esposizioni nazionali e internazionali. Un successo quello dei Tommasi (e dei Gioli) tale da oscurare all'epoca

pure la fama dei loro maestri, i macchiaioli appunto. Ma dove erano finiti questi importanti dipinti, protagonisti delle cronache artistiche del tempo e poi dimenticati? Salvo rare eccezioni, ossia salvo le opere (non poche) acquistate all'epoca dal governo italiano e dunque collocate oggi in importanti musei nazionali (come *Il fischio del vapore* di Adolfo, prestatato alla mostra dalla Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma) i capolavori dei Tommasi sono custoditi nelle collezioni private, e in taluni casi clamorosi (ad esempio la splendida *Eleonora Tommasi in giardino a Bellariva* di Angiolo e *Delusione* del medesimo artista) sono ancora nelle case dei discendenti che fino a oggi non erano mai stati invogliati a farli conoscere e a prestarli in pubbliche esposizioni. Da ciò era derivata la mancanza di una visione veramente d'assieme sull'opera dei Tommasi.

Adolfo è stato rappresentato a Castiglioncello dai suoi dipinti più celebri, tanto che niente di più avremmo potuto desiderare, se non di vedere riapparire dal nulla il famoso *Dopo la brina* o *La strada litoranea maremmana*, più volte descritti dalle fonti e a oggi dispersi. L'iter proposto è quello che dalla piccola tavola di impostazione signoriniana (Lega però fu il primo a notare il promettente pittore tra gli allievi di Carlo Markò e ad avviarlo allo studio dal vero) approda alla scena campestre di grande formato (*Le ore calde, Petriolo presso Firenze*), nella quale i temi del realismo vengono declinati con intonazione solenne e serenamente narrativa. Dinanzi a tali dipinti la critica del tempo evocò i nomi di artisti francesi contemporanei, quali Jules Breton e Jules Bastien-Lepage, e nel contempo riconobbe in Adolfo l'artista più rappresentativo della moderna scuola toscana. Nel corso degli anni Novanta, la maniera di Adolfo, fatta di toni delicati, rialzati da abili giochi di controluce, evolve verso uno stile più gene-

ricamente impressionista, che certo risente dell'influenza della poesia di Giovanni Pascoli, di cui Adolfo è intimo e di cui illustrerà la terza edizione di *Myricae* (1894). Di questo secondo momento sono stati esposti splendidi dipinti quali *Il canto della sfoglia* inviato alla Prima Biennale di Venezia (1895), *Portatrice d'acqua*, *Calambrone*. Tra i meriti di Adolfo ci fu quello di introdurre Silvestro Lega in casa dei cugini, a Livorno, fatto che influì sulla decisione di Angiolo di dedicarsi alla pittura; ne conseguì il trasferimento della famiglia a Firenze, dove il giovane poté frequentare l'Accademia di Belle Arti. A partire dal 1881, la villa dei Tommasi a Bellariva ospitò illustri esponenti della cultura e delle arti, quali Carducci, Ferdinando Martini, Enrico Panzacchi, Anna Franchi e i pittori Adriano Cecioni, Francesco e Luigi Gioli, Corcos, Eugenio Cecconi, Fattori, Signorini e, naturalmente, Silvestro Lega che divenne maestro di Angiolo e Lodovico. Nuovi stimoli vennero apportati al dibattito artistico da quanti, come Panzacchi e Martini auspicavano un'arte di chiara impronta toscana che recuperasse la pienezza formale della grande tradizione quattrocentesca e si imponesse per l'ingentilimento dei modi; un verismo edulcorato, accattivante e seducente, quale quello assunto appunto da Adolfo e Angiolo. Non sorprende dunque, visto il terreno fecondo nel quale ha la fortuna di crescere, scoprire che a soli ventisei anni Angiolo approdò a un capolavoro come il *Ritratto della sorella Eleonora seduta in giardino*, opera inedita e oltremodo emblematica della personalità del giovane livornese. Si chiarisce infatti quale sia il rapporto generazionale tra l'allievo e il maestro Lega [il cui spirito si percepiva aleggiare nelle sale del Pasquini e andare a braccetto con quello del padrone di casa]: da un lato la tavola di medio formato e di analogo soggetto dipinta contestualmente dal maestro macchiaiolo e risolta dalla pennellata vibrante di colore e di luce che le conferisce una stesura mosca, "impressionista"; dall'altro un dipinto imponente, manifesto di una nuova poetica che affonda le proprie radici nella cultura macchiaiola, ma che della realtà naturale restituisce una trascrizione ferma, quasi da trompe-l'oeil e dunque in altri modi – come il recupero neo-quattrocentesco della forma – raggiunge effetti poetici sensibili. Sulla parete opposta a quella della bella Eleonora, campeggiava al Pasquini un'opera veramente



straordinaria, raffigurante un gruppo di polani raccolti dinnanzi alla piccola chiesa di Crespina, località nella quale si trovava la villa abitata dai Tommasi in estate. Questo dipinto è di un realismo forte e vigoroso che richiama alla mente Courbet e allo stesso tempo, senza affettazione, né tentazioni descrittive, risolve le presenze individuate una a una sulla scena, nel pathos unitario di un coro d'opera verdiana. Il successo arride al giovane Angiolino che approda nel 1896 a Torre del Lago, nella cerchia dei pittori di Giacomo Puccini. Di questo momento torrelaghino, la mostra di Castiglioncello, ahimè, non è stata abbastanza rappresentativa, per l'assenza di un'opera straordinaria, ritenuta dispersa e invece conservata alla Galleria d'arte moderna di Udine e nella quale siamo "incappati" fuori tempo utile: si tratta di *La scaccia delle anitre* esposta alla Mostra delle Arti e dei Fiori di Firenze del 1896, unitamente al capolavoro affine di Lodovico *In cerca di nicchie* scelto, non a caso, come immagine promozionale della mostra del Pasquini. La figura del più giovane dei Tommasi, noto per la copiosa e alterna produzione degli anni trenta del Novecento, è stata sicuramente la più complessa da ricostruire, in mancanza di date certe e di una bibliografia specifica. Dedito agli studi musicali [si diplomò in violino al Conservatorio di Firenze e si distinse per la sua attività di esecutore sensibile e raffinato] Lodovico fu un audace sperimentatore, libero com'era dai parametri di un'educazione accademica.

La mostra di Castiglioncello ne ha ripercorso gli esordi che furono in sintonia con il fratello maggiore, ma molto legati anche agli insegnamenti di Lega e all'esempio di Signorini. A Torre del Lago Lodovico entrò in contatto con il divisionismo di Nomellini e con le avanguardie toscane di fine secolo, approdando agli esiti dell'impressionismo internazionale di opere come *I calafati* (Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno), *Panisco* e *I Mattonai*. Si tratta di un simbolismo misurato, che non si abbandona mai "ai sogni inebrianti", ma che lascia invece sempre la rassicurante "traccia di essere passato prima a traverso il vero". In dipinti quali *Bambini in un campo di grano*, *In giardino* (1909), *Barconi e rappezzatori di reti a Viareggio*, Lodovico ricorre ad audaci sinfonie di toni rossi, gialli, violetti, per esprimere "l'ebbrezza della luce", attraverso un linguaggio quasi musicale; linguaggio che persiste ancora dopo la prima Grande Guerra in *La pulitura delle pesche* e *Nella vigna*. Ma già nel 1927, con *La signora Vannini al pianoforte* e poi con *La lettura*, e *Vita semplice* (Ente Cassa di Risparmio di Firenze) Lodovico ritornava a un linguaggio di tipo naturalista, le composizioni si facevano più severe e monumentali, la tavolozza si accordava sui toni bruni. Riaffiora il ricordo della drammatica concitazione leghiana degli anni del Gabbro; essa si traduce tuttavia in un sentimento più mestamente soffuso, mentre la rigorosa pennellata macchiaiola si sfalda seguendo i ritmi di una musicalità armoniosa.

Questa felice sequenza di mostre temporanee ha segnato la vita culturale del territorio di Castiglioncello e non solo, richiamando un turismo di qualità e diffondendo la conoscenza di momenti importanti della storia artistica nazionale. Ogni esposizione ha rappresentato un prezioso momento di arricchimento, emozionando per la spettacolarità delle opere e coinvolgendo il visitatore nella finalità scientifica del progetto, attraverso l'ausilio di materiale didattico e documentario integrato al percorso espositivo. La preziosa collaborazione di importanti musei nazionali e internazionali (dalla Galleria d'arte moderna di Firenze al parigino Musée d'Orsay, dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma al Musée Bonnat di Bayonne), il sostegno di enti pubblici e privati come la Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, il largo consenso dei collezionisti privati ci hanno consentito una programmazione devota alle ragioni della conoscenza e dunque libera e indipendente da ogni condizionamento esterno e soprattutto dalle dinamiche delle mostre fatte per il ritorno di biglietteria. Siamo fiduciosi che Diego Martelli abbia apprezzato, se non altro, le nostre buone intenzioni.

Francesca Dini

Storica dell'arte, esperta in pittura italiana del XIX secolo, ha curato la maggior parte delle mostre (e dei cataloghi) allestite a Castello Pasquini con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

NOTE

- ¹ *Arte e storia a Castiglioncello, dall'epoca dei Macchiaioli al Novecento*, a cura di F. Dini, Firenze, Percorsi d'Arte del Tirreno, 2000.
- ² *Il mondo di Guido Spadolini. Dipinti, acqueforti, fotografie dal 1909 al 1942*, a cura di C. Sisi con la collaborazione di M.D. Spadolini, Pontedera 2000.
- ³ *I Macchiaioli a Castiglioncello: Giuseppe Abbati*, a cura di F. Dini - C. Sisi, contributi di C. Ceccuti, P. Dini, Torino, Allemandi, 2001.
- ⁴ *I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica 1861/1869*, a cura di F. Dini, contributi di N. Broude, C. Ceccuti, C. Del Bravo, P. Dini, schede critiche di S. Bietoletti e R. Campana, Firenze, Polistampa, 2002.
- ⁵ *Silvestro Lega. Dal Bellariva al Gabbro*, a

cura di F. Dini, contributi di C. Azeglio Ciampi, C. Ceccuti, P. Dini, C. Sisi, schede critiche di R. Campana, Firenze, Polistampa, 2003.

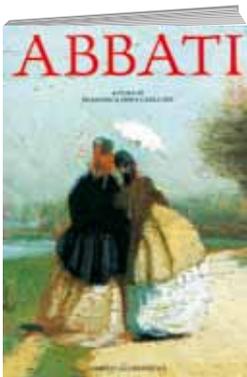
- ⁶ *Dai Macchiaioli agli Impressionisti. Il mondo di Zandomenighi*, a cura di F. Dini, contributi di C. Ceccuti e R. Campana, Firenze, Polistampa, 2004.
- ⁷ *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, a cura di F. Dini, contributi di C. Ceccuti, P. Dini, J.-J. Fernier, schede critiche di S. Bietoletti e R. Campana, Milano, Skira, 2005.
- ⁸ *Boldini, Helleu, Sem. Protagonisti e miti della Belle Époque*, a cura di F. Dini, contributi di A. Beretta Anguissola, C. Ceccuti, P. Dini, P. Howard-Johnston, schede critiche di S. Bietoletti e R. Campana, Milano, Skira, 2006.

- ⁹ *Da Fattori a Corcos a Ghiglia. Viaggio pittorico a Castiglioncello tra Ottocento e Novecento*, a cura di F. Dini, contributi di C. Ceccuti, M. D'Amico, schede critiche di S. Bietoletti, R. Campana, I. Taddei, Milano, Skira, 2008.
- ¹⁰ *Da Corot ai Macchiaioli al Simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, a cura di F. Dini - S. Frezzotti, contributi di S. Bietoletti, A. Brisby, R. Campana, C. Ceccuti, R. Leopardi, P. Nicholls, A. Osti Guerrazzi, M. Piccioni, D. Robbins, C. Sisi, Milano, Skira, 2009.
- ¹¹ *I Tommasi, pittori in Toscana dopo la macchia*, a cura di F. Dini, contributi di S. Bietoletti, R. Campana, E. Querci, T. Arrigoni, Milano, Skira, 2011.



A sinistra dall'alto:

Il mondo di Guido Spadolini. Dipinti, acqueforti, fotografie dal 1909 al 1942
Castiglioncello, Castello Pasquini, 24 giugno-29 ottobre 2000 - catalogo della mostra



I Macchiaioli a Castiglioncello. Giuseppe Abbati (1836-1868)

Castiglioncello, Castello Pasquini, 14 luglio-14 ottobre 2001 - catalogo della mostra

I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica 1861/1869

Castiglioncello, Castello Pasquini, 20 luglio-20 ottobre 2002 - catalogo della mostra

Silvestro Lega. Da Bellariva al Gabbro

Castiglioncello, Castello Pasquini, 19 luglio-19 ottobre 2003 - catalogo della mostra

Dai Macchiaioli agli Impressionisti. Il mondo di Zandomeneghi

Castiglioncello, Castello Pasquini, 17 luglio-31 ottobre 2004 - catalogo della mostra



A destra dall'alto:

Da Courbet a Fattori. I principi del vero

Castiglioncello, Castello Pasquini, 16 luglio-1 novembre 2005 - catalogo della mostra

Boldini, Helleu, Sem. Protagonisti e miti della Belle Époque

Castiglioncello, Castello Pasquini, 7 luglio-12 novembre 2006 - catalogo della mostra

Da Fattori a Corcos a Ghiglia. Viaggio pittorico a Castiglioncello tra '800 e '900

Castiglioncello, Castello Pasquini, 20 luglio-2 novembre 2008 - catalogo della mostra

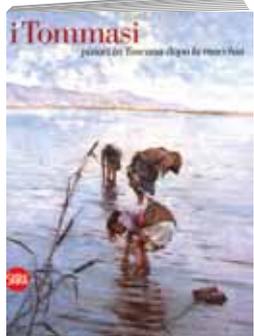


Da Corot ai Macchiaioli al Simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima

Castiglioncello, Castello Pasquini, 19 luglio-1° novembre 2009 - catalogo della mostra

I Tommasi, pittori in Toscana dopo la macchia

Castiglioncello, Castello Pasquini, 23 luglio-2 ottobre 2011 - catalogo della mostra





16

Le mostre di Collesalvetti: un progetto nel nome dei Servolini

Francesca Cagianelli

Il programma culturale avviato fin dal 2008 dall'Amministrazione Comunale di Collesalveti si è concretato in una densa sequenza espositiva, accompagnata dal sostegno della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, durante la quale il nome dei Servolini è stato oggetto di ricognizione prolungata, a partire dalla mostra *Luigi Servolini da Urbino a Cirene: i luoghi dell'anima*, fino a quella del *Primitivismo in bianco e nero*, per poi estendersi al sondaggio di tutti quei pittori-incisori livornesi e toscani che intrattenero, dapprima con Carlo, e quindi con Luigi Servolini, un rapporto dialettico, spesso contraddittorio, ma comunque carico di implicazioni ai fini di dispiegare un quadro finalmente veritiero della vitalità culturale e artistica di quel cruciale cinquantennio che segna in Toscana la fuoriuscita dalla macchia.

Dal 2009, anno della rievocazione di Cesare Tarrini, attraverso un inedito percorso di sculture, disegni e incisioni, pubblicati nella collana "I Quaderni della Pinacoteca Servolini", si è giunti quindi, nel 2010, alla celebrazione di Gastone Razzaguta in occasione del 90° del Gruppo Labronico, fino alla tappa culminante della riscoperta di Giovanni Zannacchini, nel 2011, per poi procedere, come vedremo, nel 2012 con il progetto "Pinacoteca Sotto Torchio" e la mostra dedicata alla xilografia italiana, verso un'ampia ricognizione delle più significative vicende dell'incisione italiana dal Novecento alla contemporaneità.

Scultura e grafica di Cesare Tarrini: tra grottesco e misticismo

Non è un caso che sia Luigi Servolini a ricostruisce le sorti di Tarrini nello studio dello scultore Umberto Fioravanti, al fianco di Ferruccio Rontini, proprio sotto gli auspici del padre Carlo Servolini, a sigillare inediti sodalizi, da riproporre per un responsabile vaglio critico del ventennio labronico.

La mostra e il quaderno ed essa dedicata sono stati l'occasione per ripercorrere sinteticamente la vocazione caricaturale di Tarrini, quella a nostro avviso che consente di ricondurre lo scultore a un serbatoio visivo di circuitazione internazionale, finora mai evidenziato, vuoi per l'impostazione unilaterale della critica coeva, preferibilmente inte-

ressata al novecentismo tarriniano piuttosto che alla sua *verve* caricaturale, vuoi per la vulgata di un mancato aggiornamento degli artisti del Gruppo Labronico, all'unanimità tacciati di uno scarso impeto di autonomia espressiva e semmai ricondotti a una spesso non creativa filiazione fattoriana.

Personalità invece complessa si mostra quella dello scultore livornese, proprio perché non riducibile a stereotipi stilistici: basti pensare, a parte la produzione grafica, rivalutata per la prima volta nell'occasione colligiana, il duplice binario della statuaria sacra e allegorica in stile Novecento da una parte e quella dell'intaglio ligneo di derivazione artigiana e piglio caricaturale dall'altro.

Intendendo sfuggire a tali equivoci, ci si è concentrati a orchestrare un percorso espositivo volto a definire le coordinate inequivocabilmente europee dell'artista, ribadite dal ritratto giovanile di Pietro Mascagni, realizzato nel 1907, esemplificativo di una vocazione artistica fondata senz'altro su una tradizione artigiana memore delle antiche botteghe rinascimentali, ma anche motivata dall'anelito alla modernità, quasi plateale negli ammiccamenti Liberty introdotti nella cornice.

Non deve quindi stupire l'intesa intercorsa tra Tarrini con quel Leonardo Bistolfi che in ambito scultoreo doveva segnare uno dei passaggi fondamentali della cultura Liberty in Italia, intesa attestata tra l'altro da due lettere datate 1925, conservate presso l'archivio degli eredi.

Seguendo le orme del bistolfismo di Tarrini, venato di linearismi liberty e di intense connotazioni ideali, si intende indicare nell'episodio de *Il Veggente* (Leonardo), esposto alla personale dell'artista allestita nel 1927 a "Bottega d'Arte", uno snodo cruciale, non solo per quanto riguarda la partecipazione a quel clima idealista riconducibile allo slancio leonardesco trionfante nei circuiti fiorentini dal primo decennio del Novecento, all'epoca cioè della notissima rivista "Leonardo", ma soprattutto in merito a quel culto dell'antico, che proprio nell'indagine fisiognomica del maestro di Vinci trovava motivazioni espressive di indubbia drammaticità, fino addirittura alle soglie del grottesco e della caricatura.

Ed eccoci giunti al capitolo delle caricature, quelle appunto rivalutate nella mostra colligiana, come emblematiche della complessa personalità tarriniana.

In un articolo apparso sul "Telegrafo" del 21 agosto 1919 dedicato alla Mostra d'arte livornese di quell'anno Gino Cipriani non esita a tracciare un'asse tra le "simpatiche sculture in legno" di Tarrini, in particolare quelle intitolate a Benvenuto Benvenuti e Ulvi Liegi, e le avanguardie nordiche, visto che tali sculture appaiono una "diretta derivazione di quelle del nordico Axel Petersshon (sic)".

Grazie a tali notizie, finora mai riscontrate dalla critica d'arte, si è in grado per la prima volta di ricostruire in ambito livornese percorsi culturali di ambito internazionale, destinati a confermare un indubbio ed esclusivo rapporto tra la Livorno del primo Novecento e le avanguardie del Nord Europa.

A voler quindi sondare le saporose caricature tarriniane con habitus meno labronico, davvero letterale risulta il riferimento allo svedese Axel Petersson (1868-1925), specializzato in "whittling e carving", tecnica di intaglio ligneo particolarmente diffuso nei Paesi Bassi. Se si pensa che Petersson riceveva a sua volta il massimo gradimento dal noto scultore e scrittore svedese Albert Engström che proprio ai diseredati e agli alcolizzati dedicava gran parte del suo vignettismo, si trae conferma del serbatoio nordico attinto da Tarrini.

Tappe fondamentali della produzione caricaturale tarriniana restano alcune statuette in legno: *Nomellini*, *Mascagni*, *l'Ubricaco*, il *Teppista*, *l'Idiota*, presentate alla prima rassegna del Gruppo Labronico del 1920: in esse appariva evidente quella sollecitazione verso il grottesco che trovava saporose concordanze, come si è visto, con le avanguardie nordiche, allora mediate a Livorno dalla presenza di personalità quali il belga Charles Doudelet.

Nell'ambito di un tale filone Tarrini non resta davvero isolato, anzi è sufficiente anche un rapido raffronto con altri esponenti livornesi dapprima presenti nelle fila del Caffè Bardi e successivamente confluiti nel Gruppo Labronico, per ritrovare congiunzioni addirittura letterali: i derelitti e gli ubriachi di Gastone Razzaguta appaiono infatti strettamente imparentati con le statuette tarriniane.



Il dovere di storicizzare Gastone Razzaguta: una rilettura dei primi cinquant'anni del Novecento Labronico

La mostra *Gastone Razzaguta 1890-1950. Una coscienza critica tra il Caffè Bardi e Il Gruppo Labronico*, ideata nell'occasione del 90° del Gruppo Labronico, ha riportato alla luce circa trenta opere pittoriche e grafiche in larga parte inedite, conservate nelle finora disperse collezioni degli eredi, oltre che presso il Museo Civico Giovanni Fattori e la Camera di Commercio di Livorno.

Marginalizzato dalla critica in relazione al suo impegno pittorico e grafico, l'artista era sopravvissuto finora nell'immaginario labronico quasi esclusivamente grazie al più noto compendio storiografico *Virtù degli artisti labronici* (Livorno 1943), sorta di bilancio retrospettivo di una stagione artistica altrimenti condivisa in veste di militante.

Il percorso espositivo allestito alla Pinacoteca "Carlo Servolini" di Collesalveti ha privilegiato proprio quella scissione creativa tra un'alba di moderna espressività rischiarata dalle avanguardie e una maturità ormai consapevole di mutate potenzialità e inevitabili avvicendamenti.

La necessità di una storicizzazione del Livornese è ampiamente sostenuta nel saggio redatto da chi scrive, a supporto del quale giungono le numerose acquisizioni iconografiche pubblicate in catalogo, a partire dal cospicuo corpus di opere riportate alla luce grazie alla scoperta delle lastre di Bruno Miniati rinvenute nell'archivio degli eredi, per finire con la pubblicazione di un taccuino inedito, conservato anch'esso presso la famiglia, definitivamente illuminante circa la sua prassi disegnativa e il suo talento caricaturale.

Partendo dalla testimonianza di osservatori autorevoli del panorama artistico italiano, quali Piero Scarpa e Umberto Nebbia, determinati a enfatizzare indiscriminatamente la componente drammatica delle deformazioni razzagutiane, si è inteso da parte nostra procedere a una più circostanziata ricognizione

di quella complessa temperie culturale vigente nella Livorno dei primi due decenni del Novecento, culminante nell'evento mediatico dell'Esposizione "Pro-Soldato" del 1917.

Percorrono tale temperie sommovimenti simbolisti coordinati dal belga Charles Doudelet, divulgatore a Livorno del movimento *Rose+Croix* nei circuiti del Caffè Bardi.

La predilezione verso ambienti e tipologie malavitose si esplicita attraverso un'inclinazione caricaturale, spesso ai limiti del grottesco, che consentì all'artista di declinare tale speciale iconografia con uno stile personalissimo e impressionante, non digiuno di quella

fisiognomica aberrante, di sapore goyesco, estrapolata dal bacino delle avanguardie iberiche, in particolare da Ignacio Zuloaga.

Lungi dal voler relegare le scarse testimonianze pittoriche e grafiche dell'artista nell'ambito di un impegno caricaturale di marca vernacolare, si ribadisce in catalogo la necessità di svincolare la sua produzione da un contesto vincolatamente municipalistico, ripercorrendo certe tappe espositive di caratura nazionale, in particolare Milano e Roma, come possibili fonti di aggiornamento stilistico.

Documentato quanto ragionato si profila l'inquadramento storico, finalmente distante da



Gastone Razzaguta
Misera, 1917
 tecnica mista su cartone, cm 63x63
 Collezione privata



Gastone Razzaguta
Malinconia vita tua vita mia, 1923
 olio su cartone, cm 73x62
 Collezione privata

Nella pagina accanto:
Eugenio Caprini
Piazza Vittorio Emanuele, 1919
 olio su tela, cm 55x65
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

co, alcuni inediti figurini di moda, partecipi di quell'eleganza sintetica del tratto disegnativo che è all'origine dell'elaborazione del pannello del Caffè Bardi, *L'offerta del caffè*. Di quest'ultimo viene proposto in catalogo uno studio, anch'esso inedito, di dichiarata filiazione secessionista, racchiuso tra le pagine del già citato taccuino, garanzia di un talento grafico a tratti addirittura competitivo con la grazia piccante di un Leonetto Cappiello.

Sono tuttavia alcune delle opere pittoriche proposte in mostra, ascrivibili entro la fine degli anni Dieci, a confermare come, dopo l'esordio caricaturale in chiave Art Nouveau, sopraggiungano ben presto nell'iter razzagutiano umori più complessi, mutuati dall'osservatorio delle esposizioni nazionali. Costituisce dunque una delle più sostanziose novità scientifiche afferenti al catalogo della mostra, l'aver iscritto Razzaguta in quel clima di intensa riflessione sulle avanguardie iberiche e i loro capostipiti, valga per tutti Ignacio Zuloaga, acclamato da Vittorio Pica quale modernissimo interprete dei maestri del Seicento e Settecento spagnolo, in particolare Greco e Goya, proprio in quanto propenso a privilegiarne "gli aspetti tetri e grandiosi e i tipi tragici violenti e malsani". Certi che il 1917 coincida con i vertici sperimentali di Razzaguta, si è inteso approfondire in catalogo, secondo quanto appena accennato, il capitolo relativo all'Esposizione d'Arte "Pro-Soldato", allestita a Livorno nel 1917, e destinata a scatenare il dibattito relativo all'exploit simbolista sulla scena artistica labronica. Proprio sulla deformazione espressiva perseguita da alcuni artisti livornesi, quali in particolare Razzaguta e Renato Natali, si pronunciano infatti critici quali Mario Rosati, determinati a rinvenirne il nesso con la diffu-

tentazioni leggendarie, degli esordi di Razzaguta nell'ambito del Caffè Bardi, quando il letterato Gustavo Pierotti Della Sanguigna lo definirà icasticamente quale "spirito di sferza e di ironia, gustosissimo novellatore di commedie umane, derisore di passioni, parodista impenitente, che saltella sopra i sentimenti e le tragedie con la danza del sarcasmo spensierato".

A conferma dell'emancipazione dell'artista, fin da questi frangenti, giunge, sul versante documentario, la testimonianza di una lettera datata 1914, riscoperta da chi scrive presso il Fondo Natali conservato al Museo Civico Giovanni Fattori, che dispiega come palcoscenico di riferimento del Livornese una Parigi agognata quale meta privilegiata di relazioni e opportunità, e, sul piano stilisti-



sione del verbo rosacrociano a Livorno dietro la regia internazionale di Charles Doudelet, colto e raffinato artista belga che nel primo decennio del Novecento gioca in città un ruolo fondamentale nella duplice veste di studioso e critico, oltre che di pittore e incisore. Per la prima volta il tema delle risse popolari e degli angiporti di aura malavitosa, ricorrente in particolare nella produzione di certi frequentatori dell'ormai storico Caffè Bardi, viene inquadrato criticamente in termini non vernacolari, anzi strettamente congiunti alle ragioni spirituali, e finanche esoteriche, inerenti l'iconografia rosacrociana, basti pensare che la critica inneggia all'opera di Razzaguta, *Gargotta*, proprio in quanto ritenuta "un quadro più complesso di figure e di sentimenti", dove la vena caricaturale cede il posto a un irresistibile vortice emotivo, al punto che "ogni faccia presenta una notevole efficacia d'espressione; uomini, vecchie, fanciulli: tutti hanno, dentro quelle linee che li deforma con sottile malizia, una desolante, ma particolare spiritualità".

La seconda parte del percorso espositivo è dedicata alla maturità di Razzaguta, ormai proclamato protagonista del Gruppo Labronico, progressivamente responsabilizzato in veste di Segretario, ma anche e soprattutto consapevole delle mutate vicende artistiche cittadine, distanti dagli originari slanci visionari propri dell'irripetibile epopea del Caffè Bardi. Si è voluto dunque individuare nell'opera *Malinconia*, esposta alla Biennale di Venezia del 1924, l'effettivo discrimine tra gli isolati esiti razzagutiani e l'intero corso della coeva arte labronica, ma, in particolare, rispetto alla frenetica festività esibita nelle figurazioni sempre più folkloristiche di Natali.

