



Itinerari in collezione

Quaderni d'Arte di Fondazione Livorno

Vol. III



Quaderni d'Arte di Fondazione Livorno
Vol. III

Itinerari in collezione

a cura di

Giorgio Bacci e Cristiano Giometti

In copertina

Osvaldo Peruzzi, *Bagni Pancaldi*, 1974

Impaginazione e stampa

Bandecchi & Vivaldi, Pontedera

ISBN: XXX



SAGAS

DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA,
ARTE E SPETTACOLO

Itinerari in collezione

INDICE

Presentazione <i>Luciano Barsotti</i>	7
Introduzione <i>Giorgio Bacci, Cristiano Giometti</i>	9
Giuseppe Baldini, Ritratto di signora, 1840-1850 <i>Isabella Tronconi</i>	12
Adolfo Tommasi, Mattina d'estate sull'Affrico, 1882 <i>Lisa Corsi</i>	16
Alfredo Müller, Le retour du troupeau, 1902 <i>Consuelo Tomasi</i>	20
Francesco Franchetti, Mercato coperto, 1914 ca. <i>Daniela Migliavacca</i>	24
Gino Romiti, Tramonto rosso, 1920 <i>Viola Pippi</i>	28
Alberto Zampieri, Livorno "Crocetta", 1921 <i>Cesare Sampieri</i>	32
Giovanni Zannacchini, Porto o Nave in cantiere, 1926-1928 <i>Mattia Colombi</i>	36
Cafiero Filippelli, Bambina con salvadanaio, 1936 <i>Annalisa De Rosa</i>	40
Benvenuto Benvenuti, Luogo dove riposa Segantini, 1940 ca <i>Desideria Zappoli</i>	44
Osvaldo Peruzzi, Bagni Pancaldi, 1974 <i>Alberto Mininni</i>	53
Vitaliano De Angelis, Le vele (maquette), 1992 Vitaliano De Angelis, Il molo (maquette), 1992 <i>Giulia Basilissi</i>	48



PRESENTAZIONE

Per il secondo anno consecutivo, i corridoi della Fondazione si sono trasformati in un ambiente di studio e di esercitazione per tanti giovani attenti e curiosi, allievi della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Firenze. Di concerto con i loro docenti, Giorgio Bacci e Cristiano Giometti, gli specializzandi hanno selezionato alcune opere della nostra collezione per poi analizzarle con cura e studiarle nei minimi particolari. Un esercizio di critica d'arte per mettere in relazione le nozioni sottratte ai testi con l'opera d'arte di volta in volta presa in esame, in tutte le sue caratteristiche, tecniche e contenutistiche.

Descrizioni, analisi formali, interpretazioni, contestualizzazioni storiche e culturali... tutti gli elementi e le riflessioni sono stati elaborati partendo dallo studio e addirittura dalla manipolazione della materia prima, per attingere i dati direttamente alla fonte e aggiungere emozioni alle osservazioni. Per gli studenti, un'opportunità formativa unica, che arricchisce e completa la preparazione teorica, sviluppando un rapporto più autentico e stimolante con il mondo dell'arte. Per la Fondazione l'occasione di far conoscere e veicolare con strumenti alternativi la sua collezione e per accrescerne l'interesse da parte dei giovani.

Gli artisti scelti per questo secondo laboratorio di "Itinerari in collezione" sono stati: Giuseppe Baldini, Adolfo Tommasi, Alfredo Müller, Francesco Franchetti, Gino Romiti, Alberto Zampieri, Giovanni Zannacchini, Cafiero Filippelli, Benvenuto Benvenuti, Osvaldo Peruzzi, Vitaliano De Angelis.

Nella pubblicazione che presentiamo, terzo volume della collana "Quaderni d'Arte di Fondazione Livorno" sono state raccolte le schede elaborate dagli studenti con l'immagine di ciascuna opera esaminata.

Luciano Barsotti

Presidente Fondazione Livorno



INTRODUZIONE

I*tninerari in collezione* è una raccolta di saggi nati 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 progetto di ricerca ha coinvolto gli specializzandi in un percorso di studio e analisi dedicato alle opere in collezione della Fondazione Livorno. Obiettivo principale è stato approfondire non solo le figure degli artisti, ma anche le modalità di esposizione e presentazione museale, con la finalità di arrivare a scrivere testi di taglio saggistico, in cui le opere sono messe in relazione con il contesto storico-critico.

Il volume rappresenta il secondo di una serie ideata per dare vita a un catalogo il più completo possibile della collezione, con l'intento di combinare rigore scientifico e piacevolezza nella lettura, nell'ottica di una divulgazione a un pubblico più ampio dei risultati raggiunti.

Un ringraziamento particolare va a tutti coloro che hanno contribuito con entusiasmo alla realizzazione del progetto, a partire da Fondazione Livorno, il presidente Luciano Barsotti e il Consiglio di Amministrazione, in particolare Olimpia Vaccari, che condivise questa idea con noi diversi anni fa, Stefania Fraddanni, Costanza Musetti e Michele Pierleoni.

Giorgio Bacci, Cristiano Giometti







Giuseppe Baldini

(Livorno 1807-1876)

Ritratto di signora, 1840-1850

Olio su tela incollata su cartoncino pressato (frammento), 35x25,5 cm

Opera autografa del pittore Giuseppe Baldini (si veda la firma in basso a destra), il frammento è datato da Vincenzo Farinella (che ne conferma l'attribuzione) al quinto decennio dell'Ottocento (comunicazione orale: ROCA REY 2013, p. 175) e raffigura una bruna e attraente donna rilassata su un canapè, in abbigliamento da camera. La signorina indossa una sorta di vestaglia abbottonata sul seno, di color corallo a motivi floreali che ricordano una *chinoiserie*, con le maniche curiosamente di foggia neosettecentesca orlate di pizzo come l'ampia scollatura. Sul lato del divano opposto alla fanciulla si intravede un oggetto ad oggi indefinibile. Secondo Farinella, il dipinto, evidentemente frammentario e rifilato su tutti e quattro i lati, potrebbe rappresentare un corteggiamento, con la ragazza che ammiccherebbe a un fidanzato presente un tempo sul lato sinistro della composizione. Il languido abbandono del piedino destro della donna sul sofà, la veste piuttosto discinta, il sorriso "complice" parrebbero confermare l'ipotesi di una certa intimità fra la protagonista e il suo non visto interlocutore.

L'opera ha fatto il suo ingresso nella Fondazione il 14 maggio 1992, con un'iniziale, erronea attribuzione al ben più celebre ferrarese Giovanni Boldini (Fondazione Cassa di Risparmio di Livorno, inv. nr. 411/153). Nel 2010 il supporto si presentava ancora in ottimo stato di conservazione, mentre il dipinto è stato sottoposto a un intervento di restauro consistito nell'asportazione di ridipinture presenti nella parte inferiore del dipinto, vernici ingiallite e particolato, e nell'integrazione di alcuni graffi presenti sull'abito azzurro della

giovane (relazione di restauro di Sandra Roca Rey, 22 luglio 2010). Seppur fruendone soltanto in maniera parziale, se ne possono apprezzare la sicura costruzione spaziale enfaticizzata dallo splendido tappeto, di sapore ancora quasi *Biedermeier*, a motivi geometrici e floreali in convincente prospettiva, la raffinata tavolozza, la sapiente alchimia tra toni cromatici che si richiamano l'un l'altro fra abiti, tappeto e tappezzerie, il vivo naturalismo da scena di genere. Il giallo delle tappezzerie, le stesse su pareti, poggiaiedi e canapè, conferisce alla stanza una luminosità e un'ariosità intense. L'opera, nell'*oeuvre* del pittore, si inserisce in un filone di pitture di genere di carattere feriale e intimistico, di «dignitosi ritratti per la buona borghesia livornese» (FARINELLA 2001, p. 266), in contrasto con l'intensa attività dell'artista per svariate chiese e palazzi livornesi ove poté maggiormente esprimere lo stile purista-nazareno tipico dei suoi esordi romani, dipingendo più altisonanti soggetti di carattere sacro, mitologico o allegorico.

Giuseppe Baldini aveva infatti in gioventù frequentato l'Accademia di San Luca a Roma, all'epoca in cui Tommaso Minardi vi insegnava disegno (OVIDI 1902, p. 102) non completando tuttavia gli studi per sopravvenute difficoltà economiche; tuttavia, il magistero del Minardi gli fu caro per tutta la vita – e Baldini stesso dovette essere stato un buon allievo – giacché il 3 giugno 1867 Baldini chiese e ottenne dall'anziano professore faentino un riconoscimento scritto che testimoniassero positivamente in merito alla gravidanza e validità del percorso di studi del giovane, interrotto anzitempo, in luogo di un primo attestato rilasciato dall'Accademia e andato perduto (VENTURI 1933, pp. 3-4).

Ritornato a Livorno, Baldini aprì una scuola di pittura «sopra il Teatro Nuovo» dei Floridi (*La giovinezza di Fattori* 1980, pp. 70-71) nella quale lui stesso insegnava «disegno elementare e superiore, della figura, della osteologia, dell'anatomia, dell'ornato e della pittura» (VENTURI 1933, p. 6): nel 1838 sappiamo che suoi allievi erano «cinque Giovannetti [*sic*] dai 12 ai 14 anni», paganti «L. 20 al mese» (rapporto della Polizia sul Baldini, 1938, *La giovinezza di Fattori* 1980, pp. 75-76). Celebri frequentatori di questa scuola furono, tra gli altri, Giovanni Costa livornese, Neri Tanfucio (*alias* Renato Fucini), e Giovanni Fattori, che vi appresero i primi rudimenti di pittura (nonostante Fattori avesse a sostenere di aver frequentato «la sua scuola per alcuni anni senza capire nulla»: DINI 1997, pp. 597 e 653). Il fatto che l'artista, certo non di primissimo ordine, sia a tutt'oggi piuttosto misconosciuto come tale – quando invece gli si attribuiscono notevoli meriti come fervente patriota e mazziniano, e come tale sorvegliato speciale (VENTURI 1941, pp. 59-63, *La giovinezza di Fattori* 1980, pp. 75-79) – si deve forse anche ai giudizi *tranchant* che Fattori gli riservò in più di un'occasione (magari riconducibili al temperamento ribelle e alla volontà di affrancarsi dall'ambiente labronico, percepito come castrante e provinciale, del giovane pittore; DINI 1997, pp. 366, 397, 597, 633, 653; FARINELLA 2001, p. 265). Dal canto suo Giuseppe Baldini, apparentemente, non nutrì mai astio o invidia nei confronti dell'allievo, al punto da incoraggiarlo a proseguire gli studi presso Giuseppe Bezzuoli e da finanziare, insieme ad altri sottoscrittori, la *Carica di Cavalleria a Montebello* del 1862, poi acquisita dalla costituenda Pinacoteca Civica di Livorno (WINSPEARE 1999, pp. 154-155 cat. 55). Per quest'ultima, oggi Museo Civico Giovanni Fattori, Giuseppe Baldini ebbe il 21 gennaio 1869 l'incarico, insieme allo scultore Temistocle Guerrazzi e all'esperto d'arte Riccardo Berrettoni, di scegliere, raccogliere e catalogare un nucleo di opere «in diverse stanze e nelle soffitte di questo Palazzo Comunale, non che in un magazzino dipendente dal Municipio [...] per servire di principio ad una Pinacoteca Livornese» (minuta della lettera del Sindaco di Livorno ai suddetti nella data di cui *supra*, in CARPITA 2008, pp. 19, 35 nota 41). Il Sindaco di Livorno, peraltro, nel 1868 aveva fatto dono alla Pinacoteca di un cartone del Baldini raffigurante il gruppo ellenistico del *Laocoonte* «disegnato allorché giovanetto attendeva in Roma allo studio delle Belle Arti», ad oggi purtroppo irrintracciabile (minuta della lettera del Sindaco di Livorno al nostro nella sopraddetta data, in CARPITA 2008, pp. 18, 35 nota 28).

A Livorno Baldini dipinse un nutrito numero di opere di soggetto religioso in varie chiese (PIOMBANTI 1873, pp. 301, 351, 387, 494), come *Il Padre Eterno e i Quattro Evangelisti* ad affresco nella calotta absidale di San Gregorio Armeno a Livorno (1844-1846; LAZZARINI 2015, pp. 64-66), purtroppo andate distrutte nel corso del secondo conflitto mondiale (ma descritte minuziosamente da Cesare VENTURI 1933, pp. 10-11), una tela con *San Martino vescovo di Tours che resuscita un giovanetto* già dietro l'altar maggiore, e oggi sulla parete destra, della chiesa di San Martino a Salviano (1864; VENTURI 1933, pp. 11-12), un gruppo di tele in San Giuseppe a Livorno almeno una delle quali (*Gesù nell'Orto del Getsemani*) commessagli dal Comune stesso, ed eseguita dal 1863 al 1866: la suddetta (ad oggi non più *in loco*), *Gesù consegna le chiavi a*

San Pietro, in origine sulla parete sinistra della navata della chiesa ed oggi sulla destra, e il *Martirio dei Santi Crispino e Crispiniano* presso la testata del transetto destro, che partecipò alla prima Esposizione Fiorentina dell'Accademia delle Belle Arti nel 1843 (DE BONI 1843, p. 111). Ad esse va aggiunta una tela di grandi dimensioni raffigurante *San Pietro Apostolo*, sulla parete della navata destra di Santa Maria del Soccorso (1860). Con quest'ultima in particolare, nonostante la differenza di soggetto, ci pare possa essere messa in relazione un'*Allegoria della Vittoria* dalle forme solide e tornite, dalle spalle e dai volti similmente costruiti, firmata e datata 1864, alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (COPPI 2008, p. 202 cat. 722). In queste opere, in più d'un caso in pessimo stato di conservazione, emerge prepotentemente il retaggio purista del pittore, che ci sentiamo di giudicare tutt'altro che modesto specialmente per la perizia nell'enucleazione dei pregevoli nudi – si vedano il boia nel *Martirio di Crispino e Crispiniano*, l'astante seminudo nel *San Martino che resuscita un giovanetto*, l'eburneo petto della *Vittoria* – e che fu in grado di restituire forme delineate da un disegno pulito e asciutto memore di esperienze nazarene a Roma, e dalle quali trapela il neoraffaellismo del maestro. Nel 1841 Giuseppe Baldini lavorò anche come pittore e frescante agli apparati decorativi di Palazzo De Larderel, luogo da lui abitualmente frequentato già da alcuni anni in qualità di maestro di disegno dei figli di Francesco De Larderel (rapporto della Polizia sul Baldini, 1938, *La giovinezza di Fattori* 1980, pp. 75-76): vi eseguì alcuni quadri per le pareti del “Gabinetto Gotico” insieme a svariati altri artisti livornesi (Bartolena, Pollastrini, Chelli, Tuticci), uno sfondato con l'*Allegoria della fama* nel “Salotto alla Rococò”, e due riquadri (l'*Allegoria dell'Industria e del Commercio* e l'*Allegoria delle Quattro Età*) nel “Salotto Rosso” (LAZZARINI 1992, pp. 135-136, 141, 157, 160, 183 nota 20, 185 nota 79, 206), dal vivace colorismo e di ascendenza ancora pienamente neoclassica.

Ci sembra che lo spirito di questa anticonvenzionale e casereccia «libera scuola del disegno all'aria aperta» del Baldini (FARINELLA 2001, p. 266), di cui ci dà una vivida e accorata testimonianza Renato Fucini (FUCINI 1930, pp. 15-17) e il riconoscimento ufficiale della quale Baldini impetrò per tutta la sua vita (VENTURI 1933, p. 5) informi appieno una serie di sue opere: i due autoritratti, il primo dei quali esposto nell'atrio di Villa Mimbelli (ORLANDI 1999, p. 99 cat. 1) e convincentemente datato da Farinella intorno al 1840 (FARINELLA 2001, p. 285 nota 18) mentre dell'altro, un disegno a carboncino rialzato a biacca su carta bruna, si ignora l'ubicazione (*La giovinezza di Fattori* 1980, p. 73 cat. 37); una serie di vivaci ritratti femminili di una modella che viveva con la famiglia del pittore, della consorte stessa di questi Angiola Baluganti, e del figlio Eugenio bambino (quest'ultimo già in collezione Baldini, nel 1980 in collezione Ferrara, e la cui ubicazione è al momento sconosciuta: VENTURI 1933, pp. 13, 15, 17, 19, 22; *La giovinezza di Fattori* 1980, pp. 82-83, cat. 45-46; FARINELLA 2001, p. 266, fig. 2). Ci pare che l'opera in esame possa agevolmente dialogare con questi dipinti, sia stilisticamente che tipologicamente. Anche nel nostro ritratto ci sembra che, «a contatto con la freschezza del modello naturale, la consueta modestia del pittore sembra svaporare» per far posto a una notevole «capacità di cogliere, sotto un raggio violento di lume laterale, la fisicità del modello» e a una «franchezza di approccio al reale, immediato e umorale, che costituirà una costante sotterranea del linguaggio di molti artisti livornesi tra Otto e Novecento» (FARINELLA 2001, p. 267).

Ci sembra inoltre che fra questi due “poli stilistici” possano situarsi due vividi ritratti, anch'essi auspicabilmente ancora nelle collezioni degli eredi dei ritrattati; quello, datato circa al 1850, del *Sig. Antonio Pediani*, titolare della farmacia omonima in Borgo Reale (l'odierna via Garibaldi) a Livorno dove Giuseppe Baldini soleva incontrarsi con altri patrioti (Davide Fucini, Michele Palli, Francesco Pachó, Francesco Domenico Guerrazzi, Domenico Andrea Fabbricotti), e quello, datato intorno al 1865, del *Capitano Lavarello*, presumibilmente quel Francesco Lavarello massone amico di Garibaldi, a cui prima di partire da New York alla volta dell'Inghilterra l'“Eroe dei due mondi” lasciò una sciarpa massonica poi donata a Giovan Battista Fauchè nel 1864 a Livorno (ISASTIA 1995, p. 375). In questi due ritratti, dalle «carni [...] fresche e consistenti», animate da «un vero soffio di vita» (VENTURI 1933, pp. 9, 11) un intenso naturalismo pare coniugarsi con l'esigenza di conferire un'aura di ideale solennità ai personaggi raffigurati. L'opera di Baldini, pur nella sua modestia, è emblematica testimone di un «delicato momento di passaggio nella cultura figurativa livornese» (FARINELLA 2001, p. 267) fra la pittura di storia rappresentata da artisti come Enrico Pollastrini e Tommaso Gazzarrini, e l'incipiente pittura “di macchia” di Fattori.

