



Itinerari in collezione

Quaderni d'Arte di Fondazione Livorno

Vol. II



Quaderni d'Arte di Fondazione Livorno
Vol. II

Itinerari in collezione

a cura di
Giorgio Bacci e Cristiano Giometti

In copertina
Angiolo Tommasi, *Donna con gerla*

Impaginazione e stampa
Bandedechi & Vivaldi, Pontedera

ISBN: 978-88-8341-962-1



SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA,
ARTE E SPETTACOLO

Itinerari in collezione

INDICE

Presentazione <i>Luciano Barsotti</i>	7	Renato Natali, <i>Livorno scomparsa (Serenata)</i>, 1925 ca. – 1930 ca. <i>Giada Ruggiero</i>	34
Introduzione <i>Giorgio Bacci, Cristiano Giometti</i>	9	Giovanni Lomi, <i>Marina-Notturmo all'Elba</i>, 1930-1935 ca. <i>Gaia Mazzacane</i>	36
Giovanni Fattori, <i>Ritratto di Alfredo Cappellini</i>, ante 1867 <i>Annadea Salvatore</i>	12	Giovanni March, <i>Barche-Cantiere sul Pontino</i>, 1935 ca. <i>Gaia Mazzacane</i>	38
Giovanni Fattori, <i>Uomini col mantello</i>, 1880 ca. <i>Annadea Salvatore</i>	14	Silvio Bicchi, <i>Buoi al giogo</i>, 1936 ca. <i>Maria Camilla Palleschi</i>	40
Eugenio Cecconi, <i>Veduta del Lago di Massaciuccoli (La banditella)</i>, 1885-1890 <i>Anna Flavia Rosati</i>	16	Ferruccio Rontini, <i>Carro con i buoi</i>, 1937 <i>Sergio Taddei</i>	42
Angiolo Tommasi, <i>Donna con gerla</i>, 1880-1889 <i>Maria Salerno</i>	18	Pierino Fornaciari, <i>Polistella su campo nero</i>, 1976-80 <i>Eleonora Zagaria</i>	44
Guglielmo Micheli, <i>Vapore (Velieri)</i>, 1900-1910 <i>Maria Salerno</i>	20	Osvaldo Peruzzi (1907-2004), <i>La divina Garbo</i>, 1981 <i>Martina Di Veglia</i>	46
Elin Danielson Gambogi, <i>Primavera (Paesaggio campestre)</i>, 1906 <i>Maria Camilla Palleschi</i>	22	Ferdinando Chevrier, <i>Frammenti</i>, 1984 <i>Eleonora Zagaria</i>	48
Giovanni March, <i>La convalescente</i>, 1920 <i>Aurora Fapanni</i>	24	Renato Spagnoli, <i>Mysty</i> (4 tele), 1984 <i>Francesca Menchetti</i>	50
Giorgio Kienerk, <i>Ritratto di signora</i>, 1920 ca. <i>Anna Flavia Rosati</i>	26	Giovanni Campus, <i>Percorso Intervento</i>, 1983 <i>Francesca Menchetti</i>	52
Ulvi Liegi, <i>I corridoi</i>, 1920 <i>Giada Ruggiero</i>	28	Daniel Schinasi, <i>Omaggio ai martiri, ai perseguitati, contro gli oppressori, le guerre e il potere religioso di tutti i tempi, i luoghi, contro il razzismo e l'antisemitismo</i>, 1994 <i>Martina Di Veglia</i>	54
Oscar Ghiglia, <i>Natura morta con anthurium</i>, 1920-1925 <i>Aurora Fapanni</i>	30		
Renuccio Renucci, <i>Alberi in primavera</i>, 1922 <i>Sergio Taddei</i>	32	Bibliografia	58

PRESENTAZIONE



Con questo secondo volume della collana *Quaderni d'arte di Fondazione Livorno* prosegue il percorso di collaborazione e ricerca avviato con gli allievi della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Firenze coordinati dai docenti Giorgio Bacci e Cristiano Giometti.

Il viaggio di questi giovani tra le opere d'arte della Fondazione, inaugurato con la mostra e lo studio sulla produzione artistica di Mario Madaia, si è rivelato un'opportunità per gli studenti ed anche per il nostro Ente.

Da diversi anni abbiamo aperto le porte della nostra sede mettendo il patrimonio artistico e culturale di proprietà della Fondazione a disposizione delle scuole, degli insegnanti, dei ricercatori.

Recentemente, con gli specializzandi, il rapporto è stato ancora più intenso e strutturato. A loro è stata offerta l'occasione di studiare le opere d'arte dal vivo piuttosto che sui manuali. Hanno avuto la possibilità di toccarle, esplorarle, confrontarle.

Fondazione Livorno, invece, ha colto l'opportunità di trasformare i propri spazi in *humus* dove si elabora e si trasmette sapere, di dare nuova linfa alla propria collezione e far rivivere ogni singola opera, aggiornandone la lettura e l'interpretazione sotto una diversa lente d'ingrandimento. La lente è quella in dotazione alla nuova generazione di studiosi, dalla quale usciranno i futuri quadri dirigenti, altamente qualificati, negli ambiti della tutela, gestione, conservazione e valorizzazione del patrimonio storico e artistico.

Grazie, dunque, agli specializzandi dell'Università di Firenze e ai loro professori, Giorgio Bacci e Cristiano Giometti, garanti della qualità della ricerca e del rigore del metodo adottato.

Luciano Barsotti
Presidente Fondazione Livorno

INTRODUZIONE



I*tinerari in collezione* raccoglie una serie di saggi elaborati nell'ambito dei corsi di Storia dell'arte contemporanea e Catalogazione dei beni culturali della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Firenze. Il lavoro ha visto impegnati gli specializzandi in un percorso di ricerca e approfondimento dedicato alle opere custodite nella collezione della Fondazione Livorno, con l'obiettivo di sviluppare uno studio attento non solo degli artisti, ma anche delle modalità di presentazione e display in ambito museale, partendo da una rielaborazione delle didascalie presenti nelle sale per giungere, infine, alla scrittura di un testo di taglio saggistico, che leggesse l'opera in relazione al contesto storico critico e alla personalità dell'artista.

Il volume si presenta inoltre come secondo di una serie volta a realizzare nel suo complesso un catalogo quanto più ampio possibile della collezione, attraverso la scrittura di una serie di saggi tanto approfonditi e accurati dal punto di vista scientifico, quanto piacevoli sul piano della lettura, abbinando la ricerca accademica con la divulgazione per un pubblico più vasto.

Preme infine ringraziare coloro che hanno sostenuto con entusiasmo il progetto a vari livelli: in primis la Fondazione Livorno con il presidente Luciano Barsotti, la vicepresidente Cinzia Pagni e il Consiglio di Amministrazione (a partire da Olimpia Vaccari che condivise con noi questa idea qualche anno fa); Stefania Fraddanni, Costanza Musetti, Michele Pierleoni.

Giorgio Bacci, Cristiano Giometti





Giovanni Fattori

(Livorno, 1825 – Firenze, 1908)

Ritratto di Alfredo Cappellini, ante 1867

china su cartoncino, 27x25,5 cm

Il livornese Alfredo Cappellini (1828-1866) - entrato nella Regia Scuola Militare di Marina di Genova all'età di 14 anni - divenne comandante della cannoniera corazzata Palestro nella primavera del 1866: «Su di essa, il 20 luglio dello stesso anno, durante la battaglia di Lissa, nello scontro con la squadra austriaca, venne a trovarsi con la sua nave in linea di fila tra la Re d'Italia a prora e la San Martino a poppa. Con queste dovette sostenere il fuoco di sette corazzate nemiche»¹. Affondò per i colpi ricevuti dalla corazzata austriaca Drache e per il conseguente scoppio della santabarbara.

Undici giorni dopo, il 1° agosto 1866, ricevette la Medaglia d'oro al valor militare alla memoria: «Per aver nella battaglia di Lissa, avvenuta il 20 luglio 1866, fra la flotta austriaca e quella italiana, preferito morire con tutti i suoi ufficiali ed il suo equipaggio anziché abbandonare la pirocorvetta Palestro da lui comandata ed in preda alle fiamme»².

Non sappiamo in quale momento Fattori eseguì questo ritratto, ripreso, come sembra, da una fotografia dell'epoca³. La scritta in basso recita: «Alfredo Cappellini Comandante la Cannoniera di Palestro perito a

Lissa il 10 luglio». Cronologicamente, il disegno potrebbe essere datato entro l'estate 1867, quella in cui Fattori si reca nelle case maremmane di Diego Martelli⁴.

Seduto in posa di tre quarti, Cappellini è delineato con un chiaroscuro netto su fondo neutro, com'è tipico della ritrattistica di Fattori di questo momento. Il volto colpisce soprattutto per l'espressione vivida e consapevole dello sguardo, impegnato a fissare l'osservatore.

Come scrive Andrea Baboni, «il disegno fattoriano della seconda metà degli anni sessanta segue un suggestivo percorso intermedio tra lo sfumato intenso, modellato sulla luce, e la linearità esasperata dei primissimi anni sessanta»⁵. Riferibile al periodo è il tema degli accampamenti, interpretati in studi utilizzati per dipinti e quindi ripresi in litografie:

Nel loro suggestivo sfumato, che raccorda il tratto forte e ben articolato, le figure risultano isolate in un loro spazio e indagate con affettuosa attenzione, rivelando come quel concepire l'opera sin dal disegno renda questo suo primo momento creativo assolutamente autonomo pur nella sequenza di un percorso⁶.

È attraverso gli schizzi e i disegni che Fattori - dopo l'apprendistato sui modelli antichi all'Accademia - si avvicina con un «primo appassionato approccio» alla figura umana. Già dai disegni dei primi anni Sessanta traspare una caratteristica che sarà peculiare di tutta la produzione successiva, «una sorta di comprensione intima del personaggio e della sua più profonda umanità». Nel corso del decennio si collocano ritratti familiari che mostrano - nonostante l'impostazione ancora tradizionale e di matrice accademica, con il busto posto di tre quarti su fondo omogeneo - lo sviluppo di «una volontà di introspezione psicologica nel rendere in particolar modo l'espressività del volto e l'equilibrio della figura nello spazio»⁷.

L'inizio della maturità pittorica nel campo della ritrattistica è segnato, secondo Baboni, dal noto *Ritratto della cognata* del 1865:

Nonostante l'analogia d'impostazione con quello della prima moglie, dove lo schienale utilizzato come quinta obliqua introduce al piano di fondo in una serrata organizzazione formale, traspaiono sentimenti di familiarità affettuosa nell'occhio assorto, tra i tratti rudi e severi del viso messi in risalto dal chiaroscuro molto accentuato, un pacato distacco immerso nella solidità della costruzione, un sommesso e risonante accordo di verde oliva, rosso mattone e azzurro pervinca nell'imponente superficie del vestito e della massa dei toni scuri⁸.

Signora all'aperto, riferibile al 1866, si presenta invece «con particolare ed elegantissimo taglio allungato, solida e sapiente geometria strutturale, generata da nitidi piani e tarsie di colori»⁹.

Rimanendo nell'ambito della grafica, sono databili intorno al 1870 due *Studi per la testa del Principe Amedeo* del Museo Civico di Livorno, fase preparatoria per i personaggi del quadro *Episodio della battaglia di Custoza. Il principe Amedeo ferito, viene accompagnato all'ambulanza*, di cui «quello di destra risulta assai vicino alla redazione finale, benché il principe vi sia rappresentato a capo scoperto»¹⁰.

Annadea Salvatore

1 Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-alfredo-cappellini_%28Dizionario-Biografico%29/

2 *Ibidem*.

3 <https://www.marina.difesa.it/noi-siamo-la-marina/storia/la-nostra-storia/medaglie/Pagine/CappelliniAlfredo.aspx>

4 Tra il 1861 e il 1866 Fattori aveva trascorso molto tempo a Livorno a causa della malattia tubercolare della moglie, che le teorie mediche dell'epoca ritenevano si curasse meglio con l'aria di mare.

5 BABONI 2002, p. 11.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 BABONI 2003, pp. 28-29.

9 Ivi, p. 29.

10 DURBÉ 1970, p. 29.



Giovanni Fattori

(Livorno, 1825 – Firenze, 1908)

Uomini col mantello, 1880 ca.

china su carta, 20x13 cm

Il disegno, precedentemente esposto nella sala della Presidenza della Fondazione¹, sembra riferirsi all'acquaforte *Una via di San Piero a Sieve* del Museo Fattori di Livorno, anch'essa databile agli stessi anni e caratterizzata da una simile impostazione della scena. Simile è anche il soggetto, con le tre figure poste al centro di spalle, le case in secondo piano e il profilo montuoso sullo sfondo. L'incisione, in particolare, ha un effetto più espressivo nella ricchezza del dato narrativo; lo sfondo in luce apre la scena a uno scorcio suggestivo e dettagliato sin nelle lontananze.

Del resto, «se la produzione pittorica fattoriana è innervata da una ricchissima attività grafica [...], la pratica dell'incisione si compenetra nella complessità di svolgimenti tematici strutturati su riprese e rimandi a disegni e dipinti; se si analizzano le acqueforti autonomamente, senza quei puntuali riferimenti all'interezza del tessuto creativo, non è possibile coglierne appieno il senso»². L'elaborazione dell'acquaforte si sviluppa infatti in stretto rapporto con le altre espressioni tecniche, e la sua freschezza apparente nasconde sempre una più complessa lavorazione.

Le notizie sull'incisione sono fissate nel volume curato da Andrea Baboni nel 2001³, che riporta:

¹ È entrato in Fondazione per conferimento, come riporta la relativa scheda di inventario.

² BABONI 2003, p. 14.

³ Si veda anche BABONI, MALESCI 1983, pp. 72-73.

L'esecuzione della lastra è antecedente al 1888, essendo un esemplare di questa compreso tra le 21 acqueforti che la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma acquistò [dalla Calcografia Nazionale] il 3 settembre di quell'anno. Questo bellissimo esemplare risulta caratterizzato da suggestive velature che modellano le figure e i piani in profondità per insoliti effetti pittorici⁴.

Baboni fa poi notare che:

Il titolo, secondo l'autore, doveva essere *Montagna pistoiese*, come risulta dalla scritta autografa, ad inchiostro, apposta su una prova coeva passata in una vendita della Libreria Antiquaria Prandi di Reggio Emilia; in effetti il paese raffigurato sembra essere l'Appennino Pistoiese più che il paese del Mugello⁵.

I soggetti prediletti dall'artista negli anni Ottanta dell'Ottocento sono le vedute suburbane e provinciali, in cui si definisce «un clima particolare, quasi di maggiore indugio sull'evento descritto»⁶. Uno di questi esiti è *Viale Principe Amedeo a Firenze* presentato all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881, che riassume, nella complessità dei motivi e nella decisa semplificazione formale, il senso di un'ispirazione fugace ed emotiva, colta con uno sguardo poetico. Strettamente legata a quest'opera è *Coperte rosse* del 1880, «scabra composizione spogliata completamente da qualsiasi sovrappiù narrativo, dove i due barrocchi di spalle appaiono quasi sagome scure, come prive di caratterizzazione»⁷. *Barroccio dei carbonai* e *L'arrivo dei barrocci* sono dipinti emblematici della più austera poetica fattoriana, dove la presenza umana anima la scena urbana con figure defilate ma modellate plasticamente, la cui funzione è quella di ritmare e cadenzare lo spazio. Come scrive De Micheli: «Nei confronti della effervescenza che distingue le visioni delle famosissime strade fiorentine di Signorini, queste visioni di città o di periferia, hanno una fermezza e un calibro d'immagine da sembrare [...] un preambolo a quel senso toscano del "tragico popolare" che sarà di Rosai e di Viani»⁸. Rapporti con la pittura italiana del Novecento vengono colti da De Micheli anche nella più tarda tavoletta *I carbonai* del Museo Fattori⁹: «Quel muro e quell'uscio potrebbero già far parte della rosaiaia via Toscanella: le somiglianze di modi e di fattura sono evidenti. Ma forse le somiglianze sono ancora più profonde, e stanno nell'inclinazione solidale verso i personaggi popolari»¹⁰. Particolarmente nelle acqueforti, l'elemento umano, quelle figure isolate nel paesaggio o proiettate su una strada, si profilano come espressione emblematica della solitudine del nuovo tempo, rese attraverso un segno forte e incisivo, che le isola come in una dimensione interiore. Di questa attenzione di Fattori verso la vita provinciale e la sua quotidianità, connotata da forte realismo, è un esempio l'acquaforte *Due vicoli fiorentini*, doppia incisione tagliata dall'artista ad ottenere due diverse lastre, divenuta poi *Vicolo fiorentino con gatto nero* e *Vicolo fiorentino con figura*¹¹.

Annadea Salvatore

⁴ BABONI 2001, p. 41; BABONI 2008, pp. 284-285.

⁵ BABONI 2001, p. 41; BABONI 2008 pp. 284-285.

⁶ Citazione di Raffaele Monti, riportata in BABONI 2008, p. 274. Di questi anni è anche il ciclo dei butteri, la cui produzione inizia con la prima permanenza di Fattori nella tenuta «La Marsiliana» dei principi Corsini, protrattasi dal 1880 al 1882 (Cfr. BABONI 2008, p. 288).

⁷ Cfr. GIOVANNI FATTORI: *DIPINTI 1854-1906* 1987, n. 93.

⁸ Citazione di Mario De Micheli, riportata in MONTI 2002, p. 112.

⁹ Gli stessi carbonai del dipinto sono rappresentati da Fattori anche in un'acquaforte che De Micheli colloca tra il 1893 e il 1896 (DE MICHELI 1961, p. 63).

¹⁰ Citazione di Mario De Micheli, riportata in BABONI 2003, p. 17.

¹¹ BABONI, MALESCI 1983, p. 14.



Eugenio Cecconi

(Livorno, 1842 – Firenze, 1903)

Veduta del Lago di Massaciuccoli (La banditella), 1885-1890

olio su tela, 41x78,5 cm

firmato in basso a destra: "E. Cecconi"

Eugenio Cecconi non era solo pittore, era anche «letterato e poeta, e soprattutto cacciatore; ...il cacciatore, il pittore e il poeta formavano una sola persona [...]»¹.

Nato a Livorno nel 1842, per volontà paterna conseguì la laurea in giurisprudenza all'Università di Pisa. Sin da giovane però, la sua vera passione era stata la pittura, motivo per il quale a partire dal 1866, dopo la prematura morte del padre, abbandonò l'avvocatura per frequentare la tenuta di Diego Martelli a Castiglioncello, dove strinse amicizia con il gruppo dei pittori macchiaioli protagonisti del fervido clima di rinnovamento artistico. Questa esperienza, vissuta al fianco di maestri come Borrani, Abbati e Signorini, consentì a Cecconi di innestare il proprio linguaggio stilistico nella tradizione figurativa della Toscana dell'Ottocento, caratterizzata da una tavolozza di tinte sobrie e controllate che riscuoteva più successo all'interno dei confini regionali che altrove.

I primi successi arrivarono in occasione della II Esposizione Nazionale di Milano del 1872 quando Cecconi presentò due opere, una delle quali, le *Macchiaiole di Tombolo*, molto lodata dalla critica, fu subito acquistata da un collezionista inglese². In seguito, nonostante un viaggio programmato a Parigi con gli amici macchiaioli, preferì spingersi in Tunisia per misurarsi con la diversa luce delle terre d'Africa: ne rimase piacevolmente impressionato tanto da definire quei luoghi «una confusione per l'occhio, uno sgomento per il pennello»³. La Maremma, dove tornò alla fine del 1876, rimaneva però il suo grande amore, la terra alla quale si sentiva visceralmente legato e la vera protagonista della gran parte dei suoi lavori.