D'ora in avanti, consapevole di procedere verso un registro espressivo di sempre più scarsa potenzialità comunicativa, l'artista tenterà dapprima insolite sovrabbondanze descrittive, indulgendo in compiacimenti cromatici scarsamente congeniali alla sua proverbiale vocazione drammatica, per poi giungere a un programmatico silenzio.

Resta affidato al capolavoro ritrovato de *I carcerati*, distante ormai da ogni inclinazione tragica, grazie alla sferzante ironia adottata nell'autorappresentazione, il bilancio relativo alla conclusione della stagione aurea del Novecento a Livorno: sono infatti gli artisti livornesi che sfilano in catene a inter-

rogarsi riguardo a un'impossibile fortuna e all'illusorietà delle proprie ambizioni.

Il fascino del notturno. Dipinti dalla collezione della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Realizzata nel settembre-ottobre 2011, la mostra dal titolo *Il fascino del notturno*, promossa dal Comune di Collesalveti, ha costituito un'opportunità per sondare un'inedita tematica attraverso un percorso espositivo costruito esclusivamente con opere provenienti dalla collezione della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno.

Se fino a oggi la critica si è dilungata nell'indagare le suggestioni del notturno quasi esclusivamente con riferimento all'arte antica (vedi ad esempio *Notturmo sublime. Sebastiano Del Piombo e Michelangelo nella Pietà di Viterbo*, Viterbo 2004), la fortuna della tematica notturnista al tempo del moderno resta ancora priva di bibliografia, tranne che con questa mostra si è inteso concentrarsi sugli scenari del Novecento Labronico, con-

templandovi, tra l'altro, la presenza di Vittore Grubicy, il cui ormai noto ruolo di divulgazione della tecnica divisionista a Livorno offre l'occasione per riflessioni programmatiche proprio in fatto di modalità di rappresentazione del notturno.

Tra gli obiettivi della mostra vi era comunque la determinazione a celebrare ancora una volta la personalità di Carlo Servolini, che all'epoca della sua pur marginale frequentazione del Caffè Bardi predilesse il linguaggio delle ombre come funzionale alla traduzione di un universo espressivo incline alla poesia e al simbolo, tanto nell'avventurarsi tra le plaghe di Tombolo e Bocca d'Arno, quanto nel proiettarsi nelle più lugubri saghe del conflitto bellico.

Si pone quale testimonianza non episodica il dipinto conservato nella Pinacoteca Servolini, *Fontana della villa*, riproposto in quest'occasione quale ineludibile espositivo, con riferimento alla sua visionaria temperie lunare ricondotta pur sempre, per via dell'istante amoroso, a più consueti registri narrativi.

Sono quindi stati selezionati, proprio in omaggio al documento servoliniano, dodici importanti dipinti provenienti dalla collezione





della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, destinati a tracciare una prima ricognizione di quell'universo notturno, declinato nel corso del XX secolo in diversi, spesso complementari ma anche talvolta assolutamente autonomi, registri stilistici, quasi sempre, comunque, con l'obiettivo di prolungare le ambizioni espressive in ambito non naturalistico. Ad inaugurare il percorso espositivo colligiano sono stati posti ovviamente i due capolavori di Grubicy, *Marinaio con scimmia e cane* (1885) e *Raccolta del fieno. Crepuscolo* (Valle di Scalve) (1889), non solo per la loro primogenitura, ma soprattutto per l'abbrivio offerto a speculazioni tecniche destinate a trasporre nella densità della tessitura cromatica, brividi di emozione stratificati lungo un arco cronologico dilatato infinitamente, entro il quale si fondono armonie diurne e presentimenti notturni.

A coronamento di tale alveo divisionista delineano un quadro inedito delle possibilità tecniche e stilistiche scaturite dalle rivoluzioni ottiche ottocentesche opere quali *Piazza Vittorio*

Emanuele di Eugenio Caprini (1919), *Plenilunio* di Gino Romiti (1920), *Il Mulino o La ruota del mulino* di Benvenuto Benvenuti, *Pineta all'Ardenza - Notturmo* di Renato Natali, scaturite complessivamente da una meditazione, risolta da ciascuno in piena autonomia linguistica, sulle implicazioni notturne di un paesaggio trasformatosi in occasione simbolica.

Alla scoperta di Giovanni Zannacchini tra gusto dei Primitivi e cromie giapponiste

A distanza di circa mezzo secolo di rimozione critica la mostra *Giovanni Zannacchini. Sintesi e modernità del Novecento Labronico*, promossa dall'Amministrazione Comunale di Collesalveti con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, ha consentito di riscoprire attraverso sessanta opere pittoriche e grafiche in larga parte inedite il profilo espressivo di un artista complesso proprio per la sua originaria produ-

zione incisoria, successivamente affiancata dall'impegno acquarellistico e pittorico.

La scelta di un palcoscenico espositivo quale la Pinacoteca colligiana è stata motivata da ragioni scientifiche e strategiche, visto che lo storico e documentato rapporto con Carlo Servolini offre il pretesto per scandagliare tutta una generazione di personalità rimosse dalla storia e che invece contribuirono in Toscana all'affermazione di nuovi linguaggi alternativi alle propaggini macchiaiole.

La mostra e il catalogo dedicati a Zannacchini sono stati articolati sulla base di un intendimento programmatico, quello cioè di inquadrare l'artista per la prima volta non sotto le abusate spoglie di un epigono del macchiaiolismo, bensì come un consapevole interprete del Novecento Italiano.

Accedere ai segreti della poliedrica produzione di Zannacchini nelle sale del museo colligiano significa acquisire consapevolezza dell'emblematico chiaroscuro derivante dal raffronto tra la personalità di quest'ultimo e quella del suo antagonista, Carlo Servolini:



da una parte l'energico protagonista, dalle fila del "Gruppo Labronico", di un nuovo fronte linguistico, determinato a esprimere nuove sintesi disegnative, immediatamente riconducibili al Novecento Italiano; dall'altra la vocazione intimista di chi preferiva assestarsi su una formula luminosa vagamente innovativa, in linea con i suggerimenti di un caposcuola quale Guglielmo Micheli. Ci è sembrato doveroso insistere poi nella riproposizione di certa produzione acquarrellistica, consistente in elaborate, quanto raffinatissime tecniche miste, dove la robusta tessitura grafica, risultante dal sapiente utilizzo della china o del carboncino, appare mitigata da delicate e aristocratiche *nuan-ces* di acquerello, che garantiscono circa l'aggiornamento internazionale dell'artista,

propenso a un'originale rivisitazione delle mode giapponiste. Tra le ambizioni della mostra risiede innanzitutto la determinazione nell'asserire, con dovizia di annotazioni e riscontri, quel salto espressivo verso l'applicazione pittorica che l'artista intese affrontare alle soglie degli anni Venti, senza trarre profitto dagli impasti della tradizione ottocentesca, ma semmai scivolando verso tenere accordature da affresco primitivo. Se tuttavia di un primato Zannacchini riuscirà a godere, sarà quello tributatogli in sede incisoria: si tratta di un omaggio accordato dalla critica coeva proprio ai traguardi cromatici tipici della produzione in bianco e nero del Livornese, ma che certamente in rapporto alla branca degli acquarelli svette-

Nella pagina accanto:

Gino Romiti

Plenilunio velato, 1920 ca.

olio su tela, cm 50x40

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Benvenuto Benvenuti

Il mulino, 1925 ca.

olio su tela, cm 69x56

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Sotto:

Giovanni Zannacchini

Cancello di villa (Villa con bandiera), 1938

olio su cartone, cm 50x69,5

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno





Giovanni Zannacchini
Porto o Nave in cantiere
 acquaforte su carta, mm 230x304
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

Nella pagina accanto:
 Luigi Servolini
Le comari, 1934
 xilografia, mm 334x300
 Collezione privata

rà all'apice del gradimento per la semplicità di una tecnica pressoché scheletrica, memore dell'eleganza dei giapponesi, laddove il ricorso all'inchiostro di china giunge fino all'emulazione di morbidezze da pastello. Tra le indubbie suggestioni dispiegate nel percorso espositivo spicca l'invito realizzato dall'artista per la Mostra Nippo-Cinese allestita presso "Bottega d'Arte" nel 1925, nell'occasione della quale vennero selezionati bronzi, maioliche, ricami, cuoi, vasi, tappeti e, non ultimo, stampe, provenienti dalla Galleria Pesaro di Milano e dalla collezione di Ulvi Liegi, mentre in catalogo Luigi Servolini, tra i più consapevoli cultori della xilografia giapponese nel ventennio divulgava le tappe della diffusione del "giapponesismo" in Italia, con riferimento ai colori "smaglianti" adottati nel procedimento incisivo. Nell'ambito di tale percorso acquista particolare rilevanza il reparto grafico e acquarellistico riservato all'iconografia sacra, testimonianza della fervida partecipazione dell'artista alla temperie culturale diffusa a Livorno in occasione della Mostra Franciscana del 1926: una scabra costruttività fungeva in quest'occasione da ricapitolazione delle tappe cruciali di un cristianesimo ricondotto alle sue più sorgive motivazioni: sono alcune significative incisioni inedite quali *Sul Calvario, Natività, Gloria in excel-*

sis Deo, a testimoniare l'impegno prodigato dall'artista, al fianco di altri Livornesi, quali Carlo e Luigi Servolini, Irma Pavone Grotta, Cesare Tarrini, sul terreno della rinascita dell'arte sacra nei termini di una visione costruttiva di tenore primitivista, nonché di uno spiritualismo attualizzato di umori simbolici sulla scia della composita cultura nordica di Charles Doudelet, la cui preziosa edizione dei Fioretti, pubblicata nel 1923 dall'editore folignate Filippo Argentieri, rifulgeva nel contesto delle centinaia di lussuosi esemplari pubblicati nei frangenti delle celebrazioni francescane. Da una parte il percorso espositivo, dall'altra il saggio monografico in catalogo, evidenziano come, solo in data 1931, in coincidenza cioè con la prima edizione della Mostra d'Arte organizzata presso i Bagni Pancaldi, la fisionomia di Zannacchini sembra finalmente recepita dal pubblico e dalla critica anche con riferimento alla sua produzione pittorica, sempre più ricondotta a una maniera decorativa da freschista due-trecentesco, insomma, un "modernissimo" con "tendenze di Primitivo": sembra di scorgere le radici di tale poetica in un'opera inedita quale *Litorale livornese* (1931), presentata alla Biennale di Venezia del 1932. Il ragionamento critico accolto in questa sede si assesta quindi definitivamente sugli

assunti di Riccardo Marchi, che in margine alla personale allestita a "Bottega d'Arte" nel 1933 intende restituire la parabola stilistica dell'artista in un quadro nazionale di aggiornamenti novecentisti. L'obiettivo primario della mostra e del catalogo può infine riassumersi nella cancellazione dell'equivoco annoso di una biforcazione tra l'esito pittorico, inficiato a giudizio della critica da una narrazione spesso troppo insistentemente dettagliata, e la scabra linearità del reparto incisivo; nel ribadire infine una scelta, quella di Zannacchini, per un registro didascalico di lirica rievocazione dei Primitivi, dove la semplificazione disegnativa e l'ingenuità cromatica intendevano concorrere alla costruzione del paesaggio moderno, affidandosi alla rievocazione sorgiva di un'epica antica. Si è inteso pertanto rinvenire la maturità espressiva dell'artista proprio nella sua capacità di affrancarsi da quel virtuosismo grafico egregiamente appreso in sede di tirocinio artigianale, per "divenire pittore libero del suo estro".



Pinacoteca Sotto Torchio: dalla mostra *Gli incisori del Bisonte tra la Toscana e l'Europa* a *La mostra dei Borsisti*

Il programma "Pinacoteca sotto Torchio" si è svolto nell'ambito del progetto promosso dal Comune di Collesalveti, dalla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno e dalla Fondazione d'Arte Il Bisonte per lo studio dell'Arte Grafica, relativo alle Borse di Studio destinate ai giovani allievi de "Il Bisonte", provenienti dalla Provincia di Livorno, per concludersi con l'allestimento della mostra dei Borsisti nelle sale della Pinacoteca Servolini. Destinato a un pubblico trasversale, dai giovani studenti agli appassionati della grafica, il progetto "Pinacoteca sotto Torchio" ha consistito nella focalizzazione dei principali procedimenti grafici sotto la guida di esperti formati dal Bisonte, così come in lezioni di approfondimento scientifico legate al ruolo

storico e linguistico di Carlo e Luigi Servolini. Grazie alla disponibilità de "Il Bisonte" è stato allestito all'interno della Pinacoteca un torchio a stella manuale, di marca Bendini, il primo piccolo torchio storico della nota stamperia, la cui vocazione è notoriamente quella di divulgare l'arte dell'incisione non solo attraverso l'insegnamento, ma anche tramite l'organizzazione di mostre tematiche.

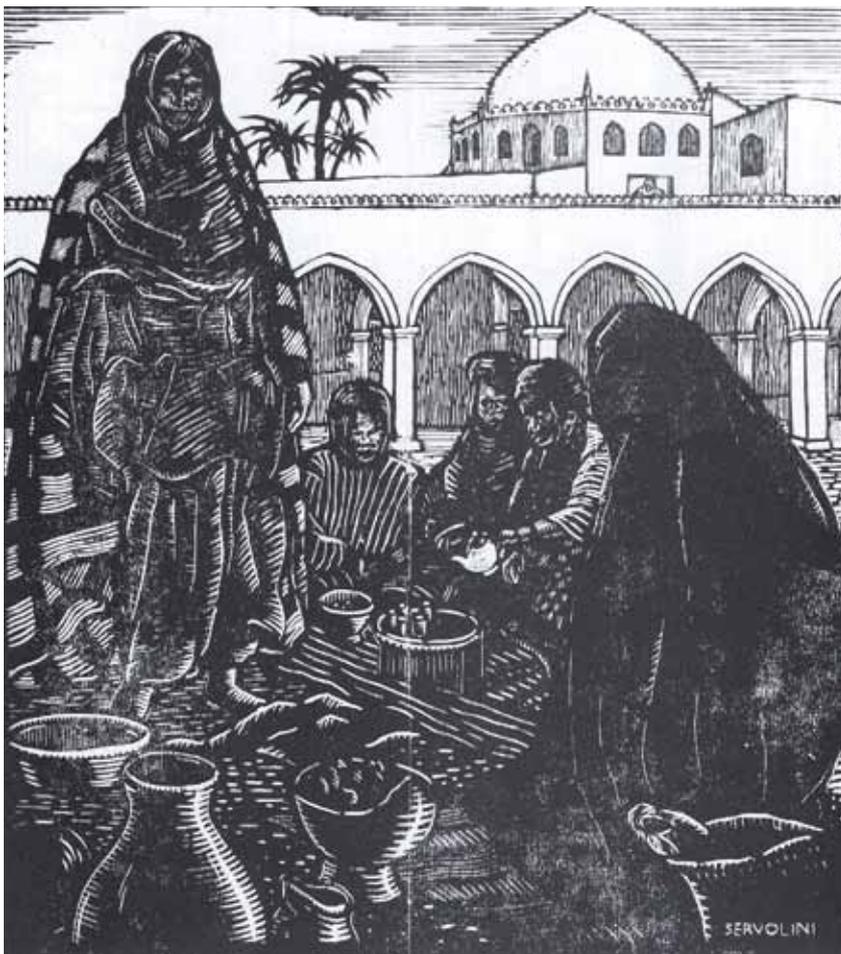
A conclusione del progetto colligiano l'Amministrazione Comunale ha accolto nei locali della Pinacoteca la mostra *Gli incisori del Bisonte tra la Toscana e l'Europa*, dedicata alla grafica dei maestri, da Leonardo Cremonini a Carlo Levi, da Antonio Corpora a Henry Moore, seguita dalla rassegna conclusiva dal titolo *Giovani incisori del Bisonte. Una selezione dell'opera grafica dei Borsisti della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno*. Da una parte, quindi, sfilano i maestri stori-

ci, da Henry Moore, presente con capisaldi ormai storicizzati quali *Reclining Figure* (acquaforte e acquatinta a tre colori, 1979) e Antonio Corpora, rappresentato da *Il circo*, eseguito nel 1965 per la cartella promossa da Carlo Ludovico Ragghianti, fino allo stesso Rodolfo Ceccotti, direttore della Fondazione Il Bisonte e protagonista del progetto culturale "Pinacoteca Sotto Torchio", presente con l'opera *Nuvole attraverso i rami* (acquaforte e acquatinta a due colori, 1999); dall'altra, in un flusso espositivo di ideale continuità, le sperimentazioni dei giovani Borsisti, a comunicare il messaggio di una rinnovata idealità delle tecniche incisorie.

La xilografia italiana. Dalla mostra internazionale di xilografia di Levanto a oggi 1912-2012: i capolavori de "L'Eroica" da Adolfo De Carolis a Luigi Servolini

L'edizione colligiana dell'importante mostra *La xilografia italiana. Dalla mostra internazionale di xilografia di Levanto a oggi 1912-2012*, promossa dall'Istituzione per i Servizi Culturali del Comune della Spezia, in collaborazione con il Comune di Collesalveti, il Comune di Finale Ligure e l'Associazione c.f.p. "E. Fassicom" Scuola Grafica Genovese, con il sostegno di Banca Carispezia Crédit Agricole e Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, ha offerto al pubblico toscano un percorso espositivo personalizzato di quaranta opere selezionate nell'ambito delle rassegne di Finale Ligure e della Spezia, con l'aggiunta di un nucleo di quindici xilografie di Luigi Servolini provenienti dalla collezione della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno.

Per la prima volta nel panorama espositivo italiano si assiste a un serrato confronto tra il talento incisorio di Luigi Servolini da una parte e la complessa parabola creativa dei padri della xilografia italiana, dall'altra: da Adolfo De Carolis a Gino Barbieri, da Ettore di Giorgio a Benvenuto Disertori, da Emilio Mantelli a Guido Marussig, da Francesco Nonni a Antonello Moroni. Sfilano dunque, in una sequenza di impareggiabile suggestione, i ritratti neorinascimentali di Luigi Servolini, le sue paludi vibranti di luci lunari, i suoi vicoli pervasi di lirica solitudine, ma anche certe



vedute urbane purgate di frammenti di narrazione, a testimonianza di una determinazione sintetica ormai definitivamente novecentesca, accanto alle composizioni platealmente neomichelangiolesche di Adolfo De Carolis, l'interprete magistrale del *Notturmo* dannunziano, ma anche l'artefice di quell'incunabolo degli *Ornamenti per la Figlia di Jorio*, la cui stringata modalità costruttiva dispiega le ragioni del sintetismo novecentesco.

Realizzata nel centenario della mostra di Levanto, la rassegna ospitata alla Pinacoteca Servolini è l'occasione per ripercorre i protagonisti e i fasti della rivista "L'Eroica", fondata a La Spezia nel 1911 da Ettore Cozzani e Franco Oliva, trasferita a Milano nel 1919 e conclusasi nel 1944.

Dopo le pulsioni *liberty* e *déco* di Francesco Nonni, le pulsazioni pascoliane e dannunziane di Gino Barbieri, seguite dalla conversione maturata all'ombra del primo conflitto mondiale, conseguente alle suggestioni dell'espressionismo tedesco, e ancora, le testimonianze neocinquecentesche di Antonello Moroni, successivamente travolto da un aggiornamento sugli stilemi morrissiani, ecco imporsi, in un controluce entusiasmante, le stringate manifestazioni della compagine viennese della rivista, a partire dall'*Angelo Peccatore*, ideato dall'architetto di fede secessionista e razionalista, Franco Oliva, dove l'anatomia del nudo risulta sublimata nel gioco filiforme di astratte geometrie, fino all'*Eva* di Felice Casorati, improntato a una concezione della nudità femminile ormai proiettata verso eccentriche allegorie memorie del decorativismo klimtiano.

Si poteva vivere d'altra parte nelle sale della Pinacoteca colligiana il fremito di quella scissione, concretatasi tra il 1914 e il 1915, quando gli interpreti della rinascita xilografica italiana tornano a reclamare toni di modernità, dopo l'espulsione di De Carolis e dei suoi seguaci, responsabili, a giudizio dei fondatori della rivista, di ammiccamenti *liberty* e di eccessi retorici, deleteri per la nascita di una nuova sintassi grafica, possibile solo

attraverso la riaffermazione della voce del legno e il regno incontrato dell'assolutezza del bianco e nero.

In relazione alla destinazione colligiana si è inteso circoscrivere e insieme sviluppare adeguatamente il capitolo de "L'Eroica", siglato dai livornesi Luigi Servolini e Antonio Antony de Witt: al loro fianco, e con ogni probabilità in stretta collaborazione, si pone il belga Charles Doudelet, forse uno dei maggiori artefici di quel codice primitivistico ingentilito da ricami preraffaelliti.

Cooptato da Ettore Cozzani, Doudelet assurgerà a collaboratore di prim'ordine della rivista spezzina, dapprima in quanto profondamente legato a De Carolis in rapporto ai circuiti dell'illustrazione libraria fiorentina, in seguito perché partecipa negli anni Venti di quel progetto di rinascita xilografica nel segno dei Primitivi, che provoca in Toscana l'entusiasmo di Livornesi di eccezione quali appunto de Witt e Servolini.

Se nella scelta dewittiana da Durer a Holbein e Mantegna si coglie una determinazione verso l'antico progressivamente scandita dall'accensione moderna, sarà soprattutto Luigi Servolini a segnare la svolta della rivista verso intendimenti di modernità: ammiratore dei Giapponesi, saprà divulgarne i raffinati misteri cromatici in funzione di rinnovate sintesi xilografiche. Non si può non ribadire, in chiusura, come l'indirizzo conclusivo de "L'Eroica" coincida con gli editti servoliniani, quelli per intendersi, che scongiurano la tendenza epigonica di marca decarolisiana, per promuovere i protagonisti di rinnovati stilemi grafici: tra tutti, Gino Barbieri, Emilio Mantelli e Antonello Moroni.

Francesca Cagianelli

Storica dell'arte, conservatrice della Pinacoteca Carlo Servolini, Collesalvetti, Presidente Associazione Culturale "Archivi e Eventi", ha curato le mostre (e i cataloghi) allestite alla Pinacoteca Servolini con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



Gastone Razzaguta 1890-1950. Una coscienza critica tra il Caffè Bardi e il Gruppo Labronico

Collesalvetti, Pinacoteca Carlo Servolini, 6 maggio-29 luglio 2010 - catalogo della mostra

Giovanni Zannacchini 1884-1939. Sintesi e modernità del Novecento Labronico

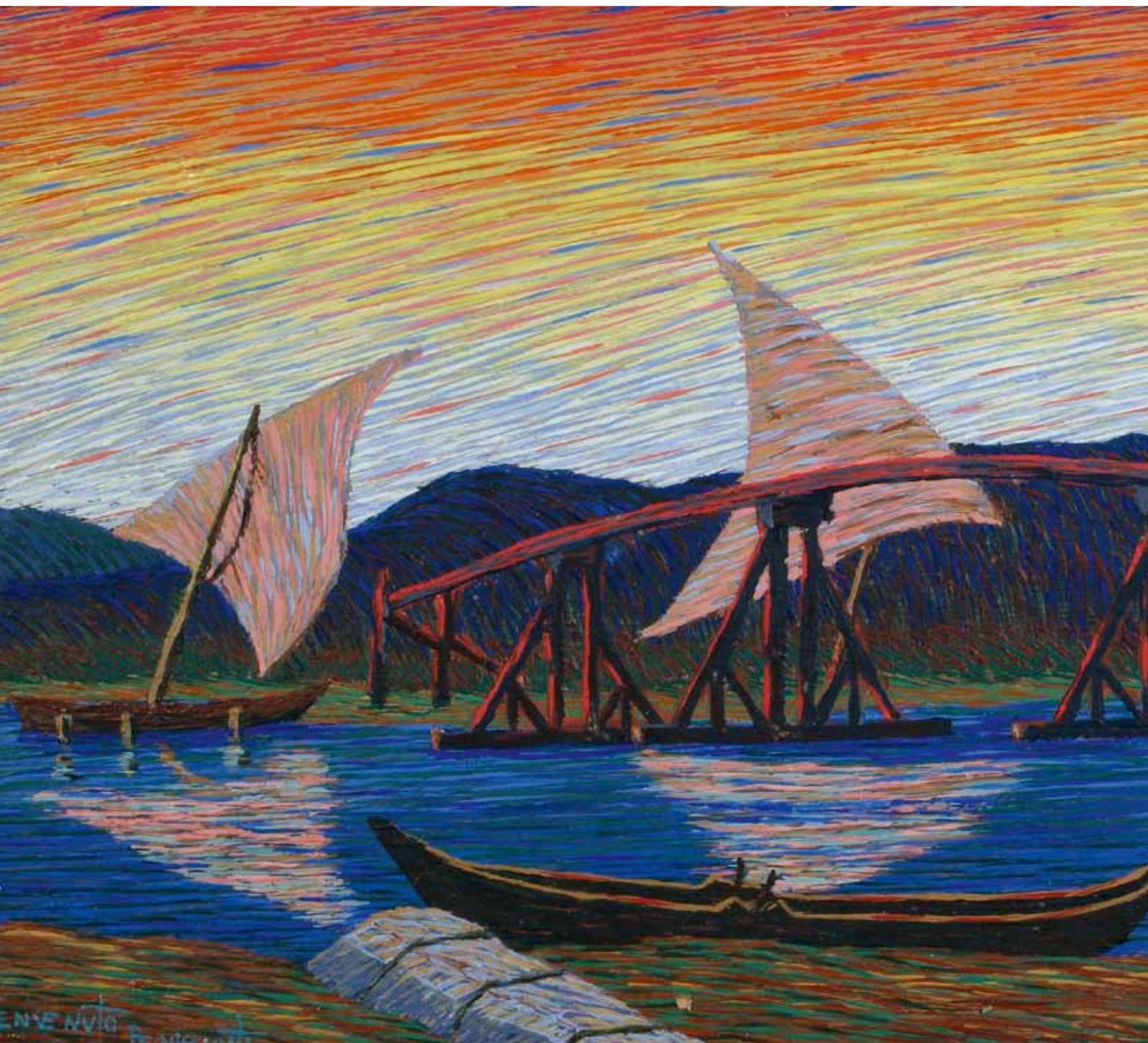
Collesalvetti, Pinacoteca Carlo Servolini, 25 novembre 2011-8 marzo 2012 - catalogo della mostra



17

**Vittore Grubicy
De Dragon
e Benvenuto
Benvenuti,
un vincolo
inscindibile
nel segno
del divisionismo**

Sergio Rebor



Benvenuto Benvenuti
Le vele, 1930-1932 ca.
olio su cartone, cm 23,5x40,5
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
Livorno

La realizzazione della prima esposizione retrospettiva dedicata a Benvenuto Benvenuti, realizzata tra il 4 ottobre 2001 e il 6 gennaio 2002 in collaborazione con il Comune di Livorno e con il MART - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto,

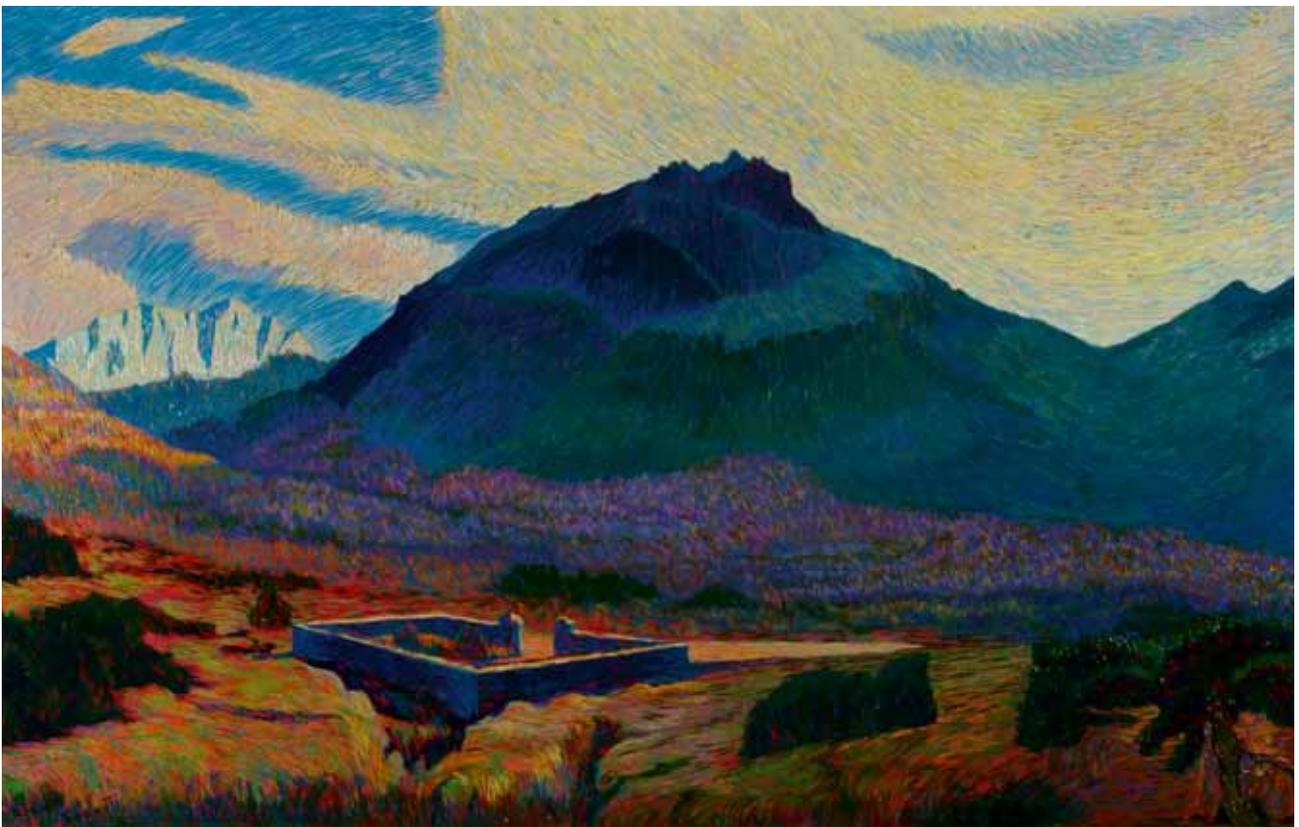
fu resa possibile anche attraverso il contributo della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno. Rendere omaggio al pittore, protagonista della intensa stagione del divisionismo italiano, era un'urgenza avvertita particolarmente da parte degli studiosi che



avevano deciso di farsene promotori, Gabriella Belli e Dario Matteoni, allora rispettivamente direttore del MART e assessore alla cultura e ai beni culturali del Comune di Livorno. La mostra fu per loro scelta affidata alla cura di chi scrive, che Benvenuti

aveva incontrato sulla propria strada nei dieci anni circa di studio che precedettero la realizzazione del catalogo ragionato di Vittore Grubicy De Dragon, come è noto maestro, mentore e, infine, "padre spirituale" del giovane livornese¹.