Isabella Tronconi

BIBLIOGRAFIA

CARPITA 2008

V. CARPITA, *La nascita delle collezioni civiche livornesi (1856-1915)*, in *Patrimonio artistico e identità cittadina. Storia del Museo Civico G. Fattori di Livorno*, a cura di I. Amadei, V. Carpita, M. Patti, Livorno, O. Debatte 2008, pp. 15-45

COMANDUCCI 1982

A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, scultori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, 6 voll., Milano 1934, V ried. Milano, S.I.E.S. 1982, I vol.

COPPI 2008

L. COPPI, *Giuseppe Baldini. Allegoria della Vittoria*, in *Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Catalogo Generale*, a cura di C. Sisi, A. Salvadori, 2 voll., Livorno, Sillabe 2008, I, p. 202 cat. 722

DE BONI 1843

F. DE BONI, *Letteratura e Belle Arti dell'Esposizione Fiorentina nell'Accademia delle Belle Arti (continuazione)*, «Il Ricoglitore Fiorentino», V, 28, 7 ottobre 1843, pp. 109-111

DINI 1997

P. e F. DINI, *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, Firenze, Il Torchio 1997

FARINELLA 2001

V. FARINELLA, *Complementi al Museo Fattori*, «Nuovi Studi di Livornesi», IX, 2001 (2002), pp. 261-289

FUCINI 1930

R. FUCINI, *Acqua passata e foglie al vento*, Firenze, Bemporad 1930

ISASTIA 1995

A. M. ISASTIA, *Fauché, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 45, Roma 1995, pp. 373-375

La giovinezza di Fattori 1980

La giovinezza di Fattori, catalogo della mostra (ottobre-dicembre 1980), a cura di V. e D. Durbé, Roma, De Luca 1980

LAZZARINI 1992

M. T. LAZZARINI, *Apparati decorativi e collezionismo nelle residenze de Larderel*, in *Palazzo De Larderel a Livorno. La rappresentazione di un'ascesa sociale nella Toscana dell'Ottocento*, a cura di L. Frattarelli Fischer, M. T. Lazzarini, Milano, Electa 1992, pp. 135-186

LAZZARINI 2015

M. T. LAZZARINI in L. FRATTARELLI FISCHER, M. T. LAZZARINI, *Chiese e luoghi di culto a Livorno dal Medioevo a oggi*, Ospedaletto (Pisa), Pacini 2015, pp. 64-66.

ORLANDI 1999

F. ORLANDI, *Giuseppe Baldini. Autoritratto*, in *Museo Civico Giovanni Fattori. L'Ottocento*, a cura di E. Spalletti, Ospedaletto (Pisa), Pacini 1999, p. 99, cat. 1

OVIDI 1902

E. OVIDI, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma, Rebecca 1902

PIOMBANTI 1873

G. PIOMBANTI, *Guida storica ed artistica della città e dei contorni di Livorno*, Livorno, Marini 1873

ROCA REY 2013

S. ROCA REY, *Un progetto preventivo per una migliore conservazione*, in *Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno 1992/2012. Nascita di una collezione*, a cura di S. Fradanni, Ospedaletto (Pisa), Pacini 2013, pp. 171-176

VENTURI 1933

C. VENTURI, *Pittori livornesi. Giuseppe Baldini*, «Liburni Civitas», VI, 5, pp. 2-29

VENTURI 1941

C. VENTURI, *Il pittore Giuseppe Baldini e la «Giovine Italia»*, «Bollettino storico livornese», V, 1, pp. 59-63

WINSPEARE 1999

M. P. WINSPEARE, *Giovanni Fattori. Carica di cavalleria a Montebello*, in *Museo Civico Giovanni Fattori. L'Ottocento*, a cura di E. Spalletti, Ospedaletto (Pisa), Pacini 1999, pp. 154-155, cat. 55



Adolfo Tommasi

(Livorno 1851 - Firenze 1933)

Mattina d'estate sull'Affrico, 1882

Olio su tela, 36x52,5 cm

Un bambino nudo gioca nell'acqua bassa e ferma di un piccolo fiume e si specchia sulla superficie dell'acqua, sulla quale si formano dei morbidi cerchi concentrici. L'arcata di un ponte incornicia di scuro la scena, mentre sul fondo, nel sole, in lontananza, si staglia il profilo di una collina punteggiata di ville. Sulle sponde del fiume si intuisce la presenza di campi coltivati, delimitati da scarni cannicciati. Una gran quiete pervade questa scena dai forti contrasti luministici.

Il quadro è noto con un doppio nome: *Mattina d'estate sull'Affrico* o *Ponte sul Rio Maggiore - Ardenza*; sull'identificazione dell'ambientazione ci sono infatti pareri discordanti. Silvestra Bietoletti (BIETOLETTI, SPALLETTI 1997, p. 20) e Laura Lombardi (LOMBARDI 1999, p. 177) hanno ritenuto di riconoscere nella collina sul fondo la collina fiesolana, mentre Francesca Cagianelli ha preferito mantenere il titolo con cui l'opera fu inventariata in collezione nel 1992 e che la vorrebbe eseguita sul Rio Maggiore a Livorno (CAGIANELLI 2002, p. 200, nota 9).

Il parere di chi scrive è che il quadro rappresenti il fiume Affrico, allora poco fuori città e oggi in larga parte tombato, che scorreva nei pressi di San Gervasio, quartiere fiorentino dove il pittore negli anni Ottanta viveva con la moglie. Il profilo della collina in lontananza sembra proprio corrispondere a una veduta di Fiesole presa dal basso, con la città più antica e il grande parallelepipedo dell'Arcivescovado posto sulla "sella" fra le due cime, mentre sulla collina di sinistra, in alto, si trovano il convento di San Francesco e più sotto, a mezza costa, l'ampio e chiaro volume di villa Medici. La zona è quella di Piagentina, allora

aperta campagna, a metà fra la città, che con i grandi lavori affidati all'architetto Giuseppe Poggi si era data una nuova *faces* da capitale del Regno, e le pendici delle colline, quasi immutate nei secoli. Questo carattere bucolico e domestico dei luoghi era stato d'ispirazione per i pittori macchiaioli che proprio a Piagentina nel corso degli anni Sessanta tanto avevano dipinto, costituendo spontaneamente un gruppo noto come la "scuola di Piagentina": Silvestro Lega, Telemaco Signorini e Odoardo Borrani ne erano stati tra i protagonisti (Cfr. MARABOTTINI 1984).

Proprio Lega in questi stessi anni, a distanza di un decennio dalla morte dell'amata Virginia Batelli e dopo aver dovuto interrompere il lavoro tra il 1874 e il 1878 a causa di una malattia agli occhi (MARABOTTINI 1984, pp. 238-255), era tornato a Piagentina, ospite della famiglia Tommasi, dove visse una seconda felice stagione di grande fervore artistico. Lo zio di Adolfo, Luigi Tommasi, rimasto vedovo, si era infatti da poco risposato e trasferito con la seconda moglie Adele Bertolini nella villa di lei a Bellariva, detta la Casaccia, e aveva ingaggiato Lega come maestro di pittura dei figli, Angiolo e Lodovico. I Tommasi pittori, infatti, sono tre e tutti, come scrisse Anna Franchi che ben li conosceva, «sono nati per dipingere» (FRANCHI 1902, p. 173). Alla Casaccia, Adele animava un salotto, il "cenacolo di Bellariva" (DINI 2011, p. 18), frequentato da artisti e scrittori: da Giosuè Carducci ai pittori macchiaioli di prima e di seconda generazione.

Adolfo era più anziano dei cugini Angiolo e Lodovico ed era stato dapprima allievo di Cesare Bartolena, livornese, patriota, pittore e fotografo, e poi, dopo che nel 1872 la famiglia si era trasferita da Livorno a Firenze, di Carlo Markò junior. Quest'ultimo lo aveva indirizzato verso una pittura che era sì *en plein air*, ma di tono ancora romantico, una pittura di paesaggio che anni più tardi Adolfo Tommasi stesso ebbe a definire "manierata" (BONACINI 2006, p. 5). Esemplificativo di questa fase è il quadro *Sposi in visita alle rovine* (1877, Milano, Fondazione Cariplo). Ad allontanarlo dalla maniera di Markò furono proprio le frequentazioni con i macchiaioli, in particolare con Telemaco Signorini e ancor più con Silvestro Lega. Fu Adolfo a presentare Lega in famiglia (PARRONCHI 1988, p. 9): del resto, era stato proprio il macchiaiolo ad aver notato il talento di Adolfo Tommasi fin dal suo esordio alla Promotrice del 1876, giudicando le sue opere nettamente superiori a quelle degli altri allievi di Markò e a incoraggiarlo ad abbandonare la strada tracciata dal suo maestro (PARRONCHI 1988, p.8). Narra Signorini che fra gli allievi di Markò, Lega

ne distinse uno, Adolfo Tommasi, che sopra gli altri accennava a qualità personali tanto, da far meraviglia di trovarlo in questo indirizzo d'arte così pieno di viete convenzioni artistiche. E volle conoscerlo e persuaderlo a lasciar quel letale indirizzo e darsi a veder la natura con gli occhi propri e con la propria personalità. E Adolfo, seguito il sano consiglio, divenne in breve uno dei più distinti artisti del nostro paese (SIGNORINI 1896, p. 13).

Dai tardi anni Settanta, dunque, sulla scorta delle indicazioni incoraggianti di Lega, Adolfo si dedicò allo studio del vero e, nel 1880 alla Promotrice di Torino, presentò *Dopo la brina* (*Cavoli brinati*), un quadro i cui protagonisti sono delle file di cavoli imbiancati dalla brina (purtroppo dell'opera si sono perse le tracce, ne resta solo una fotografia in bianco e nero). Il soggetto fu giudicato eccessivamente prosaico e il pittore, suo malgrado, fu investito dalle polemiche (MONTI 1985, p. 25). Enrico Panzacchi lo criticò vivamente sul «Fanfulla», mentre a sua difesa si schierarono Cecioni, Signorini, Lega e Fattori (DINI 2011, pp. 19-20). È «il fatale della materia», per usare un'espressione piaciuta a Laura Lombardi (LOMBARDI 1999, p. 172), «la ruvida prepotenza delle cose» (SPERANI 1880) che irrompono brutalmente in quella esposizione, come i cavoli descritti da Zola in *Il ventre di Parigi*, ammirati all'alba dall'artista Claude Lantier all'apertura del mercato di Les Halles (sul rapporto con la prosa di Zola: LOMBARDI 1999, p. 177; BONACINI 2006, p. 12; BIETOLETTI 2011, p. 34). Una materia descritta senza volontà di commento e troppo schiettamente per poter essere apprezzata in quell'occasione.

Ma torniamo al quadro da cui siamo partiti, a quel fanciullo ritratto nudo, mentre gioca nel fiume Affrico in una calda giornata estiva. Gli anni Ottanta sono anni chiave nel percorso artistico di Adolfo Tommasi, sono anni ancora formativi, ma sono anche gli anni dell'affermazione professionale e dell'intensa frequentazione con Silvestro Lega che, come si diceva, era stato protagonista una ventina d'anni prima della "scuola di Piagentina". Tra i molti piccoli e grandi dipinti a olio degli anni Sessanta che rappresentano scene domestiche o di vita nei campi ambientate a Piagentina, alcuni sembrano ritrarre lo stesso ponte sul

fiume Affrico che vediamo nel quadro di Adolfo Tommasi. Alla Galleria d'arte Moderna di Palazzo Pitti per esempio è esposto *Il ponte sull'Affrico a Piagentina* di Telemaco Signorini dei primi anni Sessanta, un quadro in cui vediamo, sul ponte, appoggiati alla spalletta, due bambini, un maschio e una femmina, lui è in maniche di camicia e ha un cappello scuro e lei un vestito azzurro, estivo. Sulla sponda del fiume è una casa con una finestra ferrata quadrata e sul tetto un comignolo, dal lato opposto della strada vediamo invece un grande albero le cui foglie proiettano mobili ombre sul muro sottostante. Di Signorini è nota anche un'altra versione dello stesso soggetto andata in mostra recentemente col titolo *Piagentina. Il ponte sul torrente Affrico* (*LA FIRENZE DI GIOVANNI E TELEMACO SIGNORINI* 2019, p. 129): in questo caso la giornata è invernale, l'albero è spoglio e le figurette sul ponte, avvolte nei loro abiti pesanti, sembrano cercare i raggi di un sole ormai al declino, dalla luce morbida e calda. Di Signorini sono anche alcuni disegni con lo stesso soggetto, ma rappresentato da angolazioni diverse (MARABOTTINI 1984, p. 158; *LA FIRENZE DI GIOVANNI E TELEMACO SIGNORINI* 2019, p. 128). Lo stesso ponte e la stessa casa con la finestra quadrata compaiono anche in *Il lattaio di Piagentina* (e nel relativo bozzetto) di Giuseppe Abbati (MARABOTTINI 1984, pp. 111-112), con la figura del lattaio dal cappello a larghe tese che spinge il suo carretto attraverso il ponte. Il quadro di Adolfo Tommasi in Collezione Livorno appare però ben diverso da queste opere di Signorini e Abbati dei primi anni Sessanta. Pur rimanendo nell'alveo della tradizione macchiaiola della quale si era nutrito e si nutriva attraverso la frequentazione con Lega, Adolfo Tommasi sembra infatti voler guardare oltre e trasformare quella che avrebbe potuto essere una scena di genere in una composizione che nella posa del bimbo, quasi figura di «moderno Narciso» (BIETOLETTI, SPALLETTI 1997, p. 20; LOMBARDI 1999, p. 177), ha in sé qualcosa di volutamente classico ed evocativo, qualcosa che trascende il qui ed ora per aspirare all'eterno. Anche il punto di vista dal basso concorre a questa astrazione, consentendo di riconoscere pochissimo degli elementi caratterizzanti dell'intorno, ma solo di cogliere un'atmosfera, una certa temperatura d'aria e di luce e un certo silenzio.

Nel percorso artistico di Adolfo Tommasi questo procedere dalla schietta materia, dai cavoli brinati del 1880, al sentimento e alla necessità del sogno, si fece via via più evidente proprio nel corso degli anni Ottanta, anni in cui del resto si assistette a un progressivo e generalizzato cambiamento del gusto con il superamento del positivismo e del rigorismo macchiaiolo, in favore del recupero di motivi e intenzioni più sentimentali (BONACINI 2006, pp. 42- 43). Nelle parole di Francesca Dini: «giunti all'epoca dei Tommasi, "verità" significava fedeltà non più alla realtà sociale e naturale della vita contemporanea, secondo l'ideologia improntata al pensiero di Courbet e di Proudhon, quanto invece alla sua trascrizione pittorica, secondo il "sentimento" dell'artista» (DINI 2011, p. 17).

La carriera di Adolfo Tommasi proseguì nel primo quarto del Novecento tra molte difficoltà dovute a una salute ormai in declino. Ciò nonostante, la sua ultima produzione è di grande qualità e caratterizzata da una crescente disposizione del pittore a intendere il paesaggio «come traslato delle proprie intime aspirazioni, cui Tommasi era pervenuto seguendo un itinerario mentale, che, iniziato con l'adesione al naturalismo, tendeva alla riconquista di un più diretto legame tra spirito umano e anima della natura» (BIETOLETTI 2011, p. 37).

Lisa Corsi

BIBLIOGRAFIA

BIETOLETTI, SPALLETTI 1997

S. BIETOLETTI, E. SPALLETTI, *La pittura a Livorno tra le due guerre nella raccolta della Fondazione Cassa di Risparmio*, Livorno, Sillabe, 1997.

BIETOLETTI 2011

S. BIETOLETTI, *Adolfo Tommasi. Pitture 1850-1895 in I Tommasi, pittori in Toscana dopo la macchia*, a cura di F. Dini, Milano, Skira, 2011, pp. 33-37.

BONACINI 2006

S. BONACINI, *La pittura di Adolfo Tommasi negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2006.

CAGIANELLI 2002

F. CAGIANELLI, *Magnificenze di Livorno tra Ottocento e Novecento. Dal paesaggio stato d'animo alla sintesi del vero*, in *Livorno, la costruzione di un'immagine, paesaggi e giardini*, a cura di M. Pozzana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 159-200.

DINI 2011

I Tommasi e l'eredità dei macchiaioli in I Tommasi, pittori in Toscana dopo la macchia, a cura di F. Dini, Milano, Skira, 2011, pp. 15-32.

FRANCHI 1902

A. FRANCHI, *Arte e artisti toscani dal 1850 ad oggi*, Firenze, Fratelli Alinari Editori, 1902.

LA FIRENZE DI GIOVANNI E TELEMACO SIGNORINI 2019

La Firenze di Giovanni e Telemaco Signorini, catalogo della mostra a cura di S. Balloni e E. Matteucci, Viareggio, Istituto Matteucci, 2019.

LOMBARDI 1999

L. LOMBARDI, *Naturalismo e Accademia nel dibattito artistico della seconda metà dell'Ottocento in Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Firenze, Edifir, 1999, pp. 163-201.

MARABOTTINI 1984

A. MARABOTTINI, *Lega e la scuola di Piagentina*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1984.

MONTI 1985

R. MONTI, *Le mutazioni della "macchia"*, Roma, De Luca, 1985.

PARRONCHI 1988

A. PARRONCHI, *Tommaso Adolfo, Angiolo, Lodovico nell'evoluzione della pittura macchiaiola*, Firenze, Parronchi, 1988.

SIGNORINI 1896

T. SIGNORINI, D. MARTELLI, *Per Silvestro Lega*, Firenze, Tipografia G. Pellas, 1896.

SPERANI 1880

B. SPERANI (alias Beatrice Speraz), *L'Esposizione di Torino*, «La Nazione», 2 giugno 1880, p.n.n.



Alfredo Müller

(Livorno 1869 - Parigi 1939)

***Le retour du troupeau*, 1902**

Acquaforte a colori, 49x73,5 cm

Le retour du troupeau è un'incisione realizzata da Alfredo Müller nel 1902 (CAGIANELLI 2011a, p. 258, n. 52). L'artista, che si firma in basso a destra, raffigura il momento in cui dei pastori conducono il gregge al rientro dal pascolo. Le case sulla collina appartengono al paesino di Osny, nella regione dell'Île-de-France, dove il livornese aveva soggiornato con la moglie Marguerite tra il 1901 e il 1903 (KOEHL 2022, p. 32). La tecnica utilizzata per l'opera è l'acquaforte a colori, che riprende un procedimento già in uso nel Settecento – in particolare con Philibert-Louis Debucourt in Francia e con l'italiano Francesco Bartolozzi in Inghilterra (MATUCCI 1982, p. 14).