1 ...*Fra le Carte* 1906, p. VII.

2 *Mostra retrospettiva* 1974, p. 33.

3 *Fra i Disegni* 2012, p. 15. Sono parole di Eugenio Cecconi scritte all'amico pittore Francesco Gioli.

«Già le opere ispirategli dalla Maremma non si contavano allorché scopri Torre del Lago [...]»⁴: nel 1877 Cecconi decise di spostarsi lungo le rive del lago Massaciuccoli, sia per confrontarsi con lo studio della luce, sia per soddisfare la sua passione venatoria. Il primo sguardo pittorico a volgersi verso la natura autentica di Torre del Lago sembra essere proprio quello del livornese che, fissando la bellezza di queste terre incontaminate sulle sue tele, ne trasmise l'amore a tanti altri pittori. Il clima di quiete che si respirava sulle sponde del lago favorì particolarmente l'attività dell'artista che, al proposito, in questo periodo perfezionò il suo linguaggio proponendo una personale interpretazione della tecnica della 'macchia': le opere eseguite dagli anni Ottanta sono la testimonianza del raggiungimento della piena maturità artistica del pittore.

A questo periodo appartiene la *Veduta del Lago di Massaciuccoli* dove la tessitura cromatica impostata su toni caldi e luminosi, la resa dell'aria trasparente e rarefatta del cielo limpido, e l'accecante luce del pomeriggio confermano la maniera dell'artista come definitiva⁵. A tal proposito, l'esecuzione dell'opera viene collocata fra il 1885 e il 1890, e a proporre questa datazione è stato Giampaolo Daddi, principale studioso dell'attività artistica di Cecconi, il quale non cita il dipinto nella monografia del 1973, ma lo riporta nel catalogo della *Mostra retrospettiva di Eugenio Cecconi* dell'anno seguente. Le tinte tenui del dipinto, ravvivate dalla presenza di una calda luce dorata che evoca l'atmosfera del paesaggio immerso in un afoso pomeriggio d'estate, infondono nell'occhio di chi osserva oltre i piani digradanti della scena una sensazione di quiete e riposo. La passione per la pittura dal vero viene evocata dalle velature e dalle sfumature cromatiche che, in questo caso, si uniscono alla presenza di alcuni particolari della vegetazione che solo l'istinto osservatore di chi era solito alle battute di caccia, come Eugenio Cecconi, poteva tradurre in pittura dopo uno studio lungo e paziente.

È noto come il pittore «di educatissima qualità»⁶ abbia dedicato molte opere alle sponde del lago di Massaciuccoli, indagandolo da diverse angolazioni e proponendolo a sfondo di episodi venatori, come nella *Caccia al cinghiale* della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, e a momenti di vita quotidiana. Quella che appare dai dipinti di Cecconi, alcuni molto suggestivi come la *Sera sul lago Massaciuccoli*, è l'opera di un illustratore più che quella di un poeta. Cecconi infatti astrae le sue composizioni dall'aspetto lirico e poetico come accade nel *Ritorno delle fienaiole* – al quale si collega un bozzetto dei primi anni Novanta che è uno vero studio del Lago⁷ – «ammirevole nell'ideazione, ma come raggelato nell'esecuzione dalla mancanza di palpito»⁸.

Torre del Lago ispirò anche la penna di Eugenio Cecconi: fra le sue carte infatti, si conserva un breve componimento, *Sul lago*⁹, datato 1880, in cui traspare la quiete che regnava lungo le sponde del lago, e che si può considerare la riprova di come il cacciatore, il poeta e il pittore formassero una sola persona.

Anna Flavia Rosati

4 DADDI 1973, p. 37.

5 *LA PITTURA A LIVORNO* 1997, pp. 18-19.

6 *I POSTMACCHIAIOLI* 1991, p. 67.

7 *MOSTRA RETROSPETTIVA* 1974, p. 94.

8 Ivi, p. 31.

9 ...*Fra le Carte* 1906, p. 45.



Angiolo Tommasi

(Livorno, 1858 – Torre del Lago, 1923)

Donna con gerla, 1880-1889

olio su tela, 71x53,5 cm

firmato in basso a destra: "Angiolo Tommasi"

Negli anni Ottanta, Angiolo Tommasi (1858-1923) si concentra alacramente nella raffigurazione delle classi subalterne toscane, attribuendo loro un vero e proprio "protagonismo", come accade in *Donna con gerla*. L'opera si colloca cronologicamente tra il 1881 e il 1889 circa e afferisce a questo filone di «pittura di cronaca sociale»¹, tramite la quale l'artista vuole rendere omaggio al mondo contadino, alla vita e al lavoro dei suoi abitanti, di cui «non sottolinea più le miserie e la fatica, bensì la fierezza»². È appunto questo carattere che emerge dallo sguardo della protagonista. La sua figura si staglia sulla tela occupando quasi interamente lo spazio del dipinto, in cui posa con braccia conserte, assumendo un atteggiamento di

orgoglio e di piena consapevolezza della propria condizione. All'identificazione del suo ruolo di contadina conducono elementi quali il cappello di paglia, l'abbigliamento popolare e la gerla, cesta in vimini che le pende dal dorso. Mediante un innovativo taglio compositivo, Tommasi pone la donna al centro della tela e ne definisce la figura tramite un efficace tratto lineare, a cui accosta una pennellata vibrante, luminosa e fatta di brevi tocchi di colore per la resa del paesaggio verdeggiante sullo sfondo.

La rappresentazione di contadine in piedi, di profilo o frontali, solitarie e intente nel proprio lavoro diviene un motivo ricorrente per l'artista. Nell'estate del 1886 soggiorna col maestro Lega a Villa Bandini di Poggio Piano ed è stimolato «dai motivi e dalle modelle che popolavano la campagna del Gabbro, nell'entroterra livornese»³. Dal contatto con tale ambiente nascono tele di piccolo formato quali *Gabbrigiane* e *Il riposo delle Gabbrigiane* – quest'ultima presentata all'Esposizione Nazionale di Venezia del 1887 – in cui le contadine vengono colte nei momenti di fatica o di riposo dal lavoro nei campi, abbigliate similmente alla *Donna con gerla* della Fondazione Livorno, che il pittore rappresenta con «un realismo fotografico e sottilmente lirico»⁴.

D'altra parte, in questa direzione si era dapprima consolidata la pittura di Adolfo Tommasi (1851-1933), cugino di Angiolo, che aveva partecipato all'Esposizione di Belle Arti di Torino del 1880 con *Dopo la brina*, confermando il suo avvicinamento alla corrente verista. Incoraggiato dal suo esempio, Angiolo aveva esordito nelle prime esposizioni artistiche con opere che dimostravano l'aderenza al dato reale, nonché la predilezione per l'ambiente bucolico e le scene di vita contadina. Alla Promotrice fiorentina del 1884, Angiolo aveva esposto *Sull'Arno*: il fiume è uno dei soggetti prediletti di questa fase, in cui matura l'attenzione verso le protagoniste del paesaggio agreste. Un gruppo di donne è colto in diverse pose e attitudini sulle sponde del fiume, e grazie alla minuziosa descrizione dell'abbigliamento caratteristico e alla presenza della stuoia in primo piano, «allusiva all'operato femminile»⁵, è facile intuire che si tratti di umili contadine.

Allargando la prospettiva critica a una visione complessiva dell'attività di Angiolo Tommasi, è necessario sottolineare che egli fa parte di quella cerchia di artisti che, a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, avvia la «lunga stagione di "mutazione della macchia"»⁶ promuovendo una pittura che pur traendo spunto dalla vecchia generazione di maestri, si apre alle nuove tendenze internazionali. In particolare, la prima formazione di Angiolo era avvenuta nel contesto familiare di Villa La Casaccia a Bellariva, dimora della famiglia Tommasi dal 1881, anno in cui viene lasciata la natia Livorno alla volta di Firenze. Da tale trasferimento trae giovamento appunto il giovane Angiolo che, dopo aver cominciato a frequentare i corsi dell'Accademia di Belle Arti, tronca di lì a poco gli studi e sceglie di seguire gli insegnamenti di Silvestro Lega, amico e mentore. Il maestro riconosce ed esalta le inclinazioni artistiche dell'allievo, accompagnandolo nell'esercizio pittorico *en plein air*: Testimonianza di tale sodalizio è l'opera di Lega *Angiolo Tommasi che dipinge in giardino*. Sebbene Angiolo rimanga legato all'insegnamento del maestro, dagli anni Ottanta propende verso l'esempio di Telemaco Signorini – reduce dai viaggi a Parigi e a Londra – aprendosi alle novità europee. L'ambiente toscano era ormai caratterizzato dalla "contaminazione" della pittura impressionista francese e suggestionato dal «naturalismo umanitario di un Breton o di un Jules Bastien-Lepage»⁷. Negli artisti della seconda generazione si avverte la volontà di affrontare tematiche più moderne, incentrate sul mondo rurale e sulla vita dei campi. Ciò deriva non tanto dal desiderio di esaltare la "pittura locale" toscana, quanto dalla spinta a voler documentare «la realtà di miseria e di sfruttamento, di fatica e di abbruttimento di quei luoghi»⁸, mantenendo un confronto diretto col naturalismo, anche di stampo letterario, guardando ai lavori di Émile Zola o Giovanni Verga.

Maria Salerno

3 QUERCI 2011, p. 42.

4 *Ibidem*.

5 CAGIANELLI 1997, p. 91.

6 QUERCI 2011, p. 39.

7 MARINI, STEFANI 1979, p. 27.

8 LOMBARDI 2002, p. 66.

1 MARINI, STEFANI 1979, p. 44.

2 *Ivi*, p. 45.



Guglielmo Micheli

(Livorno, 1866 – 1926)

Vapore (Velieri), 1900-1910

olio su tavola, 45x25,5 cm

firmato in basso a destra: "G. Micheli"

Guglielmo Micheli nasce a Livorno nell'ottobre 1866, figlio del litografo e tipografo Leopoldo. La sua prima formazione artistica avviene nella città natale col pittore Natale Betti e nel 1888 grazie all'ottenimento di una borsa di studio intitolata all'imprenditore Michelangelo Bastogi, entra all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Qui frequenta i corsi della Scuola libera di nudo di Giovanni Fattori, con cui stringerà un solido legame professionale e personale. Innumerevoli appaiono, infatti, le testimonianze che attestano la reciproca stima, così come la profonda influenza che gli insegnamenti del maestro esercitarono sul giovane allievo. Invero, la produzione del Micheli – specialmente nella sua fase iniziale – è letta come una diretta «conseguenza della pittura macchiaiuola e fattoriana, che si è concretata in termini originali»¹. Per il giovane artista gli anni trascorsi a Firenze sono di fondamentale importanza ai fini dell'emancipazione dall'impronta spiccatamente "fattoriana" e dell'elaborazione di un linguaggio figurativo autonomo. Questa maturazione avviene soprattutto grazie allo studio delle opere divisioniste e impressioniste viste alla Promotrice del 1891, e al sodalizio con Giuseppe Pellizza da Volpedo².

Sviluppando queste suggestioni, a partire dagli anni Novanta Guglielmo Micheli dipinge opere che superano gli iniziali riferimenti macchiaioli, specializzandosi nel genere delle marine. Con l'opera del 1895 *Porto di Livorno* conservata presso il Museo Civico Giovanni Fattori, si preannuncia quella che lo storico dell'arte Luigi Servolini definirà, nelle pagine a lui dedicate all'interno della rivista «Liburni Civitas», la cosiddetta "seconda maniera" dell'artista, in cui Micheli «si fa precursore della pittura nuova»³. A partire da questo momento, il porto labronico diventa il protagonista indiscusso della sua produzione e sarà ripro-

dotto in molteplici versioni sino al primo decennio del Novecento, periodo in cui si colloca la realizzazione della tavola attualmente esposta presso la Fondazione Livorno, *Vapore*. L'opera deve il suo sottotitolo agli imponenti velieri ormeggiati nel Porto Mediceo, attornati da altre piccole imbarcazioni che attraccano o salpano dalla banchina, tra cui un piroscafo che emana una nube di vapore grigio nel cielo. Partendo dall'osservazione diretta della realtà, Micheli concepisce un *modus operandi* basato sull'importanza della costruzione dello spazio e delle forme, mostrando inoltre spiccate doti disegnative: tutti elementi che denotano il rimando all'insegnamento del maestro macchiaiolo. La volontà di trattare il soggetto in questione con notevole minuzia calligrafica si riscontra anche nella presenza di «certi taccuini con gli appunti dei modi di legare le sartie, della posizione delle carrucole»⁴ o nelle acqueforti *La vela* e *Veliero in rada*, rappresentazioni speculari a quelle che l'artista riporta su tela o su tavola. All'abilità disegnativa Micheli associa la leggerezza nel tocco del colore e la modulazione delle sue sfumature. Le sue pennellate diventano sempre più vibranti e veloci, in particolare nella resa del mare e del fluire delle onde, captando sapientemente il riverbero della luce mattutina sull'acqua. Tali suggestioni sono ben esplicitate dalle parole di Luigi Servolini: «le acque immote, i riflessi dolcemente mossi, le carene variopinte in rosso, in verde, in azzurro, gli intrecci inestricabili dei cordami e delle sartie, alle prime e soavi luci del mattino o al tramonto vaporoso, s'accendono di mille fulgori, sono rese con vera ed organica sintesi, con penetrante immediatezza di tocco»⁵. In modo analogo ad altre opere conservate presso la Fondazione Livorno e il Museo Civico G. Fattori, *Vapore* conferma una notevole sensibilità emotiva da parte dell'artista nel rappresentare il mare «pacato, placido, tranquillo, soave»⁶, soprattutto se paragonato alle marine di contemporanei quali Puccini o Manaresi, ritenute "sfolgoranti" o "scenografiche". Le marine di Guglielmo Micheli sono state molto apprezzate dagli artisti contemporanei, a partire dagli allievi della sua scuola per i quali la spiaggia e la darsena labronica divengono un vero e proprio *atelier* per apprendere i rudimenti della pittura e persino il maestro Giovanni Fattori, lodando tali opere, avrebbe pronunciato le faticose parole: «Io ti ho insegnato a fare i cavalli, ma te dovresti insegnarmi a dipingere il mare!»⁷, riconoscendone il notevole talento.

Maria Salerno

1 SOMARÉ 1940, p. 10.

2 Su questi temi cfr. CAGIANELLI 2012, in particolare pp. 13-18.

3 SERVOLINI 1929, p. 74.

4 CASTELLI 1957, p. 350.

5 SERVOLINI 1929, p. 78.

6 SANTINI 1953, p. 88.

7 *Ibidem*.



Elin Danielson Gambogi

(Normark, Finlandia, 1861 – Livorno, 1919)

Primavera (Paesaggio campestre), 1906

olio su tela, 101x 81 cm

firmato e datato in basso a destra: “E. Danielson Gambogi / Varsavia 1906”

Elin Danielson nasce in Finlandia nel 1861. La sua pittura pone le proprie radici nel naturalismo francese, che conosce attraverso i suoi frequenti soggiorni a Parigi e in Bretagna. Nel 1895 ottiene una borsa di studio a Firenze e, innamoratasi dell'Italia, decide di stabilirvisi. Frequentando l'Accademia di Belle Arti incontra Raffaello Gambogi, allievo di Fattori¹. Tra i due scatta subito un'intesa sentimentale e artistica: nel 1898 si sposano e mettono su casa a Torre del Lago, nell'ambiente artistico formatosi intorno al compositore Giacomo Puccini. Una grande operosità e affiatamento caratterizzano i primi tempi dell'unione con Gambogi. Con l'avvento del nuovo secolo, purtroppo, si presentano le prime incomprensioni e i primi

segni di squilibrio mentale del marito. I due coniugi, pertanto, si trasferiscono nel 1905 a Volterra, dove Gambogi si affida alle cure dello psichiatra Luigi Scabia. In questi anni difficili e tormentati, la Danielson non smette mai di dipingere, partecipando anzi a numerose mostre. Tuttavia, indebolita dalle fatiche quotidiane, si ammala più volte, finché nel 1919 una polmonite fulminante pone fine alla sua vita.

L'opera *Primavera (Paesaggio campestre)* è stata dipinta a Varsavia nel 1906, come indica l'iscrizione sotto la firma. La Polonia rappresentava una delle tappe verso la Finlandia, dove la pittrice si recava periodicamente per vendere i dipinti suoi e del marito. Il quadro, come suggerisce il titolo, raffigura una coppia di fidanzati che passeggia in un campo. La composizione è tagliata diagonalmente da un ruscello, alla sinistra del quale si dispone un filare d'alberi, mentre alla destra sostano i due innamorati. L'uomo si rivolge alla donna che lo ascolta compostamente. Non è da escludere una proiezione autobiografica: la signora, dai capelli fulvi raccolti a chignon, rievoca il profilo della pittrice, così come ci è tramandato dai suoi autoritratti; mentre l'uomo in abito scuro, che porta avanti braccio e gamba sinistra, ricorda una vecchia fotografia del marito.

Le due figure svolgono solo un ruolo da “comparsa” all'interno del dipinto, infatti l'interesse primario dell'artista è rivolto alla luce. Da Jules Bastien-Lepage, in Bretagna, aveva appreso il gusto per le gradazioni cromatiche chiare e per il delicato e soffuso luminismo². Nella nostra tela una luce opalina avvolge l'idillio campestre, trascolorando le chiome degli alberi e rendendo vibratile il prato con i suoi riverberi e i suoi effetti d'ombra. La stesura pittorica è arricchita da pennellate trasparenti, che fanno baluginare i sassi sul letto del fiume, mentre con tocchi perlacci prendono vita i fiori nati lungo l'argine del fosso.

La focalizzazione sulla luce e sui suoi effetti sul paesaggio, rispetto alla figura umana che tende ad assumere un ruolo secondario se non a sparire, è la caratteristica dominante delle opere italiane dalla Danielson, in particolare durante il soggiorno volterrano, a cui risale il nostro dipinto. In questi anni, infatti, la pittrice era sottoposta a pesanti pressioni economiche, tanto che non poteva permettersi di pagare una modella. Al contempo, possiamo anche supporre che la vendita delle proprie opere in patria fosse più facile senza figure in costumi molto diversi da quelli del proprio paese.

Ciò che rende il nostro dipinto un vero *unicum* nel catalogo dell'artista è la pennellata. Se, da una parte, l'opera si attiene alle consuete formule naturalistiche assimilate a Parigi - grande formato, ricorso al plein-air, aderenza alla quotidianità, interesse per il paesaggio campestre - tuttavia, rispetto agli obblighi di rifinitura naturalista, la Danielson dà prova di una evidente libertà formale, adottando una stesura a tocchi, veloce e disinvolta, che testimonia un misurato avvicinamento alla corrente impressionista³. L'artista si posiziona in una «zona neutrale tra naturalismo e moderato impressionismo, senza sentirsi obbligata a schieramenti di sorta»⁴ ma modulando il proprio linguaggio pittorico in funzione espressiva. In questo caso, è interessata a creare un'atmosfera piuttosto che a ottenere l'illusione del reale. Pertanto, impiega una pennellata rapida e sommaria che conferisce all'opera i contorni sfumati del sogno, sostituendo alla descrizione analitica del vero la visione soffusa e sentimentale del paesaggio. Nella calma sospesa di questa atmosfera perlacea, la pittrice si concede una tregua dalle preoccupazioni quotidiane.