Oltre che a ripercorre la carriera artistica di Benvenuto Benvenuti dagli esordi tardo macchiaioli alla maniera codificata della maturità attraverso una campionatura qualitativamente selezionata di settantotto dipinti a olio e ventidue opere di grafica, il taglio conferito alla rassegna puntava del resto proprio sulla comune dedizione quasi totale alla causa della tecnica divisionista profusa dai due maestri. Ciò fu reso possibile anche in virtù della disponibilità dell'ingente e complesso archivio di Grubicy, conservato con cura estrema proprio da Benvenuti, che del maestro era stato erede universale, e alla morte di quest'ultimo con non minore attenzione e passione dai suoi figli, Vittore ed Ettore Benvenuti. Acquisite dal MART nel 1998 insieme all'archivio di Benvenuti stesso, le preziose carte furono in quella circostanza interrogate in profondità da Paola Pettenella, responsabile della Sezione Archivi del MART e da Francesca Velardita, cui era stato affidato l'incarico del loro riordino. In un dialogo serrato tra gli studiosi coinvolti nella realizzazione, la mostra – allestita dapprima presso le sale del Museo Civico Giovanni Fattori di Villa Mimbelli e poi in quelle del Palazzo delle Albe in Trento – evidenziò l'apporto peculiare e inconfondibile dell'artista livornese tentandone una prima contestualizzazione nell'ambito del dibattito critico del simbolismo in Italia e in Europa. Si può obiettivamente affermare che da quel momento l'operato e il ruolo di Benvenuto Benvenuti sono stati recuperati alla piena conoscenza degli studi, come confermato in due recenti occasioni, la mostra dedicata al divisionismo italiano da Francesca Caglianelli e Dario Matteoni a Rovigo² e l'apertura della rinnovata Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona curata da Paul Nicholls, imperniata proprio sulla valorizzazione delle opere ispirate a tale tecnica³. Dai contatti intrapresi nel corso della preparazione della mostra con Ettore Benvenuti, agevolati dalla calorosa e partecipe collaborazione di Giuseppe Argentieri, ebbe quasi naturalmente a scaturire una sensibilizzazione da parte della Fondazione Cassa di Risparmio di Livorno nei confronti del cospicuo patrimonio culturale ancora conservato dal figlio dell'artista. Il consistente nucleo di opere di Vittore Grubicy e gli altri pregevoli materiali artistici e documentari inerenti a



Benvenuti e ad altri pittori e scultori ancora presenti nella bella casa di Antignano, erano ormai divenuti oggetto di un sentimento di appartenenza affettiva da parte della città di Livorno. Dal canto suo, Ettore Benvenuti, anziano e privo di discendenza e di eredi diretti, stava individuando nella Fondazione il

proprio interlocutore più congeniale in vista di un affidamento di una parte delle collezioni di sua proprietà. Fu con l'intento di assicurarne le migliori condizioni di conservazione e di divulgazione al pubblico che nel 2002 Ettore Benvenuti fece dono alla Fondazione di trenta dipinti

dell'amato Grubicy e di circa ottanta suoi disegni, un compendio dei quali fu, nel dicembre di quello stesso anno, presentato ai livornesi nel ridotto del Teatro Goldoni da Renato Miracco, curatore di una successiva pubblicazione dedicata all'intero corpus grafico donato⁴. A chi scrive fu chiesto invece di curare



un provvisorio allestimento ragionato dei dipinti di Grubicy nella sede espositiva delle collezioni della Fondazione: di tale nucleo fa parte uno dei capolavori assoluti dell'artista, quel *Lavandaie a Lierna* in cui è possibile cogliere consonanze spiccate con le istanze del giapponismo internazionale. Ma le opere appartenenti alla Fondazione permettono di documentare l'attività dell'artista attraverso i luoghi visitati e trasfigurati in seguito dal processo di rivisitazione emozionale e pittorica attuato da Grubicy fino alla morte, dai paesaggi di Anversa a quelli colti a Schilpario e sul Lago di Lecco, da quelli ambientati a Santa Margherita Ligure a quelli, assai numerosi, contemplati e immortalati sulla tela a Miazzina, sulle alture del Lago maggiore soprastanti Intra.

Divenuta depositaria di tale patrimonio, la Fondazione non ha mancato di collaborare da quel momento in avanti alle iniziative di

studio e alle manifestazioni espositive dedicate a Grubicy, al divisionismo e, in linea più generale, al simbolismo europeo. Tra le prime realizzazioni avvenute in ordine di tempo si devono ricordare la mostra *Luce e pittura in Italia 1850-1914*, svoltasi al Museo Civico Giovanni Fattori a Livorno e alla Estorick Collection di Londra a cura di Renato Miracco⁵.

La Fondazione fu prestatore di eccellenza in occasione della prima rassegna monografica dedicata a Vittore Grubicy in tempi moderni, fortemente voluta da Gianni Pizzigoni, allora direttore del Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza, curata da chi scrive e tenutasi nella primavera del 2005 presso la sede di Palazzo Biumi Innocenti del Museo⁶. Del percorso delle opere selezionate per la mostra, scandito da settantadue pezzi tra cui i principali capolavori dell'artista, facevano parte ben tredici dipinti appartenenti alla

Nella pagina accanto:
Vittore Grubicy De Dragon
Lavandaie a Lierna, 1887
olio su tela cm 25,5x60,5
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
Livorno

Benvenuto Benvenuti
Luogo dove riposa Segantini, 1940 c.
olio su cartone, cm 63x100
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
Livorno

Sotto:
Benvenuto Benvenuti
Il Calabrone, 1906
olio su tavola, cm 20,5x27,5
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
Livorno

Fondazione: *Anversa, Anversa o Tramonto, Neve d'agosto a Schilpario, A Schilpario bloccato dalla pioggia, Il raccolto del fieno - Crepuscolo (Valle di Scalve), Lavandaie a Lierna, Ora triste o Che pace!, Luce da destra - L'afa dell'estate sta per tramutarsi in autunno, Caldo tropicale a Santa Margherita Ligure, A Santa Margherita Ligure, Dopo due giorni di nevicata a Miazzina, Sera nella valle e La montagna di Premeno*. Alcune tele tra quelle elencate furono esposte nello stesso 2005 a un'altra iniziativa dedicata a Grubicy dalla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino e dal MART, curata da Annie-Paul Quinsac⁷.

Nell'ambito della ricordata rassegna dedicata al divisionismo italiano da Francesca Cagianelli e da Dario Matteoni nel 2012 Grubicy apriva il percorso con una sala monografica ricca di tredici pezzi tra cui due provenienti dalle raccolte della Fondazione: ancora le celeberrime *Lavandaie a Lierna* e *Veduta del Lago Maggiore*, una tela di grandi dimensioni giunta a Livorno in tempi più recenti. Gli eredi testamentari di Ettore Benvenuti, venuto a mancare nel 2011, avevano assicurato nel frattempo all'Istituto un'altra opera

emblematica di cui in tempi recenti si era persa ogni traccia: la monumentale testa in marmo di Grubicy eseguita da Adolfo Wildt per volontà di Benvenuto Benvenuti nel 1922, a imperitura memoria del venerato maestro. La scultura, che qualsiasi grande museo avrebbe desiderato per incrementare qualitativamente le proprie collezioni, era conservata nell'eremo di Antignano, dove, come ricordava Ettore Benvenuti, "la mia cara zia Maria Stella (sorella di Benvenuto) tutti gli anni, in coincidenza dell'anniversario del decesso del Maestro, apponeva, direi quasi con devozione, ai piedi della splendida scultura [...] un vaso di fiori"⁸.

Il prezioso ritratto è stato riproposto nella mostra dedicata ad Adolfo Wildt nel 2012 da Fernando Mazzocca e Paola Mola presso i Musei San Domenico di Forlì, mostra promossa e realizzata da un altro ente particolarmente generoso nei confronti della cultura, la Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì⁹.

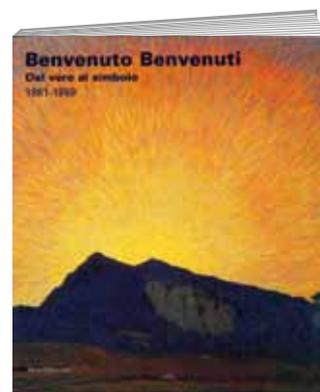
Sergio Reborà

Storico dell'arte esperto di arti figurative in Italia tra Ottocento e primo Novecento,

ha curato il catalogo ragionato dell'opera di Vittore Grubicy De Dragon (1995) e la mostra e il catalogo Benvenuto Benvenuti.

Dal vero al simbolo 1881-1959

Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, Livorno, 4 ottobre 2001-6 gennaio 2002



Benvenuto Benvenuti. Dal vero al simbolo 1881-1959

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 4 ottobre 2001-6 gennaio 2002 - catalogo della mostra

NOTE

¹ *Benvenuto Benvenuti. Dal vero al simbolo 1881-1959*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico, Villa Mimbelli, 4 ottobre 2001-6 gennaio 2002; Trento, Palazzo delle Albere, 18 gennaio-24 febbraio 2002), a cura di S. Reborà, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001.

² 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 (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio-24 giugno 2012), a cura di F. Cagianelli e D. Matteoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 68-89.

³ *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Milano, Skira, 2012, pp. 110 (ill), 166, n. 84.

⁴ R. Miracco, *Disegni ritrovati di Vittore Grubicy De Dragon*, Livorno, Edizioni della Fondazione

Cassa di Risparmi di Livorno, 2002; *La religione della natura nei disegni di Vittore Grubicy De Dragon. La donazione di Ettore Benvenuti alla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 21 marzo-23 maggio 2004), a cura di R. Miracco, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2004.

⁵ *Luce e pittura in Italia 1850-1914*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli), a cura di R. Miracco, Milano, Mazzotta, 2003.

⁶ *Vittore Grubicy De Dragon. Poeta del divisionismo 1851-1920*, catalogo della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Biumi Innocenti, 16 aprile-26 giugno 2005), a cura di S. Reborà, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

⁷ *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divi-*

sionismo, catalogo della mostra (Torino, Civica Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 22 luglio-9 ottobre 2005; Rovereto, MART; Trento, Palazzo delle Albere, 28 ottobre 2005-15 gennaio 2006), a cura di A.-P. Quinsac, Milano, Skira, 2005.

⁸ E. Benvenuti, *Introduzione*, in *La religione della natura nei disegni di Vittore Grubicy De Dragon. La donazione di Ettore Benvenuti alla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, Villa Mimbelli, 21 marzo-23 maggio 2004), a cura di R. Miracco, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2004, p. 11.

⁹ *Wildt. L'anima e le forme*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 28 gennaio-17 giugno 2012), a cura di P. Mola, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 210-211, n. 35.



18

Tasselli di storia dell'arte italiana

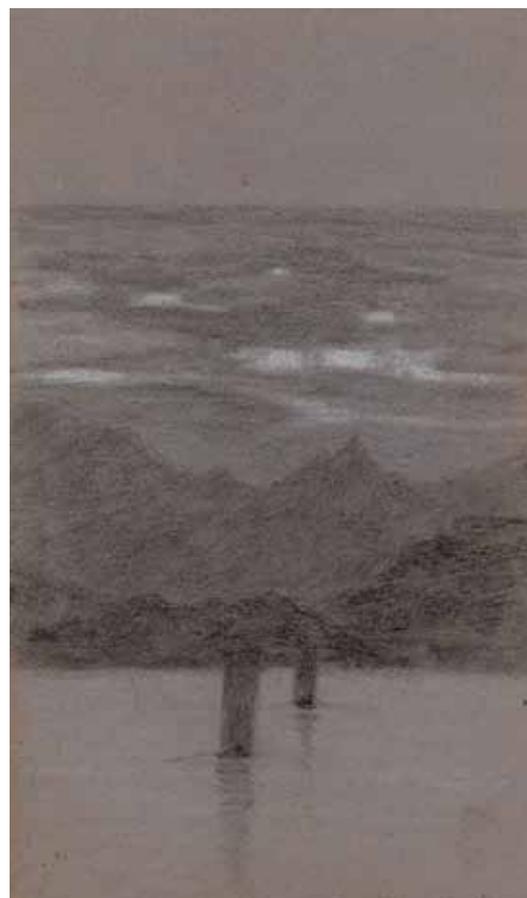
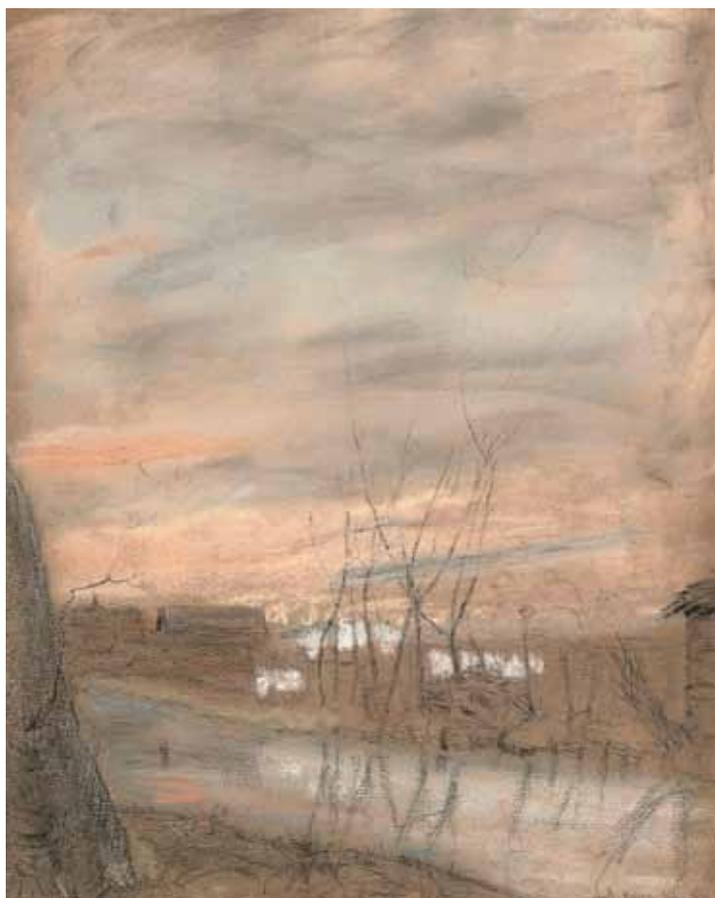
Renato Miracco

*La pittura ha arresti misteriosi e infiniti
mondi da portare alla conoscenza.
Teso è lo spirito nella prepotente urgenza
di dar vita a oscure forze, che agiscono
per un'inesauribile ricerca della verità.
L'arte è una verità mutevole nel suo
divenire; è un impegno morale che vuole
completa dedizione per scoprire nuove
strade, nuove parole.*
(Bice Lazzari, 1969)

Mi è stato chiesto, per questo volume, di esprimere, a distanza di anni, alcune considerazioni, ricordi e valutazioni sulle mostre promosse dalla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno che mi hanno visto protagonista, come curatore. Devo subito dire che il primo sentimento è quello della nostalgia, per eventi così importanti per me e per Livorno. Momenti che possono facilmente essere definiti "di svolta"

nel percorso di arricchimento della Fondazione e della Città. Un'indagine conoscitiva sulla promozione dell'arte italiana nel mondo, merita, di questi tempi, un'attenta analisi nonché una messa a punto di concetti teorici e strumentali tali da permetterci la decifrazione di nuovi codici interpretativi. Ben vengano quindi l'iniziativa della collezione di arte contemporanea a Roma e della

mostra itinerante in giro per il mondo della Farnesina, luogo non deputato all'arte ma che dell'arte si fa portatore, e quella della Fondazione di Livorno, che diventa centro propulsore della conoscenza dell'arte italiana. Cominciamo innanzitutto con l'operazione Benvenuti-Grubicy de Dragon. Lo straordinario "corpus" di disegni di Vittore Grubicy de Dragon, donati da Ettore Benve-



nuti, figlio del pittore Benvenuto Benvenuti, alla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, ci permette di approfondire ulteriormente quel desiderio di sperimentazione linguistica, quelle intuizioni innovative ed emotive che fanno del pittore una delle figure chiave nella Storia dell'Arte della fine dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento.

A distanza di anni, questa connessione che poteva derivare – ma ancora non c'era – da una conoscenza artistica tra i due artisti all'inizio del Novecento, ha acquisito un'importanza sempre maggiore.

Durante tutta la sua avventura artistica, sia come critico che come pittore, costante, infatti, è in Grubicy il desiderio di spiegazione, di divulgazione delle sue teorie e della precisa funzione educativa del disegno, inteso come "... volontà di apprendere a veder giusto, a ricordare quanto si è visto e a dar corpo al proprio pensiero ...".

Accostando i disegni uno all'altro, notiamo come ha saputo associare, in una triangolazione inedita, lo spazio bidimensionale e



Nella pagina accanto:

Vittore Grubicy de Dragon

Canale al tramonto

matita, biacca e pastelli colorati su

cartoncino, cm 33,2x25,5

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Vittore Grubicy de Dragon

Barche sul lago a Varenna

matita, carboncino e biacca su cartoncino

grigio, cm 18,7x11,0

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

In alto:

Vittore Grubicy de Dragon

Osteria fiamminga

matita, carboncino e inchiostro su

cartoncino, cm 13,0x21,7

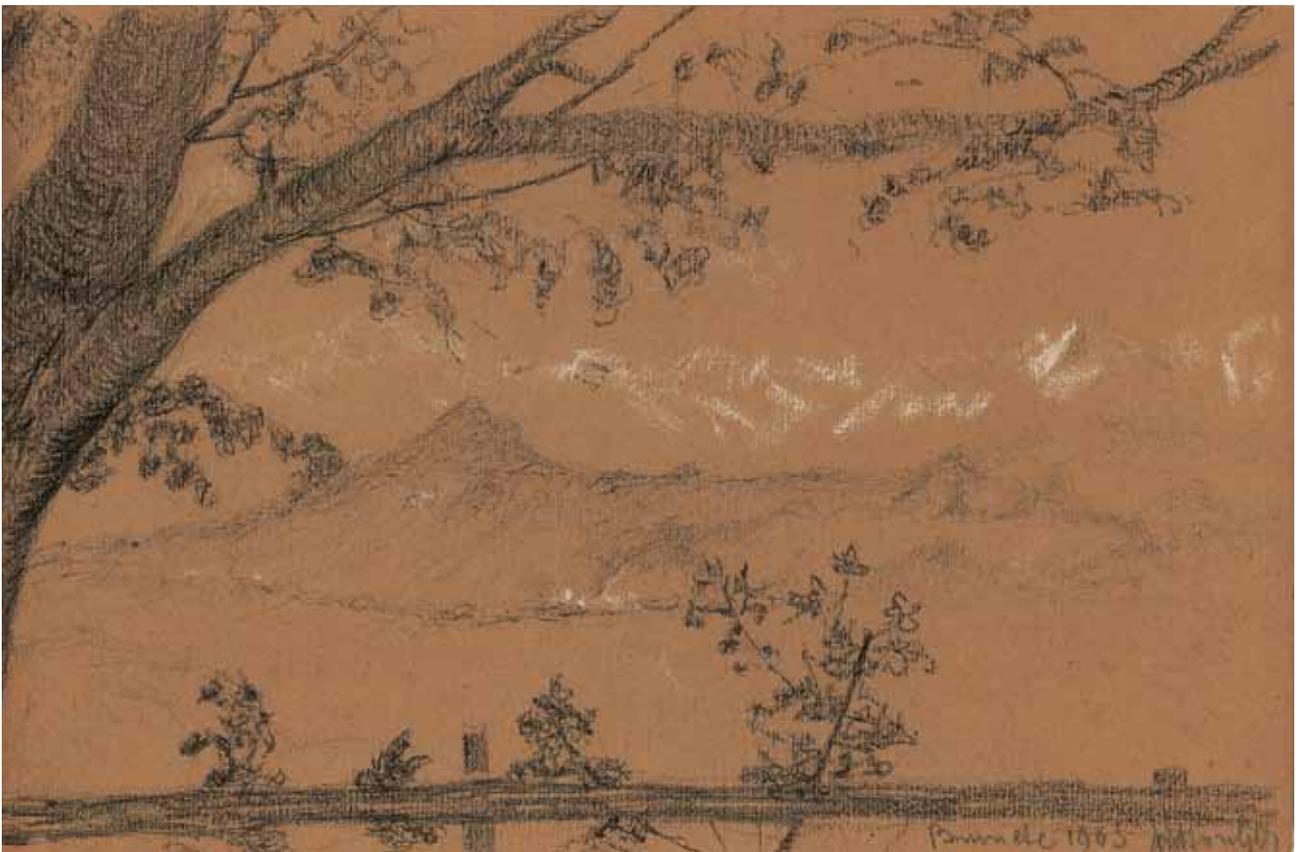
in basso da sinistra a destra: *L'osteria fiamminga dove studiavo dalle 20 alle 22*

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

A destra:

Toscanini e Grubicy in una foto degli anni Dieci. Mart, Archivio del '900. Gru.VI.1.30







le dimensioni del colore, attributivo di valori sentimentali e della profondità.

Qui il pittore si impregnava dei colori della natura e prima ancora di finirlo nello studio a casa, vedeva il disegno emergere, vivido di colori, ne delineava le forme, sulla tela ancora intatta, riuscendo a percepirne la visione esatta nel suo insieme e trasmettendola a chi ascoltava commosso, il suo allievo e amico Benvenuto Benvenuti, legato a Grubicy da un intenso rapporto intellettuale e artistico. Bisogna ricordare che proprio la figura di Grubicy ha acquisito, sempre di più in questi ultimi anni, la sua importanza come ponte di collegamento tra un "impressionismo" di matrice francese e uno "studio sulla luce" di stampo italiano.

Non a caso è sicuramente da considerarsi come uno dei più singolari e importanti studiosi del Divisionismo Italiano, con le sue particolari mediazioni tra pittura tradizionale e impasti cromatici, atti a riprodurre sulla tela le variazioni della luce.

Il dono dell'immagine consiste nel fornirci un

luogo da cui osservare la nostra anima e vedere con precisione, che cosa fa, pensa o sente. Infatti, mentre il simbolo scientifico abbrevia e impoverisce la realtà fornendone una rappresentazione astratta, l'Arte, e in questo caso il dipinto, comporta un processo di intensificazione e concretizzazione della realtà. I personaggi, i luoghi raffigurati sono catturati come elementi di un più vasto mosaico e assurgono, alcune volte, a simboli/ emblemi che vivono sì una vita propria ma in stretta correlazione con altri.

L'opera d'arte è niente altro che la comunicazione al mondo esterno di una storia, una storia che l'artista, lo Sciamano, il soggetto, dona, condivide con lo spettatore.

Secondo la definizione di Edward Casey, un'immagine non è "un contenuto che vediamo, ma un modo in cui vediamo."

Un disegno, un dipinto, può così rappresentare un oggetto del mondo visibile ma può anche simboleggiare un'idea, una visione del mondo rappresentato, se non addirittura esprimere lo spirito conscio o inconscio dell'artista.

A questo proposito, proprio a distanza di anni, devo sottolineare la straordinaria disponibilità di Ettore Benvenuti che ha conservato per poi donare alla Città, attraverso la Fondazione, un patrimonio incommensurabile, un anello che mancava alla odierna comprensione di un momento artistico così complesso e strutturato.

Quello che accomuna Grubicy e Benvenuti è un preciso compito: "catturare" l'emozione e imprigionarla per poi regalarla allo spettatore.

Come il terapeuta per le anime, gli Artisti sono dunque coloro che curano e custodiscono, che intuiscono un segreto e lo trattengono, che riconoscono una ferita e la fanno germogliare, che portano a galla il rimosso e gli ridonano la vita: in sostanza, e questo farebbe molto piacere a James Hillman, sono i servitori dell'anima di quel luogo.

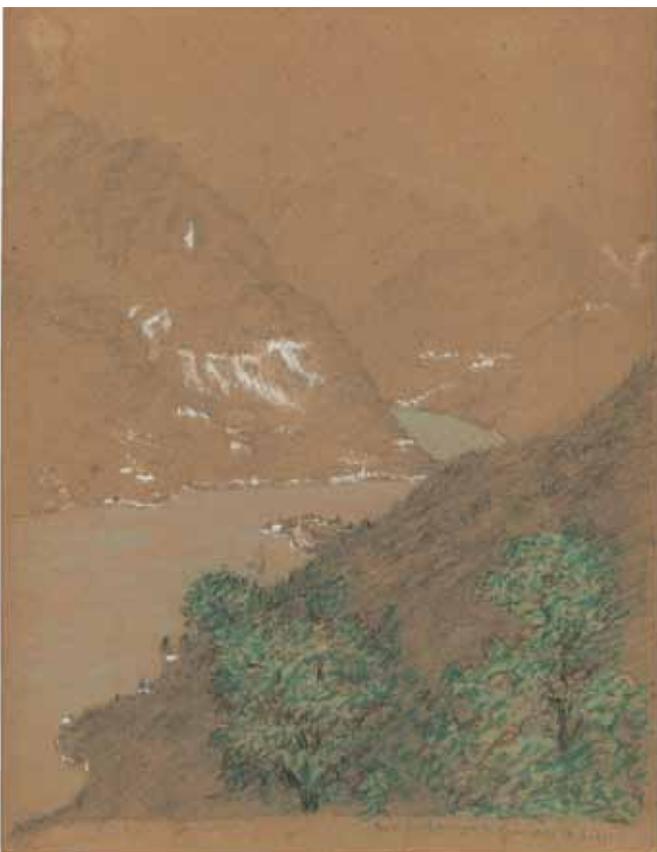
Il loro compito diventa, così, creare un'apertura immaginativa.

Nell'antica Grecia, molti "luoghi" erano abitati da dee e dei e gli uomini erano consapevoli dello spirito della sensibilità, dell'immaginazione che vi sovrintendeva e di come corrispondere al luogo in cui ci si trovava.

L'anima di un luogo può farci domandare a quale dio sia consacrato quel posto. Prima Grubicy e dopo Benvenuti ci conducono per mano, facendoci riscoprire inizialmente luoghi e sensazioni a loro familiari che diventano parte di un Incoscio Collettivo.