L'attività incisoria di Alfredo Müller si inserisce nel contesto della rinascenza della grafica che animò Parigi nell'ultimo decennio del XIX secolo e che proseguì fino allo scoppio della Prima guerra mondiale (BARDAZZI 2011, p. 75). La stampa può essere considerata una vera e propria moda *fin de siècle*, e il suo apprezzamento da parte della popolazione borghese, e non solo, ne caratterizzò anche il successo commerciale. La litografia fu la tecnica più comunemente utilizzata, e i prodotti maggiormente diffusi furono le *affiches*, i manifesti per il teatro, i libri illustrati e le serie di stampe più ricercate a tiratura limitata. Con tutte queste tipologie anche Müller ebbe modo di confrontarsi.

Nonostante siano note anche incisioni del primo periodo di attività che trascorse in Italia (KOEHL 2022, p. 23), il nostro ebbe occasione di sviluppare la sua tecnica grafica specialmente durante gli anni di apprendistato a Parigi presso Eugène Delâtre, uno dei più grandi incisori e stampatori del tempo. Grazie a questa frequentazione, Müller perfezionò la manualità nell'incidere e nello stampare, tant'è che si dilettò anche da solo nella stampa delle sue opere. Per *Le retour du troupeau* l'artista utilizzò l'acquaforte, una tecnica di incisione mediante lastre di rame o zinco e un mordente acido. Per realizzare la versione policroma potevano essere impiegati due metodi: il primo, denominato *au repérage*, prevedeva l'utilizzo di due o più lastre inchiostrate con colori diversi, da sovrapporre in stampe successive (sulla lunga linea

della tecnica giapponese a legni multipli); nella seconda tecnica, à la *poupée*, tutti i colori venivano stesi su un'unica lastra. Quest'ultimo metodo non solo era più diffuso e semplice – in quanto non necessitava stampe multiple e dunque un lavoro di precisione nella sovrapposizione delle impressioni – ma era anche il preferito degli incisori poiché consentiva variazioni e sperimentazioni da una prova all'altra (BARDAZZI 2011, pp. 77-78). Alfredo Müller trovò l'acquaforte à la *poupée* congeniale alla sua personalità, poiché gli permetteva di unire la manualità e la perizia calcografica con gli effetti e le raffinatezze pittoriche (KOEHL 2022, p. 21).

L'acquaforte a colori, che crea effetti simili all'acquerello, ben si addice alla raffigurazione degli stati atmosferici, cari già alle sperimentazioni coloristiche e luministiche degli Impressionisti. Nell'incisione in oggetto, infatti, l'atmosfera del tramonto di una fredda giornata d'autunno non si percepisce solamente osservando l'abbigliamento pesante dei pastori e il comignolo fumante di una delle casette del villaggio, ma emerge soprattutto con le sfumature di colore – possibili appunto grazie alla tecnica calcografica policroma. Il soggetto del rientro del gregge, già presente nei dipinti di diversi pittori tra cui Félix de Vuillefroy Cassini e Jean-François Millet, è raffigurato anche in due opere di Pissarro e Gauguin che riprendono proprio lo stesso paesino di Osny da un'altra prospettiva. Tuttavia, l'originalità del nostro viene ben spiegata dalle parole di Margherita Sarfatti: «[Müller] non compone grandi sinfonie proprie, ma improvvisa al pianoforte, e così bene, da evocarci innanzi l'eco, e come lo spettro, di molti grandi maestri senza riprodurne neppure una battuta» (SARFATTI 1922). Un lavoro di elaborazione, dunque, delle varie esperienze parigine che trasformò con riflessioni ed esiti propri.

Nato da una famiglia di origini svizzere, Alfredo Müller si trasferì nella *Ville-Lumière* nel 1895 dopo un primo soggiorno parigino tra il 1888 e il 1890. Raccomandato dal suo primo maestro, il ritrattista fiorentino Michele Gordigiani, il giovane ebbe la possibilità di svolgere un apprendistato presso Carolus-Duran e François Flameng (QUESADA 1982, p. 5). Già al rientro da questa esperienza l'artista aveva manifestato l'influenza dei grandi nomi dell'Impressionismo e del Post-Impressionismo incontrati a Parigi, tra tutti Claude Monet e Paul Cézanne. E proprio questa sua vicinanza alle esperienze francesi, che aveva affascinato i giovani artisti toscani, aveva invece suscitato una risposta negativa da parte di Telemaco Signorini (rispetto alle opere di Müller esposte alla *Promotrice Fiorentina* del 1890-1891), il duro commento di Giovanni Costretti che lo aveva definito imbevuto di Cézanne come può esserlo una spugna (CAGIANELLI 2011b, p. 42), ma soprattutto aveva causato l'ostilità di Giovanni Fattori che era ancora il punto di riferimento dei pittori toscani. Nelle lettere di quest'ultimo inviate ai suoi studenti emerge infatti il suo scarso apprezzamento per la pittura impressionista definita «gialla ovo» per via della particolare luminosità (DINI 1997, pp. 380-381 e 465), e di conseguenza avversione per quell'artista che aveva instillato la curiosità verso queste esperienze nei suoi giovani seguaci, creando scompiglio nel clima di naturalismo post-macchiaiolo (SBORGI 2011, p. 14). Altri come Mario Tinti, e più tardi anche Carlo Ludovico Ragghianti, si schierarono invece a favore del giovane Alfredo, definendolo un intelligente interprete della pittura francese (QUESADA 1982, p. 7).

La figura di Alfredo Müller rimane comunque significativa in quanto ha rappresentato, col suo spiccato linguaggio personale e gli esiti originali, il ponte tra due culture artistiche in un tempo di transizione come quello del passaggio tra il XIX e XX secolo. Il ruolo pionieristico del nostro fu riconosciuto anche da Ugo Ogetti in occasione della mostra di Müller del 1922 alla Galleria Pesaro (CAGIANELLI 2011b, pp. 47-48).

Il rapporto del livornese con gli artisti francesi, tuttavia, non si limitò alla sola influenza stilistica riscontrabile nel primo periodo di produzione pittorica di Müller, ma caratterizzò anche la sfera personale. Il nostro, infatti, vero e proprio *montmartrois* di adozione, dopo aver trascorso vari anni della sua vita nel noto quartiere degli artisti di Parigi (BARDAZZI 2011, p. 75), stabilì rapporti di conoscenza e amicizia con Pissarro, Cézanne e Renoir (CAGIANELLI 2011b, p. 47). Ed è proprio a Renoir, ormai debilitato a causa dell'artrite, che Müller lasciò nel 1902 la sua comoda casa al pianterreno nel quartiere di Montmartre, quando si trasferì a Osny (KOEHL 2011, p. 26). Qui il livornese rimase affascinato dalla genuinità della vita contadina, fatta di lente cadenze e rituali agresti. L'inquadratura di spalle di *Le retour du troupeau* sembra introdurre un racconto fatto di quotidianità e semplicità. La resa sentimentale che emerge all'osservazione è frutto della vibrazione luministica soffusa possibile grazie alla delicata policromia.

Il paesino rurale soggetto dell'incisione (così come di altre opere del livornese), con le case dal tetto di

paglia e la vita contadina che scorre tra le vie affollate di persone e animali, differisce dalle altre tematiche dell'attività grafica e pittorica di Müller. Suddivisa dalla critica in diverse fasi (prima sperimentazione impressionista, il periodo cézanniano, l'influenza simbolista, la stagione déco) la produzione del nostro è passata dai ritratti di note attrici del tempo agli interni borghesi popolati da fanciulle intente alla lettura, dai luminosi paesaggi siciliani alla raffigurazione dell'intimità delle donne impegnate nella *toilette*. I soggetti quotidiani hanno comunque rappresentato una costante nella sua opera.

Un'altra stampa di *Le retour du troupeau* si può trovare presso il Dipartimento di Arti Grafiche del Museo del Louvre di Parigi, che conserva altre due incisioni di Müller. Significativo il fatto che qui siano definite come «scuola francese» – così come accade in altre istituzioni che contano opere del nostro nelle loro collezioni. Per la verità, Müller passò quasi trent'anni della sua vita olttralpe, nel 1913 ottenne la cittadinanza francese e si sentì sempre comunque estraneo ai suoi connazionali (KOEHL 2011, p. 27). Anche alla seconda esposizione della *Secessione romana* nel 1914, dove poté esporre undici sue opere in una sala, venne incluso nella sezione francese.

Dell'incisione qui trattata esiste anche una versione dipinta a olio su tavola firmata e datata 1923, conservata in una collezione privata (CAGIANELLI 2011a, p. 251, n. 112). Quest'ultima differisce dall'acquaforte in quanto non ritrae il pastore sulla destra; la luce inoltre è meno calda, rendendo l'atmosfera autunnale e le ombre serali più fredde e pesanti.

Lo stesso villaggio francese di Osny è stato raffigurato dal nostro in un olio su tela del 1905-1910 (CAGIANELLI 2011a, p. 244, n. 19) e nell'olio su tela *Vecchio cascinale a Osny* del 1930 (LES AMIS 2016). Müller fu infatti un *peintre-graveur*, un artista che praticava in parallelo l'arte pittorica e grafica – anche se la sua attività incisoria si può grossomodo delimitare nel periodo tra il 1895 e il 1906 (KOEHL 2022, p. 24). *Le retour du troupeau* fu pubblicata sul noto settimanale illustrato «Le Courrier Français» il 20 marzo 1904 (incisione n. 12). Questa e altre sue opere grafiche edita da Pierrefort permettono di annoverare Müller tra i protagonisti del rinnovamento dell'acquaforte a colori dei primi anni del nuovo secolo, incluso dunque nel circolo degli artisti apprezzati, attratti dalla possibilità di diffusione della loro opera e dal rientro economico. Il livornese entrò infatti poi in affari con Ambroise Vollard che lo espose nella propria galleria (KOEHL 2022, pp. 28-29). A Pierrefort va il merito di aver incoraggiato giovani e principianti alla sperimentazione del mezzo grafico (SPROVIERI 1982, p. 42).

Tra il 1902 e il 1904 Alfredo Müller realizzò anche altre incisioni di soggetto agreste. Ne è un esempio *Vieilles maisons, Alençon*, datata 1904 circa, di cui la Fondazione Cassa di Risparmio di Livorno conserva l'esemplare numero 39 (CAGIANELLI 2011a, p. 259, n. 56). L'opera è firmata sulla lastra in basso a sinistra, e controfirmata sulla destra. Quest'acquaforte e acquatinta a colori ritrae anch'essa il ritorno del gregge. Teatro della scena è lo scorcio su alcune case di Alençon, all'incrocio delle quali si trova la piccola fontanella a cui una pecora staccata dal gregge si sta abbeverando. Per la realizzazione dell'incisione Alfredo Müller si è sicuramente servito di alcune cartoline dell'epoca, in quanto quelle stesse case da lui raffigurate – risalenti al XV secolo – furono demolite nel 1898, prima dunque del suo arrivo (KOEHL 2014, n. E205). Anche di quest'opera Müller realizza delle versioni dipinte successive, risalenti al 1922 e al 1923 (*Ibidem*).

Il solo recente recupero e rivalutazione della produzione pittorica di Alfredo Müller, e ancor di più della sua opera grafica – che sembra contare 350 incisioni, di cui se ne conoscono almeno duecento (KOEHL 2011, p. 22) – ha finalmente reso al livornese il riconoscimento di importante attore nella scena artistica italiana e francese a cavallo tra Ottocento e Novecento. Hanno dunque trovato concretezza le parole d'omaggio del suo amico Charles Faraux, che già al momento della morte di Müller dichiarò che sarebbe servito tempo per apprezzare l'ampio mondo dell'opera mulleriana, come sovente deve accadere con coloro che sono in anticipo rispetto alla loro epoca (KOEHL 2011, p. 29).

Consuelo Tomasi

BIBLIOGRAFIA

BARDAZZI 2011

E. BARDAZZI, *Alfredo Müller, un montmartrois d'adozione*, in *Alfredo Müller, un ineffabile dandy dell'impressionismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 75-88.

CAGIANELLI 2011a

F. CAGIANELLI, *Catalogo delle opere*, in *Alfredo Müller, un ineffabile dandy dell'impressionismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 243-259.

CAGIANELLI 2011b

F. CAGIANELLI, *Alfredo Müller, le innovazioni della fantasia*, in *Alfredo Müller, un ineffabile dandy dell'impressionismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 33-74.

DINI 1997

P. e F. DINI, *Giovanni Fattori: epistolario edito e inedito*, Firenze, Il Torchio, 1997.

KOEHL 2011

H. KOEHL, *Alfredo, semplicemente*, in *Alfredo Müller, un ineffabile dandy dell'impressionismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 21-32.

KOEHL 2014

H. KOEHL, *1904-1906 La gravure originale en couleurs*, in *Alfredo Müller, 1869-1939, sur papier, su carta, on paper: catalogue raisonné de l'oeuvre graphique = catalogo ragionato dell'opera grafica = complete catalogue of the graphic work*, a cura di H. Koehl, Strasburgo-Parigi, Stéphane Onzon, 2014, pp. 257-303.

KOEHL 2022

H. KOEHL, *L'opera grafica di Alfredo Müller "italien de Paris"*, in *Alfredo Müller, il trionfo della grafica nella Parigi della Belle Époque*, catalogo della mostra, a cura di E. Bardazzi e H. Koehl, Firenze, Polistampa, 2022, pp. 19-38.

LES AMIS 2016

LES AMIS D'ALFREDO MÜLLER, *Octobre-novembre 2016*, post sulla pagina <http://alfredomuller.com/>

MATUCCI 1982

E. MATUCCI, *Introduzione al catalogo delle incisioni* in *Alfredo Müller (Livorno 1869-Parigi 1939), opera grafica: acqueforti, litografie, puntesecche, monotipi*, catalogo della mostra, a cura di M. Quesada, Roma, La Piramide, 1982, pp. 14-16.

QUESADA 1982

M. QUESADA, *La pittura e l'opera grafica di Alfredo Müller*, in *Alfredo Müller (Livorno 1869-Parigi 1939), opera grafica: acqueforti, litografie, puntesecche, monotipi*, catalogo della mostra, a cura di M. Quesada, Roma, La Piramide, 1982, pp. 5-9.

SARFATTI 1922

M. SARFATTI, *Le Cronache del Venerdì: Mostre milanesi. Oggetti restituiti dall'Austria - Cinque divisionisti - Ricci e Muller*, «Il Popolo d'Italia», anno IX, n. 77, venerdì 31 marzo 1922, p. 3.

SBORGI 2011

F. SBORGI, *Dialoghi di modernità: Alfredo Müller e Mario Morasso*, in *Alfredo Müller, un ineffabile dandy dell'impressionismo*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 13-20.

SPROVIERI 1982

Alfredo Müller, gli editori d'arte a Parigi, l'ambiente artistico, gli italiani, la partecipazione di Müller alla Secessione Romana, intervista di Mario Quesada a Giuseppe Sprovieri, in *Alfredo Müller (Livorno 1869-Parigi 1939), opera grafica: acqueforti, litografie, puntesecche, monotipi*, catalogo della mostra, a cura di M. Quesada, Roma, La Piramide, 1982, pp. 41-43.



Francesco Franchetti

(Livorno, 1878 - Roma, 1931)

***Mercato coperto*, 1914 ca.**

Olio su tela, 36x27 cm

Datata intorno al 1914, la tela *Mercato coperto* di Francesco Franchetti può essere riferita al suo soggiorno in Tunisia fra il 1913 e il 1914 (CARTEGGIO FRANCHETTI 2007, pp. 123-124) e rientra nel gruppo di opere a soggetto arabo che l'artista cominciò a realizzare dal 1909, anno in cui intraprese il suo primo viaggio in Africa settentrionale (BACCI DI CAPACI CONTI 2007, p. 18), regione di origine della sua famiglia ebrea, stabilitasi a Livorno (COLACICCHI 1979, p. 10). Attratto dalla cultura di quelle terre, vi ritornò ripetutamente fino alla fine della sua vita, allontanandosi da Firenze, spinto dall'insoddisfazione e da una volontà di rigenerazione interiore. Tutta la sua biografia può essere letta come «un susseguirsi di fughe e approdi», un continuo tentativo di evasione dalla depressione che lo colpiva e che solo la dimensione del viaggio e dell'esplorazione riusciva ad attenuare (CAGIANELLI 2007a, p. 7). Questa urgenza di evasione è riscontrabile anche su un piano strettamente artistico: la necessità di un confronto con esperienze esterne al contesto toscano caratterizzarono tutto il percorso del pittore che si lasciò sempre influenzare da quanto veniva sperimentato in Europa (CAGIANELLI 2007a, p. 7).

Mercato coperto testimonia una svolta significativa nel linguaggio di Franchetti, riconoscibile a partire dal 1913 e sollecitata dalle sperimentazioni di Ardengo Soffici e Gustavo Sforini (CAGIANELLI 2007b, p. 37), nonché dal contatto diretto con le opere impressioniste che ebbe modo di vedere durante i suoi viaggi parigini

e in occasione della mostra organizzata nel 1910 a Firenze, presso le sale del Lyceum, dallo stesso Soffici e da Giuseppe Prezzolini, dedicata a Cézanne e agli impressionisti (RODRIGUEZ 2007, p. 150; FERGONZI 1993, pp. 1-2). Questa rielaborazione portò l'artista a definire nuove soluzioni luministiche e spaziali, mentre a livello cromatico sono state riconosciute anche influenze fauviste nell'uso strutturale ed espressivo del colore (SBORGI 2007, pp. 15-16), per quanto Franchetti non ricercasse quei risultati primitiveggianti perseguiti dagli artisti fiorentini e livornesi dalla fine dell'Ottocento (CAGIANELLI 2000, pp. 9-10).