Tuttora, non è chiara la modalità di acquisizione del quadro. Ciononostante, è da supporre che sia entrato in Fondazione insieme al *Portale di San Michele a Volterra*, dipinto dal marito, come suggerito dall'autentica firmata da Gambogi sul retro della nostra tela⁵.

Maria Camilla Palleschi

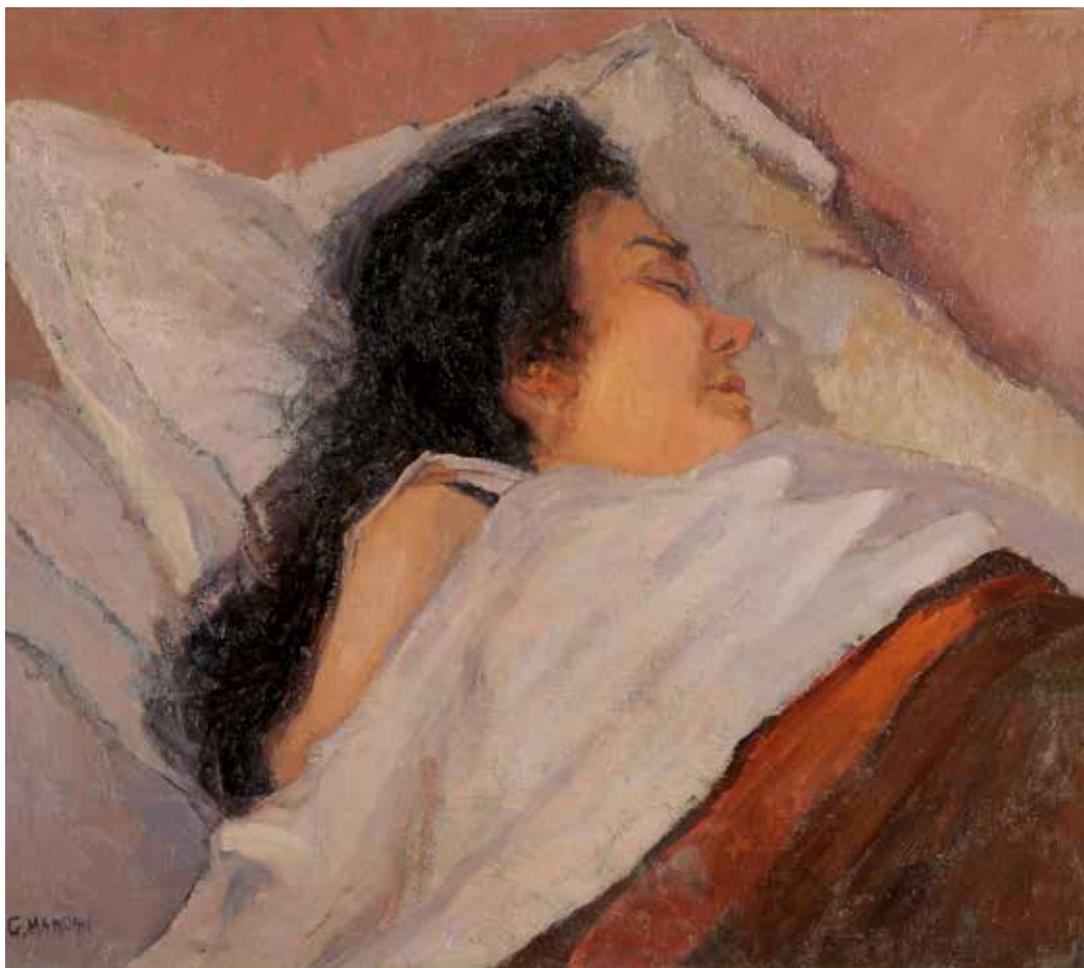
¹ ELIN DANIELSON-GAMBOGI 2007, p. 188.

² BACCI DI CAPACI 1998, p. 29.

³ VALKONEN 1998, p. 70.

⁴ BACCI DI CAPACI 2002, p. 42.

⁵ SPALLETTI 1997, p. 34.



Giovanni March

(Tunisi, 2 febbraio 1894 – Livorno, 30 ottobre 1974)

La convalescente, 1920

olio su tela, 50x53 cm

Trasferitosi da Alessandria d'Egitto a Livorno in seguito alla scomparsa del padre, l'adolescente Giovanni March si forma autonomamente dipingendo *en plein air* a Campolecciano, amena località vicino a Castiglioncello¹. Qui incontra l'affermato artista di stampo macchiaiolo Ludovico Tommasi, che diviene per lui una guida durante la seconda decade del Novecento, tanto sul piano artistico quanto personale². Nell'opera *La convalescente* osserviamo un precoce saggio della pittura di March durante i primi anni di partecipazione al vivace ambiente culturale animato dai maestri Tommasi, Plinio Nomellini e Mario Puccini.

L'opera è dipinta a olio, su una tela di dimensioni 50x53 centimetri, e mostra una donna immersa nella penombra, che riposa sotto le coperte, reduce da una malattia. La figura è guardata da vicino, scelta che ha l'esito di porre lo spettatore nei panni di chi si sia seduto al capezzale dell'inferma, così la scena assume fin dal primo sguardo un tono intimo e raccolto. A rendere questo effetto contribuisce anche la tecnica

pittorica sfumata e veloce, grazie alla quale i volumi del cuscino, della guancia e della coperta prendono vita in poche pennellate, restituendo l'idea del momento in cui uno spiraglio di luce penetra in una stanza buia: troppo flebile per permettere una distinzione precisa dei dettagli delle cose, esalta più le caratteristiche plastiche.

Probabilmente il soggetto è Amabile Giampieri, vedova conosciuta a Campolecciano presso la pensione gestita da "zio Gigi" dove la signora lavorava; con lei il pittore concepisce il figlio Henry nel 1917³. Prima di riuscire a sposarla, March è chiamato alle armi, prendendo parte al conflitto mondiale nella fanteria della 1661° compagnia mitraglieri. Una volta rientrato a Livorno i due convolano a nozze, passo che convince l'artista dell'importanza di intessere rapporti con alcuni collezionisti in modo sempre più regolare. Tra questi Paolo Fabbrini, proprietario e direttore del «Corriere di Livorno», amava particolarmente le opere di March, che acquistava insieme a quelle di Mario Puccini e Giovanni Bartolena: non c'è dubbio che negli anni successivi alla guerra il suo patrocinio sia stato fondamentale per l'artista nel sostentamento della famiglia. Inoltre, questa tela si colloca in un anno chiave per la storia della pittura livornese, il 1920, quando March contribuisce alla fondazione del Gruppo Labronico insieme a Gino Romiti, Renato Natali, Gastone Razzaguta, Renuccio Renucci, Ferruccio Rontini, solo per citare alcuni dei partecipanti. L'esempio di Puccini, ispiratore del gruppo, si rintraccia nell'intensità cromatica e nella decisione del tratto tipici degli studi di figura umana di March intorno a questa data, come attesta anche la celebre *Cucitrice* dipinta su cartone in un formato leggermente più piccolo ed esposta in alcune mostre fiorentine della seconda metà del Novecento⁴.

Per certi versi la rappresentazione della convalescente assume una sfumatura di voyeurismo, nella misura in cui il soggetto non si accorge di essere guardato dal pittore, proprio come nelle opere dei grandi impressionisti francesi. In realtà intorno al 1920 per Giovanni March il confronto con questi esempi non è diretto; infatti, i primi viaggi in Francia risalgono al 1927 e si sarebbe trasferito a Parigi solo dall'anno successivo, sempre per periodi circoscritti. Per il momento la conoscenza di artisti come Degas, Renoir e Cézanne è mediata dalla loro ricezione in ambito livornese.

Quindi se dagli anni Trenta, tra soggiorni francesi e romani, il lessico pittorico di March si sarebbe arricchito del "colto cézannismo" evidenziato da Silvestra Bietoletti⁵, nella nostra opera spicca in modo più evidente la grande capacità disegnativa che caratterizza l'opera dell'artista fin dalle origini della carriera. Una misurata trama compositiva articola le sue opere, costituendo da un canto l'elemento fondante della sua analisi della realtà, e al contempo uno strumento di sintesi che non disperde l'attenzione in minuti dettagli, ma delinea i volumi da trasporre col personale linguaggio sapientemente cromatico.

In conclusione, si può affermare che questa tela dalla vocazione privata, emersa dalla vita quotidiana del pittore, sia testimonianza diretta dello studio dei soggetti dal vero, a cavalletto, facendo confluire nelle ampie e materiche pennellate ciò che si vede e ciò che si sa. Giovanni March non prende a modello stretto l'opera fattoriana, come invece fanno molti colleghi, ma preferisce gli influssi fauve e divisionisti giunti a Livorno attraverso il pennello di Puccini e Nomellini. Come scrisse il critico De Grada, «la repubblica della pittura di March è assolutamente indipendente»⁶; rifiutando di applicare pedissequamente gli stilemi delle figure ispiratrici del gruppo Labronico, egli riesce a ritagliare per sé uno spazio unico e personale nella pittura italiana.

Aurora Fapanni

1 Cfr. ARGENTIERI, FANTINI MARCH 2014.

2 *PITTORI LIVORNESI: 1900-1950* 1979, pp. 72-73. Sul Gruppo Labronico cfr. *L'EREDITÀ DI FATTORI E PUCCINI* 2011 e *LINGUAGGI ARTISTICI A LIVORNO* 2021.

3 Cfr. GROSSO 2007; Per una panoramica più ampia sul pittore cfr. *GIOVANNI MARCH* 2023.

4 DONZELLI 1985, p. 169.

5 BIETOLETTI 2013, p. 53.

6 DE GRADA 1949, p. 17.



Giorgio Kienerk

(Firenze, 1869 – Fauglia, 1948)

Ritratto di signora, 1920 ca.

olio su tela, 54x48 cm

Non firmato.

Sul verso del telaio: «Questo ritratto di signora eseguito da mio padre Giorgio Kienerk/

ha sempre fatto parte dei quadri conservati nel suo studio/

Vittoria Kienerk».

«[...] la complessità della cifra espressiva di Kienerk rende difficile oggi [...] definire la sua specialissima fisionomia: pittore dall'impronta macchiaiola, impressionista, divisionista, simbolista o liberty?»¹.

Giorgio Kienerk nacque a Firenze nel 1869 e la sua formazione artistica fu tutta fiorentina: mosse i primi passi con Adriano Cecioni per poi proseguire sotto il magistero di Telemaco Signorini, pittore macchiaiolo e vivace assertore del rinnovamento dell'arte. L'insegnamento signoriniano si manifesta nel *corpus* di Kienerk tramite il disegno sottile, la pennellata accostata con finezza e un attento studio della natura e delle sue alterazioni luministiche che caratterizzano sia i ritratti sia i paesaggi, i due temi privilegiati dal pittore². L'inizio degli anni Novanta coincide con l'apertura alle nuove suggestioni dell'impressionismo e della

1 MATTEUCCI 2001, p. 7.

2 QUERCI 2001, p. 66.

tecnica divisa: lo studio della luce tramite la scomposizione dei colori trovò terreno fertile in Toscana e nella maniera di Giorgio Kienerk. Fu però Plinio Nomellini la figura trainante in questo panorama artistico; infatti, trasferitosi a Genova per indagare la nuova tecnica pittorica fu raggiunto nel 1891 da Angelo Torchi e da Kienerk stesso. A questo periodo risalgono opere significative come *Alberi sul mare* (1891), *San Martino d'Albaro* (1892) — contraddistinto da un fremito della pennellata che segna la raggiunta autonomia stilistica — e *In riva all'Arno* (1891), le quali illustrano il divisionismo secondo Kienerk. A questo proposito, confrontando *San Martino d'Albaro* con *Ulivi ad Albaro* di Nomellini, dipinto qualche anno dopo ma raffigurante lo stesso motivo di paesaggio, si comprende come nel caso di Kienerk si tratti di un divisionismo moderato che non turba l'equilibrio e la struttura interna dell'immagine, ma riesce a conciliare le ragioni del colore con quelle tradizionali della forma e del disegno³: al divisionismo quasi impulsivo di Nomellini, Kienerk oppone una cifra stilistica ariosa, godibile e scevra da complicazioni e sentori simbolisti che solo verso la fine del secolo coinvolgeranno la sua attività pittorica⁴. Lo si comprende in una delle sue opere più note, *Sorge la luna* (1897/1898), dove un'eco simbolista amplia il respiro del suggestivo paesaggio e il senso della visione si carica di significati che vanno oltre l'immagine stessa. Da questo momento non vi saranno più indugi decorativi ad appesantire la rappresentazione.

Ritratto di signora — ricordato come esposto nello studio del pittore — si colloca negli anni in cui Kienerk, dopo un lungo periodo trascorso a Genova e poi a Pavia, rientrò in Toscana e si stabilì a Fauglia, sulle colline pisane. A partire dagli anni Venti la sua pittura è espressione del raggiungimento di una completa pacificazione interiore e la testimonianza di un ulteriore rinnovamento di linguaggio stilistico: c'è un innalzamento del registro cromatico, i verdi, i gialli e i viola vengono usati senza risparmio. Il trionfo di colori, esaltati da pennellate veloci, sintetizza tutte le esperienze pittoriche dell'artista che da questo momento si mostra indifferente alle nuove correnti artistiche: Kienerk decide «di astrarsi quasi completamente dalle coeve discussioni sull'arte, scegliendo di dipingere secondo le proprie sensazioni [...]»⁵. La figura della donna viene portata in primo piano, ritratta con un taglio fotografico concentrato, frutto delle sperimentazioni di Kienerk, e resa tramite accostamenti e opposizioni cromatiche di rosso, giallo e blu cobalto. La potenza espressiva dell'effigiata viene qui esaltata grazie all'uso di una pennellata vibrante e energica, cifra stilistica delle opere di questo periodo. Stessa tecnica si ritrova in *Alla finestra* (1922) dove Kienerk si serve di colori e pennellate rapide non per assolvere a una normale funzione descrittiva ma per esprimere un qualche stato d'animo, un'emozione e una sensazione di intima gioia.

Il *Ritratto* inoltre, presente alla mostra *Giorgio Kienerk. Ritratti* del 2015, riflette un altro interesse del pittore, quello dell'esplorazione del mondo femminile⁶. Dall'introspezione del carattere affrontata nei ritratti, all'ammirazione per la bellezza del corpo nei disegni di nudo, fino allo studio sui volti e sugli sguardi intensi, la figura della donna è la vera musa ispiratrice dell'artista; Kienerk la indaga in tutte le sue psicologie, eleggendola a rappresentante di una società che in lei vedeva la realizzazione del proprio processo di emancipazione⁷.

Per tutta la sua carriera Giorgio Kienerk «ha fissato il punto di raccordo tra la concezione di un'arte che, se nella registrazione della vita, della luce e della natura è riuscita a mantenere un legame con il passato, nell'interpretazione dell'intimo senso delle cose e dei sentimenti si è resa autonoma dalla tradizione e si è aperta sul versante internazionale»⁸.

Anna Flavia Rosati

3 *IL DIVISIONISMO* 1995, p. 10.

4 PACCAGNINI 1994, p. 23.

5 QUERCI 2001, p. 214.

6 QUERCI 2015, pp. 9-18.

7 *GIORGIO KIENERK* 2013, p. 18.

8 MATTEUCCI 2001, p. 8.



Ulvi Liegi

(Livorno, 1858 – Livorno, 1939)

I corridoi, 1920

olio su tela, 35x45 cm

Ulvi Liegi, anagramma di Luigi Levi, nasce a Livorno l'11 ottobre del 1858. Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze sotto la guida di Antonio Ciaranfi e ben presto si lega in amicizia a Telemaco Signorini e Giovanni Fattori. Giovanissimo, si impone sulla scena artistica livornese esordendo nel 1882 all'annuale promotrice di Belle Arti di Livorno con una serie di studi dal vero, colti in città o negli immediati dintorni. Queste prime opere risentono fortemente del linguaggio macchiaiolo, influenzato da Signorini e Fattori e «legato ad una visione della natura esclusivamente oggettiva»¹.

Solo in seguito al viaggio a Parigi del 1886 Liegi si allontana dallo stile dei maestri per ricercare una impostazione «tutta segnata dall'arditezza del percorso prospettico e dall'impatto emotivo del colore»².

Il fervido ambiente parigino, all'apice della sua fioritura culturale, influisce profondamente sulla pittura del giovane artista che da questo momento in poi coniuga alla matrice toscana le nuove suggestioni francesi di

natura impressionista e postimpressionista³. La partecipazione alla prima Biennale romana del 1921 e alla Biennale di Venezia del 1928 mostra, infatti, la tangenza delle opere del livornese con quelle dell'avanguardia internazionale, in particolare con il gruppo dei *fauves*⁴.

Liegi adotta, quindi, «una posizione autonoma, a metà strada tra un interesse attento al dato reale e un linguaggio fondato sul colore»⁵.

Dopo il rientro definitivo a Livorno nel 1908, la città natale diventa motivo prediletto della sua produzione e viene indagata attraverso l'uso del colore espressionistico.

I Corridoi dello Scalo Regio costituisce un esempio calzante dell'arte, successiva al viaggio parigino, del pittore livornese.

Il dipinto, eseguito a olio su tela, raffigura, infatti, uno scorcio della veduta urbana di un quartiere antico di Livorno, situato in prossimità del porto e animato dal movimento dei passanti. La prospettiva si presenta con un progressivo restringimento del campo d'osservazione: il primo piano più aperto si chiude in architetture digradanti, segnate da archetti ciechi, vecchie mura cittadine e corridoi abitabili.

Alla prospettiva sghemba si accompagna il libero trattamento del colore: egli tenta di eliminare ogni elemento superfluo del mondo circostante e di sintetizzare i dettagli e le fugaci impressioni in pura essenza cromatica⁶. I rosa, i verdi e gli azzurri costituiscono la paletta cromatica del dipinto e creano un insieme vibrante «che verrebbe voglia di definire di gusto espressionista, se non fosse che le singole forme non subiscono particolari deformazioni»⁷. La pennellata non segue con precisione i contorni, appare incerta nel tratto e nelle gradazioni e così, l'utilizzo vibrante della luce e del colore⁸ trasforma il dato reale in pura invenzione⁹.

Su questa scia *I Corridoi dello Scalo Regio* costituisce un perfetto esercizio stilistico per Liegi che, sebbene si sia formato sui toscani dell'Ottocento, si allontana dall'apparente fedeltà oggettiva del dato reale per indagare la quotidianità attraverso nuove forme e colori.

Quella di Liegi è una pittura colta che propone la raffigurazione di una «natura intellettuale»¹⁰ volta a costruire una «immagine ipertesa, costruita ai limiti delle possibilità espressive, serrata in uno scorcio dove i rimandi prospettici, riassorbiti nella sintesi ottica, si annullano a favore dell'episodio principale impresso al centro».¹¹

Giada Ruggiero

1 I POSTMACCHIAIOLI 2002, p. 13.

2 ULVI LIEGI 2007, p. 10.

3 I POSTMACCHIAIOLI 2002, p. 13.

4 La propensione *fauves* deve essere affiancata a un più generale interesse per l'impianto disegnativo di cui altri artisti di origine livornese, tra cui Giovanni Bartolena, Mario Puccini, Oscar Ghiglia, Llewelyn Lloyd e Renato Natali, si facevano promotori (ULVI LIEGI 2007, p. 18; cfr. CAGIANELLI 2000, p. 16).