Strettamente legata all'operazione Grubicy/Benvenuti è l'operazione, di acquisizione, effettuata sul patrimonio artistico di Toscanini. Mi ricordo quando andai al Lincoln Center di New York per ipotizzare, in concomitanza del grande Concerto, diretto da Mazel, per i 90 anni dalla morte del Maestro, la mostra sul Toscanini collezionista.

Ne rimasero colpiti e si procedette, cosa mai avvenuta fino ad allora, all'apertura di uno spazio espositivo all'interno del Lincoln Center dedicato appunto a una sezione di opere. Nell'esposizione, presentata alla New Philharmonic di New York durante le celebrazioni di Toscanini, erano dunque presenti più di quaranta firme tra i maggiori artisti italiani dell'Ottocento e inizi del Novecento italiani. Lo straordinario "corpus" di opere pittoriche e scultoree, che il maestro Arturo Toscanini collezionava, evidenzia, ancora una volta, la sensibilità che caratterizzava ogni scelta



Nella pagina accanto:
Vittore Grubicy de Dragon
Venezia
pastello su carta, cm 27,6x45,9
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Vittore Grubicy de Dragon
Lago di Como dal San Maurizio di Brunate
matita, pastelli e biacca
su cartoncino marrone,
cm 43,8x33,4
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

A sinistra:
Vittore Grubicy de Dragon
Panorama da Brunate
carboncino e biacca su
cartoncino marrone,
cm 15,2x22,8
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



In alto:

Vittore Grubicy de Dragon

Strada de La Haya alberata, 1884

carboncino e biacca su cartoncino,
cm 33,2x25,5

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Vittore Grubicy de Dragon

Spiaggia in Fiandra, 1885

olio su tela, cm 26,0x33,5

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

della sua vita e aggiunge un aspetto inedito alla sua particolare e stratificata personalità. Dalla testimonianza del figlio Walter, purtroppo recentemente scomparso, (e questo per me è un gran dolore!) tutte le opere pittoriche erano poste sui muri di casa quasi a formare una partitura musicale: così ogni quadro che varcava la casa Toscanini doveva rispettare un principio emotivo una "visione che in un determinato momento, in quel determinato posto impressioni l'animo" e l'opera doveva suggerire uno stato d'animo, un sentimento, una musica.

Non a caso il Maestro aveva scelto come "adviser" appunto, (e qui il cerchio si chiude), Vittore Grubicy de Dragon, mentore di moltissimi pittori della "nuova scuola" quali Segantini, Fattori, Boldini, solo per fare alcuni esempi.

Di qui l'estremo rigore non scolastico ma, ripetiamo, emotivo della collezione che attraversa le correnti più all'"avanguardia" della seconda metà dell'Ottocento, dalla scuola della Macchia, al Divisionismo, dalla Scapigliatura alla scuola Napoletana.

Per ognuno di questi quadri vi è poi una storia, una dedica, che testimoniano i rapporti intercorsi tra Toscanini e gli artisti.

Con il senno di poi e con la distanza "fisica" che ora contraddistingue una valutazione del lavoro svolto, non solo da me ma dall'intera équipe (e qui permettetemi di ringraziare in primis il Presidente Luciano Barsotti e tutto il Board della Fondazione, oltre a Dario Matteoni con cui per primo avevo lavorato e Giuseppe

pe Argentieri, amico e studioso di Benvenuti... tanti ne dimentico ma sono tutti nel mio cuore) questi momenti mi sembrano veri e propri "tasselli" di una moderna valorizzazione della storia dell'Arte Italiana di cui andare fieri. Grazie.

Renato Miracco

Critico d'arte e storico italiano, addetto culturale presso l'ambasciata italiana a Washington, ha curato alcune mostre (con relativo catalogo) promosse dalla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno tra le quali:

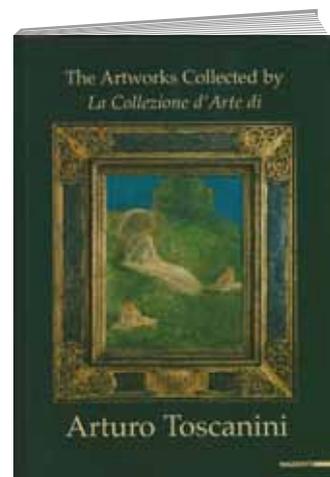
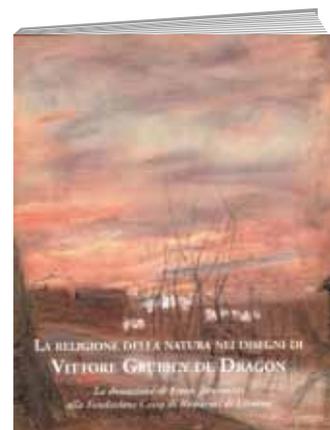
La religione della natura nei disegni di Vittore Grubicy De Dragon

Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno, 21 marzo-23 maggio 2004

La Musica Segreta del Maestro. Le Collezioni d'Arte di Arturo Toscanini

Teatro Goldoni, Livorno

20 settembre-28 ottobre 2007



A destra:

La religione della natura nei disegni di Vittore Grubicy De Dragon

Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 21
marzo-23 maggio 2004 - catalogo della mostra

La Musica Segreta del Maestro. Le

Collezioni d'Arte di Arturo Toscanini

Livorno, Teatro Goldoni, 20 settembre-28
ottobre 2007 - catalogo della mostra



19

La centralità della figura femminile nelle sculture di Giulio Guiggi e Vitaliano De Angelis

Nicola Micieli

Sono di Giulio Guiggi (Pomarance 1912 - Livorno 1994) e Vitaliano De Angelis (Firenze 1916 - Livorno 2002), i due più importanti nuclei scultorei - correlati da una quantità di disegni - della collezione d'arte della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno. Si tratta di due considerevoli raccolte entrambe acquisite per donazione delle famiglie degli artisti. La prima è stata definita da poco e si compone di una ventina di gessi che toccano un po' tutti i temi affrontati da Giulio Guiggi, dalle maschere, che hanno la peculiarità dei ritratti, alle figure d'arte sacra, agli splendidi nudi muliebri le cui membra si sviluppano nella continuità dello spazio con andamenti al limite del contorsionismo. Attualmente questa raccolta è in corso di studio e sarà pubblicata e mostrata al pubblico in tempi presumibilmente non lunghi. La seconda raccolta, composta da undici tra grandi gessi patinati, bronzi, legni e il raro ritratto in cera *L'allieva* del 1948, è stata invece già

compiutamente documentata in un volume monografico e presentata nel contesto della mostra antologica dell'artista a Villa Mimbelli nel 2001.

Coetanei della generazione post-andreottiana ed entrambi livornesi naturalizzati, Guiggi e De Angelis sono da considerarsi senza dubbio i maggiori scultori attivi a Livorno dal Secondo Novecento, legati tra loro da molti dati biografici e artistici. Nel corso del loro lungo magistero, da intendersi anche in senso proprio, poiché entrambi hanno a lungo insegnato discipline plastiche negli Istituti d'Arte rispettivamente di Pisa e di Lucca², i loro percorsi si sono svolti sul medesimo terreno, spesso convergendo su temi e stimoli analoghi. Durante la seconda metà del Novecento, ormai artisti maturi e di riconosciuto valore, Guiggi e De Angelis si sono confrontati a distanza in una sorta di amichevole "rivalità", per quel primato scultoreo livornese del Secondo Novecento che, in

effetti, va loro riconosciuto direi a pari titolo, e la localizzazione non esaurisce, beninteso, l'estensione della loro cultura e respiro artistici. Per queste ragioni ne tratto qui in parallelo, come avessero lavorato ognuno per proprio conto, ma nella medesima bottega. Quasi a sottolineare l'equivalenza dei loro profili, ricevettero insieme la commissione per il *Monumento al Villano*, inaugurato nel marzo del 1956 per celebrare i tre secoli e mezzo della elevazione di Livorno a Città³. Con il *Monumento* finalmente si chiudeva l'annosa questione delle proposte e progetti sempre falliti di celebrare i contadini livornesi che nel 1496 parteciparono alla difesa di Livorno assediata dalle truppe di Massimiliano d'Austria, contribuendo al ritiro, complice una violenta mareggiata, della potente flotta imperiale. Guiggi e De Angelis, avendo la medesima concezione della scultura come un "... guardare il Vero visibile 'sub specie' della forma" (Paolucci)⁴, trovarono





una perfetta intesa nell'ideare e modellare la poderosa e fiera figura dell'eroico villano, qui munito di spada, anziché del bastone certo più consono al cetto contadino, e caratterizzato da poveri indumenti, le cui pieghe accentuate esprimono la determinazione che anima l'insorto. Non a caso da dietro l'eroe anonimo, il fedele cane la cui testa è all'altezza della mano che impugna la spada, sembra caricarla di ulteriore energia.

A Guiggi e De Angelis si devono numerose opere eseguite individualmente, a soggetto civile e religioso, in tutt'ondo e a rilievo basso e alto per piazze, chiese, edifici pubblici livornesi, talché davvero hanno segnato più di altri artisti anche ottocenteschi, la topografia scultorea della città. Essi si sono altresì dedicati al ritratto, alla composizione di figura, al nudo, assegnando alla donna una indiscussa centralità e celebrando nelle configurazioni plastiche del corpo la scaturigine della forma. Nella stagione giovanile,

sia per Guiggi che per De Angelis il corpo è stato luogo d'una bellezza armonica e calda di sensi mediterranei. Oltre la metà e nel proseguo del secolo, alla pienezza espansiva della forma muliebre è subentrata una graduale stilizzazione e una più complessa concezione spaziale. Alle fonti classiche e arcaiche anche etrusche, subentravano soprattutto i modelli del manierismo toscano: il gusto per la linea e i volumi fluenti di grande eleganza formale e gli andamenti plastici snodati e avvitati, talora al limite del contorsionismo. Ricordo che alla medesima fonte manierista risale, in definitiva, tutto un coté della scultura italiana post-andreottiana, tra i cui rappresentanti di maggior rilievo ricorderei Fazzini, Mascherini, Greco.

Nativo del Volterrano, a Volterra Guiggi aveva frequentato la Scuola d'Arte, quindi i laboratori locali dell'alabastro. Poteva contare su una considerevole conoscenza tecnica quan-

Nella pagina accanto:

Giulio Guiggi

Donna inginocchiata, fine anni '50
gesso, h cm 117

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Giulio Guiggi

Bagnante, fine anni '70
gesso, h cm 93

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Sotto:

Giulio Guiggi

Bagnante distesa, primi anni '80
gesso, h cm 62

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno





Giulio Guiggi
Donna in piedi, metà anni '50
gesso patinato, h cm 121
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Giulio Guiggi
Donna seduta, metà anni '50
gesso, h cm 97
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

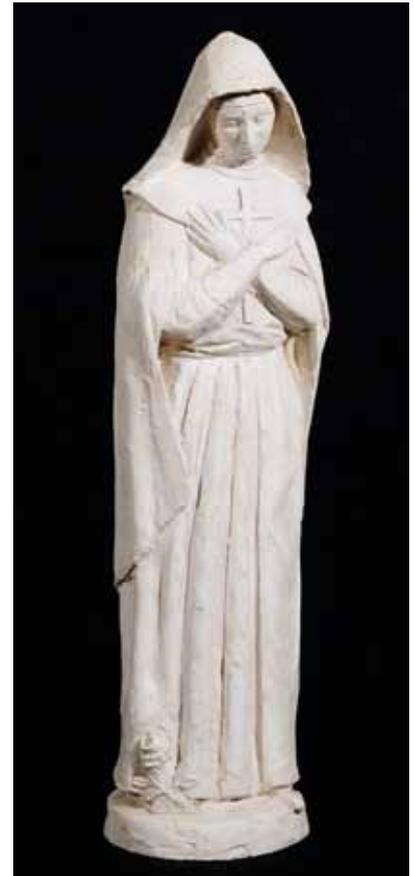
do, giovanissimo, giunse a Livorno, dove divenne allievo di Cesare Tarrini, prestigioso maestro dal quale acquisì le basi della scultura. Di Tarrini si può dire che abbia raccolto il testimone, quanto a risonanza livornese, ma Guiggi riconosceva di dover molto delle proprie abilità e competenze all'umile e sapiente "mestiere" di "... Amleto Paganucci e della coppia Arturo Lugari e Umberto Mazzantini. Lo scalpello e la sgorbia, nelle mani di questi ultimi, diventavano arnesi prestigiosi. Lavorando con passione, senza far parola, offrivano coll'esempio della loro abilità, l'insegnamento più valido di quello che solo è possibile insegnare: il mestiere. Il Paganucci poi era una fonte inesauribile di accorgimenti e di espedienti tutti particolari nella manipolazione degli impasti e delle crete ..."5. Una formazione sostanzialmente di bottega, dunque, e Riccardo Marchi osservava che "... veri, insopprimibili maestri devono essergli stati [...] quei padri etruschi i quali, se non ci lasciarono tracce identifica-

bili del loro linguaggio parlato, ne lasciarono di notabili e fondamentali nel linguaggio figurativo ..."6. Allo scorcio degli anni Trenta, quando cominciava a esporre in rassegne di alto livello quale la Mostra d'Arte Estate Livornese7, assieme ad alcuni tra i maggiori scultori del tempo, come Manzù, Martini e Messina, Guiggi era già un riconosciuto maestro. Di lui si apprezzava la capacità di "... cogliere sempre l'ideale astratto del soggetto in aderenza alla realtà ..."8. Sono queste le parole con le quali egli stesso sintetizzava il carattere precipuo della propria scultura, aggiungendo di considerare periodo di studio e di continua evoluzione gli anni sino al 1952. Ossia da quando aveva potuto dedicarsi, nella conquistata maturità dello stile personale, al tema prediletto della figura segnatamente femminile sciolta da qualsivoglia finalità didascalica e implicazione simbolica. Finalità e implicazioni alle quali aveva necessariamente dovuto concedersi nell'importante lavoro di

decorazione scultorea integrata all'architettura che aveva realizzato con una certa copiosità a Livorno – basterebbero i quattro bassorilievi per il Palazzo delle Quattro Staggioni in Piazza Guerrazzi, il monumento al Partigiano in via Magenta, il grande bassorilievo in travertino alla Caserma dei Carabinieri – e altrove, e ricordo solo *La Previdenza*, bassorilievo in bronzo di dieci per quattro metri collocato nella sede della Direzione Generale dell'ENPAS a Roma.

Scultore, dunque, capace di sostenere impegnative imprese, e come tale noto e riconosciuto su un piano certamente non locale, ma anche uomo di grande discrezione e signorilità, uso a concentrarsi sul lavoro, più che a spendersi in quelle frequentazioni mondane e in quei corteggi mercantili che dal Secondo dopoguerra hanno assicurato una più diffusa fortuna critica e collezionistica di quella che è stata invece riservata alla ricerca, libera dai vincoli della committenza, che ha segnato la sua seconda operosa stagione in termini di modulazione plastica del corpo muliebre. Scultore di formazione e impostazione classiche, nel suo lungo percorso operativo e creativo egli si è sempre mantenuto fedele ai valori di integrità e di congruità della forma, della quale ha saputo interpretare, con una sua inconfondibile cifra stilistica, elegante quanto talora ardita nelle soluzioni formali, le possibilità di articolazione e sviluppo nello spazio.

Se ha affrontato con proprie modalità stilistiche formali i più disparati soggetti, dai ritratti che non mancano nella raccolta della Fondazione sotto specie anche di Autoritratto, alle figure di santi qui rappresentate da un San Francesco, dal monumento civile ai grandi pannelli narrativi e decorativi, Guiggi si è espresso al pieno delle proprie virtù



In alto:

Giulio Guiggi

Santa Germana, metà anni '50

gesso, h cm 61

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Giulio Guiggi

San Francesco, metà anni '50

gesso, h cm 46,5

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Giulio Guiggi

Santa Caterina, metà anni '50

gesso, h cm 47

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Accanto:

Giulio Guiggi

Nuotatrice, metà anni '70

gesso, h cm 55

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



Giulio Guiggi
Nettuno, metà anni '60
 gesso, 47x10x10
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno



Giulio Guiggi
Testa di donna, metà anni '60
 gesso patinato, 58x21x22
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

Giulio Guiggi
Bozzetto in cera, primi anni '60
 gesso, 35x15x12
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

Nella pagina accanto:
 M. D'Agostino
Ritratto del Maestro Giulio Guiggi, 1977
 gesso, 37x20x25
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno



creative nel luogo, per lui ricorrente e quasi esclusivo, della figura femminile. Indagato in una quantità di pose e di atteggiamenti nei quali si riconoscono i modelli del manierismo toscano, e ancor prima la fisicità originaria della scultura etrusca, il corpo muliebre offriva a Guiggi la possibilità di rendere fluido e armonico lo sviluppo delle linee e l'articolazione dei volumi per restituire, assieme alla sua bellezza formale, l'idea del suo divenire perenne. Di questa potenzialità espressiva del divenire vitale della forma nel luogo corporale sono doviziosa testimonianza ben sei sculture delle venti raccolte in Fondazione.

Delle predilette figure femminili incontrate nella loro luminosa manifestazione corporale, scriveva appropriatamente Aldo Santini commemorando l'artista da poco scomparso: "... La poesia di Guiggi si esprime nei nudi femminili. Le sue donne hanno la grazia delle modelle settecentesche di Watteau, e la solida compostezza delle veneri romane.

Però la loro poesia emana dal volto, dallo sguardo. L'equilibrio tra la forma e il gesto è perfetto. Le donne di Guiggi sono desiderabili eppure castigate, nella loro nudità. Sono morbide eppure distanti. Sensuali eppure schive. Sembrano a portata di mano, nostre contemporanee, eppure si rivelano irraggiungibili...".

In effetti, qualche concessione esornativa Guiggi aveva pur dovuto farla per una parte cospicua del suo lavoro precedente, legato a committenze private e pubbliche. Per quella sua capacità di astrarre l'ideale dal reale e la versatilità esecutiva della sua mano capace anche di virtuosismi, negli anni colmi del Fascismo Guiggi fu in pratica uno scultore in voga, continuamente richiesto di ritratti e incaricato di un'opera, i *Fregi della Caserma dei Carabinieri* (1939-1941), che, concepiti in termini di svolgimento narrativo, per quadri tematici la cui continuità è assicurata dalla struttura ornamentale, rimangono la testimonianza maggiore della plastica mo-



numentale di tipo sintetista e di ispirazione romana realizzata a Livorno durante il Fascismo. Nella storia personale di Guigge, e in quella della produzione scultorea monumentale livornese, i *Fregi* costituiranno la premessa di ulteriori contributi nel dopoguerra. Si citano il rilievo del *Monumento ai Partigiani Caduti* (1950) in via Magenta, gli otto pannelli a bassorilievo, stilisticamente omogenei al *Fregio*, del *Monumento a Mascagni* (1951) nel Cimitero della Misericordia e la *Decorazione* (1954) per il cinema La Gran Guardia, nelle cui figure velate di musicanti e ballerini, permane un ricordo dell'esotismo livornese del primo Novecento. Altra opera notevole è la marmorea *Via Crucis* (1949) nella chiesa di San Jacopo, che nella corrispondenza della classica impostazione, si distingue per un maggior accento espressivo del rilievo.

Invero la priorità celebrativa sarebbe probabilmente toccata ad Arturo Dazzi, se fosse andata in porto la sua decorazione della

facciata del Palazzo del Governo. Per essa l'autore della *Stele a Marconi* all'Eur – alla quale, nella diversità di scala e tipologia strutturale, si ispirerà lo stesso Guigge nel suo *Monumento a Mascagni* – aveva concepito un basso e medio rilievo di ben 240 metri quadrati, del quale conosciamo il bozzetto in gesso. Si tratta di un'ampia composizione a registri sovrapposti, nei quali si svolge il film delle tradizioni culturali e spirituali, delle imprese produttive, della vita quotidiana di Livorno e dei livornesi. Questi Dazzi li incontra specificamente nel luogo, popolare per eccellenza, del quartiere di Venezia, la cui animazione occupa il registro di base, direi la "predella" della grandiosa e assai affollata scena. La quale culmina nell'allegorica figura ignuda della città "... in aspetto di deità marina ...", tra ciminiere allusive alla civiltà industriale che sembrano colonne e sovrastata da scene illustrative "... delle idealità e azioni fasciste ..." ¹⁰.

Molta scultura livornese alimentò l'iconografia fascista. Un *Ritratto di Balilla* di Mario Carlesi compariva nel Concorso Premio Livorno del 1939 ¹¹; due anni prima, alla Mostra d'Arte Livornese ¹² dove Guigge presentava il suo ammirato *Ritratto di S. E. Costanzo Ciano*, un ritratto sempre di Costanzo Ciano lo firmava Laura Bedarida; Francesco Messina presentava il *Ritratto della Contessa Edda Ciano* mentre, su un piano di effettiva autonomia scultorea, Arturo Martini e Giacomo Manzù presentavano i turgidi vitali bronzi *Il centometrista* e *David*. Per non tediare con un elenco di altri consimili opere, si aggiungerà soltanto che anche Tarrini contribuiva con le sue "statuette" all'edificazione dell'iconoteca ufficiale, per esempio con il *Ritratto di S. E. l'On. Ciano*, nel quale però non manca la nota direi prosastica che coglie la dimensione quotidiana del personaggio, e altrove non mancherà l'ironia, come ne *La scorta d'onore* e *Il tedesco con l'arma segreta* ¹³.

Scultore, dunque, fortunato durante il fascismo, eppure Guigge non era iscritto al partito, anzi sapeva mantenere una orgogliosa autonomia di artista davanti alle pretese e all'arroganza del potere: "... I mezzibusti che gli furono commissionati più di frequente erano quelli di Mascagni e di Costanzo Ciano. La scapigliatura melodrammatica dell'autore di 'Cavalleria rusticana' e la ganscia trita-

tutto del corsaro di Buccari, costituirono il leit-motiv della sua produzione ufficiale. Ci fu anche la posa a Palazzo Chigi, con Galeazzo Ciano, dove Giulio Guigge si presentò con deplorabile ritardo: si era addormentato in albergo. E quella con il maresciallo Graziani che, nella sua intransigenza di timido perfetto, Guigge pretese di tenere a Firenze, nell'atelier del suo fonditore Marinelli, un antifascista schedato dalla polizia politica ..." ¹⁴. Il giovane scultore la spuntò, e il maresciallo Graziani, evidentemente in buona, accettò di posare a Firenze nonostante le rimostranze del suo segretario.

Il fiorentino Vitaliano De Angelis si era invece formato alla scuola di scultura di Bruno Innocenti, in quella "fucina" di talenti artistici toscani del Primo Novecento che fu a pieno regime, almeno fino al Secondo dopoguerra, il fiorentino Istituto e Magistero d'Arte di Porta Romana, dove era ancora viva, quando De Angelis vi fece il suo apprendistato, la presenza di Libero Andreotti, scomparso nel 1933, all'età di 58 anni ¹⁵. In una foto del 1937 lo vediamo al Magistero, alle prese con un impegnativo altorilievo raffigurante due saltatori a ostacoli in piena corsa. Gli atleti sono ripresi e come fotografati a grandezza naturale dal modello in posa. La puntualità riproduttiva, invero ancora calligrafica e congelata, si sarebbe risolta in breve nella forma pur ferma e nitida, ma affusolata, e nel linearismo esatto, tuttavia gentile, di due sculture in gesso stilisticamente affini, eseguite in prossimità del 1941.

La prima, *L'adolescente*, è una creatura acerba e pudica in attesa di assumere più seducenti fattezze di Venere o di opulenta Pomona, ché in tal senso evolverà, intorno al '49, la tipologia femminile cara all'artista. Ne è splendido esempio la *Venere. Donna che si pettina* (1949-1950) della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Nella seconda, *La Dri*, De Angelis ritrae la sorella Sandrina, restituendola figura di donna dalla corporatura esile, analoga a quella della fanciulla alla schiusa del bocciolo in fiore, ma di questa più matura e colta con più realistico tratto, contribuendo a renderla familiare la nota del fazzoletto annodato alla gola, che le fascia il capo e incornicia il viso dai tratti decisamente marcati. Da rilevare che *La Dri* segnò la prima uscita di De Angelis, oltre che la sua

prima affermazione, risultando vincitrice del maggior premio alla II Mostra Provinciale tenuta a Bottega d'Arte di Livorno (1941). Sono queste le sue più antiche prove autonome dagli schemi scolastici.

Non è difficile enucleare le fonti esplicite e le più sottili suggestioni antiche e moderne o contemporanee in vario modo e misura attive nel laboratorio del giovane De Angelis: dai progenitori etruschi che aleggiavano nel *Nudo disteso* del 1946, a Medardo Rosso evidentemente leggibile nella cera *Ricordo di Franca* (1946) sempre al museo di Palazzo Pitti, testa alla quale si alternano più realistiche prove quali il bronzo *Ritratto della moglie* (1945) e lo stucco *Ricordo di Sandra* (1947); e ancora Maillol e Martini, la scultura fiorentina del Quattro e Cinquecento e poi Andreotti e Innocenti e Marini. Questi e altri esempi eccitavano curiosità, prospettavano ipotesi di ricerca, terreni da percorrere. De Angelis li saggiava per abbandonarli alla prima verifica o dopo avervi insistito alcun tempo, come nel caso del modellato agile e luministico di tocco impressionista o di più scabra esecuzione "primitiva" che caratterizza i rilievi in cera e in gesso del periodo formativo. Oppure ne traeva indicazioni e lasciti utili a orien-

tare e mettere a punto la propria sintassi scultorea, sino alla sostanziale compiutezza maturata intorno al 1948. Era una situazione aperta, una ricerca la sua parte ondivaga, e ansiosa quanto basta a spiegare la scarsa attenzione conservativa riservata a molte opere da De Angelis considerate ormai sterili e ininfluenti, quando infine approdò a una forma scultorea decisamente sintetica, mai insistita sui particolari, declinata con un gusto che inclina, in rapporto anche alla natura dei materiali, ora al sapore vagamente arcaico delle pietre forti e serene vigorosamente sbazzate, cui seguiranno i legni, ora alla compattezza armonica dei gessi e stucchi forti da cui deriveranno i bronzi.

De Angelis ha costruito il proprio universo pressoché esclusivo, composto da teste, busti, torsi, figure di preferenza femminili, intorno al tema scultoreo per eccellenza: le possibili articolazioni del corpo in movimento o in tensione plastica nello spazio. Tra l'altro, negli anni Cinquanta approdò a un soggetto specificamente sportivo, che avrebbe dato luogo a un fortunato filone, accolto con molto favore dalla critica. Parlo dei *Subacquei*, nutrita e durevole schiera di figure mascherate e munite di fiocina dai cui

fluidi e ammanierati avvitamenti corporali dovevano derivare, allo scorcio degli anni Ottanta, gli andamenti mossi, le linee spezzate, le posture ardite delle *Ballerine* e analoghi soggetti. Per esempio le *Salomè* danzanti: agili creature non più riducibili alla matrice scultorea di Degas in Italia veicolata soprattutto da Francesco Messina.

De Angelis ha trascorso a Livorno la propria esistenza operosa. Livornese a pieno titolo, era tuttavia rimasto profondamente legato, come scultore, alla città nativa, dove si era formato e aveva stretto le prime e più importanti relazioni artistiche e culturali, tra le quali quelle fondamentali con lo scultore Oscar Gallo, gli scrittori Vasco Pratolini e Bruno Nardini, i pittori Enzo Faraoni e Fernando Farulli, i fautori dell'Astrattismo Classico Gualtiero Nativi e Vinicio Berti, con i quali non mancano le discussioni. Faceva riferimento a quel clima Silvano Filippelli, che di De Angelis schizza anche un ritratto: "... Immaginate un'asta d'uomo in vetta a cui pendono un paio di svogliati baffetti oppressi da due occhi che, con la loro penetrante malinconia, ondeggiano su quella pertica come un segnale continuo di veglia. La bocca parla, ora chiudendosi con grazia ermetica ora pronunciandosi in un 'oh' di meraviglia, e dice sacre cose sulla scultura sotto la protezione dei marmi della Loggia dell'Orcagna". Le chiacchiere vengono spese molto con gli astrattisti fiorentini che davanti alla loro generica sigla opponevano il "neo realismo" di occasione. De Angelis ne ha fatto parte fabbricando in ogni convegno la parte dell'opposizione, poi ne è venuto fuori con Tordi e Grazzini (due pittori positivi come lui) "poiché - dice lui - vi erano con gli altri troppe divergenze di natura estetica ..."16.