Nella tela è raffigurato in controluce l'interno di un mercato arabo coperto, popolato da figure avvolte in tipici abiti orientali, che percorrono una galleria voltata rivelata da una luce intensa, proveniente dal fondo. Verso questo punto lontano e luminoso viene fatto convergere lo sguardo dello spettatore, indirizzato dai colori vivaci dei tendaggi che animano le superfici dalle tonalità brune delle pareti laterali. La pennellata è fratta e vibrante: il colore viene steso a tocchi veloci, densi di materia in corrispondenza del fondo, che fanno apparire delineata con immediatezza l'intera composizione. L'immagine della pittura franchettiana appare «fluida, coerentemente sintattica dal punto di vista del volume e della luminosità»; si pone, quindi, in contrasto con l'arte di Giovanni Fattori che compone per «giustapposizione di elementi risultanti da una scomposizione dell'immagine visiva» (COLACICCHI 1979, p. 16). È proprio nella produzione di Franchetti di questi anni che si percepisce con maggiore evidenza come l'artista fosse alla ricerca di soluzioni alternative alla macchia fattoriana. Quest'ultima non gli forniva, dal suo punto di vista, gli strumenti per poter rappresentare la sua personale visione interiore dei luoghi, non semplicemente visitati ma pienamente vissuti durante le esplorazioni africane.

Il mercato arabo è uno dei soggetti prediletti da Franchetti; tale ambiente gli offriva, infatti, la possibilità di rappresentare scene di vita quotidiana e di sperimentare situazioni luministiche particolari. È possibile accostare a *Mercato coperto* un'altra tela realizzata nel 1914, *Tunisi. Souk - El Attarin*, in cui si ritrovano le stesse tonalità brune animate da tocchi di colore saturo e da un gioco di fasci di luce che dall'alto rivelano lo spazio coperto della galleria. Le due tele intitolate *Mercato arabo* del 1913 e del 1914 raffigurano sempre scene di mercato caratterizzate, invece, da una luminosità intensa e pervasiva. Qui le punte di colore delle merci e dei tendaggi appaiono ancora più vivaci e spiccano sul bianco amplificante degli edifici e delle vesti degli uomini. La presenza umana è centrale nelle opere a tema africano: gli spazi cittadini e naturali sono sempre contraddistinti dalle figure umane, dipinte dall'artista con estremo coinvolgimento. Questo è uno degli aspetti che maggiormente distanzia la produzione a soggetto arabo dai paesaggi eseguiti prima del 1909, in cui è però possibile notare come l'artista si stesse già muovendo in direzioni che solo le suggestioni degli scenari africani gli consentirono di sviluppare pienamente.

Fra il 1900, anno in cui ritornò in Toscana dopo il suo periodo di formazione a Roma (1896-1900 circa) presso Cesare Maccari (CAGIANELLI 2007a, p. 9), e il 1909, l'artista, già alla ricerca di strade alternative alla lezione macchiaiola, si interessò soprattutto alla cultura artistica francese a lui coeva. Inoltre, rimase affascinato dalla lettura del Preraffaellismo proposta da Nino Costa, artista di spicco nel panorama culturale romano a partire dagli anni Ottanta del XIX secolo (MAZZOCCA 2009, p. 4; CAGIANELLI 2007b, p. 9). In contrasto con i macchiaioli, Costa aveva elaborato una pittura volta all'espressione di significati simbolici tramite l'impiego di una materia pittorica ottenuta per sovrapposizioni e velature (MARABOTTINI 1990, p. 23). Convinto che l'arte dovesse riprendere solo il bello dal vero, sosteneva che gli unici due generi validi fossero quelli del ritratto e del paesaggio (MARABOTTINI 1990, p. 36), gli stessi sperimentati da Franchetti in quei primi anni. Nei suoi paesaggi privi di presenze umane, Franchetti ritrasse le campagne laziali, ombre e toscane con taglio orizzontale e con grande attenzione per il dato naturale come accadeva in quelli realizzati da Costa. A differenza di quest'ultimo, però, l'artista livornese non si soffermò sullo studio minuzioso dei particolari, preferendo restituire il movimento di uno sguardo alla ricerca di un'ampiezza sconfinata (BACCI DI CAPACI CONTI 2007, p. 17). Nei ritratti franchettiani emerge ancora più chiaramente una lettura delle opere preraffaellite filtrate dallo studio di Costa. Soggetto prediletto è la moglie Ebe Giraldi, i cui tratti rispecchiano l'ideale femminile tipico della sensibilità preraffaellita e simbolista. *Profilo di Ebe* e *Ritratto di Ebe* possono essere considerate fra le opere più rappresentative di questo nucleo di dipinti e si caratterizzano anche per una composizione equilibrata e per una stesura del colore compatta con esiti affini alla ritrattistica quattrocentesca presa a modello (BACCI DI CAPACI CONTI 2007, p. 18). Lo studio della pittura del passato, in particolare quella dei Primitivi e dei grandi maestri del Rinascimento

italiano, è centrale nella pittura del suo maestro, fin dalla sua formazione. È in questo aspetto che si può riconoscere l'influenza di Maccari: molto esigente per quanto riguardava il disegno e gli aspetti tecnici della pittura, egli indirizzò l'allievo a un esercizio rigoroso su brani pittorici e disegnativi di grandi artisti, soprattutto del Quattrocento toscano. Ne derivò l'acquisizione da parte del pittore di un rigore disegnativo caratterizzante tutta la sua produzione (COLACICCHI 1979, p. 17). Anche nelle opere a soggetto arabo successive al 1913, l'artista continuò a mantenere una sintassi compositiva ben strutturata, non più dal disegno, ma dal colore, elemento che gli consentiva di esprimersi con maggiore spontaneità.

Proprio perché alla ricerca di una resa espressiva più immediata, capace di aderire alle sue percezioni interiori, Franchetti sperimentò ampiamente l'uso del pastello. È nutrito il gruppo di disegni a tema africano realizzati con questa tecnica ed esemplificativo può essere *Paesaggio tunisino*, opera riferibile in tutta probabilità ai viaggi in Tunisia compiuti fra il 1909 e il 1911 (CARTEGGIO FRANCHETTI 2007, pp. 116-119). Qui viene tracciata rapidamente una veduta dove una strada, posta dinamicamente in diagonale nei pressi delle mura di una città, è percorsa da una figura solitaria. Tutto è delineato con tratti veloci che tendono a infittirsi verso lo sfondo, mentre in primo piano vengono lasciate a nudo ampie porzioni di carta. L'andamento diagonale dei tratti sul fondo rende dinamico l'insieme e contrasta con la direzione sempre diagonale, ma in senso opposto, conferita al tratteggio che definisce la strada. Oltre alla figura in primo piano, gli unici elementi interamente definiti sono i due alti edifici visibili dietro le mura, restituiti nella loro tridimensionalità attraverso tocchi aranciati di luce. Vedute analoghe e un uso simile del pastello possono essere riconosciuti in due disegni, *Mura di una città tunisina* e *Paesaggio tunisino*, in cui il punto di vista sul paesaggio si amplia: le figure e le architetture appaiono, dunque, ancora più piccole e immerse nell'ambiente desertico che le circonda.

È interessante notare come dalla seconda metà degli anni Dieci l'artista venne identificato per la sua produzione a tema africano, in quanto sintesi raffinata della sua ampia cultura figurativa e della sua personale poetica. Innanzitutto, fu l'allievo Giovanni Colacicchi a mettere in evidenza la complessità della pittura del suo maestro: esemplificativo può essere un articolo pubblicato nel 1924 su «La rivista di Firenze» in cui Colacicchi sottolineò la capacità di Franchetti di saper attualizzare la grande pittura del Quattrocento toscano proprio nella rappresentazione di scenari africani (COLACICCHI 1924, p. 21; CAGIANELLI 2007b, p. 32). Allo stesso modo, nel 1922, Mario Tinti aveva posto l'accento sulle opere a soggetto orientale nel profilo dell'artista scritto per il catalogo della Fiorentina Primavera, nonostante in quell'occasione il pittore avesse presentato una natura morta, *Rose* (TINTI 1922, pp. 100-101). Le opere a tema africano lasciano emergere pienamente le doti di colorista di Franchetti e rappresentano l'espressione più compiuta della sua poetica estremamente personale e difficilmente accostabile ad altre esperienze orientaliste coeve (FUSCO 1998, p. 37). Questa originalità di linguaggio venne notata da intellettuali legati al gruppo delle Giubbe Rosse: è il caso di Raffaello Franchi e Augusto Hermet che, pur riscontrando delle affinità fra la pittura di Franchetti e quella di Gino Carlo Sensani, ne ritennero più significative le differenze (CAGIANELLI 2007b, p. 32). Sensani si distingueva per uno stile lineare e per un inserimento eccessivo di elementi decorativi fine a se stesso, tutti tratti che non si ritrovavano nell'eleganza equilibrata delle composizioni franchettiane, non volte alla trascrizione illustrativa di dettagli esotici e curiosi (FUGAZZA 2007, p. 46). Una riflessione simile venne sviluppata anche da Ferdinando Paolieri su «La Nazione» nel 1918, nell'ambito di un articolo che, invece, pose l'accento sulla distanza fra le visioni orientali dell'artista e quelle di Alberto Pasini e Stefano Ussi, definendole «di molto superiori». Luminosissime, in esse Franchetti si presentava come un colorista, capace di «una sicurezza di visione» evidente soprattutto nei pastelli, dove «segni essenziali tracciati su carte colorate» raggiungevano «effetti inaspettati» (PAOLIERI 1918, p. 1).

Nonostante i pareri espressi dall'ambiente culturale fiorentino fossero positivi e capaci di cogliere i tratti salienti della poetica artistica di Franchetti, la sua opera non godette di grande fortuna critica, anche a causa dell'artista stesso, che presentò solo in poche occasioni il proprio lavoro al pubblico (SBORGI 2007, p. 13). Il pittore era sempre insoddisfatto dei risultati raggiunti e oppresso da un senso di inadeguatezza nei confronti dell'esercizio stesso della pittura che considerava un'arte alta, superiore alla sua portata (COLACICCHI 1979, p. 13).

BIBLIOGRAFIA

BACCI DI CAPACI CONTI 2007

G. BACCI DI CAPACI CONTI, *Francesco Franchetti: la vita e le opere*, in *Omaggio a Francesco Franchetti (Livorno 1878 - Roma 1931)*, catalogo della mostra, a cura di G. e F. Bacci di Capaci, F. Cagianelli, Livorno, Studio d'Arte dell'Ottocento, 2007, pp. 14-21.

CAGIANELLI 2000

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

CAGIANELLI 2007a

F. CAGIANELLI, *Francesco Franchetti 1895-1910: una vocazione europea a partire da Nino Costa e i preraffaelliti*, in *Omaggio a Francesco Franchetti (Livorno 1878 - Roma 1931)*, catalogo della mostra, a cura di G. e F. Bacci di Capaci, F. Cagianelli, Livorno, Studio d'Arte dell'Ottocento, 2007, pp. 6-13.

CAGIANELLI 2007b

F. CAGIANELLI, *La preziosa solitudine di Francesco Franchetti nella Torre di Ali Babà*, in *Francesco Franchetti, 1878-1931: i percorsi dell'orientalismo in Toscana*, a cura di F. Cagianelli e S. Fugazza, Livorno, Benvenuti & Cavaciocchi, 2007, pp. 19-41.

CARTEGGIO FRANCHETTI 2007

Carteggio Franchetti, a cura di M. Pierleoni, in *Francesco Franchetti, 1878-1931: i percorsi dell'orientalismo in Toscana*, a cura di F. Cagianelli e S. Fugazza, Livorno, Benvenuti & Cavaciocchi, 2007, pp. 116-126.

COLACICCHI, 1924

G. COLACICCHI, *Sulle arti del disegno*, «La rivista di Firenze», I, 1, novembre 1924, pp. 19-22.

COLACICCHI 1979

Francesco Franchetti: dipinti e disegni, introduzione di G. Colacicchi, catalogo della mostra, Firenze, 1979.

FERGONZI 1993

F. FERGONZI, *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo*, «Bollettino d'Arte», 79, 1993, pp. 1-26.

FUGAZZA 2007

S. FUGAZZA, *Francesco Franchetti e altri orientalisti di primo Novecento*, in *Francesco Franchetti, 1878-1931: i percorsi dell'orientalismo in Toscana*, a cura di F. Cagianelli

e S. Fugazza, Livorno, Benvenuti & Cavaciocchi, 2007, pp. 43-47.

FUSCO 1998

M.A. FUSCO, *Avventure artistiche mediterranee per i pittori meridionali*, in *Gli orientalisti italiani. Cento anni di esotismo 1830-1940*, catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 29-37.

MARABOTTINI 1990

A. MARABOTTINI, *Per un profilo di Nino Costa*, in *Nino Costa*, catalogo della mostra, a cura di A. Marabottini, Torino, Allemandi, 1990, pp. 9-44.

MAZZOCCA 2009

F. MAZZOCCA, *Nino Costa tra la misura classica della natura e le istanze del simbolismo*, in *Ragione e sentimento: l'«eterno vero» nell'arte senza tempo di Nino Costa. Otto dipinti dalla raccolta di Franco Di Castro*, catalogo della mostra, a cura di F. Leone, introduzione di F. Mazzocca, Firenze, Fiorepubblicità, 2009, pp. 3-5.

PAOLIERI 1918

F. PAOLIERI, *Mostre d'artisti. Gaelle Covelli - I Gambogi - Francesco Franchetti*, «La Nazione», 12 maggio 1918, pp. 1-2.

RODRIGUEZ 2007

J.F. RODRIGUEZ, *Il catalogo "a quattro mani" della "Prima Mostra Italiana dell'Impressionismo"*, in *Cézanne a Firenze: due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, a cura di F. Bardazzi, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2007, pp. 149-167.

SBORGI 2007

F. SBORGI, *Contributi sull'orientalismo in Toscana*, in *Francesco Franchetti, 1878-1931: i percorsi dell'orientalismo in Toscana*, a cura di F. Cagianelli e S. Fugazza, Livorno, Benvenuti & Cavaciocchi, 2007, pp. 13-17.

TINTI 1922

M. TINTI, *Francesco Franchetti*, in *La Fiorentina Primavera*, catalogo della mostra, Firenze, 1922, pp. 100-101.



Gino Romiti

(Livorno 1881- Livorno 1967)

***Tramonto rosso*, 1920**

Olio su tela, 97x112 cm

Tra i dipinti conservati presso la Fondazione Livorno, *Tramonto rosso* rappresenta un esempio caratteristico della poetica del paesaggio nella produzione artistica del livornese Gino Romiti. L'opera, risalente al 1920, già attestata nel 1922 nell'attuale collezione (GINO ROMITI PITTORE 1922, p.n.n.), ritrae una veduta campestre colta alla luce del tramonto. Si tratta probabilmente di uno scorcio di Banditella, area all'epoca ancora non urbanizzata nei pressi di Antignano, protagonista di numerose sue opere. Tra i soggetti prediletti dall'artista ricorrono frequentemente le raffigurazioni della città natale, delle marine e della campagna circostante. La sua partecipazione nel 1920 alla fondazione del Gruppo Labronico, composto da artisti che nelle loro opere celebravano Livorno e i suoi dintorni, rinsalda l'interesse del pittore per la rappresentazione di vedute della città e del territorio limitrofo, già evidente nella sua fase giovanile degli ultimi anni dell'Ottocento. La scena raffigura un sentiero, lungo il quale sagome di alberi spogli si proiettano sull'orizzonte, tinto di toni rossastri, gialli e aranciati, e in lontananza lateralmente sono visibili file di cipressi. Il paesaggio è interpretato con una sensibilità «romantica», resa attraverso il contrasto cromatico tra il cielo infuocato e l'oscurità della vegetazione, punteggiata tuttavia da riverberi luminosi. I toni caldi e accesi, uniti al grande formato, atipico nel corpus delle opere di Romiti, rafforzano il sentimento di sublime scaturito dalla

contemplazione del fenomeno in atto (CAGIANELLI 2007, p. 23; SCHIAVON 2008, p. 24). Come ricorda l'artista stesso nelle *Confessioni*, rimaste inedite, con la sua pittura egli si propone di esprimere l'emozione suscitata in lui dall'osservazione del paesaggio, utilizzando di volta in volta un linguaggio differente a seconda dell'impressione ricevuta. Non ritenendosi strettamente né impressionista, né divisionista, come invece la critica l'aveva classificato, sperimenta variamente con il mezzo pittorico per tradurre i suoi stati d'animo, rappresentando gli effetti luminosi attraverso un tratto divisionista, e le impressioni veloci attraverso la pennellata larga e sintetica tipica dei Macchiaioli (SCHIAVON 2008, p. 13).

Sulla scia della pittura di 'macchia', l'artista si impegna nello studio dal vero dei soggetti e nell'attenzione alla pratica del disegno, imprescindibile per la rappresentazione figurativa. Nel dipinto in esame, la trama di vegetazione proiettata all'orizzonte rivela un saldo intreccio disegnativo (BIETOLETTI 1997, p. 42) sotteso al colore, recante memoria della formazione con Guglielmo Micheli, che esortava i suoi studenti a esercitarsi nella raffigurazione degli alberi e delle ramaglie, protagonisti nelle opere di Gino Romiti (CAGIANELLI 2002, p. 166; CAGIANELLI 2007, p. 23). Allievo di Giovanni Fattori, Micheli fu responsabile della diffusione degli insegnamenti del suo maestro tra i giovani artisti che frequentavano il suo studio, insistendo sull'importanza della costruzione degli spazi e dei volumi nella fase disegnativa, e sulla ricerca dell'equilibrio cromatico. Il suo approccio didattico, in particolare l'abitudine di portare i suoi studenti in aperta campagna, lungo la marina livornese e al porto, perché si educassero a riprodurre la verità del paesaggio stabilendo un 'colloquio con la natura' (BACCI DI CAPACI CONTI 2004, p. 26), ebbe forte influenza su Romiti. Egli stesso scrive nel 1957 un commento alla mostra retrospettiva di Micheli, celebrandolo per i suoi insegnamenti: «l'Arte del Disegno» e «l'Armonia dei valori tonali all'aria aperta», studiati di fronte alla «Grande Natura» (CAGIANELLI 2022b, p. 9). Tali precetti sono appresi pienamente, come si legge nell'introduzione scritta dal pittore Raoul Dal Molin Ferenzona, redatta in occasione della prima mostra personale di Romiti alla Galleria Bottega d'Arte a Livorno, tenutasi nel 1923. Egli esalta la capacità del livornese di aderire perfettamente alla realtà visibile, pur trasformandola attraverso il proprio sentire: di un albero egli sa cogliere «la psicologia, il temperamento, l'età, la classe» (DAL MOLIN FERENZONA 1923, p.n.n). E in *Tramonto rosso* emerge con evidenza l'attenzione alla resa della forma del fogliame negli alberi in primo piano, di rami e tronchi delineati con minuzia, dell'intreccio di fronde che contrasta con il colore del cielo, delle silhouettes dei cipressi e della sagoma degli avvallamenti sul terreno.