5 ULVI LIEGI 2007, p. 18.

6 MATTEUCCI 1970, p. 33.

7 ULVI LIEGI 2007, p. 19.

8 «Pennellate estrose, ma sicure che iniziano con masse irregolari di materia e si concludono senza leziose frammentarietà nella realizzazione essenziale della forma. Gli effetti di luce, di ombre, e di colori teorizzati dal Cecioni e successivamente concretizzati dal Cabianca, dal Sernesi e dall'Abbate, nel dipinto di Ulvi Liegi [...] segnano il punto di transizione tra la sua originaria natura macchiaiola e l'ultima fase del tutto impressionista» (MATTEUCCI 1970, pp. 33-34.)

9 ULVI LIEGI 2007, p. 13.

10 Ivi, p. 10.

11 Ivi, p. 11; cfr. MONTI 1993, p. 9.



Oscar Ghiglia

(Livorno, 23 agosto 1876 – Prato, 14 giugno 1945)

Natura morta con anthurium, 1920-1925

olio su tavola, 55x41 cm

Il giovane pittore Oscar Ghiglia muove i primi passi essenzialmente da autodidatta, per quanto la frequentazione di alcuni livornesi gli fornisca spunti importanti: ad esempio da Ugo Marenesi e Guglielmo Micheli comprende l'importanza di confrontarsi con l'ambiente intellettuale al di fuori della propria città natale¹. Per questo sul finire del secolo si trasferisce a Firenze, dove vive con Amedeo Modigliani, incontra Arnold Böcklin e riceve l'incoraggiamento di Giovanni Fattori a studiare il nudo². Dalla magmatica fusione di queste influenze ha origine il linguaggio figurativo di Ghiglia, che riesce a coniugare tradizione macchiaiolo e poetica simbolista.

La *Natura morta con anthurium* appartiene a una fase successiva della carriera del pittore, si pone cronologicamente circa vent'anni dopo la formazione fiorentina e risente anche dei viaggi europei e della partecipazione di Ghiglia a importanti esposizioni, come la Biennale di Venezia del 1905 dove egli ha modo di vedere in prima persona l'opera dei Nabis e rimane folgorato dallo stile di Félix Vallotton³. La tavola di

55x41 centimetri è dipinta a olio e presenta un'uniforme preparazione color mattone, sulla quale Oscar Ghiglia applica ampie campiture di colore a contrasto che, accostate tra loro, plasmano i volumi degli oggetti. Spesso tale base cromatica emerge tra un elemento e l'altro, assumendo un valore di linea di contorno "per via di levare", per così dire. Il risultato di questa operazione è in effetti un plasticismo quasi scultoreo, visibile nelle vivide creste di stoffa blu che si ergono a circondare la base del vaso di fiori.

Sullo sfondo fa capolino una citazione del celebre ritratto regale *Las Meninas* realizzato da Diego Velázquez intorno al 1656. Tale dettaglio invade la parte superiore dell'opera e si pone in netto distacco rispetto alla calla in primo piano e al tessuto nella metà inferiore, generando una suddivisione ottica del dipinto in tre settori cromatici ben distinti. Perché inserire l'Infanta di Spagna che guarda furbescamente verso lo spettatore? Forse si tratta di un semplice studio di figura, certo un riferimento non casuale, posto nel quadro a omaggio del maestro spagnolo. Simili citazioni di altri pittori o contesti artistici sono cosa frequente nell'opera di Ghiglia, come la presenza dell'*Autoritratto all'età di 63 anni* di Rembrandt nel fondo della natura morta *La Voce* (1911), oppure i frequenti rimandi a opere giapponesi, soprattutto di Hokusai⁴. Dunque, oltre all'influenza stilistica degli artisti a lui contemporanei, egli dichiara velatamente di aver compiuto un processo di selezione nella storia, individuando alcuni suoi maestri *in pectore*, da cui trarre preziosi insegnamenti.

A partire dal 1907, Ghiglia riscopre il dimenticato genere della natura morta, forse dopo aver visto le *Storie della Vera Croce* di Piero della Francesca nella basilica di San Francesco ad Arezzo di cui ammira il registro realistico e onirico al tempo stesso e la capacità di conferire agli oggetti la statura di forme assolute⁵. Si osservino la resa espressionistica delle lumeggiature del vaso e la delicata geometria della calla, i cui volumi sono evocati dall'accostamento di grosse masse cromatiche. Questo fiore, che qui assume un tono rosa intenso, compare già in alcune nature morte di Ghiglia dei primi anni del secolo e rimane un elemento ricorrente per il resto della sua carriera.

Infine, l'esempio della costante ripetizione delle calle offre l'opportunità di riflettere sull'insistenza del nostro pittore su alcuni oggetti nelle sue varie e numerose nature morte. Sebbene talvolta i critici abbiano sottolineato la lontananza di Ghiglia dall'esempio dei macchiaioli, chiaramente abbastanza differenti per tecniche e tematiche, tuttavia sul piano metodologico l'ambito livornese potrebbe avergli tramandato l'importanza della ripetizione⁶. Questa non è sterile copiatura di uno stesso soggetto, come una calla o una statuetta (o una coppia di buoi al carro) bensì un'occasione di riscoprire continuamente che tutto è forma e colore, e può cambiare infinite volte agli occhi dell'artista. Del resto, egli stesso scrive nella prefazione a una edizione illustrata dell'*Opera di Giovanni Fattori* che:

vi sono artisti che azzeccano una strada e una cifra seguitano tutta la vita a dipingere giù per su le stesse cose con dei colori quasi identici e diventano così degli imitatori, ripetitori e seppellitori di se medesimi, Fattori sapeva rinnovarsi ogni istante davanti agli infiniti aspetti del mondo e sfuggiva così, grazie alla sua istintiva umiltà, dinanzi alle più umili cose, al pericolo della stilizzazione meccanica.⁷

La pregevole *Natura morta con anthurium*, che spicca tra le altre opere della sala per l'accesa palette cromatica e per la monumentalità, dimostra che questo discorso è applicabile anche allo stesso Ghiglia. Egli dà una grande prova tecnica, esito maturo della sua multiforme cultura artistica, che assorbe dall'antico e dal moderno, senza prescindere dai modelli studiati a Livorno⁸.

Aurora Fapanni

1 OSCAR GHIGLIA 2022, p. 20.

2 ARTE MODERNA IN ITALIA 1915-1935 1967, p. 26.

3 Cfr. PRATESI 2000.

4 Cfr. OSCAR GHIGLIA 2022, pp. 125, 366.

5 Ivi, p. 31.

6 Cfr. PRATESI 2000.

7 GHIGLIA 1913, p. 9..

8 Cfr. DINI 2013, pp. 105-106.

Renuccio Renucci

(Livorno, 1880 – Livorno, 1947)

Alberi in primavera, 1922

olio su tavola, 28x29 cm



Questa piccola tavoletta dipinta ad olio intorno al 1922 appartiene a quello che, nel catalogo della retrospettiva del 1977¹, Piero Caprile individua come la fase finale del primo periodo pittorico dell'artista livornese Renuccio Renucci². L'utilizzo di supporti di scarsa qualità, quando non di reimpiego, quali tavole di scarto, compensato, cartone, è un fenomeno comune tra i pittori livornesi dell'era macchiaiola e post-macchiaiola, variamente motivato dalle ristrettezze economiche e dalla scarsa pianificazione insita nella pratica del *plein air*: esempio celebre è il *Viale alle Cascine* di Giovanni Fattori, già in Collezione Grieco, oggi nella Pinacoteca "Corrado Giaquinto" di Bari, realizzato sul coperchio di una scatola di sigari Cabanas³. La prima fase pittorica di Renucci si caratterizza per una serrata dialettica tra le componenti post-macchiaiole, veriste e divisioniste della sua formazione, e per la spiccata predilezione per soggetti marinarini, in primo luogo, e campestri. La naturale inclinazione per l'ambiente marino e portuale lo portò da giovanissimo ad accostarsi alla maniera pittorica di Guglielmo Micheli, allievo di Fattori e grande pittore di marine: tuttavia, ebbe la sua vera "rivelazione" artistica all'età di 18 anni, con la conoscenza di Ugo Manaresi, inconsueta figura di pittore capitano di marina. Con l'alunnato presso l'artista ravennate, i paesaggi marini di Renucci, già improntati come il giovanile *Il ponte della Venezia* (1902)⁴ alla placida espressività di Micheli, si fecero più turbinosi e increspatisi, indulgendo nella rappresentazione di tempeste e naufragi, non scevri da una certa fascinazione tardo-romantica. Un esempio tardo di questa produzione è il *Veliero nel mare in burrasca* degli anni Trenta, conservato presso la galleria della Fondazione Livorno. Negli stessi anni, tramite la mediazione di Mario Puccini e l'influenza di Plinio Nomellini e Benvenuto Benvenuti, l'arte di Renucci assimilò notevoli influssi divisionisti: i tradizionali soggetti naturalistici, sempre dipinti con scrupolosa indagine dal vero, vennero dunque rielaborati per mezzo di una entusiastica sperimentazione nella resa volumetrica della luce e nella progressiva scomposizione delle aree cromatiche. Un brillante risultato di tale periodo creativo è la piccola *Veduta del castello del Boccale*, dei primissimi anni Venti, conservata presso la Fondazione Livorno, la quale condivide con *Alberi in primavera* una stesura cromatica a piccole chiazze giustapposte ed una luminosità chiara e diafana. Opere di transizione quali la *Veduta del castello del Boccale* o *Alberi in primavera* testimoniano la sovrapposizione, forse non ancora evoluta in una reale sintesi stilistica, di tali divergenti influenze. In *Alberi in primavera*, il soggetto tipicamente macchiaiolo degli alberi mossi dal vento è costruito privilegiando una forte dissonanza tra i disordinati arbusti in primo piano, quasi un reticolato ininterrotto che copre tutta la fascia superiore del dipinto, e gli ordinati filari di pini marittimi in lontananza: l'assenza di un elemento prospettico unificante quale un sentiero o un corso d'acqua contribuisce a questa idea di non pianificazione e casualità del punto di osservazione. Per quanto riguarda l'elemento cromatico, l'influsso divisionista risulta ben evidente, la *macchia* fattoriana, pur senza giungere a frazionarsi in elementi lineari o puntiformi, si scompone in chiazze filamentose e iridescenti. Gli anni finali del secondo decennio del Novecento e quelli iniziali del terzo costituiscono l'apice della parentesi divisionista di Renucci: tra i fondatori nel 1920 del Gruppo Labronico, il pittore maturerà negli anni una sempre maggiore adesione ai moduli veristi e al pittoricismo post-macchiaiolo che costituiranno l'indirizzo artistico preminente del sodalizio.

Sergio Taddei

1 CAPRILE 1977.

2 Altro dettagliato profilo biografico dell'artista in DONZELLI 1979, pp. 92-94, da cui si ricavano la maggior parte delle notizie a seguire.

3 FARESE SPERKEN 1987, p. 52.

4 DONZELLI 1979, p. 92.



Renato Natali

(1883 – 1979)

***Livorno scomparsa (Serenata)*, 1925 ca. – 1930 ca.**

olio su tela, 113x198 cm

Renato Natali nasce il 10 maggio 1883 a Livorno in una famiglia di modeste condizioni e si forma nel clima degli anni della fondazione del Gruppo Labronico¹, di cui diviene l'esponente più significativo.

A partire dagli anni Dieci del Novecento, risentendo ancora della forte influenza simbolista² e divisionista dell'ambiente culturale livornese, si avvicina a una pittura «contemplata attraverso gli occhi del cittadino, in cui la realtà urbana nascosta emerge nel suo ritmo più mutevole»³

È solo in seguito al breve soggiorno parigino del 1913 che l'artista livornese appare diviso tra la linea del realismo toscano del secondo Ottocento⁴ e l'ambizione a procedere oltre la tradizione macchiaiola, puntando alla scena internazionale.

La pittura di Natali diviene, quindi, «arte visionaria»⁵: Livorno è la sua musa ispiratrice e il soggetto ricorrente nelle sue opere e proprio nella città «egli può le fonti più fresche e vive dell'ispirazione»⁶.

Livorno scomparsa (Serenata) si colloca perfettamente in questa fase pittorica dove «ogni quadro è una cel-

lula teatrale in cui si tenta di trattenere un brandello di cronaca»⁷ e così, nel dipinto, egli coglie il momento di una serenata tra le strade della città vecchia.

In primo piano le pittoresche figure di popolani appaiono come macchie indistinte e poco riconoscibili a causa del gioco di luci e ombre⁸ creato dall'artista. Sullo sfondo, invece, le architetture, animate da stracci e lenzuoli, «conferiscono un'aura incantata di mistero laico, un gusto di predelle dove i miracoli non si vedono fatti dai Santi ma da figurine domestiche in prospettive urbane che scandiscono lo spazio con una partitura alla quale si adegua la materia nitida e risonante, imbevuta di luce propria»⁹.

Le porte sbarrate e le finestre serrate delle case fatiscenti sono illuminate da un bagliore lunare. Le ombreggiature, che Natali ha modo di studiare nelle litografie del primo decennio del Novecento, sono esaltate da una pennellata larga e rapida: i colori intensi diventano protagonisti di bizzarre cromie e i blu e i verdi, in particolare, «trasformano i cadenti intonaci in virtuosistici quanto irreali mosaici»¹⁰.

Livorno scomparsa (Serenata) non si staglia, però, come opera isolata nella produzione di questi anni (di cui fanno parte, ad esempio, *Vecchia Livorno* del 1924 o *Vecchia Livorno* del 1932) ma si inserisce nella volontà dell'artista di rievocare una città ormai scomparsa sotto la furia del «piccone demolitore», una città che si voleva ammodernata e allineata all'architettura del regime¹¹.

*Flâneur*¹² della vita notturna, Natali rappresenta una città dominata dalla solitudine e dalla disperazione alla ricerca di una «immagine spericolata sempre posta sul filo dell'ipertensione verso quella provocazione emotiva, fine ultimo delle sue rappresentazioni»¹³ dove «v'è un silenzio misterioso che fa pensare a qualcosa di molto straordinario»¹⁴.

Giada Ruggiero

1 *RENATO NATALI: MOSTRA ANTOLOGICA* 1983, p. 10.

2 Gli elementi di tipo simbolista sono presenti «nelle accordature delle ombre del colore, nei contrasti di racconto, nell'indugio deformante sulle fisionomie». Opere come *Chiacchiere e il Gregge* del 1912 sono espressione di questo periodo (ivi, p. 11).

3 MATTEONI 2007, p. 18. Nel 1925 Plinio Nomellini scrive in occasione di una mostra di Bottega d'Arte: «ti vedo zitto e cauto, infilare per vicoli e straduzze, per ove un galantuomo non s'azzarderebbe davvero. [...], ti fermi a distanza; annotando sul libricino dei conti, mosse e bagliori [...]. Ritornato al tuo studio di Piazza Cavour, al lume della lampada violetta, spiattegli d'impeto quello ch'hai veduto e ricordi, con pittura veloce e sgarigante» (NOMELLINI 1925, p.n.n.). Nomellini enuncia, in questa descrizione, la metodologia utilizzata da Natali nelle sue opere: una osservazione di getto tradotta con impeto in immagini sgariganti (*RENATO NATALI: UN PRESTIGIATORE DEL COLORE* 2007, p. 18; cfr. NOMELLINI 1925).

4 Natali si riallaccia a quella scuola Livornese dell'Ottocento che riconosce in Giovanni Fattori il suo nume fondatore e in Mario Puccini il leader del rinnovamento formale e colorista (*RENATO NATALI: 1883-1979*, 2011, p. 69).

5 MATTEONI 2007, p. 9.

6 Ivi, p. 20.

7 LA SALVIA 2014, pp. 17-18; cfr. *RENATO NATALI: MOSTRA RETROSPETTIVA* 1974.

8 *RENATO NATALI: 1883-1979* 2011, p. 255.

9 BELLONZI 1967, p. 10.

10 MATTEONI 2006a, p. 167.

11 Ivi, p. 162.

12 *RENATO NATALI: UN PRESTIGIATORE DEL COLORE* 2007, p. 10.

13 *RENATO NATALI: MOSTRA RETROSPETTIVA* 1974, p. 3.

14 MATTEONI 2006b, p. 15.

Giovanni Lomi

(Livorno, 1889 – 1969)

Marina-Notturmo all'Elba, 1930-1935 ca.

olio su tela, 70x99 cm



Marina-Notturmo all'Elba di Giovanni Lomi raffigura una scena di quiete, che si contraddistingue per i toni pacati e sommessi, in cui il pittore si concentra sull'equilibrio tra il taglio della composizione e la sapiente modulazione del colore. La tela non ha soggetto, se non la natura tutta nelle sue infinite declinazioni, su cui lo sguardo dello spettatore è implicitamente invitato a indugiare. Nonostante l'apparente semplicità del soggetto rappresentato, l'opera racchiude alcune delle principali caratteristiche dell'arte di Lomi e occupa, non a caso, la fase centrale della carriera pittorica dell'artista.

Dopo le prime prove a soggetto marittimo, risalenti alla fine degli anni Dieci e ai primi anni Venti, in cui il tratto pittorico era ancora incerto e tarato su reminiscenze divisioniste¹, Lomi si assestò, sin dall'inizio degli anni Trenta, sui toni lirici e dal gusto nostalgico che si assaporano nella nostra *Marina-Notturmo all'Elba*.

Il taglio fotografico del quadro è animato da un'accorta calibratura coloristica e luministica del paesaggio, nonché da un'attenta struttura formale, con lo scoglio che affiora dall'acqua in primo piano che funge da vertice di un triangolo ottico che introduce lo sguardo dell'osservatore verso il secondo piano, fino alla linea dell'orizzonte in profondità, con il mare a lambire i profili collinari. Una luce soffusa inonda il dipinto, ma il sole non si vede che nel riflesso sul mare piatto, in una resa di estremo naturalismo, sigillato da uno stile dimesso, semplice, antiretorico.

L'uso delle diverse gradazioni del grigio e dell'azzurro si adatta e si modella sugli effetti luministici della superficie pittorica, ottenuti con una sapiente modulazione dei toni caldi del giallo e del beige.

Lomi non fu mai, per sua consapevole scelta, uno sperimentatore. Egli ambiva piuttosto a inserirsi nella tradizione dei Macchiaioli, tra i quali egli stesso usava annoverarsi, ed elesse per questo a suo ideale e indiscusso maestro il concittadino Giovanni Fattori. Si distinse tuttavia dai sodali del Gruppo Labronico, entrando talvolta in aperto conflitto con loro², per avere altri interessi artistici oltre alla pittura: fu baritono e appassionato musicista e coltivò una carriera parallela nel mondo del teatro. Condivise invece appieno con i Labronici la netta predilezione per i paesaggi e per la rappresentazione della natura³.