Livorno ha sempre considerato De Angelis - assieme a Giulio Guiggi - il suo scultore più rappresentativo. Del suo prestigio e della sua competenza, oltre che del suo equilibrio di giudizio, le istituzioni culturali non hanno mancato di avvalersi in ogni occasione, chiamandolo in commissioni e affidandogli incarichi organizzativi, per esempio nell'ambito delle attività della Casa della Cultura. Tra queste, il Premio intitolato a Modigliani, nell'occasione delle cui onoranze, nel 1955, De Angelis realizzò il busto in bronzo dell'artista destinato a Villa Fabbrocotti17. Del resto, i monumenti e le sculture di De Angelis col-



Giulio Guiggi
Monumento al Villano, 1956
Livorno, largo Fratelli Rosselli

Nella pagina accanto:
Vitaliano De Angelis
Pietà, 1998
gesso patinato, h cm 200
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Vitaliano De Angelis
Nudo, 1961
gesso patinato, h cm 175
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Vitaliano De Angelis
Nudo rosa, 1998
gesso patinato, h cm 170
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno



locati in piazze, giardini, chiese e altri luoghi ed edifici pubblici livornesi attestano la continuità e reciprocità del rapporto di stima e affetto intercorso tra l'artista e la Città che, al pari della nativa Firenze, ha segnato la sua identità culturale e umana.

Come altri scultori della sua generazione, De Angelis aveva vagheggiato e perseguito un'idea della forma plastica avvertita, ovviamente, della temperatura del tempo storico, ma poco incline alle sollecitazioni mondane del gusto o alle insorgenze ideologiche, piuttosto tendente alla purezza e alla rarefazione, evocando poeticamente una bellezza compiuta e serena. Colpiscono la completezza e l'eleganza delle sue sculture, alle quali Giuseppe Marchiori, che con Mario De Micheli e Pier Carlo Santini è stato tra i più informati e penetranti conoscitori italiani della scultura del Novecento, riconosceva l'appartenenza " ...ai principi di una visione classica delle forme ...". Marchiori scriveva di De Angelis nel '70, presentando il catalogo

della sua personale presso la galleria Falsetti di Prato¹⁸. Nella stessa sede, Mario Tobino parlava di "... un raro uomo gentile ...", riferendo l'impressione che ebbe quando De Angelis andò a trovarlo, al manicomio di Maggiano (la "Magliano" delle "libere donne") diretto dallo scrittore/psichiatra. Glielo aveva segnalato Marchiori, chiedendogli di scrivere una presentazione alla serie dei *Disegni dell'alluvione*, che De Angelis aveva eseguito a caldo, sull'onda dell'emozione (mai metafora fu più pertinente) per la sua Firenze devastata dalle acque (1966). Disegni davvero intensi e drammatici, degni delle chine eseguite a guazzo intorno alla metà degli anni Quaranta.

Il concetto della "visione classica delle forme" lo riprendeva e approfondiva Luigi Bernardi¹⁹, che a proposito di De Angelis e della sua idea del classico, precisava non trattarsi di una visione archetipale e metastorica di assoluta verità, di una "forma senza evento", bensì di un'aspirazione all'equilibrio armoni-

co d'una forma che reca in sé, nelle tensioni plastiche che ne alterano la struttura e nelle imperfezioni della materia che ne denunciano l'usura, i germi della precarietà, gli elementi sintomatici della crisi.

Nel tempo la scultura di De Angelis doveva svilupparsi con una sostanziale coerenza formale, confermandosi la tenuta di alcune costanti formative che appartengono a una civiltà più che a una tradizione. Quella da De Angelis assimilata negli anni Quaranta a Firenze, dove nella lezione di Andreotti intesa a una figurazione gentile e antiretorica, che accoglie le novità francesi dei Maillol e dei Bourdelle fondendole con le radici comuni rinascimentali e classiche, si innestano il sintetismo vigoroso e il primitivismo della plastica di Martini, Marini, Manzù.

Sono i due poli, il classico e l'arcaico, per dirla con una formula generica, entro cui si muove il giovane De Angelis, qua e là saggiando altre voci, anch'esse convergenti a una definizione comprensiva della moder-

nità, e che costituiscono un patrimonio di soluzioni formali ormai acquisito e messo a frutto. Saggiare Medardo Rosso, sia pure attraverso il filtro lombardo e scapigliato del citato *Ricordo di Franca* (1947), significa acquisire una sensibilità materica importante, sul piano formativo, quanto l'assimilazione del modellato saldo e corposo che rimanda a Masaccio e ai Primitivi. Di proprio De Angelis immette sempre una intrinseca vocazione alla temperanza e alla medianità delle scelte formali. In quegli anni di intenso lavoro, straordinariamente produttivi e direi brucianti per la ricchezza delle proposizioni plastiche, è comunque utile l'esperienza tipologica degli stili sulle specifiche soluzioni di linguaggio, anche nelle versioni per De Angelis più ardite, come nella sintesi plastica, tra Futurismo e Neocubismo, del bassorilievo *Bombardamento* (1950), sulla cui tipologia formale De Angelis imposterà l'imponente stele del *Monumento ai Caduti Civili di Guerra* (1955), con il quale si confer-

merà l'impegno della memoria e della celebrazione civile che ha caratterizzato Livorno dall'Unità d'Italia sino al secondo Novecento inoltrato.

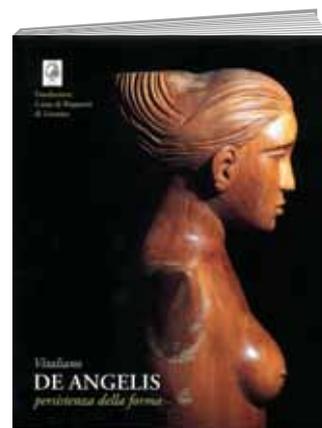
Nicola Micieli

Docente e critico d'arte, ha curato la monografia Vitaliano De Angelis.

Persistenza della forma, e la Mostra Antologica. Opere 1945-2000 Livorno, Granai di Villa Mimbelli, 2 luglio-27 agosto 2006,

La mostra e la monografia sono state interamente finanziate dalla Fondazione della Cassa di Risparmi di Livorno. Attualmente Micieli sta curando, sempre per conto della Fondazione, il volume dedicato a Giulio Guiggi, di prossima pubblicazione.

Le famiglie dei due artisti hanno donato all'Ente due importanti nuclei di sculture dei loro congiunti.



Vitaliano De Angelis. Persistenza della forma, monografia pubblicata dalla Fondazione della Cassa di Risparmi di Livorno nell'occasione della Mostra Antologica. Opere 1945-2000 Livorno, Granai di Villa Mimbelli, 2 luglio-27 agosto 2006

NOTE

- ¹ N. Micieli, *Vitaliano De Angelis. Persistenza della forma*, prefazione di A. Paolucci, monografia pubblicata dalla Fondazione della Cassa di Risparmi di Livorno nell'occasione della *Mostra Antologica. Opere 1945-2000* ai Granai di Villa Mimbelli, Livorno, 2 luglio-27 agosto 2006.
- ² Anche a Livorno Guiggi ha svolto un non trascurabile ruolo di docente alla Scuola d'Arte della Fondazione Trossi Uberti, nella quale si sono formate più generazioni di artisti locali.
- ³ Red., *Livorno ha ricordato i suoi tre secoli e mezzo di vita*, in "La Nazione Italiana", Livorno, 20 mar. 1956, p. 5.
- ⁴ Nella prefazione a Micieli, *Vitaliano De Angelis. Persistenza della forma*, cit., p. 5.
- ⁵ F. Bernardoni, *L'arte di Giulio Guiggi*, in "La Canaviglia", n. 1, Livorno, gen.-mar. 1980, pp. 17-18.
- ⁶ R. Marchi, *Le sculture di Giulio Guiggi*, in "Rivista di Livorno" 1954, n. 6.
- ⁷ Promossa dal Comitato Estate Livornese con

- la presidenza onoraria di Costanzo Ciano, la mostra si tenne nel giugno-settembre 1937 allo stabilimento Acque della Salute di Livorno, catalogo delle Arti Grafiche Belforte, Livorno. Con una scelta rappresentativa nazionale: Tosi, Carrà, Vellani Marchi, De Grada, Saliotti, Prada, Bucci, Martini, Manzù, Messina, comparivano le opere dei maggiori pittori livornesi e degli scultori Piera Funaro, Guiggi, Tarrini e Vannetti.
- ⁸ In una nota al catalogo della mostra personale a Bottega d'Arte, Livorno, nov.-dic. 1980.
 - ⁹ A. Santini, *I casti nudi di Guiggi*, in "Il Tirreno", Livorno, 26 giu. 1994, p. 11.
 - ¹⁰ Dalla lettera di Arturo Dazzi al Ministro dei Lavori Pubblici, Roma, 18 genn. 1941, in F. Cagianelli - D. Matteoni, *Livorno, la costruzione di un'immagine. Tradizione e modernità nel Novecento*, Milano 2003, pp. 224-225.
 - ¹¹ Al n. 8 del catalogo. La mostra si tenne allo Stabilimento Acque della Salute, nel lug.-set.

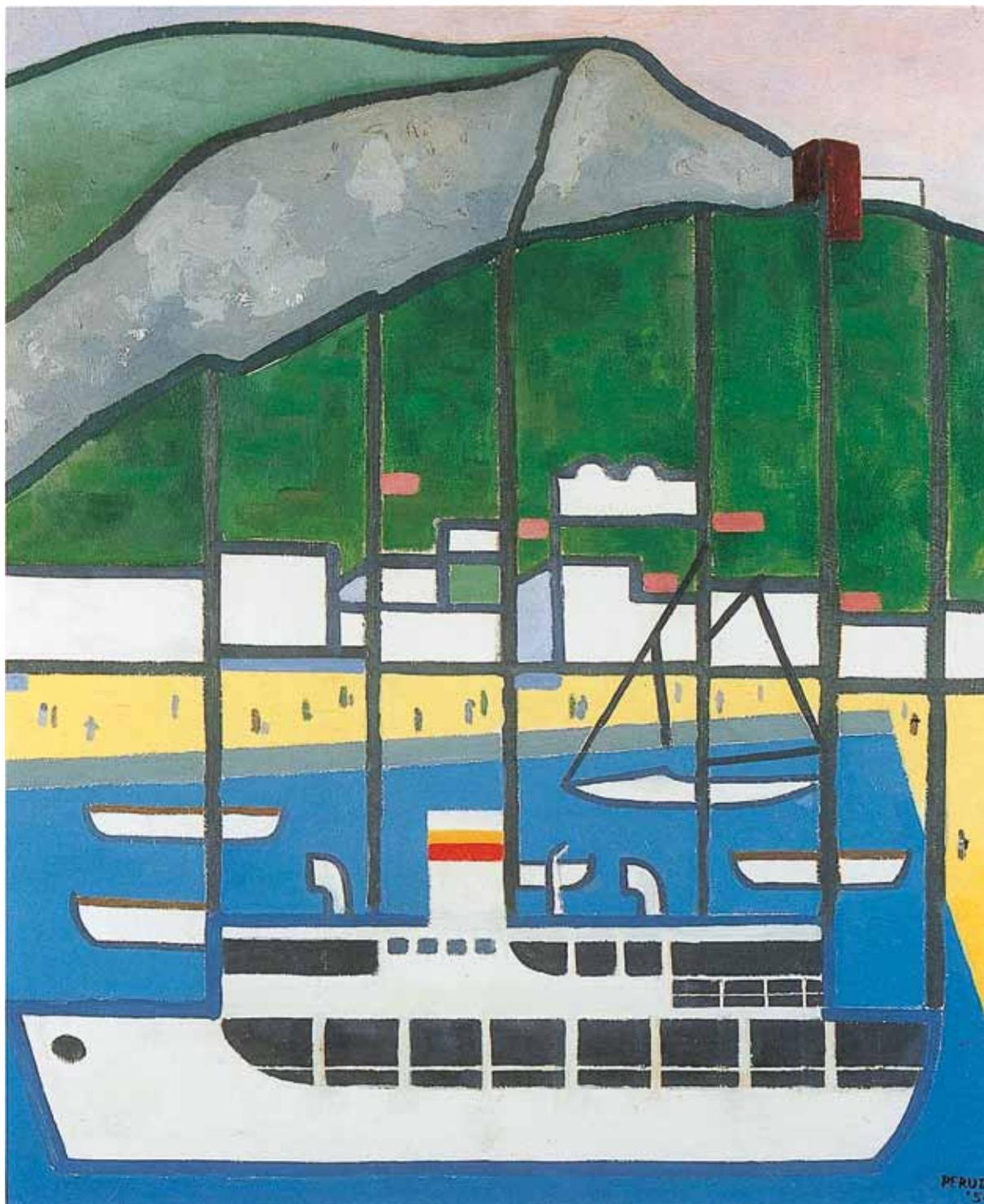
- ¹² Sotto la presidenza onoraria di Costanzo Ciano, la mostra si tenne allo Stabilimento Acque della Salute nel giu.-set. 1937.
- ¹³ Entrambe del 1944, le due sculture in legno sono in collezione Leonardo Tarrini. Vedi Cagianelli, *Scultura e grafica di Cesare Tarrini*, cit., p. 11.
- ¹⁴ Santini, *I casti nudi di Guiggi*, cit.
- ¹⁵ N. Micieli, *Vitaliano De Angelis. Persistenza della forma*, Livorno, 2006, p. 19.
- ¹⁶ S. Filippelli, *Vitaliano De Angelis*, in "La Gazzetta", Livorno, 22 ag. 1948.
- ¹⁷ S. Filippelli, *Onoranze a Amedeo Modigliani*, in "Rivista di Livorno", A. V, n. 5, sett.-ott. 1955.
- ¹⁸ Il saggio è stato ripubblicato, con ampia aggiunta, in *Scultura Toscana del Novecento*, cit.
- ¹⁹ L. Bernardi, *Vitaliano De Angelis. I suoi miti sono il passato*, in "Meridione", Palermo, ott. 1972, pp. 53-55.



20

Oswaldo Peruzzi “futurista assolutamente”

Dario Matteoni



Osvaldo Peruzzi
Capri, Marina Grande, 1954
olio su compensato, cm 60x50
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

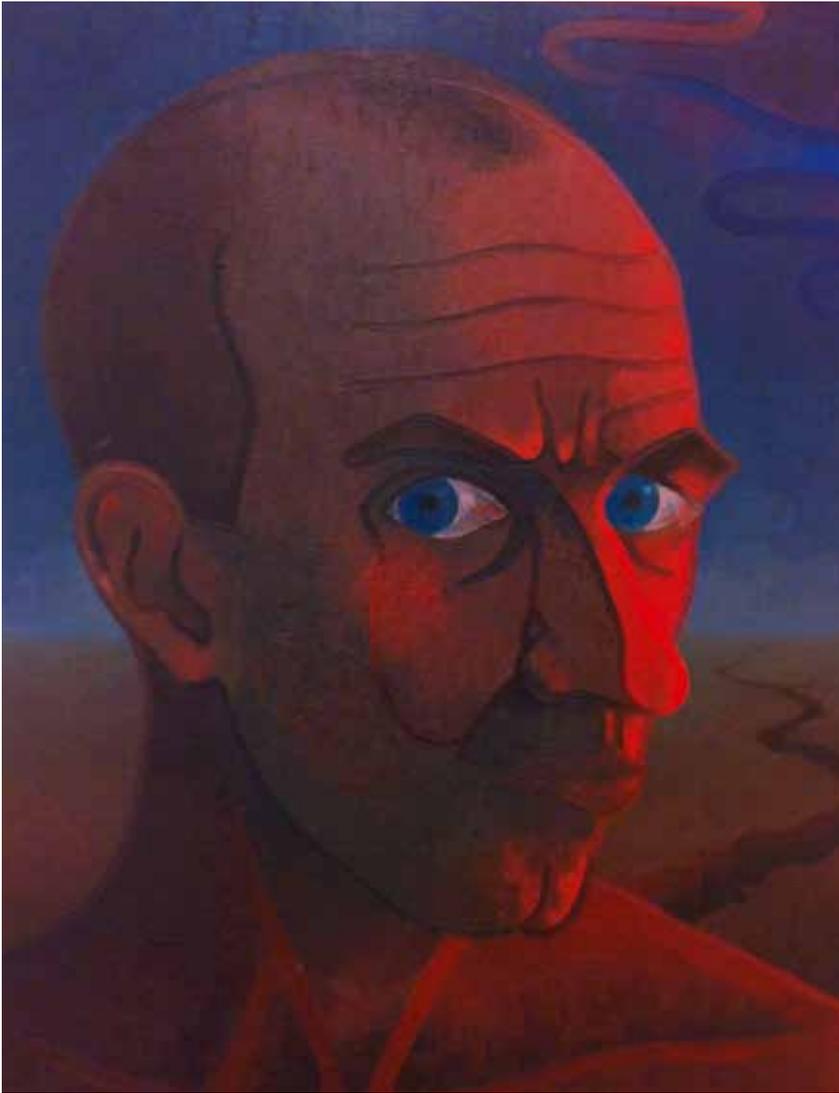
Nella pagina accanto:
Osvaldo Peruzzi
La divina Garbo, 1981
olio su tela, cm 80x80
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno



Nel 2009 le collezioni permanenti della Fondazione della Cassa di Risparmi hanno acquisito, grazie alla generosità delle figlie Cristina e Stella, un corpus di dipinti e disegni del pittore futurista Oswaldo Peruzzi, che documentano in maniera esaustiva la lunga vicenda artistica vissuta interamente a Livorno dall'artista, defilato da circuiti di facile notorietà e tuttavia in grado di costruire, con coerenza non scontata, una propria presenza futurista ben oltre i confini della stessa area toscana.

In questa sede ci sembra opportuno rievocare la definizione di "navigatore della modernità", coniata da Enrico Crispolti nel saggio introduttivo stilato in occasione della mostra monografica organizzata presso il Museo Giovanni Fattori di Villa Mimbelli nel 1998. Tale definizione appare infatti assolutamente calzante alla personalità di Peruzzi che, in un filo continuo dagli anni Trenta, segnati dall'adesione al Futurismo e dall'incontro con Marinetti, si svolge con coerente conti-

nuità fino agli anni Settanta e Ottanta, non meno fervidi e attivi, anziché improntati a un nostalgico revivalismo, animati piuttosto da un'intensa partecipazione alle questioni cruciali del nuovo momento storico. I segnali di una rinnovata stagione creativa si colgono nella stessa evoluzione della sua ricerca pittorica, non interrotta dalla drammatica esperienza bellica, anzi ripresa con rinnovato slancio, ben al di là dell'avanguardia storica del Futurismo, senza tuttavia ne-



Osvaldo Peruzzi
Autoritratto tragico o Prigioniero 39857,
 1945
 olio su tavola, cm 68,5x54,5
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

Nella pagina accanto:
 Osvaldo Peruzzi
Ideale cosmico
 olio su cartone, cm 50x65
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

Osvaldo Peruzzi
Nuvolari, 1990
 olio su cartone, cm 60x80
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

garne il bagaglio strumentale e mantenendo la sua personale inclinazione verso un linguaggio teso a un'astrazione formale di consapevole sintesi.

L'esordio del giovane Peruzzi pittore maturo negli anni della formazione a Milano alla Facoltà d'Ingegneria: non è difficile allora immaginare che proprio questa mentalità tutta tecnologica abbia avuto un peso non trascurabile nell'adesione al Futurismo, tra l'altro in un ambiente, quello milanese degli anni Venti, assai vitale e ruotante attorno all'attività della Galleria Pesaro. Dal diretto contatto con le opere dei maggiori esponenti del movimento futurista, Peruzzi assumerà in particolare la sollecitazione meccanica, più connaturata alla sua concezione di un

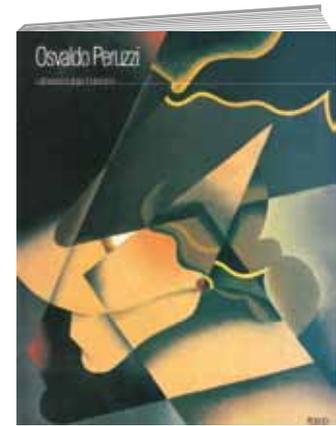
lucido controllo razionale dell'immaginazione fantastica.

Dalla prima uscita milanese della fine del 1931 Peruzzi consolida il proprio impegno espositivo attraverso la presenza alle varie edizioni della Sindacale livornese e, nel 1933, con la partecipazione all'omaggio a Boccioni alla Galleria Pesaro, quindi all'importante edizione del Premio del Golfo della Spezia e infine alla storica Mostra nazionale d'arte futurista organizzata a Livorno in quell'anno da "Bottega d'Arte". La vocazione futurista di Peruzzi assume tuttavia nell'ambito del panorama storico coevo tratti affatto particolari; coinvolto dall'entusiasmo per la rappresentazione aeropittorica, resta attento anche ad altre tematiche, quali la città, il paesaggio, la fabbrica, fino alla figura umana, sempre nell'ambito di un'urgenza narrativa turbata dalla drammaticità del contesto storico. È possibile cogliere d'altra parte in alcuni dei suoi soggetti aeropittorici evidenti affinità con le ricerche di Fillia: così in quell'*Ideale cosmico*, datato 1934, di proprietà della Fondazione, l'aeroplano perde ogni fisicità, diviene profilo geometrico, volteggiava in un cielo di assoluta astrazione, si colloca al centro di forze dinamiche contrastanti.

La sigla più autentica di Peruzzi resta quella delle suggestioni di ascendenza meccanica, rese per il tramite di una geometria fortemente squadrata e dominate da un acceso cromatismo: valga per tutti l'*Autoritratto*, dipinto nel 1934, aspirazione a una possibile sintesi tra l'attitudine alla scomposizione spaziale da una parte, ben evidente quest'ultima nella trasversalità dei piani che sondano la corporeità dell'artista e insieme, quella del busto femminile, e, dall'altra, la cubatura implacabile del paesaggio urbano.

Ma la statura culturale e artistica di Peruzzi – proprio oggi – deve essere riletta nella complessità delle sue diverse stagioni. Gli anni Quaranta si impongono infatti in quanto dominati dall'esperienza lacerante della prigionia, dove il bagaglio futurista si confronta con un ripiegamento verso una dimensione esistenziale dai toni quasi espressionistici. Ne è testimonianza la sequenza degli autoritratti eseguiti nel campo di prigionia di Weingarten, che trovano l'espressione più alta in *Autoritratto tragico o Prigioniero 39857* del 1945, ora finalmente visibile nell'allestimento museale predisposto dalla Fondazione.





Osvaldo Peruzzi
Dinamismo astratto, 1992
 olio su tela, cm 80x80
 Livorno, collezione Peruzzi

Osvaldo Peruzzi attraverso e dopo il futurismo
 a cura di Enrico Crispolti
 Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori,
 8 ottobre-15 novembre 1998 -
 catalogo della mostra

Opera di drammatica espressività, *Prigioniero 39857* condensa nel volto dell'artista, impietosamente indagato, il quoziente emotivo di una tensione indicibile. Vi è poi una corrispondenza emblematica tra la desolata visione di un territorio lontano, simbolicamente attraversato da crepe abissali, sull'onda di un motivo ricorrente nell'immaginario di questi anni, e l'immagine del viso percorso da increspature profonde, così come delle spalle segnate da solchi marcati, vere e proprie ferite sulla carne nuda.

Nella produzione di Peruzzi degli anni Cinquanta si rinvergono un'autonoma rielaborazione delle immagini derivanti dall'osservazione del dato naturale, un dualismo tra staticità di costruzione e vibrazione cromatica, tra disegno statico e colore dinamico, per usare le acute notazioni di Guido Favati.

Si tratta del procedimento compositivo che ritroviamo in *Capri, la marina grande* risolta nella costruzione di una griglia geometrica, ideata per sintetizzare il complesso profilo del paesaggio caprese.

E nulla cede a una figurazione naturalistica quella *Tirrenia* del 1955, opportunamente acquisita dalla Fondazione, che trasferisce nel paesaggio marino, ben noto all'artista per un'assidua frequentazione estiva, rigore geometrico dei contorni, ampie campiture cromaticamente squillanti, insomma emozioni di colori e di luce.

Si giunge quindi a una nuova spettacolarizzazione formale e cromatica, per dirla ancora con Crispolti, con la stagione della complessa quanto intensa creatività peruzziana che dagli anni Settanta giunge ai nostri tempi: si ritrova in quest'occasione una consapevole e determinata continuità con l'esperienza futurista nutrita da una pluralità di suggestioni che spaziano dal recupero di stagioni cruciali quali quella di Giacomo Balla, fino a sintesi di matrice post-cubista, e ancora, disinvoltate incursioni nell'immaginario pop (fino al rock e al jazz, tema quest'ultimo frequentato agli esordi della sua pittura), ben evidenti nei dipinti dedicati al cinema, valga per tutti *La divina Garbo* del 1981, tutto dominato da una

raffinata e mai gratuita sintesi formale e da un acrobatico cromatismo.

Peruzzi riesce dunque a rinnovare, con quello stesso incessante entusiasmo che lo spinge a metabolizzare l'imponente mole degli eventi bellici mondiali, l'avventura futurista, ritrovando in quest'ultima non solo una dimensione linguistica immaginaria, connotata alla sua vocazione artistica, ma anche lo strumento più vitale per un'insistita adesione alla contemporaneità; ed è proprio un tale entusiasmo che fa di Peruzzi non solo un esclusivo interprete del movimento futurista, ma anche e soprattutto un protagonista delle avanguardie del Novecento italiano.

Dario Matteoni

Storico dell'arte e critico d'arte direttore dei Musei Nazionali di Pisa è stato assessore alla Cultura del Comune di Livorno dal 1994 al 2004. Per la Fondazione sta curando la pubblicazione di un catalogo dedicato a Osvaldo Peruzzi



21

Il caso Zampieri: un percorso nel Novecento Labronico dal divisionismo al neocubismo

Francesca Cagianelli



Alberto Zampieri
La nonna, 1925
olio su tela, cm 71x65
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Nella pagina accanto:
Alberto Zampieri
Il Serchio d'argento - Sillano, 1926
olio su tavola, cm 58x70
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Noto finora quasi esclusivamente quale uno dei massimi animatori del Gruppo Labronico, Alberto Zampieri è stato recentemente storicizzato nella monografia promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, dove è stato finalmente presentato sotto rinnovate vesti.

La congiuntura della donazione Zampieri a questo Ente e la conseguente pubblicazione della monografia ragionata dell'artista hanno consentito di inaugurare l'indagine relativa al Gruppo Labronico attraverso lo studio

di una personalità quale quella di Zampieri, che era stata protagonista anche della precedente stagione del Caffè Bardi.

Sono infatti alcuni piccoli, ma preziosi disegni donati alla Fondazione Cassa di Risparmi quali *Il pittore Gabriello Gabrielli*, e il *Ritratto di Gastone Razzaguta*, che confermano la partecipazione di Zampieri ai circuiti del Simbolismo e del Divisionismo, circuiti questi ultimi afferenti alla regia del belga Charles Doudelet presente a Livorno tra il primo e il secondo decennio del Novecento e attestato quale protagonista attivo nell'ambito della compagine del Caffè Bardi.

Relazioni esistenziali e artistiche quali quelle intercorse tra Zampieri da una parte, Gabrielli e Razzaguta dall'altra, confermano il rigoglio di quel filone macabro che investe trasversalmente la gran parte dei protagonisti del Caffè Bardi, da Benvenuto Benvenuti a Gabriello Gabrielli, da Renato Natali a Gastone Razzaguta, da Corrado Michelozzi allo stesso Zampieri, sotto l'egida del verbo rosacrociano, sposato, tra gli altri, proprio da Doudelet.

Non è un caso tra l'altro che Zampieri respiri, e nello stesso tempo alimenti, quel clima divisionista che rende internazionale la città di Livorno tra il 1900 e il 1920, quando personalità artistiche ancora ingiustamente sottovalutate dalla critica, avvertono la suggestione dell'insegnamento di Vittore Grubicy.

Sono in particolare due opere donate alla Fondazione, *Notturmo e figure* (1916) e *Strada* (1918), a rievocare, nel comune sintetismo caricaturale, così come nelle tonalità cupe e inclini al monocromo, certe assonanze con la fisiognomica di Razzaguta e la sorda tessitura materica di Gabrielli, assonanze riscontrabili negli esordi di Zampieri all'epoca della militanza per la Casa dell'Arte fino alle soglie della Prima Esposizione Livornese del 1919.

Ecco che acquista immediatamente un rilievo non trascurabile il riferimento a quel Doudelet, che ormai da tempo ospite della città di Livorno, trionfa all'Esposizione Pro-Soldato del 1917, che segna il debutto dello stesso Zampieri all'età di soli quattordici anni, e che coincide con l'avvio della cruciale amicizia con Gabrielli, forse uno degli artisti più sensibili, oltre che al magistero divisionista di Grubicy, all'indirizzo del maestro belga.