La pennellata reca l'influsso della tecnica divisionista, sperimentata già dai primi anni del Novecento, complice l'influenza di Vittore Grubicy de Dragon, che il livornese conobbe di persona nel 1906. Il primo, pittore e incisore oltre che critico, ebbe un ruolo nell'avvicinamento al divisionismo di molti tra gli allievi di Guglielmo Micheli. Divenne un punto di riferimento per gli artisti operanti a Livorno, grazie alla mediazione di Benvenuto Benvenuti, già dal 1899 suo principale seguace in città, e parte del gruppo che dal 1908 si riunirà al Caffè Bardi formando un vero e proprio cenacolo, tra cui figurava lo stesso Romiti (CAGIANELLI 2022a, p. 101). Quest'ultimo sviluppa un proprio tratto, diviso, largo e allungato, all'interno dei quali i colori coesistono, declinando il verbo di Grubicy secondo una ricerca vicina a quella di Benvenuti negli stessi anni, ma comunque personalizzata (DONZELLI 1983, p. 43; SCHIAVON 2008, pp. 16-18). La sua maniera pittorica si aggiorna inoltre sulle esperienze degli artisti stranieri, in particolare francesi, osservati nel corso della Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Secessione romana del 1913, alla quale lui stesso aveva partecipato presentando degli studi di fiori (BIETOLETTI 1997, p. 42). In *Tramonto rosso* la pennellata larga e allungata è visibile nelle vibrazioni luminose al tramonto, nel loro riflesso sulle nubi nel cielo, mentre tocchi rossastri e blu esprimono i riverberi di luce sulla vegetazione e le zone in ombra.

L'artista attua nel dipinto una trasfigurazione del dato naturale che assume un significato simbolico, collegato alla sua dimensione interiore, un atteggiamento ricorrente nel processo di genesi delle sue opere. Partendo dall'osservazione dal vero del paesaggio, egli rappresenta l'impressione emotiva ricevuta nella contemplazione della natura, la cui bellezza è legata alla presenza divina nell'universo. Scrive Gastone Razzaguta, pittore labronico, in *Virtù degli artisti labronici* del 1943: «il Romiti è rimasto il giovane innamorato del 'vero' veduto da un poeta ottimista che cerca e trova sentimento e motivo di bellezza in un tramonto come in un ramo secco, come in un filo d'erba, tutto pervaso com'è dall'afflato divino» (RAZZAGUTA 2021, p. 111). Dal Molin Ferenzona nel 1923 riconosce nella sua arte «L'evoluzione lenta

verso la "Natura" come "Creatura di Dio"» (DAL MOLIN FERENZONA 1923, p.n.n.). Gino Romiti dunque impersona la figura del 'poeta' che con i suoi paesaggi canta un'elegia alla magnificenza della creazione (DONZELLI 1983, p. 65).

La sua interpretazione del paesaggio e dei fenomeni naturali, così come la sua tendenza alla sperimentazione di linguaggi artistici diversi, sono da leggere alla luce del contesto culturale della Livorno dei primi decenni del Novecento. L'aprirsi di un dibattito denso di scambi tra artisti e intellettuali italiani e stranieri, permeato di istanze liberty, decadentiste e simboliste, ha un ruolo di non poco conto nella formazione di una sua personale visione pittorica. Una testimonianza della sua adesione al clima culturale diffuso in città è la variazione di temi in cui si cimenta in questo periodo: le serie di vedute immaginarie di fondi del mare, figure femminili in veste di 'Veneri' o 'Sirene', copertine per romanzi e raccolte di poesie in cui trionfa il senso del macabro e della morte (Cfr. CAGIANELLI 2022b). Il rapporto tra natura e arte è uno degli argomenti discussi tra gli avventori del Caffè Bardi. L'atteggiamento di Romiti in merito è stato accostato dalla critica alla sensibilità 'misticista' dello scrittore Angelo Conti, il quale considerava i fenomeni naturali, in particolare albe e tramonti, come una rivelazione della musica della natura, che si rivolge e parla allo spirito dell'artista (MATTEONI 2022, pp. 64, 68). Nei dipinti del livornese, questo senso di poesia e armonia musicale assume il significato di manifestazione divina che si palesa nel creato.

Espressione di questa concezione sono le diverse declinazioni di paesaggi di campagna e marine, colti nelle differenti ore della giornata o con diverse condizioni atmosferiche, in cui la variazione degli effetti luminosi è trattata secondo un'accezione simbolica. Dal confronto tra alcune vedute degli anni Venti e *Tramonto rosso* emergono similitudini nello schema compositivo: si ripete la presenza della vegetazione e degli alberi in primo piano, le cui silhouettes si proiettano sull'orizzonte, mentre sono le scelte cromatiche e gli accordi tonali, diversi in base al tempo atmosferico o all'ora, che esprimono un sentimento distinto. Simile all'opera della Fondazione Livorno per la stesura pittorica densa caratteristica del fogliame e delle fronde, *Sera*, dipinto del 1921, si differenzia per i toni scuri e la luce fredda, ispirati all'immaginario di Arnold Böcklin (SCHIAVON 2008, p. 24; CAGIANELLI 2022b, pp. 43-44). Nel coevo *Plenilunio Velato*, conservato presso la Fondazione, l'armonia di toni grigi e perlati, che fa accostare il dipinto a una sinfonia musicale, infonde una sensazione di dolce pacatezza velata di una leggera malinconia (CAGIANELLI 2022b, p. 42). Diversamente i colori di 'fuoco' di *Tramonto rosso*, poco usuali nella sua tavolozza tipica, diventano sintomo della forza sprigionata dalla presenza divina nel cielo, contrapposta al senso di precarietà terrena simboleggiata dall'oscurità della vegetazione (SCHIAVON 2008, p. 24). Tali opere, pur con le loro inevitabili differenze, sono espressione della rivelazione della natura all'artista, che con la sua sensibilità vi legge un significato spirituale. L'attenzione ai fenomeni naturali e agli effetti luminosi nei suoi dipinti si connette al suo sentimento della presenza di Dio e della natura come sua creatura. L'alternanza tra luce e ombra, che egli esperisce nella realtà, diventa metafora della condizione interiore dell'individuo e della sua speranza di ascendere a una dimensione ulteriore (CAGIANELLI 2022b, p. 48).

Tramonto rosso permette dunque di evidenziare come Romiti sia riuscito a rielaborare, attraverso sperimentazione e pratica continue, i molteplici influssi e le varie fonti di ispirazione che hanno contribuito alla sua formazione. Il dipinto mette in luce la sua necessità di immergersi nella contemplazione della natura che egli studia dal vero, di celebrarne la bellezza, e la sua personale interpretazione, tutta volta al «desiderio di scrutare oltre il vero, di indagare nel mistero delle cose» (DAL MOLIN FERENZONA 1924, p. 13). Tali urgenze, che Gino Romiti esprime profondamente nella sua arte, sono state colte attentamente dalla critica, che l'ha definito «un realista ed un sognatore a un tempo» (DAL MOLIN FERENZONA 1924, p. 13) e «sacerdote della Natura» (DONZELLI 1983, p. 72).

Viola Pippi

BIBLIOGRAFIA

BACCI DI CAPACI CONTI 2004

G. BACCI DI CAPACI CONTI, *La Scuola di Guglielmo Micheli*, in *La Scuola di Micheli da Modigliani a Lloyd*, catalogo della mostra, a cura di Franco Sborgi, Lucca, Pegaso, 2004, pp. 23-29.

BIETOLETTI 1997

S. BIETOLETTI, [scheda 16], in *La pittura a Livorno tra le due guerre nella raccolta della Fondazione Cassa di Risparmi*, catalogo della mostra, a cura di E. Spalletti, S. Bietoletti, Livorno, Sillabe, 1997, p. 42.

CAGIANELLI 2002

F. CAGIANELLI, *Magnificenze di Livorno tra Ottocento e Novecento. Dal paesaggio stato d'animo alla sintesi del vero*, in *Livorno. La costruzione di un'immagine. Paesaggi e giardini*, a cura di M. Pozzana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 159-200.

CAGIANELLI 2007

F. CAGIANELLI, *Gino Romiti. Un realista sognatore tra terra e mare*, Firenze, Mauro Pagliai, 2007.

CAGIANELLI 2022a

F. CAGIANELLI, *Il successo della Nobile Idea: un sodalizio a Livorno nel segno di Vittore Grubicy*, in *Vittore Grubicy de Dragon. Un intellettuale-artista e la sua eredità. Aperture internazionali tra divisionismo e simbolismo*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebora, A. Scotti, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2022, pp. 101-109.

CAGIANELLI 2022b

F. CAGIANELLI, *Una formidabile fiammata di divinità. Gino Romiti e la bohème livornese al tempo di Enrico Cavacchioli*, in *La Beata Riva. Gino Romiti e lo spiritualismo a Livorno. Protagonisti e cenacoli tra la Scuola di Micheli, il Caffè Bardi e Bottega d'Arte*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2022, pp. 9-61.

DONZELLI 1983

F. DONZELLI, *Gino Romiti. 1881-1967*, Bologna, Cappelli, 1983.

DAL MOLIN FERENZONA 1923

R. DAL MOLIN FERENZONA, *Mostra personale del pittore Gino Romiti*, «Bollettino di Bottega d'Arte», a. 2, n. 3, gennaio-febbraio 1923, p.n.n.

DAL MOLIN FERENZONA 1924

R. DAL MOLIN FERENZONA, *Gino Romiti*, in *Mostre personali dei pittori livornesi Giovanni Lomi, Gino Romiti*, catalogo della mostra, Milano, Arti grafiche Gustavo Modiano & c., 1924, p.n.n.

GINO ROMITI PITTORE 1922

Gino Romiti pittore. XLVII riproduzioni di opere di Gino Romiti con prefazione di Giovanni Rosadi, Livorno, Edizioni «Bottega d'Arte», Pasquini, 1922.

MATTEONI 2022

D. MATTEONI, *Scenari dannunziani al Caffè Bardi. Tracce del Poema Paradisiaco nei giardini di Gino Romiti*, in *La Beata Riva. Gino Romiti e lo spiritualismo a Livorno. Protagonisti e cenacoli tra la Scuola di Micheli, il Caffè Bardi e Bottega d'Arte*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2022, pp. 63-71.

RAZZAGUTA 2021

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

SCHIAVON 2008

G. SCHIAVON, *Gino Romiti. Dagli esordi al secondo dopoguerra*, in *Gino Romiti. Dagli esordi al secondo dopoguerra*, catalogo della mostra, a cura di Galleria d'Arte Goldoni, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2008, pp. 13-32.



Alberto Zampieri

(Livorno 1903 - Livorno 1992)

Livorno "Crocetta", 1921

Olio su cartone, 50x37,2 cm

Livorno "Crocetta" è un olio su cartone di piccole dimensioni firmato da Alberto Zampieri e datato 1921, conservato ed esposto nelle sale del secondo piano della Fondazione Livorno e selezionato anche per la mostra del 2011 dedicata all'attività del *Gruppo Labronico* negli anni tra la Prima e la Seconda Guerra Mondiale (*L'EREDITÀ DI FATTORI E PUCCINI. IL GRUPPO LABRONICO TRA LE DUE GUERRE* 2011, pp. 228-231). Non presente tra le opere donate alla Fondazione dagli eredi dell'artista nel 2005, pervenne nella collezione solo con un acquisto risalente al 2012. L'anno di realizzazione coincide con quello in cui Zampieri lasciò temporaneamente il *Gruppo*, ma, come si vedrà più oltre, questo non influì nei rapporti stilistici e formali di quest'opera con i lavori di altri membri. Il soggetto, unico all'interno della produzione pittorica e grafica

dell'artista, è quello dell'uscita di alcune persone dalla chiesa di San Ferdinando di Livorno. Tra le nove sagome si distinguono due monache che fiancheggiano il portale d'ingresso e, nello straniante silenzio che evoca il dipinto, l'unica idea di movimento è suggerita dalle due silhouette che paiono incedere meste sulla strada antistante la chiesa. Questa carraia si incurva, con un andamento che non torna del tutto con il resto della composizione, quasi a voler suggerire l'idea di un ponte che valichi il canale che ancora oggi scorre di fronte all'edificio, e ha l'effetto di ribaltare sul primo piano proprio la figura più avanzata. All'interno della composizione la presenza umana sembra essere sopraffatta dall'edificio e dalla strada che incombono e tutto suggerisce un'intima riflessione, immedesimandosi in quella in cui i personaggi sembrano essere immersi, in un'atmosfera onirica.

Certe idee di lentezza, silenzio e meditazione sono il filo rosso che lega tutti i dipinti degli anni 1916-1925, da *Notturmo e figure* (1916) a *L'Ospedale di Pisa* (1924), passando per *Il colorificio o Piazza XX Settembre* (1922), solo per fare alcuni esempi. In questi la luce non restituisce il volume degli elementi che li compongono, ma si diffonde uniforme su tutte le superfici e la profondità è resa soltanto per mezzo della sovrapposizione degli elementi e con dimensioni che vanno riducendosi all'aumentare della lontananza. Sono annullati i dettagli, eccetto quelli più macroscopici e tutto, dal cielo alle persone alle costruzioni è trattato nel medesimo modo: *Crepuscolo Al Maroccone* (1918) è probabilmente l'esito più alto, in questo senso, offrendo una veduta nella quale la luce di un sole appena calato dietro le colline rende difficile distinguere cielo e terra e per poco non fa sparire il piccolo carro che sta percorrendo la strada. Nell'insieme sono immagini stranianti, che restituiscono scenari irreali e onirici, sebbene i soggetti siano quotidiani e familiari, mai antinaturalistici (CAGIANELLI 2005a, pp. 44-46). L'artista sembra rifiutare, in questo momento, una solida componente disegnativa, caratteristica, invece, di un periodo successivo, durante il quale recupererà il volume dei corpi e degli edifici.

Zampieri dimostra da subito grande sensibilità ai continui stimoli che la città di Livorno offriva e alle novità artistiche che qui venivano accolte, come testimoniano tanto la sua partecipazione alle animate discussioni che avvenivano a Bottega d'Arte, quanto le opere stesse. I dipinti della primissima fase della sua carriera, ad esempio, costituiscono un'importante testimonianza del segno che l'arte simbolista di Charles Doudelet (1861-1938) aveva lasciato con l'esposizione del 1917. In questa occasione il pittore belga aveva trionfato con visioni scure e inquietanti, che fecero presa sul giovanissimo Zampieri e, soprattutto, su un più maturo, ma ancor giovane, Gabriele Gabrielli (1895-1919), da ora in poi grande amico di Zampieri (CAGIANELLI 2013, pp. 150-151).

In quanto parte di questo preciso momento, quindi, *Livorno "Crocetta"* dimostra che il pittore non è immune al fascino che certe macabre immaginazioni esercitavano e che, come altri artisti livornesi, quali il già citato Gabrielli, Benvenuto Benvenuti (1881-1959), Renato Natali (1883-1979) o Gastone Razzaguta (1890-1950), risponde alla sfida antiaccademica lanciata dal maestro belga. Il mezzo espressivo che trova è quello della pittura divisionista, della pennellata sfibrata che frange e diffonde la luce. Rifiuta per lo più i misticismi e sfrutta le possibilità offerte dalla tecnica divisionista in una declinazione tutta personale: alle riflessioni chiaroscurali drammatiche di Gino Romiti, al virtuoso decorativismo di Natali o alle soluzioni vibranti di Adriano Baracchini-Caputi (1883-1968), egli contrappone un'idea di luminosità diffusa che investe ogni elemento del dipinto, salvo trovare momenti di improvvisa oscurità. Evita, così, un appiattimento e un senso di monotonia nelle sue composizioni, che riflettono ora sull'ambiente urbano, ora sulla figura umana immersa nella quotidianità livornese, sfruttando una tavolozza di colori tenui che rifugge toni accesi e brillanti.

Già nel corso degli Anni Venti Alberto Zampieri sperimenta sia vari supporti per la pittura a olio – tavola, tela, cartone – sia tecniche diverse. È in questi anni che, oltre ai disegni, approccia anche le tecniche incisive, cimentandosi soprattutto in acqueforti, xilografie, cromolitografie e puntesecche che hanno come soggetti prediletti figure umane, più o meno familiari, e scorci della città di Livorno, conservando una certa adesione al linguaggio simbolista, ma aprendosi già a quelli che saranno i suoi riferimenti più avanzati (CAGIANELLI 2005b, pp. 235-238). Dovrebbe attestarsi ancora entro la fine del terzo decennio l'ideazione di una puntasecca, anch'essa proprietà della Fondazione Livorno, che ha per soggetto *La Casina Rossa* di Livorno. Sul foglio, sotto al riquadro dell'impressione, sono riportate la firma dell'artista, la tecnica esecutiva e la scritta "prova d'A. I° stato". È uno dei due esemplari che si trovano conservati nei depositi

della Fondazione, entrambi delle prove, serviti come studi a Zampieri per la creazione di una matrice per una stampa in serie. Peculiarità di questa tecnica incisoria sono le “barbe”, sottili trucioli che si staccano dalla lastra metallica nel momento in cui questa viene incisa da una punta, anch’essa in metallo, e che non vengono rimossi prima del passaggio al torchio. Queste “barbe”, trattenendo l’inchiostro, determinano un effetto di tenue sfumatura che contribuisce a rendere assai mobili i contorni. Probabilmente non è un caso che l’artista abbia scelto proprio questo procedimento per questo soggetto, nella ricerca di effetti analoghi a quelli che in pittura gli assicurava la tecnica divisionista. Esiste un dipinto del 1980, *La fortezza di Livorno*, in collezione privata, che offre la medesima veduta della fortezza livornese, di alcuni alberi di navi ormeggiate che sveltano dietro un’alta muraglia e di un’assai sottile lingua di mare, e c’è anche un disegno, *Fortezza Vecchia*, probabilmente risalente alla seconda metà degli anni Venti, anch’esso in collezione privata, che coglie il bastione nell’oscurità notturna. Il tipo di carta utilizzato per l’incisione, così come i tenui passaggi chiaroscurali o le linee marcate, suggeriscono che questa, sebbene fosse ancora una prova, sia stata realizzata quando la matrice aveva già subito un deterioramento e sembra doversi datare al secondo dopoguerra, a più di vent’anni dalla sua ideazione. D’altronde che Zampieri fosse uso a fare nuove tirature con vecchie matrici è dimostrato da un’acquaforte del 1927 in collezione privata, firmata, della quale, presso la Fondazione Livorno, si conserva una tiratura degli anni Cinquanta (CAGIANELLI 2005b, pp. 246-247).