Giovanni Lomi rimase fedele per tutta la sua carriera ai modi pittorici messi a punto sin dagli anni Trenta, ripetendone con devozione le strutture e i temi, pur senza scadere in sterili ripetizioni, ma perseguendo l'ideale di una pittura silenziosa, armonica, misurata, che trovava riscontri nelle scelte di tagli compositivi ravvicinati e di soggetti ordinari, talvolta quasi anonimi⁴.

Le marine sono tra i soggetti più celebri e ammirati di Giovanni Lomi, per via dell'indiscussa capacità e, soprattutto, della ferma volontà del pittore di non cedere facilmente a suggestioni romantiche né a esagerazioni coloristiche, anche laddove i paesaggi rappresentati suggerirebbero effetti di dinamismo e teatralità. Al contrario, l'artista si tenne distante da simili risultati, rincorrendo quel linguaggio dimesso così ben rappresentato nella *Marina-Notturmo all'Elba* della Fondazione Livorno.

Seguendo le tracce del suo percorso e concentrandosi sulla successione dei dipinti a tema marittimo, portuale o di approdo, che puntellano fittamente la carriera del pittore⁵, si noterà il suo progressivo tendere verso suggestioni neo-ottocentesche, che suggellarono il legame ideale di Lomi con Fattori ma che, per certi versi, lo legarono in modo originale al Novecento italiano, cui apporterà il proprio personale e innovativo contributo attraverso una strenua difesa di valori luministici e coloristici quanto più fedeli a un naturalismo dal fascino lieve e silente.

Gaia Mazzacane

1 *L'EREDITÀ DI FATTORI E PUCCINI* 2011, pp. 298-305.

2 MICHELUCCI 1996, p. 39.

3 MISURI 2006, pp. 259-261.

4 PONTIGLIA 2009, pp. 7-9.

5 *GIOVANNI LOMI* 2015, pp. 12-13: si legge qui un interessante *excursus* sul tema marittimo nella pittura di Lomi.



Giovanni March

(Tunisi, 2 febbraio 1894 – Livorno, 30 ottobre 1974)

Barche-Cantiere sul Pontino, 1935 ca.

olio su truciolato, 49x72 cm

Barche-Cantiere sul Pontino di Giovanni March presenta una scena portuale che si articola su due piani principali: il primo è occupato dalla banchina con le navi attraccate, il secondo dai palazzi che si affacciano sul porto. Il paesaggio è deserto, silenzioso, sospeso in una dimensione senza tempo, eppure si percepisce in lontananza l'operare dell'uomo nello spazio. Pur vedendo i Macchiaioli e Fattori in particolare come punti di riferimento da cui trarre ispirazione, March elaborò una poetica formale originale soggiornando dapprima a Parigi (1928-1930) e poi a Roma (1931-1932). Furono verosimilmente proprio questi due viaggi a dare nuovo slancio alle sue ricerche sulla luce e sul colore, leggibili poi negli esperimenti condotti *en plein-air* sulle marine livornesi, tra le quali rientra *Barche-Cantiere sul Pontino*. L'opera presa in esame, in cui impressioni tratte dal vero convivono con azzardi coloristici, può ritenersi tra i dipinti alla base delle soluzioni pittoriche cui March approdò negli anni Cinquanta e Sessanta: composizioni più scarne nelle quali i contrasti coloristici risultano attenuati da una ritrovata purezza cromatica.

Barche-Cantiere sul Pontino non è semplice da collocare cronologicamente nella produzione di Giovanni March, proprio a causa delle continue e ricorrenti sperimentazioni dell'autore sul tema, che si traducevano in linguaggi talvolta imprevedibili nello sviluppo della sua maniera. Il pittore, infatti, amava indugiare sui risultati delle sue ricerche, apportandovi piccole ma significative modifiche per poi trasformarli radicalmente.

A ben osservare, tuttavia, si riconoscono indizi stilistici, oltre che tematici, che aiutano a ricondurre il dipinto alla metà degli anni Trenta, dopo il suo rientro da Parigi e dal soggiorno romano del 1931-1932. I toni caldi e attenuati sembrano filtrati dalla luce di Roma, mentre la pennellata rapida e la resa dei volumi attraverso una sapiente gradazione delle luci sono il frutto delle riflessioni del pittore intorno agli esempi

più aggiornati incontrati nella capitale francese. La critica si è spesso riferita ai dipinti di March di questi anni come a opere pregne di "cézannismo"¹, effettivamente leggibile nel nostro quadro ancorché attenuato da una radicale e sapiente modulazione delle luci e dei colori, che prendono il sopravvento sulla resa volumetrica e delle forme. La luce e il colore prevalgono sulle forme, ma volumi e spazio si equivalgono, con un risultato di indubbia forza cromatica, che tuttavia si muove in direzione diversa rispetto alle prime prove caratterizzate da reminiscenze divisioniste. Gli anni Trenta sono il ponte per March tra esperimenti giocati sulla cromia e una nuova apertura a volumi lineari e composizioni schiacciate su un solo piano².

Il tema delle marine rappresentò per March non soltanto uno strumento d'indagine della realtà, ma anche il genere privilegiato per sperimentare le ricerche coloristiche e luministiche che andava conducendo sulla scia delle più aggiornate tendenze dell'arte europea, in particolare di quella francese.

Fra i fondatori del Gruppo Labronico nel 1920³, egli appartenne infatti, insieme al sodale Beppe Guzzi, alla branca di stampo "novecentista" del movimento, che guardava con interesse alle novità francesi e del centro Italia⁴. Se per i pittori Labronici d'ispirazione più marcatamente fattoriana il soggetto marittimo non rappresentò che uno dei pretesti per attuare la riproposizione letterale del linguaggio dei Macchiaioli, nell'opera di Giovanni March esso costituì invece il terreno di sperimentazione coloristica per eccellenza, per via delle sue intrinseche peculiarità. Le scene portuali e di approdo si prestavano per loro stessa natura all'indagine luministica, oltre che compositiva, grazie ai giochi di riflessi con cui il pittore era libero di modulare il colore, elemento che più di tutti lo aveva incuriosito sin dagli anni della formazione. Come il genere ritrattistico fu per il nostro pittore strumento d'indagine per la resa naturalistica della figura umana, così le vedute dei campi e dei porti delle frequentate coste toscane e laziali costituirono il mezzo per aprire una finestra sul reale e, a un tempo, declinarne le infinite sfaccettature luminose.

Gaia Mazzacane

1 DONZELLI 1985 offre una panoramica sui diversi soggetti affrontati nella pittura di March, indugiando su particolari biografici.

2 L'EREDITÀ DI FATTORI E PUCCINI 2011, pp. 206-219.

3 MICHELUCCI 1996, pp. 26-27.

4 V. Farinella, G. Schiavon, *I percorsi del nuovo spazio espositivo* in FONDAZIONE CASSA DI RISPARMI 2013, pp. 17-23, vedi in part. p. 19.



Silvio Bicchi

(Livorno, 1874 – Firenze, 1948)

Buoï al giogo, 1936 ca.

olio su tela, 50x70 cm

firmato in basso a sinistra: "Silvio Bicchi"

Silvio Bicchi nasce a Livorno nel 1874. Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Firenze e lo studio di Giovanni Fattori, divenendone allievo e amico. Le sue prime opere, tuttavia, sono lontane dallo stile del maestro risentendo piuttosto dei modi della pittura inglese di età vittoriana. Fin dai suoi esordi, dunque, il giovane Bicchi rivela un gusto europeo che matura poi durante i viaggi compiuti dal 1906 a Parigi, Londra e negli Stati Uniti. Il successo economico ottenuto all'estero gli permette di rientrare in Italia nel 1914 e dedicarsi all'arte senza preoccupazioni finanziarie. È libero così di assecondare il suo temperamento che lo porta a indagare gli aspetti più miseri e sordidi della vita umana, traducendo sulla tela le tristi vicende che si svolgono nelle bettole, ai margini delle strade e nelle case chiuse di periferia. A questo registro "verista" affianca dal 1923 uno stile più "fattoriano". Il paesaggio del Valdarno inferiore, infatti, dove si stabilisce dal 1923, «reca al pittore nuove impressioni e colori che coincidono con la riscoperta delle proprie radici toscane e gli ripropongono i temi cari alla pittura di Fattori»¹: butteri, bovi, cascinali e scene di vita agreste. La sua pittura corre su questo doppio registro finché, negli anni Quaranta, una paralisi alla mano destra lo costringe ad abbandonare il pennello. Muore a Firenze nel 1948.

¹ FAGIOLI 2002, p. 43.

È alla sua tarda attività pittorica che va ricondotto *Buoï al giogo*, entrato in Fondazione per conferimento da Piombino, come riporta la relativa scheda di inventario. Il dipinto, eseguito a olio su tela, coglie un momento tipico della vita agreste, quello in cui il contadino accompagna i buoi al duro lavoro nei campi. I bovi, indispensabili e silenziosi aiutanti nelle fatiche quotidiane degli uomini, diventano eroi domestici di un paese ancora fortemente rurale e agricolo. Si tratta di un soggetto ricorrente nella produzione del maestro Fattori, il quale iniziò a svilupparlo sin dalla seconda metà degli anni Sessanta dell'Ottocento a Castiglioncello, ospite dell'amico Martelli, insieme a Borrani ed Abbati. L'interesse primario di Fattori era di ordine prettamente formale: «gli animali valgono, per Fattori, come testimonianza della varietà delle forme del mondo: non sono delegati a rappresentare, a simboleggiare altro che loro stessi, le loro forme»². I bovi costituivano fundamentalmente un motivo di analisi formale e di studio "dei bianchi", per il colore del loro manto che li protegge dal sole e dal caldo. Anche Bicchi, a partire dagli anni Venti del Novecento, quando si ritira nella campagna toscana, ripropone in più versioni tale soggetto, dimostrando di possedere eccellenti doti nel disegno, tanto da essere elogiato come «uno dei maggiori nostri *animalisti*»³.

Buoï al giogo, dunque, costituisce un documento di quella fase pittorica caratterizzata dal ritorno a tematiche fattoriane. La composizione è sapientemente orchestrata attorno alle figure dei due animali, che campeggiano al centro della tela, lasciando all'uomo, di cui si scorge appena la testa, una posizione del tutto marginale. Rispetto ai pittori della macchia, Bicchi dà prova di un maggior naturalismo nella resa atmosferica del cielo e nella scelta di una gamma cromatica meno satura. Mentre nei dipinti di Fattori l'imponente biancore dei buoi si stagliava contro l'assoluta campagna toscana, i bovi dipinti da Bicchi sono più dolcemente fusi al paesaggio autunnale circostante, facendosi partecipi delle sue caratteristiche materiche e cromatiche. I loro zoccoli, ad esempio, appaiono come un'estensione delle zolle che calpestanto, quasi propaggini della terra che via via assume forma d'essere vivente. Il pittore, dunque, si mostra più incline a cercare una fusione panica tra l'elemento naturale e animale. Inoltre, rispetto alla pennellata distesa e compatta del maestro, Bicchi adotta una stesura più moscia e sfilacciata, in sintonia con le espressioni più attuali della cultura figurativa europea.

Lo stesso soggetto è riprodotto anche in altre due versioni, firmate e datate al 1936: un'acquaforte e uno studio a pastello, pubblicate rispettivamente nei cataloghi delle due mostre del 1972⁴ e 1975⁵. In entrambe le versioni, Bicchi indica di trovarsi a Pietracuta, in provincia di Rimini, probabilmente ospite presso l'allieva Andreina Tosi, dove avrebbe soggiornato per lunghi periodi anche successivamente, tra il 1940 e il 1942. Considerando la precisa corrispondenza iconografica, possiamo pensare che anche il nostro dipinto risalga a una data prossima al 1936.

In quegli anni, segnati dal fascismo, dall'isolamento e dal progredire della malattia che infine lo condusse alla paralisi, è verosimile che Bicchi abbia cercato conforto nei modelli che gli erano noti fin dalla giovinezza, abbandonandosi alla contemplazione pacata della vita dei campi.

Maria Camilla Palleschi

² GIOVANNI FATTORI 1998, p. 266.

³ SERVOLINI 1934, p. 353.

⁴ SILVIO BICCHI 1972, p. 5.

⁵ SILVIO BICCHI 1975, cat. 64.

Ferruccio Rontini

(Vicchio, 1893 – Livorno, 1964)

Carro con i buoi, 1937

olio su tela, 81x134 cm



Il monumentale olio su tela di Ferruccio Rontini noto col titolo *Carro con i buoi*, realizzato nel 1937¹, rappresenta in realtà il tradizionale soggetto macchiaiolo della coppia di buoi maremmani aggogata a un aratro. Fiorentino di nascita, il pittore scelse Livorno come patria d'elezione poiché la scuola pittorica locale rifletteva, meglio del tardo accademismo del capoluogo toscano, la sua instancabile vocazione per lo studio dal vero. La vena elegiaca e intimista del naturalismo di Rontini venne fin dagli anni dei suoi esordi pubblici paragonata da alcuni critici alla poesia di Pascoli², e in effetti l'autore stesso doveva sentire per il poeta romagnolo una profonda affinità emotiva se nel 1919 intitolerà *Poesia pascoliana* il suo unico quadro dichiarante fonti di ispirazione letteraria. Gastone Razzaguta descrive la sua maniera pittorica giovanile come *colore grosso mosaicato*³, chiamando in causa quale principale riferimento stilistico i densissimi impasti del pittore provenzale Monticelli: tale pittura satura e sovrabbondante, testimoniata da dipinti come *Bue in stalla* del 1920, venne progressivamente assottigliandosi, prima nel solco dell'arte di Mario Puccini, in seguito conformandosi all'eredità post-macchiaiolo. Tappa fondamentale del suo percorso artistico fu certamente l'entusiastica adesione al Gruppo Labronico, di cui fu tra i fondatori nel 1920: a costo di compromettere la propria salute, il pittore trascorse nel corso degli anni Venti infaticabili sessioni di pittura *en plein air* nella campagna maremmana prima e mugellese poi, dipingendo paesaggi, fattorie, in particolare animali, quei *buoi e vitellini nelle stalle*⁴ che Razzaguta individua quale parte migliore della sua produzione. La grande tela di soggetto maremmano della galleria della Fondazione Livorno si situa in quello che Vincenzo Farinella individua, nel catalogo di una recente mostra monografica tenutasi ai granai di Villa Mimbelli, come un momento di crisi personale e creativa dell'artista⁵: afflitto dalla perdita della secondogenita Noemi e coinvolto nelle inevitabili conseguenze economiche della Grande Depressione sul mercato dell'arte, Rontini aveva finito per assestarsi su una pittura di soggetti agresti di qualità sempre tecnicamente elevata, ma conservatrice e ripetitiva nei contenuti. Le modalità rappresentative dei due bianchi, imponenti buoi sono programmaticamente fattoriane, richiamando per lo scorcio diagonale, la postura composta e il candore, alcune opere del grande maestro come i *Bovi al carro* della Galleria d'Arte Moderna di Firenze. La stesura cromatica appare invece meno rigorosamente dipendente dal magistero macchiaiolo, prediligendo campiture uniformi e transizioni sfumate. Gli stilemi riscontrabili in questa tela avrebbero continuato a caratterizzare una parte preponderante dell'opera di Rontini anche nel secondo dopoguerra, quando, trascorsi lontani da Livorno gli anni terribili del conflitto bellico, il pittore sarebbe tornato a risiedere nella sua città d'elezione (dal 1945 in poi). Durante i lunghi anni della presidenza di Gino Romiti, il Gruppo Labronico si era trasformato nella roccaforte di un incondizionato "fattorianesimo" dalle tinte nostalgiche: pur nella sua ripresa di sperimentazione soprattutto di natura tecnica, il Rontini della tarda maturità non trovò le energie per distaccarsi dagli influssi più arretrati di questo clima artistico. Volendo concentrare l'indagine sul soggetto dei buoi al carro, si osserva come l'istanza verista scivoli progressivamente nella riproposizione di formule stereotipe e atemporali, prive ormai di una corrispondenza con le trasformazioni "industriali" del paesaggio livornese, così come di una effettiva intenzione di cogliere le dinamiche sociali del lavoro contadino. Opere come *Carro con i buoi* del 1937, *Mercato* del 1953 o un altro *Buoi al carro* degli anni Sessanta sembrano avere più connessioni col mondo rurale di Fattori che non con quello del secondo dopoguerra, traducendo in immagini senza tempo un elegiaco desiderio di ritorno.

Sergio Taddei

¹ Datazione in *FERRUCCIO RONTINI* 2018, p. 75.

² Per approfondire questo nodo critico vedi *FERRUCCIO RONTINI* 2018, pp. 17-18.

³ RAZZAGUTA 2021, p. 112.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *FERRUCCIO RONTINI* 2018, pp. 25-26



Pierino Fornaciari

(Livorno, 1918-2009)

Polistella su campo nero, 1976-80

acrilico e inserti di collage su tavola, 55x55 cm

In quest'opera volumi policromi si espandono e generano un nuovo spazio. Quattro stelle si sovrappongono dalla più grande alla più piccola, dal bianco al blu e sembrano aprire con fragore uno squarcio sul primordiale e silenzioso fondo nero. La Fondazione Livorno custodisce anche altre sperimentazioni ottiche simili: oltre a opere analoghe dedicate ai colori primari, vi sono anche *Composizione astratta* in cui bande orizzontali di varie tonalità di verde si susseguono separate da decise linee bianche; o ancora *Strisce: Come il sopra così il sotto* in cui una diagonale nera centrale è compressa da una genesi di volumi blu e verdi. Nella fase più matura della sua produzione artistica – e in particolare nei due periodi tra il 1976 e il 1981 e poi tra il 1988 circa e il 1990 – Pierino Fornaciari intraprende un sistematico percorso di sperimentazione del linguaggio astratto¹. L'artista segue e studia le vicende delle origini dell'arte cinevisuale del Gruppo T di Milano e del Gruppo N di Padova fino alla trasformazione in 'arte programmata' in occasione della mostra del 1962², riuscendo comunque a elaborare un proprio approccio personale e innovativo. Secondo la proposta di Francesca Cagianelli:

non è d'altra parte difficile ipotizzare che la vocazione astrattista di Fornaciari si appellasse all'universo gestaltico, privilegiando proprio le istanze sociali che contraddistinguevano in particolare gli artisti del Gruppo N (...), contrari all'adozione di qualsiasi componente ludica e spettacolare e impegnatisi nell'impostazione di possibili relazioni tra ricerche sperimentali e ideologia politica³.

1 Si tratta di una: «disposizione creativa orchestrata sui punti-cardine del dibattito maturato nel corso degli anni Sessanta intorno alle problematiche cinevisuali», CAGIANELLI 2017, p. 31.

2 *Ibidem*. Per un approfondimento sulla parabola dell'arte cinevisuale italiana cfr. DORFLES 1958 e DORFLES 1959.

3 CAGIANELLI 2017, p. 32.

Non vi è, dunque, incoerenza o interruzione nel percorso artistico di Fornaciari: partendo dal realismo socialista che omaggiava un mondo di lavoratori stravolti dalla guerra e dal regime, resta un artista impegnato che elabora le teorie gestaltiche per riflettere sulle criticità della nuova società postbellica. Allo stesso modo in cui matura la sua riflessione politica, così evolve anche la sua pratica artistica: dalla denuncia sociale a una riflessione sui meccanismi psicologici della percezione, volta a rendere l'osservatore parte integrante dell'effetto finale dell'opera. Egli stesso scrive:

Riduco alla massima semplicità i mezzi usati per la raffigurazione scelta. (...) l'effetto è affidato all'iniziativa dell'osservatore che può scegliere a suo piacimento i punti, le linee e i tempi di osservazione, da cui potrà scoprire come le diverse angolazioni della visione, variamente combinate con i tempi di osservazione, facciano mutare l'aspetto percettivo del reale. La percezione dinamicizzata della deambulazione attorno al quadro, può quindi dare un significato di movimento, interno alla composizione, ferma ma non statica⁴.