Le fantasie macabre presentate in quella



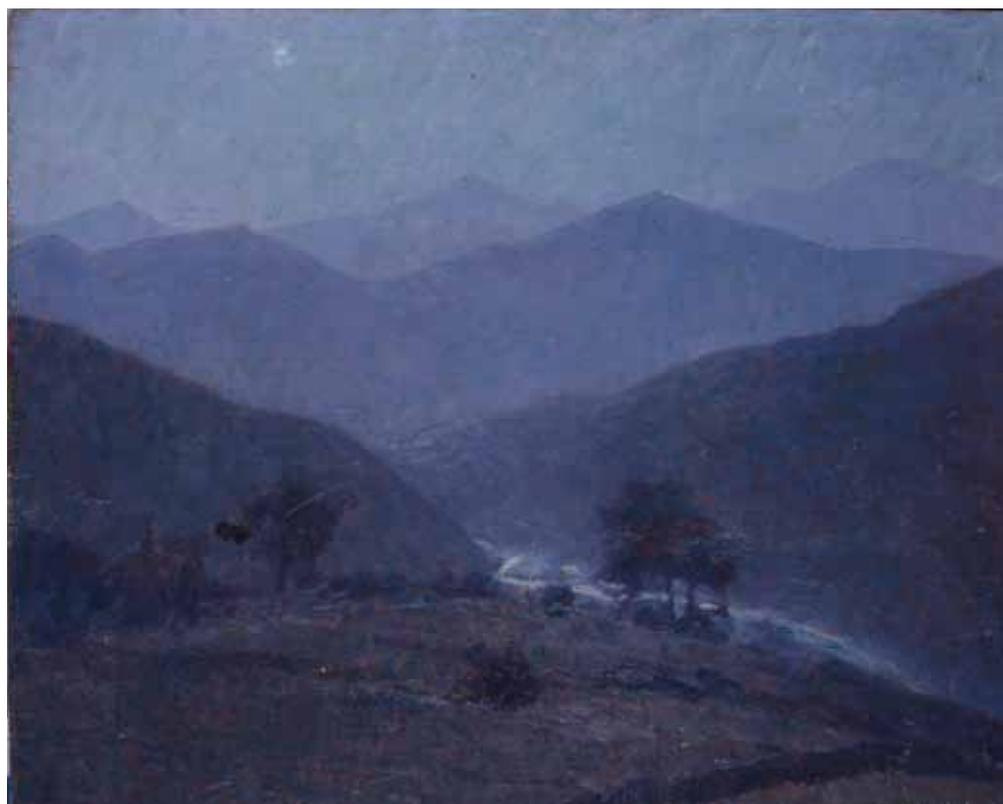
mostra da Gabrielli mostravano di abbracciare spasmodicamente il corso simbolista di Doudelet, che esponeva in quell'occasione quattro acquarelli destinati a diffondere nell'immaginario livornese tutta una schiera di allegorie e mostruosità tratteggiate nell'ombra dell'incubo e dell'angoscia, sulla scia delle mitologie impostesi al Salon Rose-Croix del 1895.

Se i bagliori macabri di Doudelet finiscono col dominare la scena livornese in data 1917, non minore entusiasmo veniva riservato alle mutazioni luminose introdotte da Raffaello Gambogi, concepite all'unisono con l'avanguardia nordica, tanto da evocare a Mario Rosati certi "paesaggisti moderni d'Olanda chiamati gli *Antichi*, e più al Tholen nelle sue poetiche marine degli ultimi anni e al De Zwart nella sua maniera giovanile".

Resta dunque da riflettere sul fatto che l'evoluzione dell'arte livornese verso la modernità passa negli anni Dieci per il tramite delle avanguardie nordiche, in particolare quella belga, ora nell'accezione di una luminosità più pervasiva e simbolica, ora sotto le spoglie di notturni popolati da ombre diaboliche. Scorrendo quindi certi interventi di Doudelet, in particolare il testo introduttivo stilato nel 1923 per la monografia di Benvenuto Benvenuti, *Ciò che penso dell'arte di Benvenuto Benvenuti*, a cura delle Arti Grafiche S. Belforte & C. di Livorno, pare davvero di avventurarsi tra le prime stravolgenti creazioni pittoriche di Zampieri, basti pensare a *Le bare* (1925), senza dubbio allusivo a quel filone misteriosofico imperante a Livorno nell'ambito del Caffè Bardi e di cui Benvenuti diventa il capofila fin dagli anni Dieci con opere del genere di *La tomba degli eroi* (1912 ca.).

Proprio tra le sale del Caffè Bardi Razzaguta, e con lui Lando Landozzi e Gino Gammerra, inizieranno Zampieri a quei misteri della caricatura che mai come in quegli anni mutuavano dal Belgio vibrazioni espressioniste, contribuendo alla divulgazione di una formula stilizzata e, al contempo, espressiva di deformazione fisiognomica, che dirompe in ambito livornese contemporaneamente a quella del fortunatissimo Leonetto Cappiello.

Resta doveroso accennare a questo punto come il consolidamento di Zampieri all'interno della compagine degli innovatori livor-



nesi coincida con l'episodio della partecipazione alla *Prima Mostra Pro Casa dell'Arte* di Livorno, allestita presso il Liceo Niccolini nell'agosto del 1919, in margine alla quale divampa un acceso dibattito tra i protagonisti del Caffè Bardi, nonché tra alcuni dei frequentatori del cenacolo del romito d'Antignano – non ultimi gli stessi Benvenuti e Grubicy – in merito all'urgenza di purificazione dell'attività artistica: l'istituzione della "Casa dell'Arte", insomma, sulla scorta della puntualizzazione di Grubicy in margine alle asserzioni di Benvenuti, doveva risultare funzionale all'ipotesi di "contribuire alla formazione di questo raro ed eletto Cenobio, dove possa raccogliersi il fiore delle intelligenze che creano ed apprezzano l'arte". È proprio in quest'occasione che dovette decollare la relazione con Gabrielli, il responsabile, per così dire, del dibattito relativo alle finalità della "Casa dell'Arte", per aver pubblicato una sorta di decalogo "sull'arte pittorica", teso a ribadire le ragioni, tutte emotive e spirituali, di un'arte che intendeva porsi come "trasformazione, trasfigurazione". Se in data 1919 Zampieri appare "tormentato

da una ricerca che lo rende ancora incerto", opere quali le già citate *Notturmo e figure* (1916) e *Strada* (1918), confermano quanto tale tensione non corrispondesse a un'effettiva incertezza, quanto invece a una convinta determinazione a coniugare il verbo divisionista non in termini di chiaroscuro drammatico, per intendersi alla maniera di Natali, e neppure di raffinato ricamo decorativo, secondo l'indirizzo di Romiti, né tanto meno di lenticolare vibrazione, come ormai assodato per Baracchini-Caputi, ma semmai in vista di un diverso quoziente di luminosità diffusa, che, traendo solo l'abbrivio dalla scomposizione del tessuto pittorico, inseguisse nuove tramature di irrealtà, capaci di suggerire difformità e straniamenti di altissimo quoziente visionario.

Gli anni Venti, coincidenti per Zampieri con la partecipazione alle esposizioni di "Bottega d'Arte" e alle Sindacali Livornesi, sono esemplificati, nelle collezioni della Fondazione, da opere quali *La nonna* (1925) e *L'ambulante* (1928), dove la sintesi caricaturale del decennio precedente sembra connotarsi di dettagli narrativi e di scelte cromatiche

Alberto Zampieri
Jole, 1935
olio su tela, cm 75x60
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Alberto Zampieri
La bella italiana nell'arte contemporanea,
1949-1950
olio su cartone, cm 34x23
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

Nella pagina accanto:
Alberto Zampieri
Pescatori, 1952
olio su tela, cm 110x76
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno

ormai distanti dalla stringatezza *noir* degli esordi.

In particolare nel difforme episodio de *La Nonna*, anomalie fisiognomiche, tonalità cromatiche antinaturalistiche e luci di sogno risultano assai più contenute, e, semmai, concorrono alla narrazione appassionata di una più domestica quotidianità.

Concepita durante il soggiorno in Garfagnana, tra Suese e Sillano, l'opera donata alla Fondazione, *Case di Sillano - Garfagnana* (1926), comprova l'approdo di Zampieri a un confronto più serrato con l'immediatezza dei riflessi solari colti su una natura dirompente, nonché avvertita con estrema partecipazione: superate le rarefatte visioni divisioniste del decennio precedente, l'artista giunge a ricalibrare la sua profonda emozione luminosa sulla base delle sollecitazioni di un'esistenza riconciliata grazie alla natura familiare del paesaggio.

Sono altre opere provenienti dalla donazione Zampieri, in particolare *Sillano* (Garfagnana) (1926), *Il Serchio d'Argento - Sillano* (1926), *Casolare* (1927), a confermare l'apertura di Zampieri verso nuove sintesi luminose, non ignare delle mode cézanniane dilaganti nella Toscana del ventennio, dopo la serrata simbolista delle sperimentazioni divisioniste.

Gli anni Trenta, coincidenti con l'elaborazione di una formula espressiva talvolta aggiornata sui valori plastici del movimento novecentista, sono rappresentati da *Jole* (1935), altra opera confluita nella collezione della Fondazione, dove l'abbandono delle consuete sintesi caricaturali e di certa esasperata costruttività, rivela ineludibili tangenze con le coeve formulazioni classicheggianti di Ennio Cocchi.

Si tratta tuttavia di una parentesi non troppo estesa, se è vero che negli anni Quaranta si colloca tutto un nucleo di opere esemplifi-





cate nella donazione Zampieri da *La bionda e la mora* (1949) e *La bella italiana nell'arte contemporanea* (1949-1950), sintomo di un rinnovamento ancora più estremo, dove stili arcaici non distanti dalla primordietà di Campigli si intrecciano con l'ammiccamento modiglianesco.

Sempre più pervasivamente impegnato nella sua carriera di restauratore, Zampieri sembra infatti abbandonare l'interesse per il registro novecentesco coltivato negli anni Trenta, per approfondire semmai un'ulteriore avventura espressiva, che mostra di accantonare le saporose volumetrie e le tenere rotondità confezionate in precedenza, a vantaggio di squadrature più sommarie e sintesi più estreme.

Già all'alba degli anni Quaranta due opere pressoché coeve, *Le marionette* (1940) e *I Carabinieri* (1940-1942), anch'esse di proprietà della Fondazione, rivelano una determinazione espressionista addirittura deformante, non senza riflessioni neo-cubiste, in linea con gli esiti più estremi del Gruppo di Corrente, da Ernesto Treccani a Bruno Casinari.

Sono gli anni della partecipazione di Zampieri a rassegne e concorsi nazionali, fino alla stagione del Premio Suzzara, quando approderà a un'indagine ad ampio raggio della fisionomia femminile, destinata d'ora in avanti a snodarsi tra sintesi e deformazioni, volte a sprigionare una malinconia straniata e sognante, condotta con fluida sommarietà di accenti, non distante dalla "grafia ondata" evocata da Carlo Levi quale prerogativa del ritratto sentimentale.

Nel corso delle sue numerose escursioni in sedi museali Zampieri annota in tale stagione emblematici commenti in margine a opere di Cézanne e Braque, registrandone soprattutto la novità degli assetti cromatici, e anzi, a proposito di quest'ultimo, amerà ricordare soprattutto certi "accordi di colore per accostamento e per insieme, lo stesso i contrasti indipendentemente dall'aderenza alla Realtà".

Datano al 1948 *Amore è protezione* – confluita anch'essa nella donazione – testimonianza di una logica affettiva vibrante di complessa e dolente modernità, dove, anche nell'episodio più connotato di motivazioni ideologiche, trionfa una rude *naïveté* che sfugge al rischio della narrazione, così



come *Pensieri e discorsi*, dove la più plateale intenzione discorsiva giunge comunque a sostanzarsi appieno nelle distinte parvenze cromatiche di ciascuno dei protagonisti della composizione, vero e proprio terzetto che vede contrapporsi una reciprocità di affetti e tensioni risolta in un intarsio cromatico di rabeschi debitori al serbatoio *fauve*.

È tuttavia il capitolo del Premio Suzzara a segnare per l'artista una tappa fondamentale nell'affermazione di una sua personale e aggiornata cifra stilistica nell'ambito dei circuiti

espositivi nazionali: opere quali *La massaia* (1949-1950), *Omaggio a L'urlo* (1950), *Pescatori* (1952) – sempre di proprietà della Fondazione – attestano l'approdo a riflessioni neocubiste, quando declinate in termini di primitivismo toscano, quando invece nella chiave di un espressionismo rude e squadrato, di registro drammatico, che simpatizza con certi esiti di Armando Pizzinato.

L'impegno di Zampieri procederà d'ora in avanti nella direzione affermatasi in seno al Premio Suzzara, tra indagine neocubista e



simpatie neorealiste, senza peraltro cristallizzarsi in una narrazione eccessivamente codificata sotto l'aspetto ideologico. Non intendendo appagarsi di formule e convinzioni troppo abusate nel contesto artistico nazionale l'artista matura conseguentemente intendimenti personali spesso volti a riconsiderare le esperienze fondamentali della sua carriera creativa, a cominciare dalla rivelazione modiglianesca, in particolare certi disegni ammirati fin dagli esordi, "segnati alla prima, da un solo segno", al punto che in

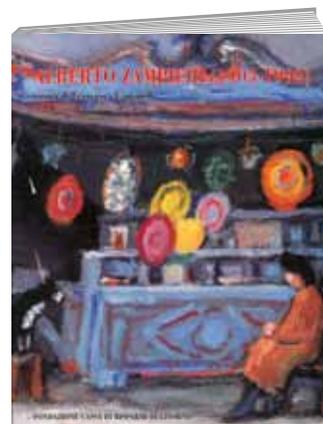
molte delle figure presentate alle esposizioni dell'epoca la critica non stenta a rinvenire tracce consistenti di tale inalterata passione, come nel caso di *Il bambino e il gatto*, che a Silvano Filippelli pare ispirato "direttamente a un Modigliani addomesticato". D'ora in avanti la riflessione sulle avanguardie si intreccia con il "magico filo" della tradizione: appartengono al nucleo della donazione Zampieri anche alcuni episodi riconducibili alla suggestione di Ben Shan, con riferimento all'esplorazione di baracconi

da fiera e circhi di periferia (*Il circo*, 1952), non estranei alla metafisica degli scenari di Giuseppe Viviani, ma anche icone femminili quali *Donna con cane* (1984), testimonianza di un rinnovato interesse per la composizione classicheggiante di un Cocchi.

In un ormai incessante spaziare tra l'osservatorio più ampio delle avanguardie europee e l'*hortus conclusus* del Novecento toscano, Zampieri mostra negli ultimi decenni della sua attività una proteiforme e inesauribile volontà esploratrice di declinazioni stilistiche e soluzioni compositive di sempre variato riferimento, ma di volta in volta proiettate a ritessere una benché sfuggente trama di tradizione.

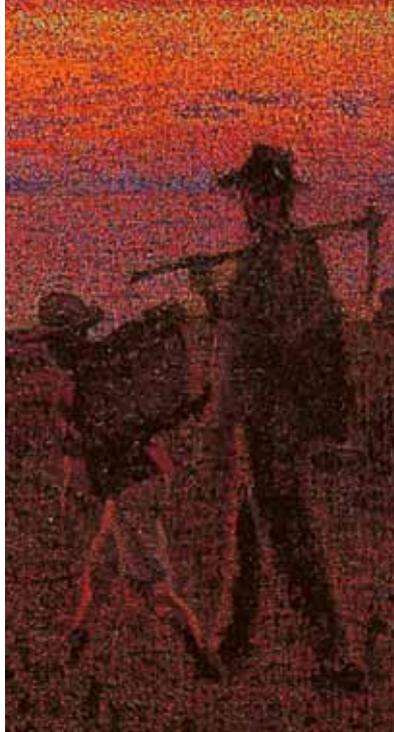
Francesca Cagianelli

Storica dell'arte, conservatrice della Pinacoteca Carlo Servolini, Collesalveti, Presidente Associazione Culturale "Archivi e Eventi", ha curato la prima monografia ragionata dedicata a Alberto Zampieri che la Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno ha realizzato dopo aver beneficiato dell'importante donazione di dipinti, disegni e incisioni dell'artista, donati dal nipote



Alberto Zampieri
Il bambino e il gatto, 1952
olio su tela, cm 85x61
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

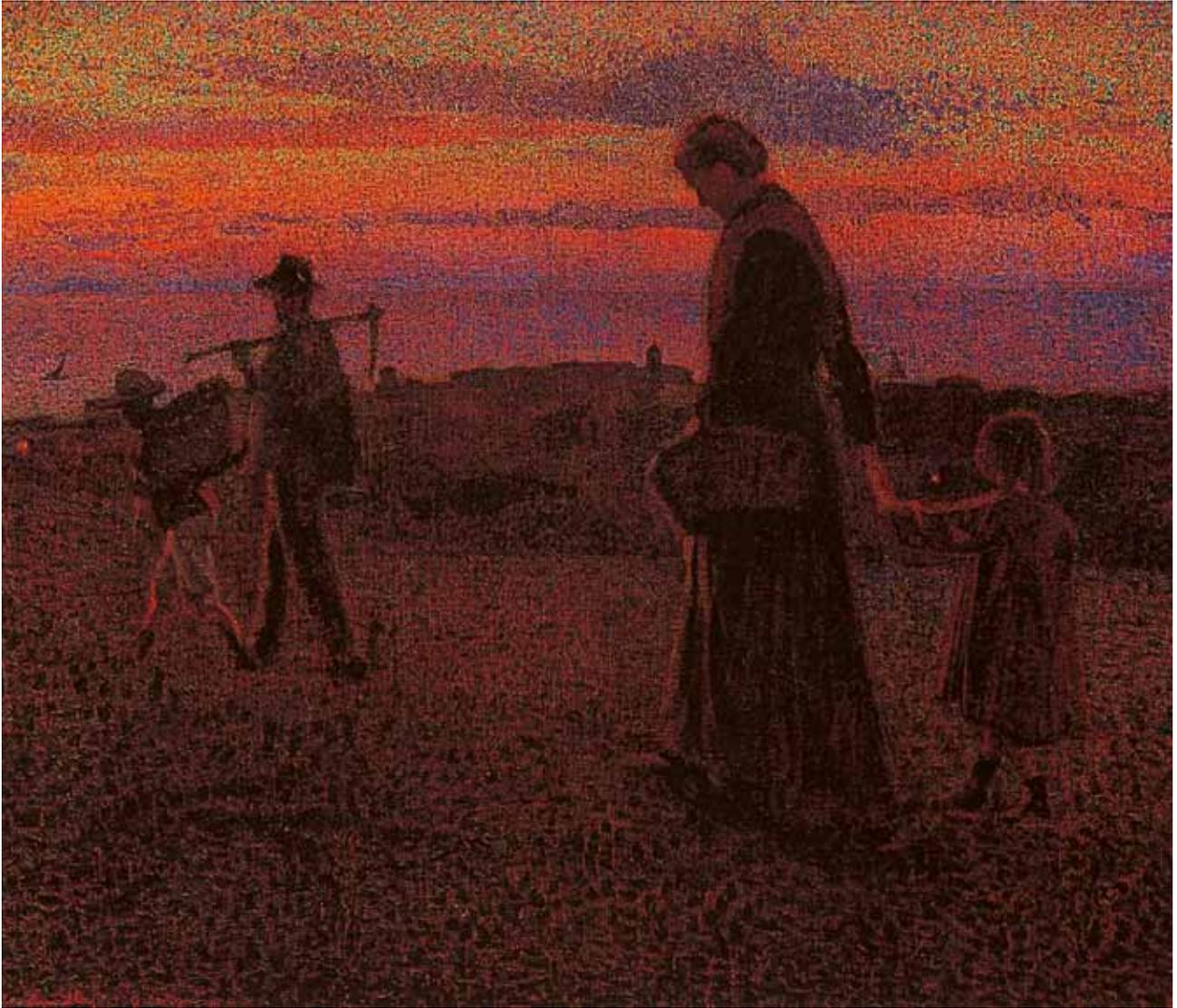
Alberto Zampieri (1903-1992)
catalogo a cura di F. Cagianelli, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2005.



22

**Gli acquisti:
Llewelyn Lloyd e
Lodovico Tommasi,
due capolavori
ritrovati**

Vincenzo Farinella
Nadia Marchioni
Gianni Schiavon



La mostra *Due capolavori ritrovati. Llewelyn Lloyd e Lodovico Tommasi nelle raccolte della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno*, a cura di Vincenzo Farinella, promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno in collaborazione con il Comune di Livorno, si è tenuta dall'8 marzo al 6 aprile 2008 presso il Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno, in due sale al piano terreno di Villa Mimbelli. L'occasione è stata offerta dall'ingresso nella collezione della Fondazione livornese, tramite mirate acquisizioni, di due veri e propri capolavori della pittura labronica dei primi anni del Novecento, diversamente legati al grande filone del Divisionismo italiano: *Ritorno dai campi* (1906) di Llewelyn Lloyd e

Fuoco nella chiglia (I calafati) (1911) di Lodovico Tommasi.

Nella magica atmosfera creata da Lloyd in *Ritorno dai campi*, l'ambientazione nella campagna sopra il borgo di Antignano affacciato sul Tirreno, nell'ora vespertina dell'Angelus, con la famiglia di umili contadini che scendono lentamente dalle colline verso la loro casa dopo una lunga giornata di lavoro, ha consentito all'artista di creare una scena quasi sospesa nella luce del tramonto, assorta di fronte all'infinita distesa del mare, definita da una tessitura pulviscolare e brulicante di minutissimi tocchi di colore diviso, esaltando così, al tempo stesso, la nobiltà del lavoro dei campi e la purezza etica di

una vita vissuta secondo i ritmi naturali delle stagioni, in uno scenario di incontaminata bellezza.

Nel dipinto del più giovane dei Tommasi il naturalismo dello spunto descrittivo sembra invece solo un pretesto per costruire una scena di grande impatto emotivo e di indubbia risonanza simbolica: mentre il primo piano della tela risulta occupato da una magmatica tessitura di scogli e di tronchi d'albero, modulata dalla luce serale con un effetto tendente al monocromo, sul fondo si erge in controluce la mole imponente dell'imbarcazione tirata in secco, attorno a cui alcuni marinai sono impegnati a calafatare lo scafo, stendendo sulle assi della chiglia la pece ri-



Nella pagina accanto:

Llewelyn Lloyd

Ritorno dai campi, 1906

olio su tela, cm 72,4x85,3

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

Sotto:

Lodovico Tommasi

Fuoco nella chiglia (I calafati), 1911

olio su tela, cm 107,5x126

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

scaldata in un calderone fumante. Le figure dei lavoratori sono definite sommariamente da poche sintetiche pennellate, mentre l'interesse del pittore si concentra sul contrasto tra la massa scura della nave, che sembra quasi prendere vita emergendo tra la scogliera e i tronchi, e lo sfondo verde del mare e rosso-oro del cielo, acceso nel tramonto da un vortice di pennellate.

Questa piccola esposizione, pensata come un dittico per presentare alla cittadinanza di Livorno due opere d'eccezione, risultava arricchita da una ristretta e sceltissima antologia di confronti, miranti ad approfondire due momenti del percorso compiuto da questi illustri pittori livornesi. *Ritorno dai campi* trovava un

perfetto parallelo, in mostra, in un altro dipinto realizzato da Lloyd nell'estate del 1906, villeggiando e dipingendo "in una villetta sopra l'uliveta di Antignano", *Le gramignaie (Il disco del sole)*, la celebre tela dove la scena agreste con le umili contadine al lavoro, di evidente matrice millettiana, risulta arricchita da una colta allusione iconografica a uno dei massimi capolavori della pittura primitiva italiana: gli *Effetti del Buon Governo in città e in campagna* di Ambrogio Lorenzetti (1338-1339). Nella stessa sala, la presenza di *Manarola al chiaro di luna* (circa 1905) di Guglielmo Amedeo Lori, con una silenziosa veduta notturna rischiarata dal plenilunio del paesino ligure a picco sul mare, intendeva rimarcare le origi-





Lodovico Tommasi
Fuoco nella chiglia (I calafati), 1911
 particolare
 olio su tela, cm 107,5x126
 Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
 di Livorno

*Due capolavori ritrovati. Llewelyn Lloyd
 e Lodovico Tommasi nelle raccolte della
 Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno*
 Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori,
 8 marzo-6 aprile 2008 - catalogo della
 mostra



nali esperienze divisioniste condotte da Lloyd in compagnia di Lori (e di Antonio Discovolo) nella seconda metà del 1903 alle Cinque Terre, capaci di condurre il pittore livornese ai capolavori di questa fase della sua produzione, con risultati di intenso lirismo e al tempo stesso di grande virtuosismo. Nella sala dedicata ai *Calafati* di Lodovico Tommasi, il grande dipinto presentato con il titolo *Fuoco nella chiglia* all'Esposizione Internazionale di Belle Arti di Barcellona nel 1911, dove fu premiato con la medaglia di seconda classe, trovavano posto due dipinti di Plinio Nomellini dei primissimi anni del Novecento, per rimarcare i legami, iconografici e stilistici, che si riscontrano, in questo momento cronologico del loro percorso, tra le opere dei due pittori labronici (in particolare per l'interpretazione, liberissima

e intensamente emotiva, del verbo divisionista), e l'edizione illustrata dall'artista romano Duilio Cambellotti de *La Nave* di Gabriele D'Annunzio (Milano 1908), per sottolineare il significato, decadente e simbolista, della scelta tematica operata da Lodovico Tommasi, certamente in debito con i motivi e le suggestioni che dominavano in questi anni la poesia dannunziana. Il conseguimento dell'obiettivo della mostra – rendere noti e contestualizzare due capolavori della pittura livornese fino a quel momento quasi sconosciuti, grazie ai saggi di Nadia Marchioni e di Gianni Schiavon pubblicati in catalogo – è dimostrato anche dalla ripetuta partecipazione delle tele, in questi ultimi anni, a diversi eventi espositivi: le due opere risultano ora finalmente fruibili al pubblico, occupando una posizione di spicco

nello spazio espositivo dove trovano posto i pezzi più significativi della collezione della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno.

Vincenzo Farinella

*Professore di Storia dell'Arte Moderna,
 Università di Pisa*

Nadia Marchioni e Gianni Schiavon

Dottori di ricerca in storia dell'arte.

Hanno curato la mostra:

Due capolavori ritrovati. Llewelyn Lloyd e Lodovico Tommasi nelle raccolte della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

*Promossa dalla Fondazione Cassa di
 Risparmi di Livorno, in collaborazione con il
 Comune di Livorno*

*Museo Civico Giovanni Fattori, 8 marzo-6
 aprile 2008.*



23

**Nelle antiche
stampe
la storia
e il carattere
di una comunità**

Piero Frati

Una collezione di stampe antiche, tra vedutistica e cartografia, non sempre vuole rappresentare una valutazione critico-estetica delle medesime, né tantomeno una precisazione del valore degli autori o delle diverse scuole di provenienza, ma piuttosto una documentazione, attraverso una successione

di immagini, degli avvenimenti, ambienti e costumi del passato che hanno caratterizzato la vita di una città, della sua popolazione e le innumerevoli avventure capitate nello scorrere degli anni. È anche vero che i tanti nominativi di autori, incisori e editori e i fatti rappresentati possono essere motivo di

ulteriori approfondimenti storico-culturali. Pertanto oltre che per il valore informativo universalmente riconosciuto alla storia, la raccolta delle stampe antiche di una città è utile per cercare, attraverso una migliore conoscenza della sua origine e della sua evoluzione, di comprendere meglio la città di oggi





e di intravedere qualche insegnamento per quella di domani.

L'importanza emerge anche dalla consapevolezza del facile deterioramento, negli anni, del materiale cartaceo, della scarsa cura delle stampe da parte di possessori occasionali e lo scarso valore assegnato da tanti proprietari specie nelle vicende belliche e quindi abbandonate. Fortunatamente sono stati i collezionisti e varie istituzioni a salvare questi documenti, in origine a tiratura limitata, consentendo condizioni di mantenimento dei pochi esemplari rimasti.

Lo studio e i progetti dell'evoluzione urbanistica delle città non possono fare a meno dell'antica iconografia per il rispetto di antiche individualità urbane o portuali, patrimonio dei nostri avi.