Dal 1924 Zampieri si avvicinò al restauro di dipinti antichi, lavoro nel quale avrebbe speso molte energie, studiando e seguendo corsi professionali, e per il quale lascerà nel 1931 l’amata Livorno trasferendosi a Pisa. La ricerca delle tecniche antiche e il confronto diretto con artisti medievali e, soprattutto, rinascimentali deve aver favorito quella riscoperta del volume del corpo umano che caratterizzerà proprio le opere degli anni Trenta e che molto deve anche, probabilmente, alla riflessione sulle opere di Paul Cézanne. Sono anni in cui guarda intensamente alle avanguardie europee e che possono essere riassunti in una nuova attenzione al vero, nel compiacimento per scenari cittadini e campagnoli – osservati nelle diverse stagioni e nelle diverse ore del giorno – e nell’interesse per le persone più pittoresche e solitamente ai margini della società. Nell’immortalare i paesaggi della Valdinievole, e più in generale della Garfagnana, riscopre i colori brillanti e una stesura del colore ricomposta: i brevi segni filamentososi del periodo divisionista lasciano il posto a piccole macchie di colore giustapposte, tutte volte a suggerire un’idea di movimento delle piante a un vento leggero. Questo processo di ricomposizione della pittura ha il suo vertice nelle immagini chiaramente ispirate alla geometrica solidità cezanniana, che investe tanto gli edifici quanto le figure umane.

Alberto Zampieri sperimenta tra la seconda metà degli anni Venti e gli anni Quaranta. La professione di restauratore lo porta a muoversi, a uscire da Livorno e confrontarsi con i grandi artisti europei del recente passato. Oltre a Cézanne e alle sue soluzioni rivoluzionarie, rende omaggio ai pittori impressionisti, nutrendo forse una predilezione per Auguste Renoir, con scene conviviali che si svolgono in giardini o all’interno di animati bar.

Il quinto decennio, segnato dal dramma della guerra, fa riemergere in Zampieri il senso di inquietudine che trapelava dalle opere giovanili, ma ora questa instabilità si traduce nell’abbandono delle volumetrie conquistate nel decennio appena trascorso, con dipinti caratterizzati da squadrature, deformità e sintesi via via più accentuate. Complice probabilmente anche la lontananza dalla città natale, gli scenari labronici scompaiono come soggetto delle opere del pittore, che in questo momento sembra maggiormente attratto dalle possibilità offerte dallo studio della figura umana. L’amata Livorno comparirà nuovamente soltanto negli anni Ottanta. Zampieri era tornato in città nel 1973 e, dopo un lungo periodo di assenza da esposizioni e rassegne, lentamente tornò a dipingere per esporre, recuperando una dimensione meno intima della sua pittura. È questo il momento in cui nei suoi quadri trovano nuovamente posto attimi della vita cittadina o silenziosi scorci delle vie e delle case, questi ultimi caratterizzati da una luce abbacinante che disegna i volumi degli edifici e dalla quasi totale assenza di persone.

Cesare Sampieri

BIBLIOGRAFIA

CAGIANELLI 2005a

F. CAGIANELLI, *La vocazione divisionista di Alberto Zampieri all'epoca dell'Esposizione Artistica per la "Casa dell'Arte"*, in *Alberto Zampieri (1903-1992)*, a cura di F. Cagianelli, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2005, pp. 41-57.

CAGIANELLI 2005b

F. CAGIANELLI, *Acqueforti, Xilografie e Punteseccche di Alberto Zampieri*, in *Alberto Zampieri (1903-1992)*, a cura di F. Cagianelli, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2005, pp. 235-256.

CAGIANELLI 2013

F. CAGIANELLI, *Il caso Zampieri: un percorso nel Novecento Labronico dal divisionismo al neocubismo*, in *Fondazione Cassa di Risparmi di Livorno 1992/2012. Nascita di una collezione*, a cura di F. Fraddanni, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2013, pp. 149-154.

L'EREDITÀ DI FATTORI E PUCCINI. IL GRUPPO LABRONICO TRA LE DUE GUERRE 2011

L'eredità di Fattori e Puccini. Il Gruppo Labronico tra le due guerre, catalogo della mostra, a cura di V. Farinella, G. Schiavon, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2011.



Giovanni Zannacchini

(Livorno, 1884 - Livorno, 1939)

Porto o Nave in cantiere, 1926-1928

Acquaforse, 22,5x30 cm

L'opera, dal titolo *Porto o Nave in cantiere*, presenta alcuni temi legati indissolubilmente alla città di Livorno: il porto, le barche e il mare. Nell'acquaforse, assoluta protagonista è l'imbarcazione in costruzione, che occupa quasi due terzi della composizione, di cui vediamo lo scheletro sorretto da alcune travi di legno.

Gli alberi spogli sullo sfondo richiamano una giornata invernale e la presenza umana è relegata ad un ruolo secondario, limitata a un esile gruppo di uomini intento a trasportare con fatica un'asse di legno. Le figure umane vengono rese riconoscibili dall'uso di poche e semplici linee nette che non si perdono in particolari caratterizzazioni. I lavoratori popolano un ambiente spoglio dove anche il mare sembra trovare difficoltà nel ritagliarsi uno spazio – sia visivo che vitale – e gli unici elementi che spiccano rispetto agli altri sono quelli inanimati delle barche e del cantiere navale.

Giovanni Zannacchini fin dagli esordi trova nell'opera grafica il punto focale della sua attività artistica: il suo è «un repertorio ormai stratificato di bianco e nero, che alterna alla vocazione paesaggistica in regime di rusticità, la propensione per le atmosfere portuali e le robuste sagome delle imbarcazioni» (CAGIANELLI 2011, p. 11). Formatosi come autodidatta, entra in contatto con gli artisti frequentando fin dal 1912, come ricorda Gastone Razzaguta, il Caffè Bardi, luogo principe per la formazione del Gruppo Labronico: «Sin dalla sua apertura infatti – nell'estate del 1909 –, e per oltre due lustri [...] il Caffè Bardi, elegante locale della Livorno di primo Novecento situato nell'edificio d'angolo tra Piazza Cavour, Via Cairoli e Via dei Fulgidi, era stato [...] luogo d'incontro prescelto ed autentica base operativa per tutta quella generazione d'artisti nati negli ultimi due decenni dell'Ottocento, livornesi per nascita o per adozione» (SCHIAVON 2011, p. 39).

Tra le sedie e i tavoli del locale formò un sodalizio molto forte con gli altri artisti che lo frequentavano, tanto da essere tra i firmatari di «una società fra artisti livornesi o residenti in Livorno» (SCHIAVON 2011, p. 42) che dapprima prende il nome di *Cenacolo Mario Puccini* e poco dopo, il 15 luglio del 1920, di Gruppo Labronico.

Le ambientazioni portuali si ripropongono più volte nella produzione dell'artista livornese. In *Tartane al porto di Livorno* vediamo una moltitudine di imbarcazioni intrappolate in uno sciame di corde e in questo caos marinaresco la tartana ne esce protagonista, risaltando nella composizione. Analogamente, in *I Calafati* – incisione pubblicata sulla copertina del «Bollettino di Bottega d'Arte» di Livorno nel gennaio 1928 – lo scafo di un'imbarcazione appare imponente sulla destra, sebbene la figura umana alle prese con l'azione di calafataggio sia al centro della composizione. Sullo sfondo emergono altre sagome di barche che placide galleggiano sull'acqua.

Tre natanti compaiono in primo piano in *Barche lungo gli Scali d'Azeglio*. Le imbarcazioni sono raffigurate semplicemente con la loro sagoma, simili a ombre nere che fluttuano sull'acqua. È evidente che l'artista, in quest'occasione, non vuole fornire alcun tipo di dettaglio delle barche mettendo così in risalto lo sfondo. Nell'acquaforte il paesaggio è arioso: l'acqua del canale diventa un elemento preponderante della rappresentazione al pari delle case e degli alberi.

Il divisionismo, che nei primi anni del Novecento trovò nella città labronica terreno fertile, sembra essere richiamato in un'opera notturna e tenebrosa di Zannacchini dal titolo *Navicelli*. L'ambientazione è completamente immersa nell'oscurità e i pochi sprazzi di luce concessi dalla presenza di una lampada e qualche finestra, ci permettono di distinguere la scena: alcuni navicelli sono attraccati e aspettano di essere riempiti per svolgere il proprio lavoro. Il nero del carboncino contrasta con l'unico barlume di chiarore, dato dal bianco del supporto cartaceo.

L'interesse diretto verso la realtà portuale si riverbera nella produzione dell'artista labronico non solo nelle opere grafiche ma anche in quelle pittoriche.

Del 1934 è l'olio su carta *Nella Vecchia Livorno o Calafati* in cui torna preponderante il tema del cantiere navale. Questo dipinto a olio è il risultato di un cambio di rotta dell'artista, infatti dal 1931 Zannacchini lentamente si dà alla pittura. La figura umana, anche in questo caso, ha un ruolo marginale nella composizione e assolute protagoniste sono le imbarcazioni poste sopra delle assi di legno in attesa di essere lavorate. Il colore scuro delle barche entra in contrasto con l'azzurro del cielo e degli edifici in cotto che emergono sullo sfondo. Al contrario, in *Veliero*, la scena cattura il dettaglio delle vele spiegate che ci appaiono di fronte come un enorme blocco bianco, sporcato solamente dalle ombre e dalle pieghe del tessuto. Il mare, impercettibile tanto imponente è la vela, si congiunge a un cielo limpido e privo di nuvole, solcato soltanto dalla presenza di un piccolo gabbiano.

La Livorno dei canali, delle imbarcazioni, dei cantieri navali, del porto, della darsena e del mare, è un soggetto molto caro agli artisti labronici, sempre attenti a cogliere nelle loro opere il *genius loci*, ovvero «quella realtà concreta che l'uomo affronta nella vita quotidiana. [...] artisti e scrittori hanno trovato la loro ispirazione nel carattere locale e hanno "spiegato" i fenomeni, sia della vita quotidiana che dell'arte, riferendosi al paesaggio ed al contesto urbano» (NORBERG-SCHULZ 2005, pp. 5-18). Realtà concreta, quindi, che da secoli è legata indissolubilmente alla città labronica e per questo motivo fa parte in modo intrinseco della formazione e, più banalmente, della quotidianità degli artisti.

Passando da Mario Puccini, figura fondamentale di intermediazione tra l'arte di Giovanni Fattori e il Gruppo Labronico, il quale «vagando come ambulante per la campagna livornese si applica alle tematiche che saranno tipiche della sua produzione: darsene, moli, pescatori, scogli, strade di paese e porti» (BABONI 2009, p. 14) ad artisti come Gino Romiti, Renato Natali, Alberto Zampieri, Giovanni Lomi, Giovanni Zannacchini, si sente la necessità «di rappresentare le meraviglie del paesaggio livornese, chi aderendo alle istanze costruttive novecentesche, chi invece alla suggestione di una cromia più vorticoso e di una luminosità più lirica» (Cagianelli 2002, p. 182).

Giovanni Zannacchini nei primi decenni del Novecento fu senz'ombra di dubbio una figura non secondaria nell'ambiente artistico livornese, da un lato grazie alla sua fervida produzione xilografica di stampo editoriale, favorita dal legame professionale con la casa editrice Belforte, e dall'altro per la sua

consistente partecipazione a mostre ed esposizioni, a partire dalla I Mostra del Gruppo Labronico, presso il Palace Hotel di Livorno, un mese dopo la formazione del Gruppo. In questa sede è presente con un'opera a olio, due acqueforti e nove xilografie. Il sodalizio con il Gruppo Labronico durerà lungo tutto il corso della sua vita, tanto che il suo nome comparirà in molteplici mostre.

Le esposizioni alle quali partecipa Zannacchini non sono solamente di carattere regionale ma anche nazionale. È doveroso citare in questa sede la Primaveraile Fiorentina del 1922, la Mostra Fiorentina dell'Incisione Moderna del 1927, la V Sindacale del 1933 e la Quadriennale Romana. Inoltre, il suo nome compare in diverse mostre all'estero (Parigi, Atene e Budapest).

Nel 1916 è presente all'Esposizione di Incisione Italiana a Londra, nella sede della Royal Society of British Artists affacciandosi così sul panorama internazionale; in questo stesso periodo prende parte alla Mostra d'Arte Livornese "Pro-Croce Rossa" dove, tra gli altri, figura anche l'incisore belga Charles Doudelet, che in questi anni si trova nella città labronica intento a diffondere la cultura sintetista belga svolgendo un'infaticabile attività promozionale.

Zannacchini prende parte inoltre a svariate edizioni della Biennale veneziana. Si ricordano in questa sede le sue partecipazioni alle Biennali del 1920, 1922, 1924, 1928 e dal 1930 al 1936. È proprio grazie a questa fervida attività espositiva che riceve apprezzamenti da importanti critici come, ad esempio, Vittorio Pica e Ugo Ojetti. Gino Cipriani apprezza di Zannacchini il fatto che «sa modernizzarsi, senza perdere né di eleganza, né di correttezza» e che «pochi tratti sintetici, semplici danno una impressione profonda» (CIPRIANI 1921, p.n.n.) mentre il critico livornese Gastone Razzaguta esaltava il successo dell'artista labronico alle varie esposizioni dovuto al «suo bianco e nero, semplice, espressivo» (RAZZAGUTA 1922, p.n.n.)

Quelle del 1931 e 1933 sono due date particolarmente significative nella carriera dell'artista. Il 1931 rappresenta il momento di svolta per Zannacchini che «si avvia a riscuotere la sua estradizione dal ruolo di incisore verso il reame pittorico» (CAGIANELLI 2011, pp. 26-28), dimostrando così la volontà di non rimanere ancorato solamente a uno stile particolare ma sperimentando ed evolvendosi professionalmente. Interessante è la produzione che ne deriva, con la pittura di alcuni scorci di Livorno. Il 1933, invece, è l'anno della personale che viene allestita a Bottega d'Arte dove viene fatto un bilancio sulla sua ormai consolidata produzione artistica.

A emergere è il profilo di un artista che ha imbracciato la bandiera della modernità e «dell'emancipazione da certe implicazioni stilistiche di matrice ottocentesca, a vantaggio di una trascrizione aggiornata e partecipe del paesaggio industriale in termini non distanti dal Novecento Italiano» (CAGIANELLI 2011, pp. 29-30).

Mattia Colombi

BIBLIOGRAFIA

BABONI 2009

A. BABONI, *Mario Puccini. Il colore dopo la macchia*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2009.

CAGIANELLI 2002

F. CAGIANELLI, *Magnificenze di Livorno tra Ottocento e Novecento. Dal paesaggio stato d'animo alla sintesi del vero*, in *Livorno, la costruzione di un'immagine. Paesaggi e giardini*, a cura di M. Pozzana, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 159-200.

CAGIANELLI 2011

F. CAGIANELLI, *Giovanni Zannacchini. La purezza dei Primitivi, l'eleganza dei Giapponesi*, in *Giovanni Zannacchini 1884-1934. Sintesi e modernità del Novecento Labronico*, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2011, pp. 11-47.

CIPRIANI 1921

G. Cipriani, *La mostra d'arte del "Gruppo Labronico" al R. Liceo*, «Il Telegrafo», 9 agosto 1921, p.n.n.

NORBERG-SCHULZ 2005

C. NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa, 2005.

RAZZAGUTA 1922

G. RAZZAGUTA, *Gli artisti livornesi alla "Primaverile Fiorentina"*, «Il Telegrafo», 20 aprile 1922, p.n.n.

SCHIAVON 2011

G. SCHIAVON, *Gli anni eroici del Gruppo Labronico. Storia di un sodalizio*, in *L'eredità di Fattori e Puccini. Il Gruppo Labronico tra le due guerre*, catalogo della mostra, a cura di V. Farinella, G. Schiavon, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2011, pp. 39-104.



Cafiero Filippelli

(Livorno 1889-1973)

***Bambina con salvadanaio*, 1936**

Olio su compensato, 56x60 cm

Cafiero Filippelli, formatosi in materie plastiche nella bottega dello scultore Lorenzo Gori, dipinge *Bambina con salvadanaio* e *Bambini con gabbietta di conigli* negli anni in cui il suo estro pittorico risulta essere già affermato sia a Livorno, sua città natale, sia altrove.

Attualmente conservate presso Fondazione Livorno, le opere sono dei bozzetti preparatori per i calendari commissionati dalla Cassa di Risparmi di Livorno rispettivamente nel 1936 e del 1940, aventi come tema il risparmio (FONDAZIONE CASSA DI RISPARMI 2013).

Bambina con salvadanaio è un dipinto su compensato che si compone risolutivamente su tre piani in cui il tema principale è ben evidenziato: in primo piano una fanciulla scalza dal vestito rosso acceso è ripresa tra le viti nel momento in cui pone una monetina nel salvadanaio di coccio in un ambiente decisamente agreste. Oltre il campo di grano, sullo sfondo, è possibile vedere un orizzonte dominato da profili di ciminiera, stabilimenti industriali e gru, tra cui spicca il Silos Granario, costruito nel 1924.

Il tema del risparmio è, qui, inserito nel binomio agricoltura – industria come caposaldo del lavoro e dunque via prediletta per raggiungere la prosperità (SPALLETTI 1997). In effetti, sembra di capire che solo grazie al lavoro, sia quello agricolo che quello industriale, sia possibile risparmiare per poi raggiungere la ricchezza.