Parallelamente alla svolta linguistica, Fornaciari sviluppa un incessante lavoro di sperimentazione di tecniche e materiali diversi, spesso raramente impiegati in ambito artistico. Dallo smalto su vetri, all'acrilico su compensato, dall'incisione di lastre di zinco, ai collage su fogli autoadesivi colorati⁵. In un appunto del 1976 l'artista stesso, a proposito di un gruppo di lavori appena avviati, parla di «universo bidimensionale quadratico»⁶. La sua vocazione di insegnante non viene mai meno e fino all'età più avanzata continua a studiare e aggiornarsi sulle nuove teorie matematiche, scientifiche e filosofiche. Nel corso del tempo porta avanti e approfondisce i suoi tentativi di tradurre in opera rapporti matematici tra spazio, figure, colori e dinamiche percettive, ricercando i materiali più adatti a tale scopo, come se ogni sua opera fosse una lezione, un esperimento studiato dall'inizio alla fine⁷. In particolare, dai suoi appunti si comprende come l'artista abbia intrapreso uno studio sistematico della *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione* dell'architetto Attilio Marcolli pubblicato nel 1971⁸. In alcuni fogli Fornaciari elenca in successione i titoli dei paragrafi del manuale riassumendo i concetti chiave delle teorie della percezione e della visione, soprattutto quelli relativi al colore e al movimento. Non si tratta, però, di una semplicistica applicazione pittorica di questi studi, ma di una rielaborazione personale e meditata, al punto che chiosando il capitolo dedicato all'interazione 'oggetti-campo', l'artista esprime il suo disaccordo:

Marcolli: Espansione del bianco sul nero; sul bianco (e sui colori di valore e intensamente chiari) la luce si sperde e qualsiasi colore da lontano così non si vedono. Per me! Invece, vedo il nero su bianco più grande e non il bianco sul nero come dice il testo. Non così per il valore del colore scritto nero su bianco lo vedo meglio anche io da lontano (...). Diversità dimensionali di un oggetto nel campo determinato dalla collocazione (...) date le regole del gioco questo è il risultato⁹.

Eleonora Zagaria

4 *UN'ALTRA LIVORNO* 1978, p. 112.

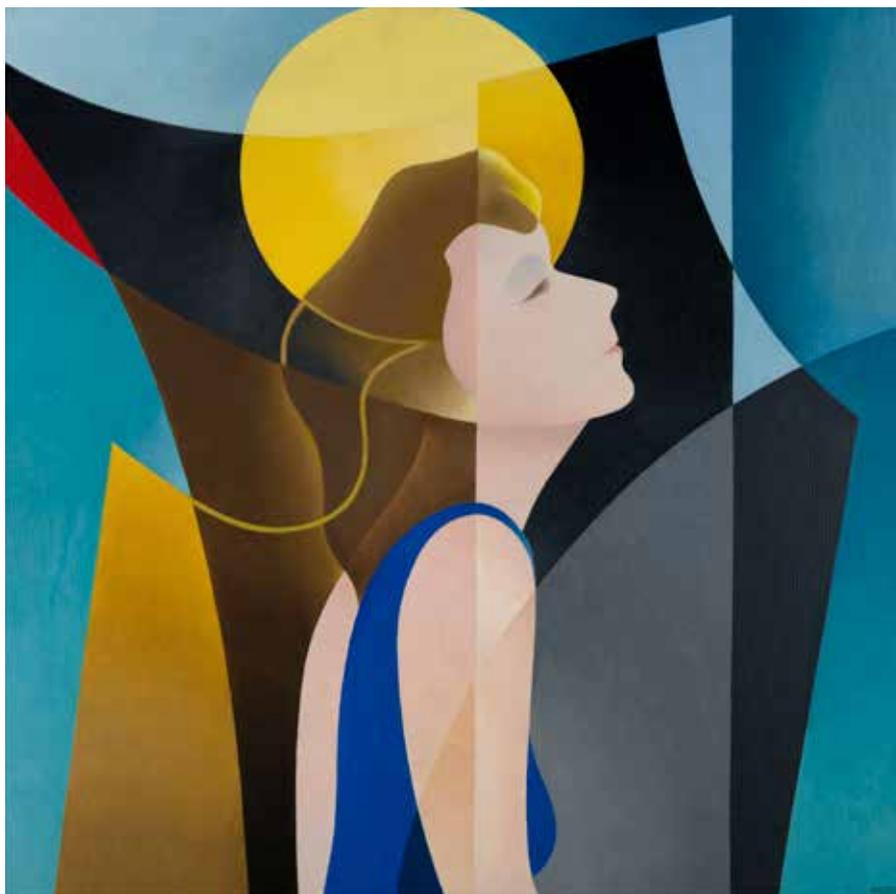
5 FORNACIARI 2017, p. 45.

6 «inizio di movimento spirale creativo. Dall'atomo totale, particella primigenia di densità e volume 0 rappresentata dal globo-cerchio dell'universo bidimensionale quadratico, nasce il vortice creativo universale che si espande e genera lo spazio. All'inizio la sua struttura matematica spiraliforme è ancora incerta, composita. L'infinità della densità primordiale è simboleggiata dal color oro della particella primigenia e il volume non è zero, come in teoria dovrebbe essere, per esigenze di rappresentazione e perché prima dell'inizio è tale, ma una volta iniziata l'espansione, ecco nascere lo spazio e con esso il volume», FORNACIARI 1988, citato in FORNACIARI 2017, pp. 45-46.

7 L'artista ha lasciato scritte le sue riflessioni solo su taccuini e quaderni sparsi, dei materiali preziosi che meriterebbero una sistemazione e uno studio più approfonditi, FORNACIARI 2017, p. 46.

8 MARCOLLI 1971.

9 FORNACIARI 1988, citato in CAGIANELLI 2017, pp. 33-34.



Osvaldo Peruzzi

(Milano, 1907 – Livorno, 2004)

La divina Garbo, 1981

olio su tela, cm 80x80

La Divina Garbo, un olio su tela realizzato nel 1981, è entrato a far parte delle collezioni della Fondazione Livorno nel 2009, grazie a una donazione delle figlie di Peruzzi, assieme a un nucleo di dipinti e disegni realizzati in vari momenti che documentano la lunga carriera dell'artista¹.

Il dipinto, «tutto dominato da una raffinata e mai gratuita sintesi formale e da un acrobatico cromatismo»², fa parte di una serie di ritratti dedicati all'attrice Greta Garbo realizzati tra gli anni Ottanta e Novanta, ciascuno dedicato a una precisa interpretazione dell'attrice e caratterizzato da una specifica impostazione compositiva, comunque sempre basata su compenetrazioni e trasparenze e sull'incastro di setti formali piani. Tale serie di ritratti si può collocare a cavallo di due temi più ampi presenti nella pittura dell'artista negli ultimi due decenni del Novecento, ovvero il mondo dello spettacolo e il tema dell'individuo. Per quanto riguarda il primo, Peruzzi apprezzava infatti il cinema americano, cui si era accostato fin dagli anni milanesi, appassionandosi in particolare ai registi Clarence Brown, che diresse la Garbo ne *La carne e il*

diavolo, e Joseph von Sternberg, de *L'angelo azzurro* con Marlene Dietrich³, al punto da dedicare numerosi ritratti ai divi del cinema. Riguardo invece il tema dell'individuo, che sottende il ritratto, nonostante fosse stato inizialmente negato dal Futurismo, riveste per Peruzzi un'importanza centrale fin dagli esordi, per via dell'interesse dell'artista circa lo studio psicologico dei soggetti ritratti.

Nel ritratto di Greta Garbo della Fondazione Livorno, l'artista non riproduce puntualmente i tratti fisionomici, ma va oltre la pura forma fisica al fine di cogliere l'essenza della diva e il suo stato d'animo. Tale concezione del ritratto trova riscontro nel suo manifesto *Plastica delle essenze individuali*, nella cui premessa si afferma che la pittura non deve esprimere l'oggetto, ma le sensazioni e gli stati d'animo a esso legati: da ciò discende che il ritratto non deve essere legato ai colori e all'apparenza fisica della persona raffigurata, bensì deve esprimerne l'essenzialità, e che il paesaggio deve evidenziare le suggestioni emanate dai suoi mutevoli aspetti.

Nello studio della produzione artistica di Peruzzi un passo fondamentale da compiere, ai fini di una migliore comprensione della sua ricerca, è l'identificazione dei temi: il tema, inteso come soggetto, risulta infatti necessario alla sua pittura, perché legato al fatto emozionale che ne costituisce il cardine, in questo dimostrando ancora la propria vicinanza al Futurismo.

Tra i temi affrontati da Peruzzi negli anni de *La Divina Garbo* troviamo innanzitutto lo sport, in particolare il calcio e l'automobilismo, con diverse opere dedicate a campioni di queste due discipline; un altro tema molto frequentato è quello della musica leggera e del jazz, cui Peruzzi si era appassionato sin dagli anni degli studi universitari; infine, le vedute di Livorno, afferenti al tema del paesaggio, concepito in chiave emozionale.

Altre opere di Peruzzi esposte nelle sale della Fondazione rispecchiano le preferenze tematiche dell'artista: all'ambito dello sport è dedicato il dipinto intitolato *Nuvolari*, mentre la litografia con *Il Palio marinaro*, evento sportivo livornese, si situa a metà tra il tema dello sport e quello del paesaggio; in quest'ultimo ambito ricadono invece le due vedute di Livorno, ovvero la litografia raffigurante la chiesa di San Jacopo e il dipinto *I Bagni Pancaldi*. Un caso a sé è invece l'olio su tela intitolato *Paris Défendu*: si tratta di un omaggio a un dipinto dell'illustre concittadino Amedeo Modigliani, il *Nudo rosso* del 1917, al quale Peruzzi aggiunge una scritta, elemento che diventa frequente nelle opere dell'artista a partire dagli anni Ottanta. Tali opere rispecchiano inoltre i quattro principi figurativi enunciati nel manifesto: la simultaneità di più immagini nel medesimo contesto pittorico; la compenetrazione tra figure e tra figura e paesaggio; lo splendore geometrico, dato dalla sovrapposizione di piani diversi e dalla ripetizione dinamica di linee e forme; infine, il colore, che deve essere puro e intenso ed esprimere stati d'animo e atmosfere.

Approcciandosi a nuove tematiche ed elaborando nuovi canoni figurativi, Peruzzi riesce dunque a rinnovare profondamente il Futurismo secondo una sensibilità moderna e del tutto personale; lungi dal riproporre in modo sterile gli stilemi, il pittore ritrova nel movimento «non solo una dimensione linguistica immaginaria, connaturata alla sua vocazione artistica, ma anche lo strumento più vitale per un'insistita adesione alla contemporaneità»⁴.

Martina Di Veglia

¹ MATTEONI 2013, p. 145.

² Ivi, p. 148.

³ Cfr. DURANTI 2005, p. 12.

⁴ MATTEONI 2013, p. 148.



Ferdinando Chevrier

(Livorno, 1920-2005)

Frammenti, 1984

tecnica mista su tela, 100x80cm

Frammenti è un titolo molto ricorrente nella produzione di Chevrier, spia del suo costante interesse verso le strutture di quella che egli stesso in una tela del 1958 definisce «forma originaria della materia»¹. Questa tela è datata al 1984 quindi appartiene alla maturità artistica del pittore livornese, periodo in cui egli ha già definito e sondato le molteplici possibilità del linguaggio non figurativo. Osservando attentamente il *ductus* pittorico, si possono quasi ricostruire i gesti dell'artista. Semicerchi neri o colorati si affastellano, alcuni partendo dall'alto, altri dal basso. Molti di loro si uniscono verso il centro, come stalattiti e stalagmiti di una grotta, creando delle zone bianche lucenti. Come il pittore con questa sua creazione si è inserito nell'incessante processo di rigenerazione della materia, così anche l'osservatore può condividere questo processo nel suo frammento di spazio e tempo. Partendo dal rigore delle forme pure e primordiali dell'Arte Concreta, ben presto Chevrier «le induce verso soluzioni di carattere lirico dove prevale lo stato d'animo fantastico, il sentimento dello spazio come luogo della creatività dove anche la memoria assume un ruolo importante, dove le scelte formali mostrano legami sia col sapere scientifico che con le valenze poetiche del colore e della luce»².

In particolare, questa tela è confrontabile con altre opere molto simili: una precedente, nella quale i contorni sono ancora meno netti e prevale la componente bidimensionale e informale, e altre tre, invece successive, che presentano tutte variazioni sul medesimo tema. I volumi sono più accentuati, le diagonali più nette e incisive e i colori variano da una compatta scala di grigi a campiture di giallo e blu molto intensi. In tutte queste opere la diagonale domina lo spazio della tela, fino quasi a sconfinare in quello reale, portando

¹PONTIGGIA 2017, p. 11.

²Ivi, p. 9.

l'osservatore a interagire direttamente con la volontà dell'artista. Sono infatti gli anni Ottanta il periodo in cui Chevrier accentua

la gestualità espressiva del segno. I segni si ripetono, la riconoscibilità delle costruzioni agevola il colloquio fra l'artista e il suo pubblico, mentre il vivace, infinito e appassionato colore che si insinua come semplice sfondo, diviene una creazione cromatica che imprigiona l'osservatore, trascinandolo in atmosfere immateriali³.

Il dinamismo è la costante indiscussa di tutta la sua poetica, un interesse che gli deriva dalla precoce e non affatto scontata meditazione sull'arte di Umberto Boccioni, portata avanti sfogliando le pagine di «Lacerba»⁴. Oltre alle influenze cubiste e futuriste che condivide con molti altri pittori della sua generazione, Chevrier resta da subito affascinato dall'esaltazione del movimento come progresso, e in particolare dalla dichiarazione di Boccioni secondo cui il dinamismo «è la sola via futura e definitiva dell'arte»⁵. Tuttavia, a differenza del gruppo di Marinetti:

il movimento che Chevrier dipinge non è però legato alla macchina. È una tensione espressa dall'inclinarsi, torcersi, ruotare dei segni, che esplora il nucleo originario delle forme e indaga anche il regno della natura e delle cellule. Il movimento riacquista così la sua dimensione inafferrabile. Come qualcosa che, fuggendo, ci sfugge⁶.

Una riflessione, dunque, del tutto personale e nuova sulla precarietà dell'uomo e del mondo moderni. Nondimeno, seguendo l'idea di Elena Pontiggia⁷, questa attenzione alla composizione della totalità della materia, dalle più microscopiche particelle cellulari alle gigantesche meteore nelle galassie, presenta affinità soltanto apparenti con il movimento milanese dell'Arte Nucleare, perché mentre quest'ultimo si concentra su una dimensione surreale e distopica, Chevrier mantiene sempre un convinto attaccamento alla dimensione reale, organicista del mondo, proprio perché con la sua arte vuole inserirsi nel dinamismo universale, prendendovi parte attiva con le sue creazioni e non isolarsi da esso per riconsiderarlo a distanza. D'altronde, in comune con Boccioni è la sperimentazione di assemblaggi scultorei, soprattutto tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, condotta parallelamente alla pittura. Infatti, in uno di questi, dei tubi d'acciaio sormontano un cubo di alabastro slanciandosi in diagonale e scomponendosi in più parti, proprio come nei suoi *Frammenti* pittorici. Rotture e ricomposizioni, stasi e moto, particelle e volumi, sono alcune delle antitesi che caratterizzano l'inarrestabile espansione della realtà che Chevrier ha sempre elogiato non solo in pittura ma anche nei suoi disegni, la sua «opera parallela»⁸.

Eleonora Zagaria

³CASSINELLI 2018, p. 11.

⁴PONTIGGIA 2017, pp. 9-10.

⁵U. BOCCIONI, *Il dinamismo futurista e la pittura francese*, «Lacerba», I, n.15, 1° agosto 1913, p. 170, citato in PONTIGGIA 2017, p. 10.

⁶PONTIGGIA 2017, p. 7.

⁷Ivi, p. 12.

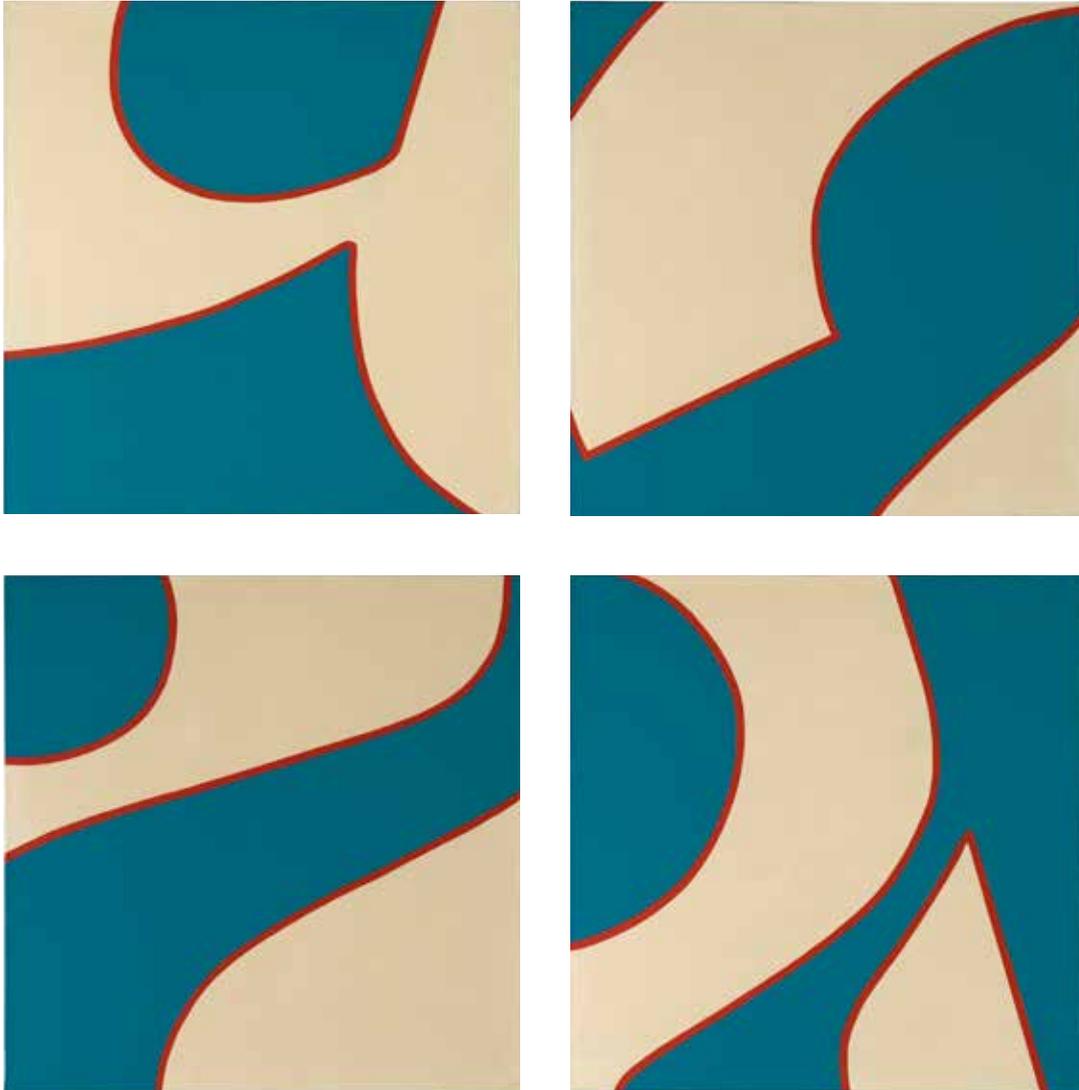
⁸VEGA 2017, p. 17. L'attività grafica è per l'artista, infatti, sempre propedeutica e complementare a quella pittorica, un «lavoro di ricerca, scarto, ripresa, variazione che costituisce il momento nevralgico dell'artista della scelta e della svolta, della continuità della ricerca e della necessità di superarne i linguaggi», Ivi, p. 19.