Per quanto riguarda Livorno e i tanti avvenimenti che l'hanno interessata, pur essendo una città relativamente recente rispetto ad altre più importanti sotto il profilo storico culturale e artistico, ha una ricchezza iconografica di grande livello, talora superiore a quella di altre città. Se accanto a tante vedute vere testimonianze della propria sto-

Nella Pagina accanto:

Panorama della Città e Contorni di Livorno disegnati dalla Lanterna del Fanale da Lorenzo Luthy (titolo in ampio fregio, al centro sotto la veduta, con stemma e dedica a Don Neri dei Principi Corsini Marchese di Laiatico, Governatore di Livorno) "Dis. dal vero da Lorenzo Luthy". A sinistra nel margine inferiore "Lith. da A. Podestà a Monaco". A destra elenco di 65 toponimi in 16 colonne in quattro gruppi. Nella parte inferiore della stampa, alternati a quattro piccole vedute animate e allo stemma centrale, rappresentanti la barriera Fiorentina, la Porta S. Marco, Porta S. Leopoldo e la Dogana d'Acqua. Litografia (in tre fogli uniti) 410x1915, (1844) Questa importante panoramica della città e del porto dal mare, va da bocca d'Arno fino al Romito ed è ricchissima di particolari.

Vue du port de Livourne (titolo nel margine inferiore in fregio). "Garnereay pinx" a sinistra sotto la veduta, "Himely sculp." a destra, "Paris chez Basset rue S. Jacques n. 64" nell'angolo inf. sinistro. Incisione mm 410x540 (1830)

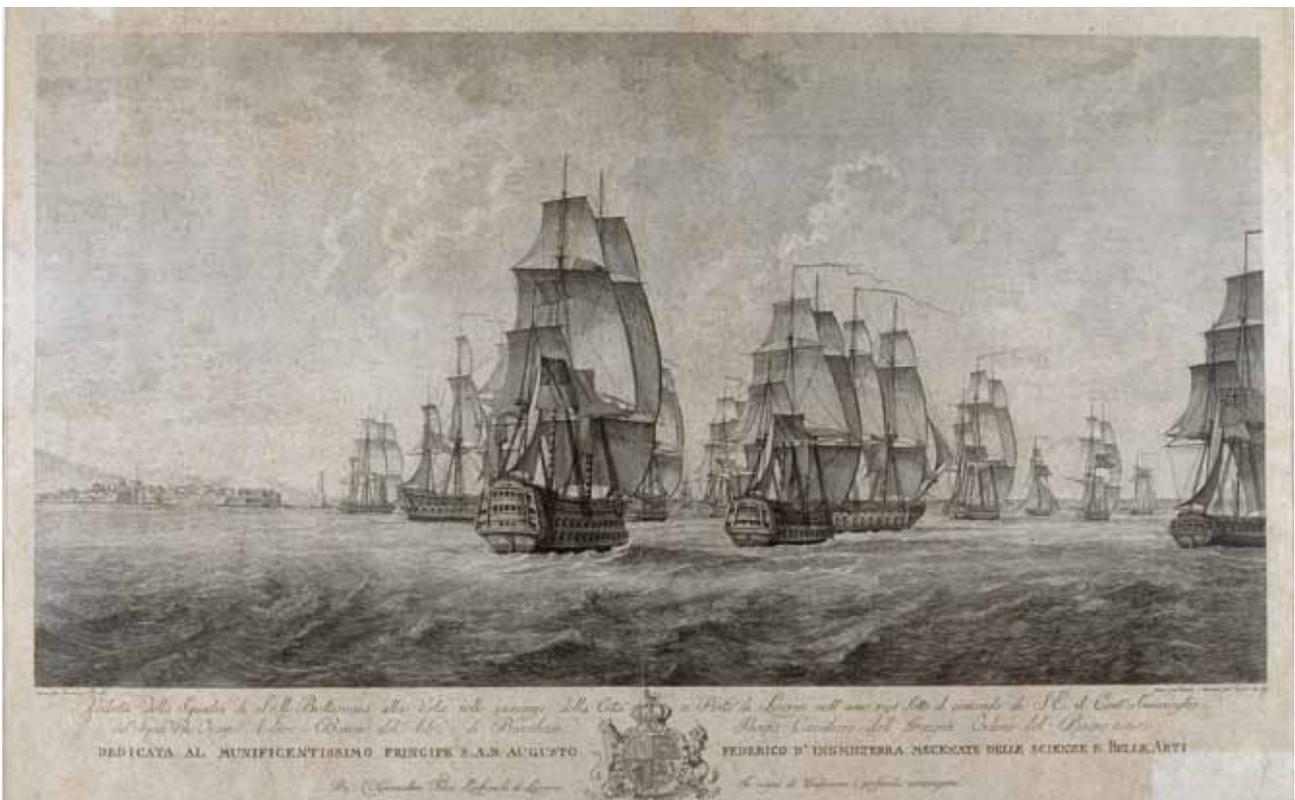
Certamente una delle più belle vedute della città e del porto dal mare, con velieri e barche in primo piano.

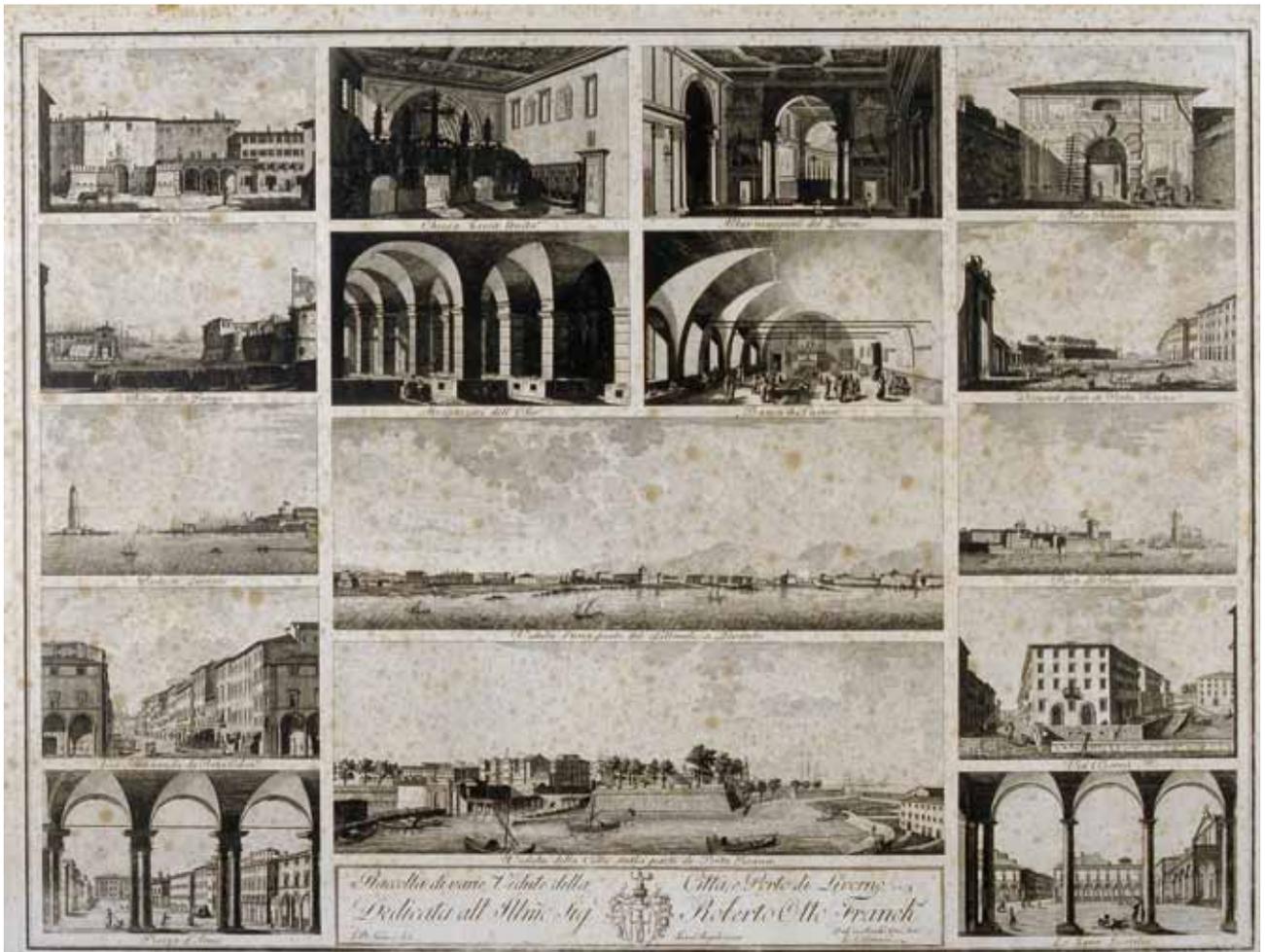
Sotto:

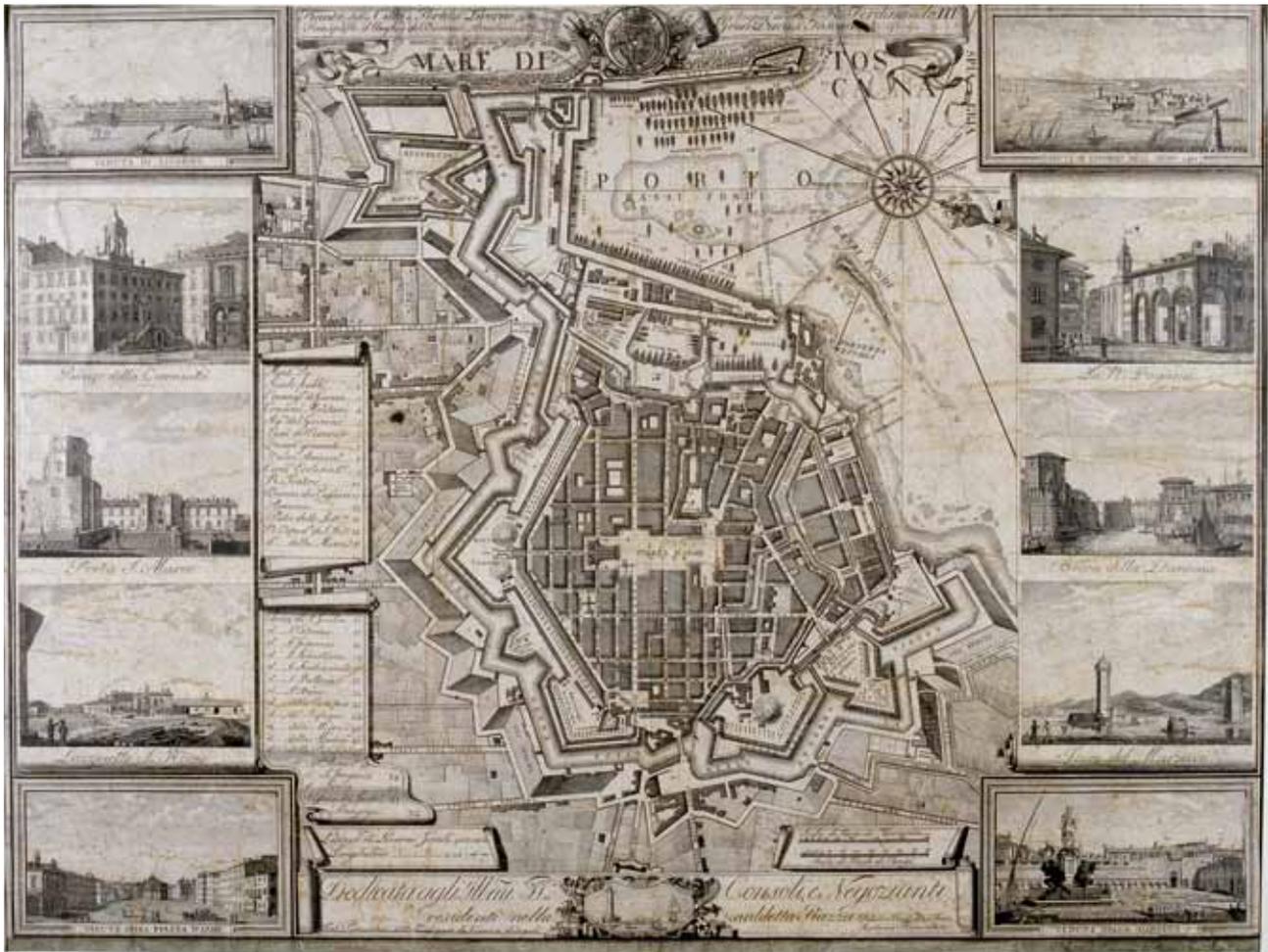
Veduta della Squadra di S.M. Britannica alla vela nelle vicinanze della Città e Porto di Livorno nell'anno 1798 sotto il comando di S.E. il Contro - Ammiraglio Orazio Nelson... (titolo nel margine inferiore) Dedicata con stemma al Principe Augusto Federico d'Inghilterra da parte di Giovacchino Lanfranchi di Livorno. "Omobono Roselli delinè" a sinistra sotto la veduta, "gravè par Verico, terminé par Lasinio 1799" a destra.

Incisione mm 460x730

Ricorda l'arrivo della flotta inglese al comando dell'Ammiraglio Nelson a Livorno, dopo la prima occupazione napoleonica, in appoggio a una guarnigione napoletana comandata dal generale Naselli che il 28 Novembre 1798 occupò la città fino al Gennaio del 1799.







*Nella pagina accanto:
Raccolta di varie Vedute della Città e Porto di Livorno...* (titolo nel margine inferiore al centro). Dedicata con stemma a Roberto Otto Franch da parte di G. Colonaci. "G.B.Salucci del." a sinistra sotto la dedica, "Gius. Angeli incise" a destra. Incisione mm 530x690 (1793)
Trattasi di 16 vedute insolite (le due più grandi panoramiche al centro) con i seguenti titoli: Porta Colonnella, Chiesa Greca Unita, Altar maggiore del Duomo, Porta Pisana Bocca della Darsena, Magazzini dell'Olio, Banca dei Cassieri, Dogana fuori di Porta Pisana, Parte di Levante, Veduta di una parte del Littorale a Levante, Parte di Ponente; Via Ferdinando da Porta Colonnella, Veduta della Città dalla parte di Porta Pisana, Via Borra, Piazza d'Arme, La Gran Guardia).

Veduta della maggior parte della Piazza Grande di Livorno presa dai tre Palazzi - n. 9-10 (titolo nel margine inferiore). "B. Astraudi del." a sin. sotto la veduta, "Fambrini scul." a destra, "In Livorno presso Giacomo Aliprandi" al centro sotto il titolo, 3+3 toponimi ai lati del titolo. Incisione su due rami mm 275x740
Questa è l'unica veduta di questa serie il cui disegno non è del Terreni. Veduta molto animata della piazza con corteo di carrozze sulla direttiva della Via Grande.

*Sopra:
Pianta della città e Porto di Livorno fatta sotto gli auspici di S.A.R. Ferdinando III... Granduca di Toscana* (titolo in alto con stemma lorenese al centro)
Dedicata di Antonio Piemontesi (nella parte inferiore centrale della veduta) ai Consoli e

Negozianti residenti a Livorno, con vignetta al centro rappresentante il faro con barche e la Gorgona sullo sfondo. "Ant. Piemontesi detto Baseggio di Vienna disegnò" a sinistra sotto la dedica, "R. Spadaccini contornò la pianta e Gius. Angeli incise" a destra nel margine inf.
Incisione mm 535x700 (1793)
Ai lati della pianta 5+5 vedute (Veduta di Livorno, Palazzo della Comunità, Porta S. Marco, Lazzaretto S. Rocco, Veduta della Piazza D'Arme, Veduta di Livorno nell'anno 1421, la R. Dogana, Bocca della Darsena, Torre del Marzocco, Veduta della Darsena). Elenco di 32 toponimi a sinistra della pianta e scala metrica a destra.

ria, alcune possono apparire arbitrarie o di fantasia con l'adozione di formule generiche senza grande preoccupazione del vero, ciò ha consentito di percepire richiami poetici, ideologici o di una coscienza civica solo affettiva, comunque sempre orientata a puntualizzare l'importanza essenziale della sua posizione sul mare.

Le tante immagini del porto e del mare di Livorno vengono rappresentate anche con la presenza di grandi flotte in pace e in guerra; la città è ricordata in occasione di tante calamità, epidemie, occupazioni straniere, con le relative emozioni, comportamenti e le speranze della sua versatile e cosmopolita popolazione. Per la nostra città hanno pesato tutti i suoi elementi significanti che hanno operato dentro e fuori le sue mura, secondo una mediazione storicizzata della separazione e contrasto tra campi opposti, tra storia e natura, tra la difesa e il commercio, tra la cultura e il mare.

Oggi il progressivo deterioramento della vita nella città, nonostante impegni e trasformazioni economiche, politiche e sociali, ha raggiunto livelli preoccupanti: la supremazia tecnologica ci ha imposto le proprie leggi, di tempo, di spazio, di comunicazione, il progresso delle industrie, dei mezzi di trasporto pubblici e privati, ma anche l'accentuazione del rumore, del traffico, dell'inquinamento,

dell'insofferenza e relativa violenza quotidiana; e allora, il rispetto e il recupero dei quartieri e dei centri storici, con i relativi valori culturali e comportamentali della popolazione, è strettamente collegato allo studio e alla valutazione del passato.

Per quanto riguarda Livorno, l'apprezzamento delle sue stampe documenta l'evoluzione della città, le sue umili origini, il lento sviluppo urbanistico e portuale, fino all'inizio del Novecento, ma anche l'umanità dei suoi cittadini, in occasione delle tante avventure, sempre superate con sacrifici, fermezza, slancio patriottico e orgoglio esemplari.

Nello scorrere inesorabile del tempo, con tutte le vicissitudini che hanno interessato la città, un insegnamento è implicito: da quegli avvenimenti derivano i caratteri, o quantomeno, sono stati favoriti i caratteri della comunità, l'affratellamento dei livornesi con le comunità straniere, attratte dalla liberalità dei traffici che dettero benessere e impulso alla pace e alla neutralità. Dal mare vennero anche contatti con culture diverse, letterature straniere, talora più vive di quella locale, dalle quali furono tratti fermenti e soluzioni innovatrici.

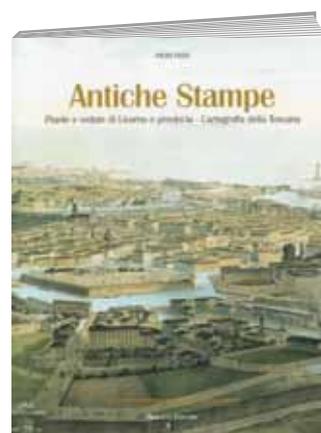
Quanto emerge dalla lettura e dall'interesse e comprensione delle stampe non è altro che un ricordo di tutti coloro che in ogni tempo seppero onorare la città, di tutti gli artefici

professionisti, artisti, umili operai o semplici testimoni che amarono Livorno e i suoi cittadini.

Piero Frati

Medico chirurgo, ex primario ospedaliero coltiva da tantissimi anni la passione per le stampe antiche di cui è profondo conoscitore, oltreché esperto collezionista. Per la Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno ha curato il volume

Antiche Stampe. Pianta e vedute di Livorno e provincia - Cartografia della Toscana
Debatte Editore, Livorno 2003



Arrivée et campement des Français dans la place d'arme de livourne le 27 juin 1796
(titolo nel margine inferiore)

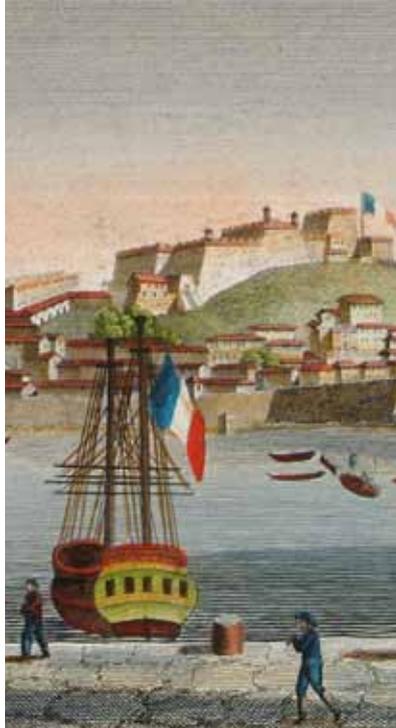
"Giac. Beys inv. del."

a sinistra sotto la veduta

"Ant. Poggioli e G. Angeli Sculp. In Livorno An. 1799" a destra

incisione mm 560x758

Ricorda la prima occupazione di Livorno da parte delle truppe napoleoniche, l'unica con la presenza del generale Bonaparte. Questa ebbe fine il 14 Maggio dell'anno successivo, allorché il presidio francese comandato dal generale Vaubois s'imbarcò per la Corsica, abbandonata dagli Inglesi.



24

Una raccolta dedicata all'epopea napoleonica

Monica Guarraccino



Le incisioni napoleoniche della Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno esposte al Museo nazionale delle residenze napoleoniche dell'isola d'Elba in occasione della mostra *Celebrazione e satira di un Imperatore nelle stampe del XIX secolo*, costituiscono una delle più recenti acquisizioni di un ben più vasto patrimonio accumulato con una paziente ricerca nel corso degli anni e rappresentano un significativo tassello per la ricostruzione della storia dell'iconografia napoleonica.

Le stampe, esposte per la prima volta al pubblico alla Palazzina dei Mulini dal 4 aprile all'11 giugno 2008, rappresentano un importante contributo finalizzato alla conoscenza del periodo napoleonico e sono soltanto una di una nutrita serie di iniziative che la Fondazione in questi anni ha promosso sul territorio in collaborazione con il Museo nazionale. Nel 2009 il pregevole nucleo, adeguatamente studiato, è stato inoltre oggetto di un volume dal titolo *I rami di Napoleone le stampe*

napoleoniche della Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, vero e proprio catalogo scientifico.

Scorrendo le stampe appartenenti alla Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno si può ripercorrere in una sorta di storia illustrata l'intera epopea napoleonica, dai primi successi militari del giovane generale Bonaparte a Tolone, fino all'esilio a Sant'Elena, in quell'isola "dove non si vede né sole né luna", che si concluse con la morte di Napoleone il 5 maggio 1821.

Le incisioni della Fondazione, riconducibili a produzioni italiane della prima metà del XIX secolo, si distinguono per l'originalità dell'esecuzione che, soprattutto negli esemplari colorati a mano, testimoniano alcune interessanti varianti rispetto alla classica iconografia napoleonica. Esse illustrano gli episodi salienti della vita dell'imperatore e presentano un ventaglio di tipologie peculiari alle stampe di soggetto napoleonico: dagli

esemplari più raffinati, traduzioni di dipinti che hanno fatto la storia dell'arte del periodo Impero, alle produzioni seriali che raffigurano le scene più famose del repertorio napoleonico in una semplificazione linguistica e formale che, pur riducendo al minimo gli elementi narrativi, non perde affatto la propria efficacia affabulatoria e simbolica. Del resto uno degli aspetti interessanti dell'iconografia napoleonica sta proprio nella den-

Vue générale de l'Isle d'Elbe de la Ville de Porto-Ferraio, présentement résidence de Bonaparte, 1814?

acquaforte acquerellata, mm 250x407
Parigi, s.n.

*Nella pagina accanto:
Battaglia di Arcolo, 1833-1835
acquaforte, mm 305x430
Firenze, presso Niccolò Pagni*



sità di elementi narrativi che le immagini, siano esse auliche o popolari, contengono, evidenziando una stratificazione lessicale che forse è la vera ragione della loro forza comunicativa.

La catalogazione delle stampe ha messo in atto una sorta di scomposizione formale delle immagini, andando a ricercare i repertori iconografici di riferimento utilizzati dagli autori, da raccolte di primo ordine quali il celebre *Tableaux historiques des campagnes et révolutions d'Italie* di Carle Vernet, alle tavole illustrate dei primi volumi stampati in Francia su Napoleone.

Tra questi una menzione speciale va a l'*Histoire de Napoléon* del barone Jacques de Norvins, primo libro illustrato dedicato alla vita di Bonaparte che conobbe uno straordinario successo in tutta Europa e che solo in Francia apparve in ben ventidue edizioni,

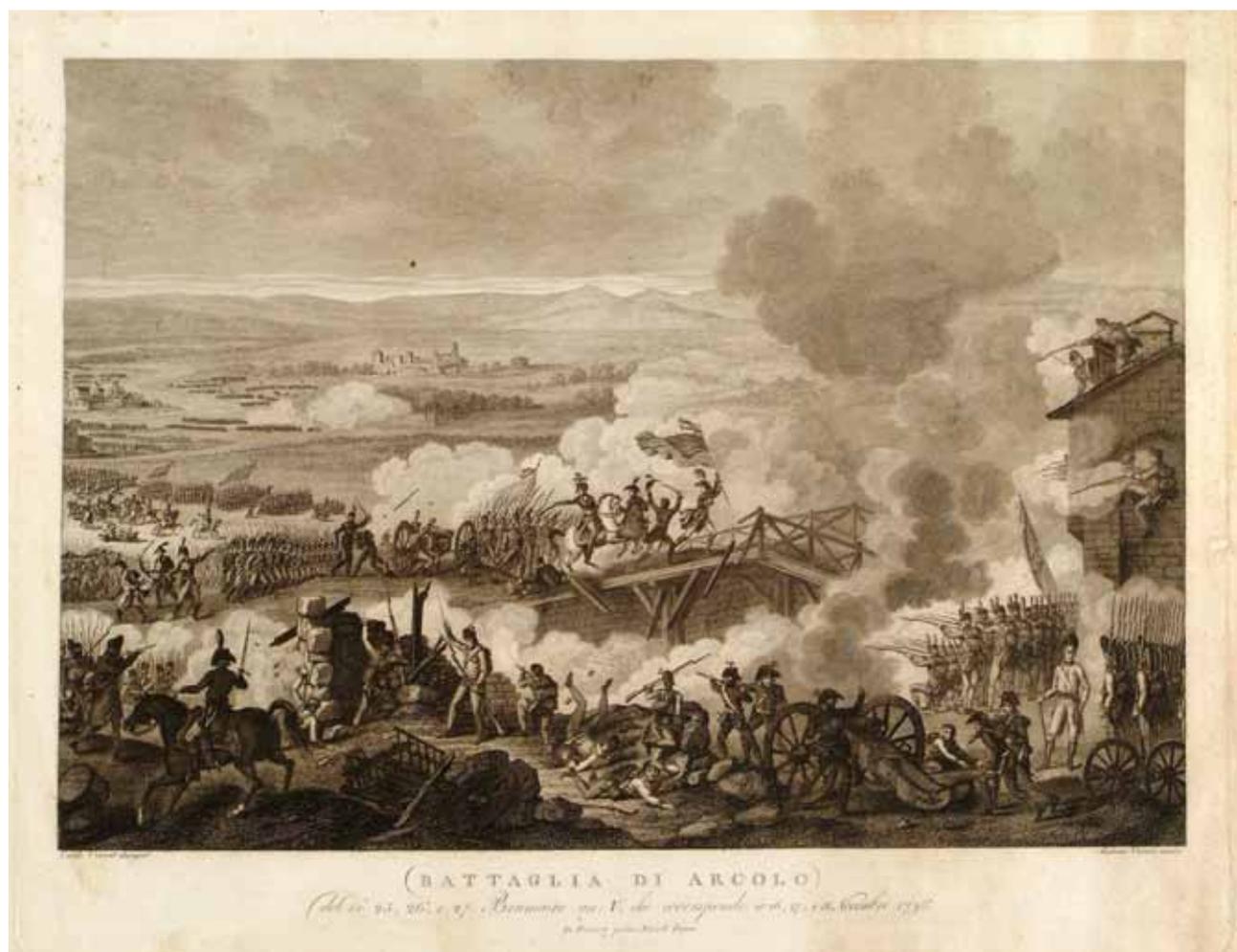
dalla prima del 1827 corredata dalle tavole di Auguste Raffet, all'ultima uscita a Parigi nel 1854, anno della morte dell'autore.