Diversa, invece, risulta essere l'ambientazione di *Bambini con gabbietta di conigli*. In questo caso, l'artista rappresenta, in un contesto domestico serale, una bambina con indosso un vestito rosso nel momento in cui infila una monetina nel salvadanaio situato nell'angolo sinistro della stanza. Tre figure tra cui una fan-

ciulla, probabilmente la sorella, sono in primo piano, mentre una coppia, forse i genitori, sul lato opposto, osserva fieramente il gesto; una gabbia con conigli è posta invece sulla parete di fronte all'osservatore. In quest'opera Filippelli sceglie di rappresentare il risparmio in maniera differente rispetto al primo dipinto. Si potrebbe affermare quasi che sia riprodotto sotto forma di rinuncia messa in pratica da una modestissima famiglia. Rinuncia, però, che non risulta pesare sull'economia familiare stando a guardare i volti della coppia. In effetti, Filippelli decide di mettere in opera esattamente ciò che il committente chiedeva. Leggendo l'opuscolo distribuito dalla Cassa di Risparmio di Livorno nelle scuole elementari della città in occasione della Giornata mondiale del risparmio del 31 ottobre 1937, si comprende perfettamente la motivazione che spinge Filippelli a rappresentare i bambini come i protagonisti dei dipinti commissionati dallo stesso ente per il calendario del 1935 (tutti i dipinti sono conservati presso la Fondazione Livorno). Il vicedirettore, nel discorso pubblicato nell'opuscolo, si rivolge ai bambini ammettendo, chiaramente, di considerare «superfluo parlare di risparmio a chi dirige la cosa pubblica o si preoccupa del benessere della propria famiglia» (FORABOSCHI 1937, p. 3). Interessante è l'ampio riferimento che fa alla rinuncia, descrivendola in maniera positiva, come un atto di «tal pregio da valer comunque parecchio» (FORABOSCHI 1937, p. 4). In sintesi, era un invito alle nuove generazioni a ricorrere alla rinuncia come buona pratica per il risparmio, affinché potesse «armarne l'animo ai più alti sacrifici che spesso, più tardi, la vita reclama» (FORABOSCHI 1937, p. 4).

È possibile inserire la scelta dei bambini come protagonisti e diretti interlocutori in un attento e più ampio ragionamento sulle pratiche politiche e culturali di “conquista” dell'infanzia e dell'adolescenza impiegate a partire dagli inizi del XX secolo. Tali pratiche «possono essere considerate per molti aspetti come un modello di quelle di manipolazione delle masse» (GIBELLI 2005, p. 4). Già prima della Grande Guerra, in Italia, erano nati alcuni giornalini per ragazzi come «Il giornalino della Domenica» di Luigi Bertelli nel 1906 e «Il Corriere dei Piccoli», e con essi si affacciò l'idea di una mobilitazione dell'infanzia in funzione nazionale – patriottica. Successivamente, fu l'Italia fascista che per prima e «in modo più appariscente diede un seguito più sistematico alla “chiamata alle armi” trasformando la nazionalizzazione dell'infanzia in statalizzazione illimitata dell'infanzia stessa» (GIBELLI 2005, p. 19). In questa ottica, le cartoline illustrate proponevano immagini di bambini vestiti da soldati oppure intenti a imbracciare un fucile o in atto di curare feriti (nel caso delle bambine). Seppur con le differenti finalità descritte in precedenza, la posa della fanciulla in *Bambina con salvadanaio* si potrebbe accostare a quelle dei bambini raffigurati nelle cartoline, utile a farci comprendere l'azione dell'arte per “educare le masse” in epoca fascista.

L'educazione delle masse attraverso l'arte è la priorità che il regime fascista fa propria, grazie anche all'istituzione nel 1939 del Premio Cremona (sostenuto dal gerarca fascista Roberto Farinacci, cui si contrappone il Premio Bergamo promosso da Giuseppe Bottai), che aveva l'ambizione di «designare un modello di arte fascista colto e al momento stesso popolare animato da una forte vocazione educatrice, fedele alla tradizione» (TELLINA PERINI 1993, p. 51). Caso esemplare è il tema della seconda edizione, dedicata a esaltare la “Battaglia del Grano”, in cui le opere proposte mostravano figure intente a svolgere un lavoro faticoso ma sempre affrontato «in fervida letizia e in contesto salubre» (TELLINA PERINI 1993, p. 55).

Filippelli non parteciperà né al Premio Bergamo né al Premio Cremona, ma con queste opere è prezioso testimone del suo tempo.

Nato nel 1889, in una famiglia di umili origini, è l'ultimo di sei fratelli. Rimasto orfano di padre, fin da bambino dimostra di avere grandi abilità nel disegno esercitandosi su supporti di fortuna come carta, cartoni, scatole di profumi (DONZELLI 1982). Su consiglio dello scultore Lorenzo Gori, la madre riesce a iscriverlo alla Scuola d'Arte e Mestieri di Livorno, che Filippelli frequenta con profitto. Ottenuta la licenza, vince la borsa di studio “Banti” che gli permette di trasferirsi a Firenze per frequentare l'Accademia di Belle Arti e la Scuola del nudo. È proprio in quest'occasione che conosce Giovanni Fattori e Galileo Chini, ai quali fa riferimento almeno inizialmente perfezionandosi nella pittura.

Partendo dalla lezione macchiaiola di Fattori, Cafiero Filippelli sviluppa un linguaggio sintetico che è visibile nell'opera *Bambina con salvadanaio*. Inoltre, anche se con esito stilistico differente, fa proprie le sperimentazioni coloristiche di Mario Puccini e Ulvi Liegi (SPALLETTI 1997). Sono gli anni in cui a Livorno l'eredità di Giovanni Fattori è raccolta dal Gruppo Labronico che muove i primi passi attorno al circolo del Caffè Bardi di cui anche Filippelli farà parte, contribuendovi attivamente fino alla morte.

Il primo momento significativo della sua carriera artistica è la partecipazione alla Primaveraile Fiorentina del 1922, grazie alla quale ha modo di raggiungere il successo nazionale: in quest'occasione la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma acquista la sua opera *Babbo ritorna* (SPALLETTI 1997). Tale successo gli permette di essere conosciuto e di ottenere molteplici commissioni, nonché partecipazioni ad altre esposizioni nazionali come la Quadriennale di Torino e la seconda Biennale di Roma nel 1924; nel 1926 partecipa alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, dove vende il dipinto *Anime sole*; nel 1929 espone alla Prima

mostra Provinciale Livornese. Tali occasioni risultano essere anche campo di confronto con la critica, che identifica nelle sue opere un'interpretazione "popolare" dello stile fattoriano (SPALLETTI 1997). I medesimi concetti tornano anche negli anni del secondo dopoguerra, allorché, in un articolo del 1956 su «Liburni civitas», si mette in relazione la rappresentazione del «mondo raccolto e domestico di stanze in penombra soffuse di luci velate con figure di massaie operose, di fanciulli intenti alla lettura» (MARCHI 1956, p. 97) con la consuetudine di Filippelli di dipingere di sera alla luce artificiale «con evidente compiacenza [...] a osservare, negli interni, il gioco dell'ombre e delle penombre, a mettere a posto i lustrì, a risolvere il riflesso di certi paralumi verdi» (RAZZAGUTA 1979, p. 71), una volta tornato dal lavoro in fabbrica che svolgeva. Non a caso era definito "Mago degli interni" oppure "Cafiero dei lumi a petrolio" dai suoi numerosi sostenitori ed acquirenti, per le «sue eccezionali doti di interprete degli angoli della casa, della famiglia riunita intorno alla tavola con i ragazzi addormentati sulle ginocchia dei nonni, il babbo e la mamma e gli altri parenti impegnati nella conversazione del dopocena» (DONZELLI 1982, p. 30). Tale definizione lo amareggiava come egli stesso aveva confidato agli amici e colleghi del Gruppo Labronico: «sono lusingato dall'affetto di tanti collezionisti, mercanti, amatori d'arte per i miei interni ma al tempo stesso sono amareggiato perché pochi acquistano i quadri che dipingo all'aperto, con la luce naturale e meravigliosa del sole, che non sono inferiori» (DONZELLI 1982, p. 30). Confermando l'orientamento appena delineato, certa critica lo paragona ai pittori olandesi della scuola di Delft o Leida, annotando come minimo comune denominatore la luce. Ma la luce di Filippelli è una luce notturna derivante dai lumi a petrolio, a differenza di quella solare dei seguaci di Rembrandt e di Hals (DONZELLI 1982).

Il ciclo commissionato dalla Cassa di Risparmi di Livorno, entrato a far parte della Fondazione Livorno nel 1992, esemplifica perfettamente la forza pittorica di Filippelli. Attraverso questi dipinti di ampio respiro comunicativo, come è stato detto in apertura, l'artista «riesce a dimostrare di essere un pittore verista ed eclettico, ispirato sempre alla ricerca affannosa di effetti cromatici, violenti di luminosità, ma soprattutto scrupoloso nella distribuzione sapiente ed efficace nei toni bassi e profondi chiaroscurali delle penombre [...]», come viene sottolineato su «Il popolo biellese» nel 1930 (DONZELLI 1982, p. 39). In *Bambina con salvadanaio*, infatti, Filippelli si limita ad assecondare il profilo e la tinta con effetti di pacato equilibrio narrativo, evitando di proiettare inquietanti e anomale sagome d'ombra sul volto. In questo modo gli viene riconosciuto il *plein air* come un tratto peculiare che lo distingue da ogni altro labronico (CAGIANELLI 2008).

Annalisa De Rosa

BIBLIOGRAFIA

CAGIANELLI 2008

F. CAGIANELLI, *Cafiero Filippelli. Giochi d'ombre oltre il vero*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2008.

DONZELLI 1982

F. DONZELLI, *Cafiero Filippelli (1889-1973). Con testimonianze di Luciano Bonetti segretario del Gruppo Labronico*, Bologna, Cappelli Editore, 1982.

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.

FORABOSCHI 1937

R. FORABOSCHI, *Risparmiate, giovinetti*, Livorno, Cassa di Risparmi di Livorno, 1937.

GIBELLI 2005

A. GIBELLI, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Torino, Einaudi, 2005.

LORANDI 1993

M. LORANDI, *Il premio Bergamo (1939-1942). Le estetiche neoromantiche e le metamorfosi di "Novecento"* in *Gli anni del premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra, Milano, Electa 1993, pp. 58-72.

MARCHI 1956

I. MARCHI, *Cafiero Filippelli*, «Liburni Civitas», n. 3, 1956, pp. 97-104.

SPALLETTI, BIETOLETTI 1997

E. Spalletti, *Cafiero Filippelli*, scheda n. 109, in *La pittura a Livorno tra le due guerre nella raccolta della Fondazione Cassa di Risparmi*, a cura di E. Spalletti, S. Bietoletti, Livorno, Sillabe, 1997, p. 84.

RAZZAGUTA 1979

G. RAZZAGUTA, *Virtù degli artisti labronici*, Livorno, Editrice Nuova Fortezza, 1979 (I ed. Livorno, 1943)

TELLINI PERINA 1993

C. TELLINI PERINA, *Il Premio Cremona: questo novecentismo fascista: forte, vigoroso, epico, romano. (R. Farinacci, 1940)* in *Gli anni del premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra, Milano, Electa 1993, pp. 51-57.



Benvenuto Benvenuti

(Livorno, 1881 - Livorno, 1959)

Luogo dove riposa Segantini, 1940 ca.

Olio su cartone, 62x100,5 cm

«O monti, o padri, il suo dolore fu come la vostra ombra sovra la terra. La sua gioia sarà oltre la sua tomba un palpito della Terra»: così recitano i versi di Gabriele D'Annunzio iscritti sul retro dell'opera intitolata *Luogo dove riposa Segantini* (BENVENUTO BENVENUTI 2001, p. 182), ad accompagnare eloquentemente l'omaggio di Benvenuto Benvenuti al grande pittore divisionista. Il dipinto si configura infatti come un vero e proprio tributo al Divisionismo e a uno dei suoi massimi esponenti, nonché colui, che, per tramite delle parole di Vittore Grubicy, «infiammò d'amore per l'arte» Benvenuti, agli esordi della sua attività artistica, avviandolo alla sperimentazione della pennellata divisa (BENVENUTO BENVENUTI 2007, p. 17).

Il luogo rappresentato è il cimitero di Maloja, dove nel 1899 fu sepolto l'artista, che qualche anno prima aveva scelto di ritirarsi in Svizzera, circondato dal meditativo silenzio delle Alpi. La scelta di tale soggetto da parte di Benvenuti è estremamente evocativa: nel 1896 Segantini stesso aveva rappresentato, quasi profeticamente, il cimitero di Maloja ne *Il dolore confortato dalla fede*, oggi conservato alla Kunsthalle di Amburgo (*L'OPERA COMPLETA DI SEGANTINI* 1973, pp. 10, 87, 120) e nello stesso anno l'opera era stata esposta, insieme a *L'amore alla fonte della vita* e *Il frutto dell'amore*, a Firenze in occasione dell'Esposizione dell'Arte e Fiori, prima esposizione divisionista in Toscana, dopo che il gruppo composto da Grubicy de Dragon, Segantini, Nomellini, Pellizza da Volpedo, Previati, Morbelli si era consacrato alla Triennale di Brera nel 1891. Non è dunque da escludere che il giovane Benvenuti l'avesse vista in quell'occasione, o in un secondo momento, consultando riviste e cataloghi relativi a quell'esposizione (Cfr. RAZZAGUTA 1943; *DIVISIONISMO TOSCANO* 1995, p. 17; BENVENUTO BENVENUTI 2007, p. 17). Diversi anni dopo, nel 1935, in occasione della mostra personale presso la Galleria Scopinich di Milano, Benvenuti scrisse il manifesto della sua poetica divisionista e definì quest'opera come testimone «del prodigio del pensiero luminoso legato all'Idea» (BENVENUTI 1936, pp. 22-23).

La scelta di tale soggetto fu quindi ben ponderata: insieme ai versi dannunziani doveva rappresentare un *topos* ideale, al di fuori della realtà, in cui tornare alle sorgive fonti dell'emozione, e a visioni di idealità

ultraterrene, anche nel solco delle astrazioni spirituali di Angelo Conti, indiscusso sacerdote della corrente neoruskiniana e spiritualista, fraterno amico e frequentatore, così come Charles Doudelet, della residenza di Benvenuti ad Antignano (BENVENUTI 1936, pp. 22-23; BENVENUTO BENVENUTI 1982, p. 13; CHARLES DOUDELET 2009, p. 34).

Benvenuti realizzò più versioni di quest'opera. Due di queste si annoverano tra le opere acquisite dalla Fondazione Livorno: una versione grafica, *Là dove riposa Segantini*, del tutto simile al nostro ed esposto nelle sue immediate vicinanze (BENVENUTO BENVENUTI 2007, pp. 203-204); e un dipinto, olio su tela, *Luogo dove è sepolto G. Segantini pittore*. Infine, nel catalogo della mostra che si tenne nel 1982 a Livorno, negli spazi di Villa Maria, si osserva l'esistenza di una versione di dimensioni minori, olio su tela, conservata in una collezione privata di Livorno, dal titolo *Dove riposa Segantini*. Anche in questo caso, i particolari delle due opere risultano simili e sul telaio sono presenti i versi già ricordati, introdotti da queste parole: «dall'Ode a Segantini per / la morte del grande pittore» (BENVENUTO BENVENUTI 1982, p. 60).

Facendo un passo indietro, occorre ricordare che non ci si trova, nonostante la specificità dell'opera in questione, dinanzi a una tematica nuova per il pittore livornese: l'idea onirica del varco, mutuata da Arnold Böcklin e dalla cultura figurativa decadente, presente sin dagli esordi della sperimentazione divisionista, venne indagata a lungo da Benvenuti, che fece del contesto sepolcrale un tema ricorrente del proprio repertorio iconografico e simbolico. Basti pensare a *Cimitero a Livorno* 1901, *Piccolo Cimitero* 1903, *Cimitero degli Armeni sullo sfondo delle Alpi Apuane* 1903, e al trittico *Cimitero degli Angeli* o *Cimitero al tramonto* 1914-1920 ca, *Cipressi e colombe* 1914 ca, *Notte lunare-piccolo cimitero* o *Cimitero degli angeli* o *Effetto lunare* 1920 ca (ARCHIVI DEL DIVISIONISMO Vol. II 1969, pp. 177-179, 449, 452, 454-455; BENVENUTO BENVENUTI 1982, pp. 32-33, 46-48), così come diversi studi grafici che riprendono questa medesima atmosfera (BENVENUTO BENVENUTI 2007, pp. 203-204), di cui egli stesso riconobbe l'importanza nell'autobiografia che redasse sotto le mentite spoglie del figlio Vittore (BENVENUTO BENVENUTI 2001, p. 47).

A differenza di queste ultime, però, l'opera in esame, che si colloca in una fase più avanzata della produzione di Benvenuti, mostra la consapevolezza di un artista che ha interiorizzato le istanze divisioniste e simboliste, facendole proprie. L'attività di Benvenuti si è infatti articolata intorno all'incessante ricerca di un proprio linguaggio, senza mai discostarsi dalle teorie divisioniste, come emerge sin dalle sue prime prove, a partire da *Cavallo bianco alla mangiatoia* del 1900, che egli stesso descrisse come «uno dei miei primi tentativi di Divisionismo» (I POSTMACCHIAIOLI 1994, p. 29). Tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, dopo diverse fasi di ricerca, giunse a un Divisionismo estremo, connotato da una tavolozza antinaturalistica e da pennellate a filamenti allungati e sovrapposti, fittamente intrecciati, ma permeato di spiritualità, come si osserva in *Luogo dove riposa Segantini*, ma anche nella cospicua serie dedicata alla Verna, come *Paesaggi della Verna* o *La montagna ch'io amo. La Verna*. Dunque, Benvenuti, che si era detto «lombardo nella tradizione e nel segno» (BOCCARDI 1941, p. 6), erede di Vittore Grubicy de Dragon, il quale, specialmente nel corso dei soggiorni milanesi, gli fece comprendere l'importanza della luce (DONZELLI 1979, p. 39), si allontanò progressivamente dai dettami e dal credo del maestro, elaborando immagini che tendono verso la metafora. Gli esiti spiritualisti di Benvenuti collimavano perfettamente con l'arte dichiaratamente simbolista di Charles Doudelet, pur mantenendo sempre un contatto con il reale, sottraendosi al rischio dell'allegorismo artificioso e conservando la freschezza della visione, anche nelle fasi di rielaborazione e correzione dell'abbozzo originario (Cfr. DOUDELET 1923; BENVENUTO BENVENUTI 1982, p. 13; CHARLES DOUDELET 2009, pp. 31-32).