Renato Spagnoli

(Livorno 1928- Livorno 2019)

Misty (4 tele), 1984

olio su tela, 70x70 cm



L'opera presa in esame è intitolata *Misty*, risale al 1984 ed è conservata presso la Fondazione Livorno. Il dipinto, che ha per tema la lettera A (elemento caratteristico dell'arte di Spagnoli), è composto da quattro tele dipinte ad olio che rende ancora più sgargianti il giallo, il blu ed il rosso che contraddistinguono il lavoro. La lettera si libera nello spazio, rompendo gli schemi compositivi classici: si intuisce, ma non si vede. L'opera oltrepassa i confini della tela, così come le frontiere mentali di chi guarda vengono spinte verso nuovi orizzonti: «Le superfici ottenute permettevano di verificare il valore di ogni segno e quando esso entrava in relazione con altri segni, diversi nel colore e nella forma e in ambedue i casi, oppure con segni di uguale valore (forma-colore)»¹. Lo studio della percezione visiva delle opere affonda le sue radici nell'esperienza del Gruppo ATOMA, fondato nel 1963 da Spagnoli insieme a Giorgio Bartoli (1926-), Mario Lido Graziani (1940-) e Renato Lacquaniti (1932-1998). Le lettere dell'alfabeto avevano attirato questi artisti grazie alle loro qualità visive e per le loro possibilità espressive. Mettendo a frutto gli studi di semiotica volti a indagare il potere pervasivo della comunicazione di massa, i componenti del gruppo ATOMA si prefiggevano il compito di sondare le modalità percettive della visione, discostandosi sia dalla *pop art* (che si ispirava a soggetti o oggetti della vita quotidiana), che dall'*optical art* (tipicamente astratta che si concentrava sulle illusioni ottiche, creando instabilità percettiva)².

Un artista che influenzò in modo significativo Spagnoli fu senza dubbio Franz Kline (1910-1962), di cui l'artista livornese poté ammirare le opere nel Padiglione degli Stati Uniti durante la Biennale di Venezia del 1960. Da questo artista Spagnoli derivò l'uso del nero, come è possibile notare in un'altra opera presente in Fondazione, *Messaggio A2*, in cui la composizione, risulta tuttavia equilibrata: «Dell'americano viene recepito l'aspetto costruttivo del gesto e del segno, la drammatica perentorietà del nero, che vengono sviluppati in forme più nette, scandite e piegate a una composizione razionale»³.

In seguito Spagnoli entra in contatto con Bruno Munari (1907-1998), da cui trae spunto per sviluppare la tecnica della serigrafia: «Non viene meno la tensione, dovuta ad una continua, sorvegliata analisi della struttura logica delle immagini e della sua deformazione, parcellizzazione e negazione»⁴. La tensione presente, infatti, si definisce come presa d'atto della soggettività della percezione, incuneandosi nel sistema logico-visivo della comunicazione di massa. L'artista definisce un simbolo, denunciando al contempo l'illusorietà del segno, giocando sul contrasto ermeneutico che si crea tra la realizzazione dell'opera d'arte e la scelta di ciò che viene rappresentato, compiuta invece in base al massimo grado di impersonalità e oggettività, in quanto il segno individuato appartiene a un sistema codificato, privo di qualsiasi forma di potenzialità emotiva⁵. La lettera A, quindi, è una lettera che: «dice», ma non secondo un linguaggio verbale, afferma e nega visivamente e concettualmente: afferma un alfabeto e soprattutto un codice e ne nega la funzionalità attraverso l'atto del disegno e della pittura»⁶. Negli anni Ottanta, questo procedimento è evidente nello sfondamento della terza dimensione attraverso una logica binaria: l'accostamento del bianco e del nero, del positivo e del negativo. Ogni certezza è messa in dubbio, ma resta comunque la fiducia nella radicalità che rimane sempre inalterata. Spagnoli infatti, pensava che: «Un artista deve impegnarsi ideologicamente ed artisticamente. L'arte moderna ti impegna perché è di ricerca sul piano culturale e tecnico; individualmente dal punto di vista psicologico e collettivamente dal punto di vista teorico-informativo»⁷.

Francesca Menchetti

1 SPAGNOLI 1970, citato in *Renato Spagnoli mostra antologica* 2016, p. 12.

2 PEPI 2013, p. 3.

3 ACCAME 1989, citato in *Renato Spagnoli mostra antologica* 2016, p. 38.

4 PEPI 2013, p. 4.

5 PEPI 2013, p. 5.

6 *Ibidem*.

7 PECCOLO 1977, nel catalogo *Spagnoli mostra antologica* 2016, p. 19.



Giovanni Campus

(Olbia, 1929-)

Percorso intervento, 1983

cemento, corda su legno, 15x200 cm

L'opera presa in esame è intitolata *Percorso intervento*, risale al 1983 ed è conservata presso la Fondazione Livorno. L'opera è costituita da una corda che attraversa una lastra di cemento su base lignea. Il tema dell'opera è il 'percorso', composto da due elementi principali: «il luogo (pareti e spazio) inteso come 'campo' ed il segno elemento continuo ora espresso ora materializzato (corda) ora traccia indicativa ora sottinteso durante la sua 'estensione'»¹. La corda è la rappresentazione della vita che scorre, all'interno di un percorso, rappresentato dal cemento. Si crea un legame tra spazio e tempo che produce un sistema di rapporti e contrapposizioni nel quale interagiscono le categorie della successione e dello spazio, della luce e delle ombre, delle assenze e delle presenze del 'segno'. Campus parte prima da un percorso formato da installazioni presenti all'interno di un edificio, arrivando poi a creare nel 1981 delle vere e proprie installazioni dinamiche collocate al di fuori degli spazi museali, nei contesti più vari. Una serie di interventi rilevanti furono quelli del 1983 sulle Coste della Gallura in Sardegna:

Egli ha teso una grossa corda nel paesaggio cercando analogie tra le forme naturali e quelle conseguenti all'inserimento del segno, in una sorta di rivelazione della struttura della roccia, che è poi anche un modo di organizzarla percettivamente, cioè mentalmente (ma anche con implicazioni emotive). Oppure ha provocato situazioni dialettiche, dove la corda-segno non sottolinea l'esistente, ma lo crea. Con conseguenze sempre improntate ad una intenzionalità di relazione, caratterizzante tutta l'attività di Campus².

Questi percorsi caratterizzati dalla presenza di ambienti naturali vogliono evidenziare il legame tra uomo e ambiente.

Egli infatti decostruisce e ricostruisce la forma e la materia, ostentando la finzione dell'artista. Usa una grossa corda per racchiudere spazi, talora reali, talora soltanto virtuali, e in questo gesto pietrificato è già tutto il suo rapporto col reale: la misura astratta è puro pensiero, convenzione, ma la corda è anche materia, tangibile, concreta essa stessa oggetto e non solo concetto. La materia- e la forma- si misurano con un'altra materia e con un'altra forma senza distruggerne il senso, anzi accumulando sull'opera dell'artista valenze maggiori, impensate nell'oggetto naturale di partenza: ecco allora che non si tratta di un'operazione di mimetismo (l'artista imita il processo della natura), ma di un'opera *tout court*³.

1 CAMPUS 1981, citato in *Giovanni Campus. Tempo in processo. Pittura. Scultura. Note di lettura 1965-2014* 2014, p. 190.

2 CAMEL 1983, citato in *Giovanni Campus. Tempo in processo. Pittura. Scultura. Note di lettura 1965-2014* 2014, p. 200.

3 MENEGUZZO 1985, citato in *Giovanni Campus. Tempo in processo. Pittura. Scultura. Note di lettura 1965-2014* 2014, p. 208.

Un'altra particolarità dell'artista è l'utilizzo di un *metron*, ovvero una misura. Per lui 'conoscenza' significa 'misurare', creando elementi all'interno delle sue opere omogenei tra loro e perfettamente scomponibili, al fine di penetrare all'interno dei ritmi delle cose, per creare un modello, sempre però connesso alla materia⁴.

A fine anni Ottanta, Campus realizza inoltre una serie di opere intitolate *Forma*. Una di queste è presente in Fondazione Livorno. Attraverso strutture semplici Campus affronta il tema della spazialità, utilizzando la scultura come insieme ambientale anziché come mero ornamento⁵. Per fare questo l'artista adotta diversi materiali così che nella manipolazione e nella realizzazione del materiale si giochi l'intera vicenda espressiva: non si tratta di un'idea predefinita a prescindere, ma di una costante riflessione in divenire sui materiali e sulle loro potenzialità espressive⁶.

La spazialità è insita nella temporalità, il farsi della cosa, il divenire dell'immagine che si situa. Non è tanto la forma che si colloca nello spazio, quanto la spazialità interna della forma che si pone come spazio autonomo e relazionato. Scansioni, tracce, rilievi, proiezioni toccano particolarmente la temporalità. Il senso della ricerca attraversa il pieno ed il vuoto, l'interno e l'esterno dell'opera. L'immagine è pensata come totalità, l'apparenza ti porta alla profondità, la spazialità alla temporalità appunto⁷.

Francesca Menchetti

4 MENEGUZZO 1985, citato in *Giovanni Campus. Tempo in processo. Pittura. Scultura. Note di lettura 1965-2014* 2014, p. 208.

5 DORELES 1987, citato in *Giovanni Campus. Tempo in processo. Pittura. Scultura. Note di lettura 1965-2014* 2014, p. 216.

6 VECA 1996, citato in *Giovanni Campus. Tempo in processo. Pittura. Scultura. Note di lettura 1965-2014* 2014, p. 242.

7 CERRITELLI 1997, citato in *Giovanni Campus. Tempo in processo. Pittura. Scultura. Note di lettura 1965-2014* 2014, p. 311.



Daniel Schinasi

(Alessandria d'Egitto, 1933 – Nizza, 2021)

Omaggio ai martiri, ai perseguitati, contro gli oppressori, le guerre e il potere religioso di tutti i tempi, i luoghi, contro il razzismo e l'antisemitismo, 1994

tempera su masonite, 137x260 cm (2 pannelli)

L'*Omaggio ai martiri*, opera del 1994 costituita da due pannelli di masonite dipinti a tempera, è stata donata alla Fondazione dallo stesso Schinasi, assieme ad altri due dipinti e un nucleo di venticinque disegni, in seguito a una mostra monografica dedicata all'artista allestita nel 2019 nei locali della Fondazione Livorno in Piazza Grande¹.

Il registro superiore del dipinto è occupato da architetture che richiamano edifici di culto pertinenti a diverse religioni; al centro, la veduta si apre su un paesaggio marittimo attraversato dal volo di una colomba. Nel registro centrale si svolge un violento scontro armato, cui prendono parte, sulla sinistra, dei soldati che indossano elmi all'antica; sulla destra due personaggi, identificati come Leonardo e Michelangelo, volgono le spalle al conflitto, cui sembrano indifferenti. Nel registro inferiore, infine, si affrontano due distinti gruppi di figure: sulla destra, trovano posto personaggi biblici, come Sarah e David, e storici, come Gandhi e Dante, ciascuno dei quali reca il proprio nome dipinto in bianco; tra loro si autoritrae anche lo stesso Schinasi; sulla sinistra si trova una schiera di figure senza nome, identificate dai copricapi come rappresentanti del potere politico e religioso. Il significato dell'opera è reso esplicito dalle scritte aggiunte da Schinasi: in alto a sinistra, le menzogne del potere politico e religioso sono additate come le cause di guerre e persecuzioni; nel registro centrale, sulla destra, il pittore ricorda i suoi genitori, costretti ad abbandonare l'Egitto, e tutti gli ebrei cacciati dai paesi arabi; infine, in basso a sinistra, si ricordano tutte le vittime dei malvagi al potere in ogni tempo.

L'opera si presenta, sul piano stilistico, coerente con la ricerca figurativa di Schinasi: è caratterizzata infatti da elementi quali la scomposizione geometrica delle figure, il dinamismo di derivazione cubista e la simultaneità futurista; tuttavia, tali stilemi sono superati in una visione che sottolinea la centralità della figura umana.

Il dipinto è inoltre emblematico della poetica del pittore: è un manifesto contro le conseguenze nefaste della guerra e della discriminazione religiosa, oltre a denunciare la condizione dei profughi, da lui speri-

mentata in prima persona. Tematiche di tal genere, unite a un appassionato recupero dell'identità ebraica, attraversano tutta la produzione pittorica di Schinasi, a partire dall'evento traumatico dell'abbandono dell'Egitto.

Le esperienze autobiografiche e le riflessioni condotte in ambito artistico portano il pittore a vedere nella pittura uno strumento di riflessione e denuncia di una società travagliata dalle guerre e dal razzismo, oltre che di recupero della dignità e dei valori umani basilari. Il mezzo artistico più congeniale è identificato nei *murales*, che Schinasi realizza nelle stazioni ferroviarie di diverse città italiane e straniere: si pensi ad esempio a quelli realizzati per le stazioni di Pisa, Cecina, Grosseto e Nizza, tutti accomunati dal tema del treno, simbolo della sua esperienza da profugo. L'utilizzo del murale crea inoltre un legame ideale con i muralisti messicani e con i contemporanei *Street Artists*, per i quali il murale riveste appunto il ruolo di strumento di testimonianza storica e sociale².

Il murale si presenta dunque come mezzo ideale per coniugare la poetica di Schinasi con la sua ricerca in ambito figurativo: nella loro ampia figurazione, «l'immagine dell'uomo e della realtà viene restituita nella pienezza e organicità delle sue forme e del suo sentire, il dinamismo e la scomposizione delle linee e del colore rendono i valori integri dell'uomo»³.

Anche la produzione grafica di Schinasi è incentrata sul recupero dell'identità ebraica e sulla denuncia delle atrocità delle guerre: un piccolo studio a inchiostro su carta, intitolato *Treno testimone delle vicende umane*, riproduce il murale della stazione di Cecina e raffigura lo storico incontro tra papa Giovanni Paolo II e il Rabbino Capo Elio Toaff. Altri disegni dell'artista presenti in Fondazione, come ad esempio lo *Studio di balletto*, rivelano invece l'interesse di Schinasi per la figura umana: la raffigurazione del corpo umano in movimento durante *performance* atletiche o artistiche, oppure durante il lavoro nei campi, costituisce un'altra tematica fondamentale nella sua produzione pittorica.

Il significato dell'opera di Schinasi si può dunque riassumere perfettamente nel termine Neofuturismo, o Cubofuturismo: nell'etimologia del termine sono inseriti il richiamo alla tradizione cubista e futurista, sia a un nuovo futuro, in cui l'uomo avrebbe ritrovato centralità e dignità.

Martina Di Veglia

¹ FRADDANNI 2020, p. 97.

² Cfr. DANIEL SCHINASI 2019, pp. 15-16.

³ MAROTTA 1990, p. 9.



BIBLIOGRAFIA

ACCAME 1989

G. M. ACCAME, *Renato Spagnoli, opere 1961-1963*, in *RENATO SPAGNOLI MOSTRA ANTOLOGICA* 2016, pp. 37-39 [originariamente pubblicato in *Renato Spagnoli*, Livorno, edizioni Peccolo, vol. VII, 1989].

ARGENTIERI, FANTINI MARCH 2014

G. ARGENTIERI, L. FANTINI MARCH, *Giovanni March (1894-1974) la grafica, semplici testimonianze*, a cura di Giuseppe Argentieri, Lorena Fantini March, Livorno, Chi.ca, 2014.

ARTE MODERNA IN ITALIA 1915-1935 1967

Arte moderna in Italia 1915-1935, a cura di C.L. Ragghianti, Firenze, Marchi e Bertolli, 1967.

BABONI 2001

A. BABONI, *L'Ottocento: le incisioni di Giovanni Fattori*, a cura di A. Baboni, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2001.

BABONI 2002

A. BABONI, *L'Ottocento: i disegni di Giovanni Fattori*, a cura di A. Baboni, Livorno-Pisa, Pacini Editore, 2002.

BABONI 2003

A. BABONI, *Giovanni Fattori: il sentimento della figura*, a cura di A. Baboni, Firenze, Maschietto editore, 2003.

BABONI 2008

A. BABONI, *Giovanni Fattori: tra epopea e vero*, a cura di A. Baboni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.

BABONI, MALESCI 1983

A. BABONI, A. MALESCI, *Giovanni Fattori: l'opera incisa*, a cura di A. Baboni, A. Malesci, Milano, Over, 1983.

BACCI DI CAPACI 1998

G. BACCI DI CAPACI, *Elin Danielson e Raffaello Gambogi, in I pittori del lago. La cultura artistica intorno a Giacomo Puccini*, catalogo della mostra, a cura di A. Conti, G. Bacci di Capaci e P. Chini Polidori, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1998, pp. 39-44.

BACCI DI CAPACI 2002

G. BACCI DI CAPACI, *Elin Danielson-Gambogi. Una donna nella pittura*, catalogo della mostra, Livorno, Tipografia Debatte Otello, 2002.

BELLONZI 1967

F. BELLONZI, *Renato Natali pittore*, Livorno, Belforte, 1967.

BIETOLETTI 2013

S. BIETOLETTI, *Per la prima volta esposte al pubblico*, in *FONDAZIONE CASSA DI RISPARMI* 2013, pp. 49-54.

CAGIANELLI 1997

F. CAGIANELLI, *Sull'Arno*, in *Pittori in villa: Silvestro Lega e l'ambiente dei Tommasi a Crespina e dintorni*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, E. Lazzarini, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 1997, pp. 91-92, cat. 42.

CAGIANELLI 2000

F. CAGIANELLI, *Il "disfacimento romantico della macchia" da Mario Puccini a Renato Natali: verso il fauvismo in L'officina del colore. Diffusione del fauvisme in Toscana*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli e E. Lazzarini, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2000, pp. 9-30.

CAGIANELLI 2012

F. CAGIANELLI, *Guglielmo Micheli, un precursore verso un destino individuale. Il processo di risoluzione e consumazione della macchia*, in *Guglielmo Micheli, 1866-1926: emozioni verso l'impressionismo e il divisionismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, Pisa, Pacini, 2012, pp. 9-47.

CAGIANELLI 2017

F. CAGIANELLI, *Pierino Fornaciari, da artista engagé a Faber. Una testimonianza ideologica tra Premio Suzzara e sperimentazioni cinevisuali*, in *Pierino Fornaciari 1918-2009: Dal neorealismo all'arte programmata*, «Livorno arte e cultura», n. 3, 2017, pp. 9-38.