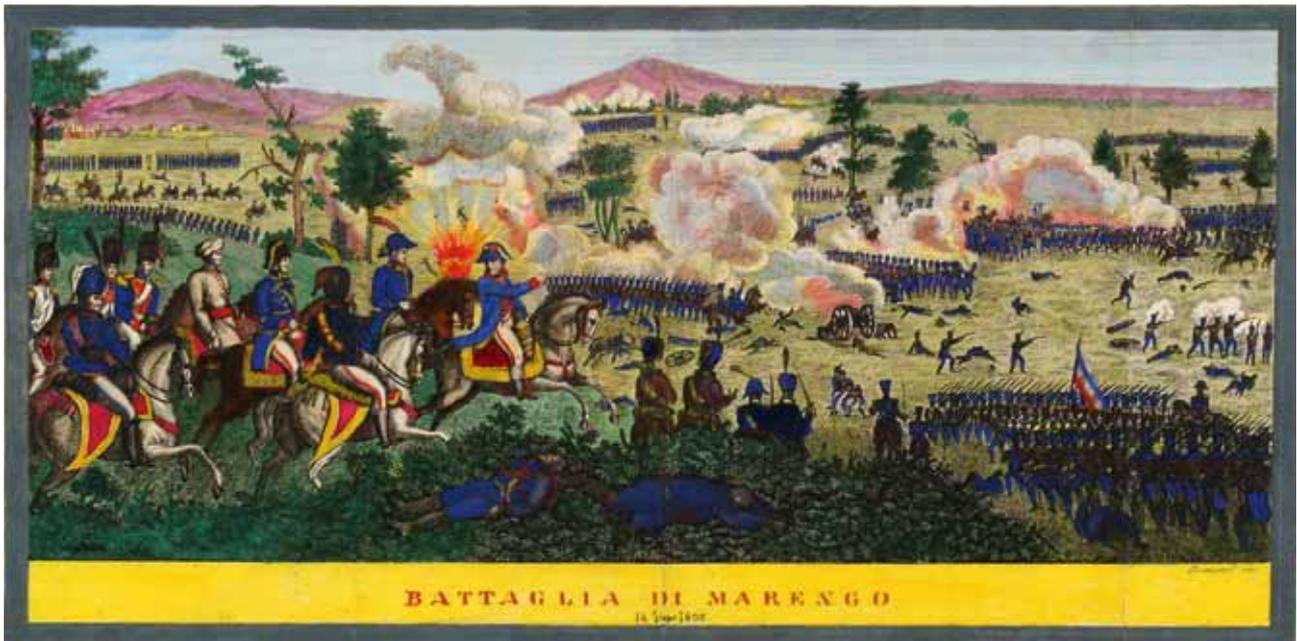
Buona parte delle stampe della Fondazione proviene proprio dai volumi di Norvins; si tratta di repliche di incisioni d'invenzione apparse nelle edizioni francesi ma anche di riproduzioni seriali e meno raffinate, immagini di una enorme efficacia propagandistica, tanto da contribuire in Europa alla rinascita del mito napoleonico nelle classi popolari nel corso del XIX secolo e, in Italia, da porre le basi per la formazione degli ideali risorgimentali.

Ad alcune raffinate incisioni raffiguranti la Battaglia di Lipsia, Arcole, Jena e Preussich-Eylau pubblicate a Firenze da Niccolò Pagni nel 1834 a corredo della *Storia di Napoleone* di Norvins ed eseguite da Antonio Verico, artista italiano discepolo di Morghen artista

molto vicino alle istanze napoleoniche, vengono affiancate numerose altre rappresentazioni di battaglie che abbracciano tutta la carriera militare di Bonaparte. Da Abukir fino ad arrivare all'ultimo, decisivo, scontro di Waterloo, che ebbe luogo il 18 giugno 1815 e che determinò la sconfitta definitiva dell'imperatore di Francia.

Molto interessanti sono inoltre gli esemplari a colori, spesso dipinti a mano all'interno delle botteghe e delle tipografie, che conferiscono alle immagini un tono meno aulico ma tuttavia più vicino alla sensibilità e al gusto popolari. Fra queste segnaliamo per efficacia espressiva la Battaglia di Marengo, anch'essa apparsa come illustrazione di Norvins presumibilmente intorno al 1838. La diffusione delle stampe di soggetto napoleonico fu promossa già dallo stesso Napoleone, primo comunicatore dell'età





contemporanea, che seppe impiegare tutti i mass-media del tempo per costruire un'efficace azione di persuasione che conobbe uno straordinario consenso in tutta Europa. L'arte in particolare, con i suoi efficaci mezzi espressivi ben si prestava alla diffusione dei messaggi di propaganda che, tradotti in immagini potevano così arrivare a tutti gli strati sociali e soprattutto alle classi popolari, coinvolte per la prima volta nella storia nei

movimenti politici e di opinione. E in particolare, tra tutte le forme artistiche il mezzo più espressivo, quello che poteva essere diffuso con maggiore facilità, fu proprio il mezzo a stampa, che all'inizio dell'Ottocento poté peraltro sfruttare le innovazioni tecnologiche dell'acquaforte e della litografia che permisero di accelerare i tempi di esecuzione sì da poter star dietro all'incalzare degli eventi. La messa in scena degli episodi salienti

della vita di Bonaparte, oltre naturalmente a tutta l'aneddotica di carattere militare, contribuì non poco alla costruzione di una vera e propria leggenda. Tra questi citiamo l'attentato di cui fu vittima il 24 dicembre 1800 a Parigi, mentre stava percorrendo in carrozza il tragitto dalle Tuileries all'Opera e del quale Fouché incolpò i giacobini, raffigurato nell'incisione dal titolo *La Macchina Infernale*, o *L'Addio a Fontainebleau*, ultimo



saluto seguito all'abdicazione che l'imperatore rivolse ai soldati della Vecchia Guardia nell'aprile del 1814, poco prima di lasciare la Francia e raggiungere l'isola d'Elba. Interessante anche la stampa intitolata *Costumi napoleonici*, ascrivibile all'abile disegnatore Angelo Biasioli, dove si possono identificare Napoleone e Giuseppina con gli abiti indossati il 2 dicembre 1804, giorno del *Sacre*, quando vennero incoronati imperatori di Francia.

Tipica dei repertori iconografici dedicati a Napoleone è inoltre la galleria dei ritratti, che raccoglie solitamente le effigi dei membri della famiglia Bonaparte e dei generali più vicini all'imperatore.

La Collezione della Fondazione annovera i ritratti di Letizia Ramolino Bonaparte, ma-

dre di Napoleone che trascorse con lui parte dell'esilio all'Elba e di Maria Luisa d'Austria, seconda moglie dell'imperatore e madre del legittimo erede al trono di Francia, noto come il Re di Roma. Tra i generali napoleonici ne compaiono alcuni caduti onorevolmente in battaglia come Desaix, Lasalle e Duroc a cui l'imperatore fu molto legato ma non mancano anche i ritratti di personaggi avversi al regime napoleonico, come il generale Malet, fucilato perché ritenuto responsabile di un tentativo di colpo di stato e Georges Cadoudal, controrivoluzionario capo dei realisti, accusato di un complotto contro il Primo Console giustiziato nel 1804.

Dopo il 1821, anno della morte, il successo di Napoleone conobbe fasi alterne, legate agli eventi politici; tuttavia l'immagine dell'impe-

Nella pagina accanto:
Battaglia di Marengo, post. 1821
acquaforte acquerellata, mm 203x41
Italia, s.n.

Costumi napoleonici, 1812 ca.
acquatinta, mm 219x340
Italia, s.n.

Sotto:
Isola di Sant'Elena, 1815
acquatinta a colori, mm 173x235
Italia, s.n.





ratore rimase viva nella memoria, non solo dei francesi ma di buona parte dei cittadini europei, grazie proprio a questa diffusione capillare di stampe, libri e oggetti che recavano la sua effigie. Mai nella storia si era visto il caso di un eroe vinto conquistare tanta popolarità, oltre la sconfitta, oltre la morte. Il mito si era ormai radicato e il segno lasciato da Napoleone era divenuto indelebile nella cultura europea se, come scrisse Stendhal già dopo il 1823: "Tutti i giovani più distinti leggono il *Memoriale* e si dichiarano pazzi per l'imperatore".

Monica Guarraccino

Storica dell'arte, ha collaborato con la Fondazione con studi, ricerche per catalogazione di opere d'arte e pubblicazioni nell'ambito della storia del territorio livornese dal XVI al XIX secolo



*Letizia, 1830-1840
acquaforte, mm 264x160
Italia, s.n.*

*Réception des savants dans le Palais de Piombino, 1821
litografia, mm 450x573*

*Sopra:
I rami di Napoleone. Le stampe napoleoniche della Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno, a cura di R. Martinelli, testi e catalogo di M. Guarraccino, Pisa, ETS, 2009.*



25

**Un progetto
preventivo
per una migliore
conservazione**

Sandra Roca Rey





La mia collaborazione con la Fondazione della Cassa di Risparmi di Livorno è iniziata nel 2009, dopo la ristrutturazione degli spazi museali e il riordino delle raccolte di quadri, disegni, stampe e sculture.

Spesso l'interesse principale del responsabile di una collezione privata verte sulla sua valorizzazione e sulla diffusione della conoscenza della raccolta piuttosto che sulla sua conservazione.

Sono stata quindi positivamente sorpresa quando sono stata interpellata per impostare un progetto di tutela complessivo sul "corpus" dei dipinti di Vittore Grubicy de Dragon – artista milanese divisionista, attivo dal 1882 al 1920 – "corpus" in parte acquisito nel 1992, in parte donato da Ettore Benvenuti, figlio di Benvenuto Benvenuti, allievo prediletto del Grubicy.

Dopo aver elaborato una scheda sullo stato di conservazione di ciascuna opera, ho proposto una serie di interventi mirati a risolvere i problemi che ogni quadro presentava: in alcuni casi erano necessarie operazioni importanti (foderatura del supporto, pulitura da vernici alterate e reintegrazione della preparazione e della pellicola pittorica) in altri sarebbe stato sufficiente un "bichonage", un intervento limitato e di minor impatto (ritensionamento della tela originale su telaio, eliminazione di polveri e patine grasse, piccole stuccature e ritocchi su lacune di natura accidentale).

In genere sono i dipinti molto più antichi o quelli che giungono ai nostri tempi in uno stato di preoccupante degrado, a richiedere restauri ben più complessi. Soprattutto se i quadri sono stati sottoposti in passato a numerosi e drastici interventi, di cui purtroppo non rimangono documentazioni scritte.

A questo punto è bene sottolineare che la conservazione di un'opera d'arte non consiste solo nel mettere in atto tutte le operazioni mirate alla sua salvaguardia. È fondamentale intervenire anche sull'ambiente, soprattutto quando questo non è certo il più adatto alla tutela dell'opera, per esempio se il clima è marino e l'umidità supera di molto quella auspicata.

Più importante del restauro vero e proprio è infatti la prevenzione, come in medicina: le opere d'arte si ammalano ed è indispensabile agire sui fattori che possono generare delle patologie. Intervenire sull'ambiente può



evitare un dispendio di energie e può limitare i costi di manutenzione.

È in questo senso che la Fondazione, avvalendosi della presenza di un team di esperti, di cui faccio parte, si sta muovendo, acquistando sofisticate apparecchiature e seguendo semplici regole di buon senso. Per esempio nella sala dove sono esposte le tavole più antiche è stato installato un deumidificatore per il controllo ed il rilievo dell'umidità relativa che insieme alla temperatura è un parametro climatico d'eccellenza: al loro variare, la maggior parte dei materiali di cui sono composti i manufatti (soprattutto il legno), si dilata e si contrae e le fluttuazioni determinano gravi rischi per la salute delle opere.

Particolare attenzione viene altresì dedicata alle stampe e ai disegni, di cui la Fondazione è ricchissima. Nelle incorniciature sono ormai utilizzati da diverso tempo cartoni anti-acido neutri o con riserva alcalina senza utilizzo di adesivi. Per la loro custodia, qualora non siano esposti, sono state previste apposite cassettiere realizzate in lamina d'acciaio e verniciatura con polveri epossidiche ad applicazione elettrostatica a tenuta d'aria, con buone proprietà di resistenza al fuoco, ottimali per la protezione dagli agenti esterni.

Altra parte integrante dell'attività conservativa della Fondazione riguarda la compila-

zione delle schede sullo stato di salute delle opere ("condition report", "fiche de constat") come riferimento nei controlli periodici e nella tutela della collezione da danni eventuali che potrebbe subire durante prestiti temporanei ad altri musei.

Tanto lavoro occorre per mantenere e migliorare la qualità di una collezione: l'importante è aver acquisito la cultura della conservazione e la consapevolezza dell'importanza del monitoraggio costante del clima e delle opere, laddove monitorare significa quantificare la progressione di un evento.

Prevenire piuttosto che intervenire, documentare e archiviare ogni operazione ese-

Nella pagina accanto:

Giovanni Zannacchini

Case e alberi, 1927 ca.

olio su cartone, cm. 47,5x57,5

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi Livorno

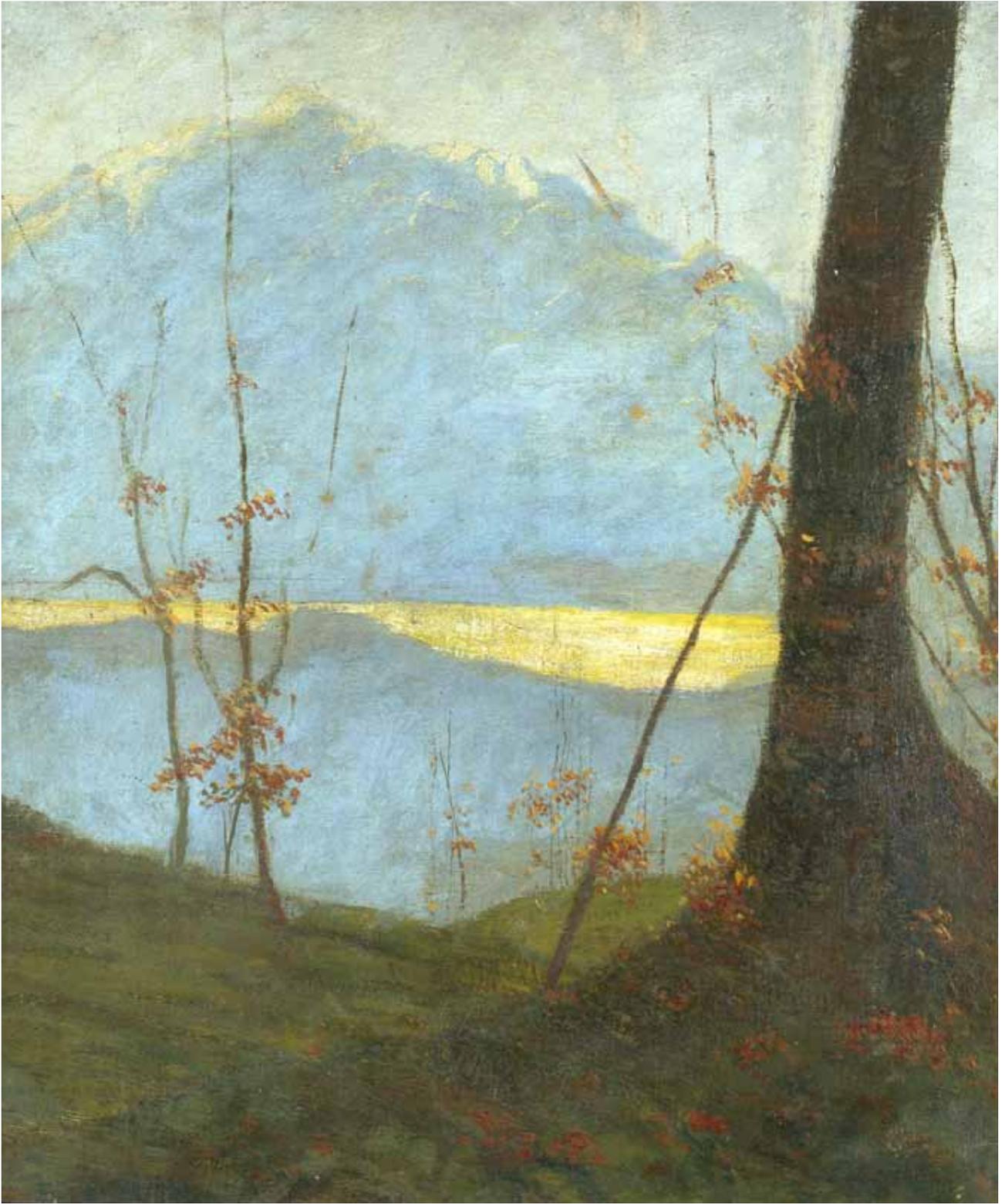
Sopra:

Carlo Ademollo

Anna Cuminello uccisa nella battaglia di San Martino, 1861

olio su tela, cm 34x58

Collezione Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno





Nella pagina accanto:
Vittore Grubicy De Dragon
Verso il lago, 1896
olio su tela, cm 64,5x55,5
Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno

A destra:
Sandra Roca Rey mentre restaura l'antico
dipinto di un'importante collezione di
Milano

Nella pagina seguente:
Giuseppe Baldini
Ritratto di signora dell'800, 1840-1850
olio su tela incollata su cartoncino
pressato, cm 35x25.5
frammento
Collezione Fondazione Cassa di Risparmi
di Livorno



guita sulle opere, controllare quotidianamente gli ambienti delle sale di esposizione e di stoccaggio: sono queste le carte vincenti per la buona conservazione di una interessante collezione come quella della Fondazione della Cassa di Risparmi di Livorno.

Sandra Roca Rey

Restauratrice, è stata incaricata dalla Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno di ripristinare i dipinti più preziosi della collezione

Dall'analisi dello stato di conservazione all'intervento di restauro

Il dipinto, su un supporto di cartone, si presentava in un mediocre stato di conservazione: è stata probabilmente l'incuria la prima causa di degrado dell'opera. Non ho riscontrato precedenti interventi né sul supporto né sulla pellicola pittorica.

I bordi erano molto erosi lungo tutto il perimetro soprattutto nella parte superiore dove gli angoli e la zona centrale risultavano lacunosi. Conseguentemente la pellicola pittorica, in quelle zone, tendeva a sfaldarsi. Nell'angolo in basso a destra purtroppo la firma dell'autore era irrimediabilmente lesionata.

Una scalfitura verticale con perdita di preparazione e colore di cm 5 di lunghezza appariva nella zona centrale del cielo dove si notavano numerose piccole lacune e graffi. La pellicola pittorica era ricoperta di una patina grigia di polveri atmosferiche grasse e da uno strato di olio ingiallito

disomogeneo con accumuli, gore e colature che ottudevano la cromia originale. Moltissimi depositi di escrementi di insetti interessavano un po' tutta la superficie pittorica: alcuni di essi avevano corroso il colore creando dei micro crateri.

Dopo aver completato l'analisi sullo stato di conservazione, ho cominciato l'intervento di restauro.

La prima operazione eseguita è stata una leggera pulitura con saliva sintetica (costituita al 98% di acqua e al 2% di una complessa combinazione di enzimi) atta a rimuovere la patina grigia dovuta alla presenza nell'aria di nicotina da sigarette, nero o fumo da caminetti, anidride carbonica dall'atmosfera. Lo strato di olio ingiallito, dato probabilmente a protezione, è stato eliminato con una leggera miscela basica. Gli escrementi sono stati grattati con bisturi a lama intercambiabile. Più complesso è stato l'intervento sul supporto: sul retro sono state applicate, lungo i bordi perimetrali, quattro bande di cm 4 di lar-

ghezza incollate con Klucel G (idrodssipropilcellulosa non ionica) disciolto in acqua demineralizzata. Questa operazione ha permesso di proteggere i bordi fragilissimi e tendenti alla decoesione del cartone di supporto e di saldare la fessura del cielo. Immediatamente dopo l'incollaggio, l'opera, che tendeva a imbarcarsi e ondularsi, è stata tenuta sotto pressione per 48 ore per eliminare ogni deformazione esistente. È stato in seguito preparato uno stucco costituito dal Klucel G e polpa di carta Arbo-cel (fibre di pura cellulosa), impasto simile ai materiali costitutivi del cartone di supporto che è servito per ricreare le mancanze negli angoli superiori.

Le abrasioni, i graffi, i microcrateri sono stati ritoccati con colori a vernice Maimeri ridando così l'armonia cromatica e la leggibilità all'immagine. Le operazioni di restauro sono state concluse con la nebulizzazione di uno strato di vernice acrilica sopraffina Lefranc e Bourgeois a protezione finale.

S.R.R.





26

Tra Livorno e la Val di Cornia. Arte, restauri e musei

Maria Teresa Lazzarini

Nel presentare una sintesi delle molteplici attività culturali volte alla conservazione e conoscenza del patrimonio artistico di Livorno e della sua provincia realizzate grazie ai finanziamenti della Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno attraverso la direzione di competenza territoriale della scrivente, è difficile non cedere alla tentazione di approfondimenti sulla vasta panoramica di opere e di attività culturali a esse connesse. Tuttavia, non una semplice elencazione di quanto fatto, ma un significativo angolo visuale è quello che tracciamo per percepire e scoprire il cosiddetto patrimonio "diffuso" nazionale in cui anche la città e la provincia di Livorno sono partecipi protagonisti.

A titolo di esemplarità si va dal contributo dedicato alla conoscenza di bronzi e di marmi raffiguranti i presidenti della Cassa di Risparmi di Livorno, di cui si rende conto nel volume dal titolo *La Fondazione Cassa di Risparmio di Livorno dal 1992 al 2002* edito a Livorno da Sillabe nel 2002, al restauro delle tarsie marmoree del settecentesco pavimento del Santuario di Montenero (porzione in vista del presbiterio) e, soprattutto, al restauro della pala di *Maria Santissima* comunemente nota come la *Madonna di Montenero*, al centro del privilegiato culto mariano. Al di là dell'elevato valore devozionale, si tratta di una pregevole testimonianza di pittura pisana trecentesca, realizzata da Jacopo di Michele detto Gera. Grazie al restauro compiuto

nel 2006 da Fausto Giannitrapani, rimossi impropri rifacimenti è apparsa la originaria qualità pittorica della pala e attraverso un'approfondita indagine documentaria, tecnico formale, stilistica e analogica si è giunti a una collocazione cronologica dell'opera, coincidente con la data relativa alla miracolosa comparsa sul suolo livornese tramandata dalle fonti letterarie e dalle narrazioni agiografiche, di cui la sottoscritta rende conto in un saggio recentemente pubblicato (*Conoscere, conservare, valorizzare i beni Culturali Ecclesiastici. Studi in memoria di Monsignor Waldo Dolfi*, a cura di O. Banti e G. Garzella, Pisa, Pacini 2011). Tra gli interventi compiuti in città, nel 2009 sotto spesse dipinture è stato recuperato e

Restauro della pala della *Madonna di Montenero*, intero e particolare

Nella pagina accanto:
Restauro della volta dell'atrio della chiesa di Santa Giulia a Livorno

Restauro della volta dell'atrio della chiesa di Santa Giulia a Livorno, particolare





restaurato il seicentesco apparato figurativo, affrescato sulle pareti e sulla volta dell'atrio della chiesa di Santa Giulia. Nonostante la frammentarietà di quanto conservato, è possibile aprire uno spaccato sulla elevata qualità artistica del perduto patrimonio della nuova città medicea, comprendendo quanto le novità iconografiche degli artistici apparati figurativi (il modello è nelle tavole degli album dedicati dagli olandesi alla commercializzazione dei tulipani) giungessero in Toscana, attraverso Livorno.

Nella salvaguardia delle memorie storiche e cosmopolite legate alle comunità forestiere chiamate dal granduca a popolare e a trafficare nella nuova città medicea, si collocano gli interventi annuali compiuti nell'ottocentesco cimitero olandese-alemanno di via Marco Mastacchi in cui si conservano i più antichi marmi, provenienti dal distrutto cimitero dell'antica via pisana.

Diversamente da quanto era avvenuto fino agli anni Ottanta del secolo scorso, nel 1992 l'istituzione della Fondazione della Cassa di Risparmi di Livorno ha coinciso con il graduale depauperamento dei finanziamenti statali annualmente destinati alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio storico-artistico, attraverso la Soprintendenza di Pisa. In una situazione di diffusa carenza di mezzi finanziari, la Fondazione è intervenuta con selezionate opere volte alla conservazione e valorizzazione anche del "diffuso patrimonio" presente nella provincia di Livorno, compreso il territorio della Val di Cornia, della cosiddetta Maremma pisana, oggetto di un crescente interesse culturale nell'ambito di un vasto programma di promozione socio-economica.

Ne è seguita un'attenzione alle architetture storiche, agli apparati decorativi, alle sculture, alle pitture e ai pregevoli manufatti di artigianato artistico che dal Medioevo al Novecento testimoniano l'arte, la vita e la storia degli antichi borghi incastellati della Val di Cornia. Ogni intervento meriterebbe un approfondimento, quanto esemplifichiamo rappresenta la capillare attività di salvaguardia e di promozione territoriale.

Si citano gli allestimenti museali e i restauri compiuti a Piombino, Campiglia, Sasseta e Suvereto. Affidati di volta in volta a maestranze specializzate di provata perizia tecnica nei settori artigianali richiesti, tra

i restauri si ricordano gli oltre 700 pezzi di ceramica arcaica pisana della prima metà del XIII secolo e ispano islamica medievale recuperati a Piombino tra il 2003 e il 2005

sotto le medievali lastre di ardesia della originaria copertura del catino absidale dell'antica Pieve di Sant'Antimo sopra i Canali. Tra i restauratori si citano Maria Teresa Leotta di







Latignano presso Cascina, i soci dell'Associazione Archeologica Piombinese e soprattutto il gruppo di lavoro diretto da Giovanna Bianchi dell'Università di Siena.

I pregevoli manufatti in legno e d'argento realizzati tra il XVII e il XX secolo (prima metà), già delle dotazioni di suppellettili e di sacri vasi degli altari, esposti a Suvereto, nel Museo d'arte Sacra attiguo alla chiesa di San Giusto, tra il 2005 e il 2010 sono stati restaurati da Susanna Ghilli di Volterra.

Il ritrovamento a Sassetta di un raro e pregevolissimo patrimonio tessile composto da un consistente numero di sacri paramenti destinati agli altari e al celebrante, rappresentativo della alta qualità artistica della produ-

Nella pagina accanto:

In alto:

Restauro di suppellettili lignee e di argenti della Val di Cornia

Restauro di paramenti della chiesa di Sant'Andrea a Sassetta

In basso:

Restauro degli apparati decorativi dell'interno della cappella della chiesa di Sant'Andrea a Sassetta

Allestimento della macchina della Settimana Santa, oratorio annesso alla chiesa di San Lorenzo a Campiglia, particolare

In questa pagina:

In alto:

Allestimento del Museo d'Arte Sacra della chiesa di San Lorenzo a Campiglia, reperti medievali (a sinistra) e vetrina devozionale (a destra)

In basso:

Allestimento espositivo, cappella della chiesa di Sant'Andrea a Sassetta, vetrine dei paramenti (a sinistra) e delle sacre suppellettili (a destra), particolari





zione serica italiana e francese tra il XVI e il XVIII secolo, è rivelatore di quanto la storia di Sassetta sia legata alla corte granducale fiorentina, attraverso la famiglia Ramirez di Montalvo fiduciaria del granduca. A Moira Brunori di Pisa si deve il restauro dei paramenti esposti nella sala, già cappella della chiesa di Sant'Andrea, in cui Luca Giannitrapani ha recuperato e restaurato i manufatti artistici in pietra e marmo, insieme con gli apparati decorativi delle pareti. Anche l'allestimento permanente della tardo settecentesca macchina della Settimana Santa nello scenografico spazio dell'oratorio già della Compagnia del Corpus Domini di Campiglia, ultimo in ordine di tempo si anno-

vera tra gli interventi allestitivi finanziati dalla Fondazione e progettati dall'architetto pisano Marco Rossi, a cui si deve l'allestimento dei musei di arte sacra di Campiglia e di Sassetta e il riallestimento di quello di Suvereto. Solo la conoscenza permette la conservazione del vasto patrimonio recuperato, restaurato e valorizzato; così è nata la collana dedicata al patrimonio artistico di Livorno e della sua provincia curata dalla scrivente, edita dalla casa editrice Pacini di Pisa, in cui si rende conto di quanto compiuto, insieme con la storia delle comunità che nel corso dei secoli hanno tramandato la memoria storica attraverso le testimonianze pervenute. Iniziata nel 2007 con il volume dal titolo *Duo-*

mo di Livorno. Arte e devozione, attraverso i volumi editi nel 2008, dedicati alle *Chiese* e al *Museo d'Arte Sacra della Chiesa di San Lorenzo a Campiglia* e seguiti nel 2010 da *La Fonte dei Canali alla Marina di Piombino*, nel 2011 si è giunti a quelli sulle *Chiese e Museo Diocesano Andrea Guardi*, attiguo alla *Chiesa Sant'Antimo* a Piombino. Di prossima uscita è il volume dedicato alle *Chiese* e al *Museo di San Giusto a Suvereto*, a cui si aggiungerà quello relativo all'*Arte Sacra di Sant'Andrea* e alle *Chiese di Sassetta*.

Maria Teresa Lazzarini

Storico dell'arte, già direttrice della Soprintendenza di Pisa e Livorno

Allestimento del Museo d'Arte Sacra di San Giusto a Suvereto, veduta

Allestimento del Museo d'Arte Sacra di San Giusto a Suvereto, particolare

Nella pagina accanto:
Campiglia, chiesa di San Lorenzo





Finito di stampare nel mese di Marzo 2013
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300
www.pacineditore.it