CAGIANELLI, MATTEONI 2006

F. CAGIANELLI, D. MATTEONI, *Renato Natali. Un mondo di eccezione tra incanti lunari e frenesia di vita*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006..

CAMPUS 1981

G. CAMPUS, *Percorso Installazione*, in *GIOVANNI CAMPUS. TEMPO IN PROCESSO* 2014, p. 190 [originariamente pubblicato in *Centesima mostra*, catalogo della mostra tenutasi a Livorno, Galleria Peccolo, dal 6 giugno al 9 luglio 1981].

CAPRILE 1977

P. CAPRILE, *Retrospettiva di Renuccio Renucci*, Livorno, Grafiche Favillini, 1977.

CARAMEL 1983

L. CARAMEL, G. Campus, in *GIOVANNI CAMPUS. TEMPO IN PROCESSO* 2014, p. 200 [originariamente pubblicato nella cartella *Percorsi-Interventi*, Coste della Gallura, Sardegna, 1983].

CASSINELLI 2018

P. CASSINELLI *Ferdinando Chevrier e la ricerca dell'essere*, in *Ferdinando Chevrier: il gusto della forma e del colore*, catalogo della mostra, a cura di P. Cassinelli, M. Giori, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2018, pp. 7-12.

CASTELLI 1957

L. CASTELLI, *Guglielmo Micheli*, «Rivista di Livorno: rassegna di attività municipale e bollettino statistico», VII, 6/1957, pp. 343-350.

CERRITELLI 1997

C. CERRITELLI, *Ricerca della coerenza, coerenza della ricerca come urgenza della visione*, in *GIOVANNI CAMPUS. TEMPO IN PROCESSO* 2014, p. 311 [originariamente pubblicato in «Nuova Meta», n. X, Milano 1997].

DADDI 1973

G. DADDI, *Eugenio Cecconi*, Lecco, Stefanoni, 1973.

DANIEL SCHINASI 2019

Daniel Schinasi. Il viaggio neofuturista, catalogo della mostra, a cura di G. Bacci, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2019.

DE GRADA 1949

R. DE GRADA, *Giovanni March, presentazione di Raffaello De Grada jr*, Firenze, STET, 1949.

DE MICHELI 1961

M. DE MICHELI, *Giovanni Fattori*, Busto Arsizio (Va), Bramante, 1961.

DINI 2013

F. DINI, *Castiglioncello, Castello Pasquini. Sotto l'egida spirituale di Diego Martelli una stagione di grandi mostre*, in *FONDAZIONE CASSA DI RISPARMI* 2013, pp. 93-109.

DONZELLI 1979

F. DONZELLI, *1900-1950 La Scuola Labronica del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1979.

DONZELLI 1985

F. DONZELLI, *Giovanni March (1894-1974)*, Bologna, Cappelli, 1985.

DORFLES 1958

G. DORFLES, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, Milano, Lerici, 1958.

DORFLES 1959

G. DORFLES, *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959.

DORFLES 1987

G. DORFLES, I. Antico, C. Battaglia, G. Campus, M. Lai, C. Nivola, V. Satta, in *GIOVANNI CAMPUS. TEMPO IN PROCESSO* 2014, p. 216 [originariamente pubblicato nel catalogo della mostra *Sardegna fuori Sardegna*, 1987].

DURANTI 2005

M. DURANTI, *Oswaldo Peruzzi. L'ultimo futurista*, Milano, EFFE Fabrizio Fabbri Editore S.r.l., 2005.

ELIN DANIELSON-GAMBOGI 2007

Elin Danielson-Gambogi. Italian valossa - I italienskt ljus - Nella luce italiana, catalogo della mostra, a cura di V. Heininen, Helsinki, Didrichsen, 2007.

FAGIOLI 2002

M. FAGIOLI, *Silvio Bicchì: Un maestro della Pittura del Novecento a Montopoli*, in *Silvio Bicchì. Un maestro della pittura del Novecento a Montopoli*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagioli e R. Gamucci, San Miniato, Palagini, 2002, pp. 17-46.

FARESE SPERKEN 1987

C. FARESE SPERKEN, *La Collezione Grieco, 50 dipinti da Fattori a Morandi*, Bari, Dedalo, 1987.

FERRUCCIO RONTINI 2018

Ferruccio Rontini, catalogo della mostra, a cura di V. Farinella, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2018.

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMI 2013

Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno 1992/2012. Nascita di una collezione, a cura di S. Fraddanni, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2013.

FORNACIARI 1988

P. FORNACIARI, P. Fornaciari, *Quaderno*, s.d., ma 1988 ca.

FORNACIARI 2017

P. FORNACIARI, *Pierino Fornaciari: profilo biografico*, in *Pierino Fornaciari 1918-2009: Dal neorealismo all'arte programmata*, «Livorno arte e cultura», n. 3, 2017, pp. 39-46.

FRA I DISEGNI 2012

Fra i disegni di Eugenio Cecconi, a cura di F. Donzelli, Firenze, Artigraf, 2012.

...FRA LE CARTE 1906

...*Fra le carte di Eugenio Cecconi*, Firenze, Landi, 1906.

- FRADDANNI 2020
S. FRADDANNI, *Fondazione Livorno. Attività 2019*, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2020.
- GHIGLIA 1913
O. GHIGLIA, *L'opera di Giovanni Fattori*, Firenze, Casa Ed. Self, 1913.
- GIORGIO KIENERK 2013
Giorgio Kienerk un artista tra Toscana e Europa, a cura di G. Bacci di Capaci e V. Kienerk, Ospedaletto (PI), Edizioni La Grafica Pisana, 2013.
- GIOVANNI CAMPUS. TEMPO IN PROCESSO 2014
Giovanni Campus. Tempo in processo. Pittura. Scultura. Note di lettura 1965-2014, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, Milano, Serigrafia Arti Grafiche Srl, 2014.
- GIOVANNI FATTORI: DIPINTI 1854-1906 1987
GIOVANNI FATTORI: DIPINTI 1854-1906, a cura di G. Matteucci, R. Monti, E. Spalletti, Firenze, Artificio, 1987.
- GIOVANNI FATTORI 1998
Giovanni Fattori, catalogo della mostra, a cura di A. Baboni e G. Cortenova, Milano, Electa, 1998.
- GIOVANNI LOMI 2015
Giovanni Lomi. Dal baule dei ricordi, a cura di M. Pierleoni, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2015.
- GIOVANNI MARCH 2023
Giovanni March. Il pittore della luce e dell'atmosfera, catalogo della mostra, a cura di M. Pierleoni, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2023.
- GROSSO 2007
G. GROSSO, *Giovanni March*, in Treccani.it – Vocabolario Treccani on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. (https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-march_%28Dizionario-Biografico%29/) <20/12/2022>.
- I POSTMACCHIAIOLI 1991
I Postmacchiaioli, a cura di R. Monti e G. Matteucci, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1991.
- I POSTMACCHIAIOLI 2002
I Postmacchiaioli, catalogo della mostra, a cura di E. Querci, Correggio, Studio Lobo, 2002.
- IL DIVISIONISMO 1995
Il Divisionismo in Toscana, catalogo della mostra, a cura di R. Monti, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1995.
- L'EREDITÀ DI FATTORI E PUCCINI 2011
L'eredità di Fattori e Puccini: il Gruppo Labronico tra le due Guerre, a cura di V. Farinella e G. Schiavon, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2011.
- LA PITTURA A LIVORNO 1997
La pittura a Livorno tra le due guerre nella Fondazione Cassa di Risparmi, catalogo della mostra, a cura di E. Spalletti e S. Bietoletti, Livorno, Sillabe, 1997.
- LA SALVIA 2014
V. LA SALVIA, *Appunti di letteratura artistica per una analisi stilistica*, in *Renato Natali 1900-1940 opere scelte: il racconto di un artista e del suo mondo*, a cura di V. La Salvia, volume ideato e promosso da M. Padovani, Livorno - Ospedaletto (Pisa), Galleria d'arte Goldoni - Pacini Editore, 2014, pp. 17-22.
- LINGUAGGI ARTISTICI A LIVORNO 2021.
Linguaggi artistici a Livorno dal Caffè Bardi a Bottega d'Arte. Nel centenario della chiusura dello storico locale (1921-2021), catalogo della mostra, a cura di M. Pierleoni, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2021.
- LOMBARDI 2002
L. LOMBARDI, *Il Naturalismo in Toscana*, in *Pittura dei campi: Egisto Ferroni e il naturalismo europeo*, catalogo della mostra, a cura di A. Baldinotti, V. Farinella, Livorno, Pacini 2002, pp. 61-80.
- MARCOLLI 1971
A. MARCOLLI, *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, Firenze, Sansoni, 1971.
- MARINI, STEFANI 1979
G.L. MARINI, P. STEFANI, *Angiolo Tommasi*, Firenze, Edizione Il Torchio 1979.
- MAROTTA 1990
V. MAROTTA, *L'umanesimo cubo-futurista*, in *Daniel Schinasi: Neofuturismo e Neoumanesimo nel Mediterraneo. 1957-2007*, catalogo della mostra, a cura di S. Schinasi, San Vincenzo, Comune di San Vincenzo, 2007, pp. 8-9.
- MATTEONI 2006a
D. MATTEONI, *Poesia e memoria nella "Livorno scomparsa" degli anni Trenta*, in *RENATO NATALI. UN MONDO DI ECCEZIONE* 2006, pp. 162-169.
- MATTEONI 2006b
D. MATTEONI, *Fortuna critica di Renato Natali: un progetto artistico non compreso*, in *RENATO NATALI. UN MONDO DI ECCEZIONE* 2006, pp. 14-25.
- MATTEONI 2007
D. MATTEONI, *Renato Natali: un prestigiatore del colore verso le avanguardie*, in *RENATO NATALI: UN PRESTIGIATORE DEL COLORE* 2007, pp. 17-22.
- MATTEONI 2013
D. MATTEONI, *Oswaldo Peruzzi "futurista assolutamente"*, in *Fondazione Cassa di Risparmio di Livorno. 1992-2012: nascita di una collezione*, a cura di S. Fraddanni, Livorno, Pacini Editore, 2013, pp. 143-148.
- MATTEUCCI 1970
G. MATTEUCCI, *Ulvi Liegi*, Firenze, Il Torchio, 1970.
- MATTEUCCI 2001
G. MATTEUCCI, *Giorgio Kienerk, «spirito colto e pensatore»*, in *Giorgio Kienerk 1869-1948*, a cura di E. Querci, Torino, Allemandi, 2001, pp. 7-14.
- MENEGUZZO 1985
M. MENEGUZZO, *Giovanni Campus*, in *GIOVANNI CAMPUS. TEMPO IN PROCESSO* 2014, p. 208 [originariamente pubblicato nel catalogo della mostra *Giovanni Campus* del 1985 tenutasi a Frankfurt, Galerie Loehr, maggio-giugno 1985].
- MICHELUCCI 1996
M. MICHELUCCI, *Livorno e l'eredità dei Macchiaioli. Storia del Gruppo Labronico*, Livorno, Editrice Nuova Fortezza, 1996.
- MISURI 2006
F. MISURI, *Artisti al caffè. Cronache di pittori moderni*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006.
- MONTI 1993
R. MONTI, *Un'avventura toscana in I postmacchiaioli*, a cura di R. Monti e G. Matteucci, Roma, De Luca, 1993, pp. 9-15.
- MONTI 2002
R. MONTI, *Giovanni Fattori 1825-1908*, Livorno, Sillabe, 2002.
- MOSTRA RETROSPETTIVA 1974
Mostra retrospettiva di Eugenio Cecconi, catalogo della mostra, a cura di G. Daddi e D. Durbè, Lecco, grafiche Stefanoni, 1974.
- OSCAR GHIGLIA 2022
Oscar Ghiglia: catalogo generale, a cura di L. Ghiglia, S. Zampieri, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2022.
- NOMELLINI 1925
P. NOMELLINI, *Le quattro personali di Luigi Levi, Renato Natali e Gino Romiti, pittori; e dello scultore Valmore Gemignani*, «Bollettino di "Bottega d'Arte"», IV, 3, 1925, p.n.n.
- PACCAGNINI 1994
P. PACCAGNINI, *Incontri e confronti postmacchiaioli fra Firenze, Livorno e la Versilia*, in *La pittura in Toscana fra 800 e 900*, ciclo di conferenze (Livorno, dicembre 1992 - marzo 1993), «Quaderni del Museo G. Fattori», Livorno, Sillabe, 1994, pp. 20-26.
- PECCOLO 1977
R. PECCOLO, *Renato Spagnoli: il rapporto tra un artista e la sua città*, in *RENATO SPAGNOLI MOSTRA ANTOLOGICA* 2016, pp. 17-19 [originariamente pubblicato in «Livornosanitaria», anno III n. 10, 1977].
- PEPI 2013
M. F. PEPI, *Renato Spagnoli. Destabilizzazioni e riequilibri*, in *Renato Spagnoli, un percorso di 6 opere storiche+6 sculture attuali*, catalogo della mostra, Livorno, edizioni Peccolo, 2013, pp. 3-6.
- PITTORI LIVORNESI: 1900-1950 1979
Pittori livornesi: 1900-1950: la scuola labronica del Novecento a cura di F. Donzelli, interventi di L. Bonetti e P. Caprile, Bologna, Cappelli, 1979.
- PONTIGGIA 2009
E. PONTIGGIA, *Giovanni Lomi: le trasparenze del Novecento*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009.
- PONTIGGIA 2017
E. PONTIGGIA, *Ferdinando Chevrier: il movimento e la tensione*, catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2017, pp. 7-16.
- PRATESI 2000
M. PRATESI, *Oscar Ghiglia*, in Treccani.it – Vocabolario Treccani on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (https://www.treccani.it/enciclopedia/oscar-ghiglia_%28Dizionario-Biografico%29/) <20/12/2022>.
- QUERCI 2001
E. QUERCI, *Giorgio Kienerk 1869-1948*, a cura di E. Querci, Torino, Allemandi, 2001.
- QUERCI 2011
E. QUERCI, *Angiolo Tommasi e lo studio meditato del vero*, in *I Tommasi: pittori in Toscana dopo la macchia*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini, Milano, Skira 2011, pp. 39-47.

QUERCI 2015

E. QUERCI, *Attorno al ritratto, da Adriano Cecioni ai giorni faugliesi: l'approccio realista, la maschera, la modella*, in *Giorgio Kienerk. Ritratti*, catalogo della mostra, a cura di E. Querci e G. Bacci di Capaci, Ospedaletto (PI), Pacini Editore, 2015.

RAZZAGUTA 2021

G. RAZZAGUTA, *Virtù degli artisti labronici*, Livorno, Società Editrice Tirrena, 1943, ristampato da Nuova Fortezza, Livorno, 1985, edizione elettronica *LiberLiber* 2021.

RENATO NATALI: 1883-1979 2011

Renato Natali: 1883-1979: aggiornamenti critici e documentari con numerosi dipinti inediti, secondo volume della trilogia, a cura di F. Donzelli, Firenze, Artigraf, 2011.

RENATO NATALI: MOSTRA ANTOLOGICA 1983

Renato Natali: mostra antologica nel centenario della nascita, 1883-1983, introduzione di R. Monti, a cura di G. e G. Guastalla, Livorno, Graphis arte, 1983.

RENATO NATALI: MOSTRA RETROSPETTIVA 1974

Renato Natali: mostra retrospettiva, catalogo della mostra, a cura di V. Durbé, Firenze, Centro Di, 1974.

RENATO NATALI. UN MONDO DI ECCEZIONE 2006

Renato Natali. Un mondo di eccezione tra incanti lunari e frenesia di vita, a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006.

RENATO NATALI: UN PRESTIGIATORE DEL COLORE 2007

Renato Natali: un prestigiatore del colore verso le avanguardie, a cura di D. Matteoni, Firenze, Pagliai, 2007.

RENATO SPAGNOLI MOSTRA ANTOLOGICA 2016

Renato Spagnoli mostra antologica, catalogo della mostra, a cura di A. Capitano, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2016.

SANTINI 1953

A. SANTINI, *Guglielmo Micheli o del mare sereno*, «Rivista di Livorno: rassegna di attività municipale e bollettino statistico», III, 2/1953, pp. 83-87.

SBORGI 2004

F. SBORGI, *La scuola di Micheli: da Modigliani a Lloyd*, catalogo della mostra, a cura di F. Sborgi, Lucca, Pegaso 2004.

SERVOLINI 1929

L. SERVOLINI, *Guglielmo Micheli*, in «Liburni Civitas», II, 7/1929, pp. 71-81.

SERVOLINI 1934

L. SERVOLINI, *Artisti contemporanei: Silvio Bicchi*, «Emporium», n. 80, 1934, pp. 350-354.

SILVIO BICCHI 1972

Silvio Bicchi (1874-1948): 13 disegni e 37 tavole di cui 21 a colori, catalogo della mostra, a cura di M. Borgiotti e C. Hautmann, Rimini, Grafiche Gattei, 1972.

SILVIO BICCHI 1975

Silvio Bicchi: 1874-1948, catalogo della mostra, a cura di A. Mistrangelo, S.l., 1975.

SOMARÉ 1940

E. SOMARÉ, *Guglielmo Micheli. Introduzione di Enrico Somaré: con un ritratto del pittore, ventitré tavole in nero e una Tavola a colori*, Milano, Rizzoli e C. Anon. Per L'arte Della Stampa, 1940.

SPAGNOLI 1970

R. SPAGNOLI, *Comunicazione letta alla "Mostra del Moirè"*, in *RENATO SPAGNOLI MOSTRA ANTOLOGICA* 2016, pp. 12-13 [intervento tenuto originariamente in occasione della mostra *Moiré, Strutture di sovrapposizione*, Milano, Università Popolare-Aprile 1970].

SPALLETTI 1997

E. SPALLETTI, in *La pittura a Livorno tra le due guerre nella raccolta della Fondazione Cassa di Risparmi*, catalogo della mostra, a cura di E. Spalletti e S. Bietoletti, Livorno, Sillabe, 1997, p. 34, cat. 12.

ULVI LIEGI 2007

Ulvi Liegi. Momenti del postimpressionismo in toscana, a cura di S. Fugazza, Firenze, Pagliai, 2007.

UN'ALTRA LIVORNO 1978

Un'altra Livorno, catalogo della mostra, a cura di D. Durbé, Livorno, Meschi, 1978.

VALKONEN 1998

M. VALKONEN, *Arte in Finlandia. Dalle origini ad oggi*, Helsinki, Otava, 1998.

VECA 1996

A. VECA, *Aggiornamento per Giovanni Campus*, in *GIOVANNI CAMPUS. TEMPO IN PROCESSO* 2014, pp. 242-243 [originariamente pubblicato nel catalogo della mostra *manifesto Personale*, tenutasi a New York, Hands Gallery, dicembre 1996-gennaio 1997].

VECA 2017

A. VECA *L'opera parallela. Le carte di Ferdinando Chevrier*, in *Ferdinando Chevrier: il movimento e la tensione*, catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2017, pp. 17-24.

STAMPATO DA
BANDECCHI & VIVALDI
PONTEDERA, ITALIA



GENNAIO 2024

Quaderni d'Arte di Fondazione Livorno

Vol. II