L'artista, tra i pochi pittori della 'Scuola Labronica del Novecento' a esser rimasto fedele alle teorie del Divisionismo, pur dedicandosi estesamente ai problemi della luce, non rinunciò mai del tutto alle radici macchiaiole, mediate da artisti quali Guglielmo Micheli, Adolfo Tommasi e Lorenzo Cecchi; l'abbozzo dal vero veniva ripreso e sviluppato, acquisiva una veste simbolica ma, in ultima istanza, la rappresentazione del reale non era mai offuscata dalla componente metaforica (I POSTMACCHIAIOLI 1991, p. 108; I POSTMACCHIAIOLI 1994, p. 111; DIVISIONISMO TOSCANO 1995, p. 18).

Parallelamente alle ricerche sul colore e la luce, Benvenuti si dedicò a opere di gusto liberty e progetti architettonici come *La villa al mare* del 1911 del Museo Fattori di Livorno, in cui sono evidenti tendenze secessioniste (Cfr. PIEROTTI DELLA SANGUIGNA 1936; I POSTMACCHIAIOLI 1994, p. 30). Negli anni seguenti, nonostante le drammatiche vicende legate alla Prima Guerra Mondiale, tra cui la sua stessa prigionia, che

ne interrompero l'attività artistica, Benvenuti portò avanti tali sperimentazioni, dedicandosi alla poesia e soprattutto all'architettura ideale: ne derivarono alcuni disegni a carboncino, arricchiti e illustrati dagli scritti liricamente ermetici di Gustavo Pierotti della Sanguigna (Cfr. PIEROTTI DELLA SANGUIGNA 1923, 1936), con il quale aveva costituito una sorta di piccola confraternita tardo preraffaellita, entro la quale tentò di coinvolgere, con scarso successo, Renato Natali e Gino Romiti. Questi luoghi ideali, e in particolare la *Città del Sogno* – che Pierotti descrisse come «città di vita mistica e ideale, quella che sognava e sogna il Benvenuti», «deserta e misteriosa, di solitudine e di astrazione, costruito lungi dalla città degli uomini» – costituiscono il culmine della stagione decadentista e simbolista livornese (PIEROTTI DELLA SANGUIGNA 1936, pp. 11-12; *I POSTMACCHIAIOLI* 1991, p. 109; cfr. *LA BEATA RIVA* 2022).

Di grande importanza, come già detto, è certamente l'attività grafica di Benvenuto Benvenuti: il disegno può avere una sua autonomia, ma può anche essere utilizzato per definire il primo stadio dell'elaborazione artistica, un abbozzo, presumibilmente dal vero. Così come nel caso dell'opera in esame, vi sono diversi altri disegni che trovano il loro corrispettivo pittorico: un esempio è *Casa a Baratti*, in cui pochi e sicuri tratti caratterizzano la rustica abitazione affacciata sul mare, abbracciata alle spalle dalla pineta. Tale composizione trova riscontro ne *Il golfo di Baratti* del 1929, acquisita dalla Fondazione nel 2009, e in *Casolare a Baratti*, della Raccolta Pepi a Piombino, che per tonalità e pennellata sembra da ascriversi a un periodo di poco successivo (*L'OTTOCENTO VERISTA* 2000, p. 29; *BENVENUTO BENVENUTI* 2007, pp. 203-204; *L'EREDITÀ DI FATTORI E PUCCINI* 2011, p. 279). È proprio a partire dagli anni Trenta che i paesaggi cari all'artista divengono centrali nella sua produzione, e Benvenuti diventa poeta della campagna e della costa livornese sferzate dal libeccio, del mare e della terra selvaggia di Maremma. Negli anni della maturità, dopo aver subito l'amputazione di una gamba, il pittore lasciò di rado Livorno, e trascorse il proprio tempo celebrandone i luoghi, le storie e i paesaggi, attraverso la propria arte (DONZELLI 1979, p. 40; *BENVENUTO BENVENUTI* 2001, p. 183).

Benvenuti fu dunque un caso che si potrebbe definire isolato nel panorama del divisionismo toscano; per via della sua indole fortemente solitaria, fu sempre restio ad affiancare i propri lavori a quelli di altri pittori, come è dimostrato dalle sue molteplici assenze a diverse esposizioni collettive, come la Mostra di Palazzo Corsini a Firenze, nel 1904. Nel 1907 fu tuttavia presente, con sette opere, al *Salon des Peintres Divisionistes Italiens* a Parigi, confrontandosi con grandi artisti ed ottenendo un notevole successo. Di grande importanza furono le rassegne organizzate a Livorno, e in particolare a Bottega d'Arte, ma anche a Milano, come la già citata mostra presso la Galleria Scopinich nel 1935 (*CATALOGUE DU SALON DES PEINTRES DIVISIONISTES ITALIENS* 1907, p. 6; *BENVENUTO BENVENUTI* 1982, p. 20).

L'attività di Benvenuti si interruppe intorno al 1950, quando fu colpito da una malattia che lo portò progressivamente alla cecità, e lo costrinse a ritirarsi ad Antignano, dove morì nel 1959.

Desideria Zappoli

BIBLIOGRAFIA

ARCHIVI DEL DIVISIONISMO 1969

Archivi del Divisionismo, 2 voll., a cura di T. Fiori, Roma, Officina Edizioni, 1969.

BENVENUTI 1936

B. BENVENUTI, *L'idea e la luce nella pittura divisionista e la mia mostra in Milano*, Livorno, Tipografica Il Tirreno, 1936.

BENVENUTO BENVENUTI 1982

Benvenuto Benvenuti, catalogo della mostra, a cura di A. Conti, Firenze, Il Torchio, 1982.

BENVENUTO BENVENUTI 2001

Benvenuto Benvenuti: dal vero al simbolo, 1881-1959, catalogo della mostra, a cura di S. Rebora, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001.

BENVENUTO BENVENUTI 2007

Benvenuto Benvenuti Studi e Disegni, a cura di G. Argentieri, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2007.

BOCCARDI 1941

R. BOCCARDI, *Benvenuto Benvenuti poeta della luce*, Lucca, Stabilimento Tipo-Lito, 1941.

CAGIANELLI 2006

F. CAGIANELLI, *Cercatore dell'ignoto e avido del raro: Renato Natali e la stagione del Caffè Bardi sotto gli auspici di Giosuè Borsi e Gustavo Pierotti della Sanguigna*, in F. Cagianelli, D. Matteoni, *Renato Natali. Un mondo di eccezione tra incanti lunari e frenesia di vita*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 28-65.

CATALOGUE DU SALON 1907

Catalogue du Salon des Peintres Divisionistes Italiens, Paris, Serre de l'Alma, 1907.

CHARLES DOUDELET 2009

Charles Doudelet pittore incisore e critico d'arte. Dal «Leonardo» a «L'Eroica», a cura di F. Cagianelli, Firenze, Casa Editrice Leo S. Oschki, 2009.

DELLA SANGUIGNA 1923

G. P. DELLA SANGUIGNA, *Di un pittore architetto (Benvenuto Benvenuti)*, Livorno, Edizioni di «Bottega d'Arte», 1923.

DELLA SANGUIGNA 1936

G. P. DELLA SANGUIGNA, *Di un pittore poeta (Benvenuto Benvenuti)*, Livorno, Belforte, 1936.

DONZELLI 1979

F. DONZELLI, *Pittori livornesi. 1900-1950 la scuola labronica del Novecento*, Bologna, Cappelli Editore, 1979.

DOUDELET 1923

C. DOUDELET, *Ciò che penso dell'arte di Benvenuto Benvenuti*, Livorno, Belforte, 1923.

I POSTMACCHIAIOLI 1991

I Postmacchiaioli, a cura di R. Monti, Roma, De Luca, 1991.

I POSTMACCHIAIOLI 1994

I postmacchiaioli, catalogo della mostra, a cura di R. Monti e G. Matteucci, Roma, De Luca, 1994.

IL DIVISIONISMO TOSCANO 1995

Il divisionismo toscano, catalogo della mostra, a cura di R. Monti, Roma, Edizioni De Luca, 1995.

L'EREDITÀ DI FATTORI E PUCCINI 2011

L'eredità di Fattori e Puccini tra le due Guerre. Il Gruppo Labronico, catalogo della mostra, a cura di V. Farinella e G. Schiavon, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2011.

L'OPERA COMPLETA DI SEGANTINI 1973

L'opera completa di Segantini, a cura di M.C. Gozzoli, Milano, Rizzoli Editore, 1973.

L'OTTOCENTO VERISTA 2000

L'Ottocento verista. Macchiaioli e postmacchiaioli dalla Raccolta Pepi, catalogo della mostra, a cura di C. Pepi, Poggibonsi, Lalli Editore, 2000.

LA BEATA RIVA 2022

La beata riva. Gino Romiti e lo spiritualismo a Livorno. Protagonisti e cenacoli tra la scuola di Micheli, Il caffè Bardi e Bottega D'Arte, catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2022.

RAZZAGUTA 1943

G. RAZZAGUTA, *Virtù degli artisti labronici*, Livorno, Società Editrice Tirrena, 1943.



Osvaldo Peruzzi

(Milano, 1907 - Livorno, 2004)

Bagni Pancaldi, 1974

Olio su tela, 98x69 cm

La tela intitolata *Bagni Pancaldi* (1974) di Osvaldo Peruzzi (1907-2004) entra a far parte della collezione della Fondazione Livorno nel 2007 insieme ad altri undici dipinti e numerose opere grafiche, frutto della generosa donazione delle figlie che hanno destinato all'ente diversi lavori che, alla morte del padre, si trovavano presso la sua casa-studio livornese.

Il soggetto del dipinto è un luogo-simbolo di Livorno: l'impianto balneare fondato da Vincenzo Pancaldi nel 1846, nella cala dei Cavalleggeri. Questo luogo fu il palcoscenico della *Prima Mostra d'Arte Livornese*, avvenuta nel 1912, prima ancora che gli artisti che parteciparono si riunissero sotto il nome di *Gruppo Labronico* nel 1920 (L'EREDITÀ DI FATTORI E PUCCINI, 2011, p. 40). In una guida della città del 1904 è possibile leggere:

Facendo delle indagini ci sarebbe forse da stabilire che prima di Livorno fu edificato Pancaldi, tanto Pancaldi è intimamente legato a Livorno e al Tirreno. (...) Pancaldi è il paradiso terrestre, più il mare; ma con un vantaggio incalcolabile: Eva vi è meravigliosamente rappresentata, e senza la foglia di fico, sostituita modernamente dal costume da bagno (GUIDA ALBUM DI LIVORNO E DINTORNI, 1904, p. 13).

La tela di Peruzzi presenta in primo piano una bagnante dal volto solo accennato. Seduta su un muretto, più che di "figura", si può parlare di "presenza" femminile: la definizione fisiognomica è sacrificata in virtù di una maschera che suggerisce una dimensione introspettiva. È inoltre da sottolineare che la bagnante come soggetto artistico fu indagato numerose volte dall'artista.

Le onde, su più livelli, si frangono contro la banchina di cemento; spumose, danno l'idea di un mare vaporoso. La schiuma è resa in maniera eterogenea: distinta nettamente dal flutto mediano con una curva quasi collinare, oppure naturalmente derivante dal blu oceano grazie a una sfumatura coloristica. La teoria di ombrelloni forma la diagonale imperante del dipinto: da lato a lato, comunica un'idea di affollamento. I teli degli ombrelloni presentano una notevole varietà di curve: ellissi, ovoidi, tutte le sinuosità possibili tranne il cerchio perfetto. Le tonde campiture di colori primari dialogano tra di loro, anzi si abbracciano, si sovrappongono, evidenziando nuove forme geometriche. Anche l'ombra portata si comporta in maniera diversa in base al piano: da grigio scuro diventa blu sfumato. Qua e là compare qualche felice bagnante, facilmente immaginabile nella realtà, favorendo l'unione tra immedesimazione psicologica e simultaneità dinamica, come evidenziato da Marzio Pinottini:

La simultaneità è infatti un tema privilegiato dai futuristi perché vedono in essa la possibilità di tradurre visivamente la dimensione spazio-tempo declinata congiuntamente alla dimensione psicologica, mirando a sottolineare soprattutto l'interiorità spirituale (PINOTTINI, 1981, p. 8).

L'osservazione di Pinottini risponde d'altra parte a quanto spiegato da Walter Martigli:

lo scomporre e ricomporre con rigore cesanniano vele mare e costa in calibrate giustapposizioni acquistano una forza espressiva globale di estrema suasività, talché è più facile abbandonarsi fiduciosamente a quella partecipazione di affetti che il pittore ti richiede e che l'opera pretende. (OSVALDO PERUZZI QUARANTA ANNI DI PITTURA, 1973, p.n.n.).

Un edificio razionalista, parente prossimo della *Casa del Fascio* di Giuseppe Terragni a Como, occupa il lato sinistro della tela. Quando questa pietra miliare dell'architettura razionalista fu realizzata (1932-1936), Peruzzi viveva il periodo più fervido della sua formazione: sembra così essere, quella qui proposta, una cartolina di quegli anni Trenta così frenetici, che trovarono in Italia un terreno fertile per le proposte del Bauhaus. L'edificio moderno dialoga con un'architettura religiosa in secondo piano identificabile con la chiesa di San Jacopo in Acquaviva. Dal campanile, incastonato in un'ideale struttura razionalista che fraziona anche il paesaggio, parte una sorta di tramonto geometrico che suggerisce la fine di una lunga giornata di mare.

Il dipinto è giocato sul concetto di compenetrazione e slittamento di piani differenti. Questi si muovono nel quadro e dal quadro: sembra che abbiano la sfrontatezza di reclamare un ambiente di movimento altro rispetto al piano concesso dalla tela. Notava Rino Crivelli, parlando dell'opera di Peruzzi in generale: «gli elementi di fissità, necessari a rivelare per contrasto un moto trasversale, si fanno labili nella compenetrazione ortogonale, permettendo il distacco tra un piano e l'altro» (BATTOLINI, CRIVELLI, 1994, p.n.n.)

I colori primari, il grigio, il bianco sono tutti soggetti a sfumature. È questa mobilità sottile del colore che determina un'impressione di costante mutevolezza, riproponendo, in modo rinnovato, la sensazione di frenetico dinamismo di derivazione futurista: la compresenza di edifici formalmente agli antipodi, la suggestione di momenti diversi della stessa giornata. Questi elementi, così eterogenei fra di loro, non vivono compressi nella tela, anzi: è la simultaneità, tipico carattere delle opere di Peruzzi, a dilatare la cornice del momento, e a far convivere impressioni, eventi e situazioni che generalmente richiederebbero una maggiore autonomia. Peruzzi

concepisce i suoi dipinti con spazi movimentati, appunto la dinamica delle forme geometriche. (...) La compenetrazione deve dare la sensazione del rapporto spazio-tempo e deve fondere immagini e luoghi rappresentati. Lo splendore geometrico che, come abbiamo visto, è preso dall'estetica della macchina, deve tendere alla nuova espressione plastica. (DURANTI, 1983, p.n.n.).

I *Bagni Pancaldi* sono stati oggetto dell'attenzione di Peruzzi in diverse occasioni. La prima opera che affronta questo soggetto è un piccolo dipinto datato 1953: qui il pittore si limita alla raffigurazione delle

sole cabine e del muretto in primo piano. L'assenza della figura umana contribuisce a delineare un'atmosfera senza tempo, quasi di stampo metafisico, come sembrerebbe indicare anche la presenza di un grande orologio, a fissare un'ora immota. Poi negli anni Ottanta altri due esempi. Nel 1982 l'edificio razionalista è sostituito dal tendone del vicino Palace Hotel: tuttavia, il dipinto è in prima istanza uno studio formale delle sinuosità dei cinque corpi femminili e delle onde del mare. Successivamente, nel 1986, la nipotina Eva si presta come modella per un quadro dallo spiccato senso cartellonistico: il paesaggio diventa prosecuzione anatomica della figura, e la scritta "PAN CALDI" suggerisce il ricordo di Depero, e della sua lezione nel campo della grafica pubblicitaria.

Il dipinto dei *Bagni Pancaldi* rappresenta una declinazione su un tema, quello delle marine, che fu per Peruzzi, come per gli artisti livornesi in genere, di particolare importanza, perché si inserisce in una lunga tradizione iconografica. Oltre che dal famoso stabilimento balneare, l'artista prese ispirazione da numerose suggestioni del mare: uno dei temi prediletti fu quello delle vele, che fornì a Peruzzi il pretesto per una disamina continua della forma geometrica del triangolo, accentuando in senso astratto la sua ricerca pittorica. Se nel dipinto in oggetto la figura umana nel contesto marino è ripresa in un momento di rilassatezza, in altre opere, invece, raffiguranti i vogatori che si esercitano nel porticciolo di Livorno, egli si focalizza sulla forza del movimento: ne risultano opere dove l'artista è impegnato nella rappresentazione di linee in forte contrasto tra di loro. La compenetrazione dei piani deve indicare uno scontro di forze vettoriali.

Nei *Bagni Pancaldi* notiamo come Peruzzi abbia deciso di alzare molto il suo punto di vista: sembra che a partire dal muretto in primo piano, il livello dell'occhio dello spettatore sia soggetto a uno slancio vertiginoso in senso verticale. Questo espediente è funzionale all'adozione, nei limiti della tela, di prospettive innaturali, futuriste. In altri dipinti, sempre a soggetto marino, questo piano dello spettatore sale fino al cielo: Peruzzi ci porta sul suo aereo per vedere Capri, Lerici, l'isola d'Elba, il golfo di La Spezia. Il riferimento, chiaramente, è all'aeropittura, di cui Peruzzi fu vivace fautore, e che, come declinazione del più ampio movimento del Futurismo, nacque nel 1929 con il suo manifesto (firmato da Marinetti, Balla, Depero, Prampolini, Dottori, Cappa, Fillia, Tato e Somenzi). In questa ottica, sempre in riferimento alla seconda metà degli anni Venti, "ruggenti" come lui stesso li definisce (PERUZZI, 1997, p. 5), è da segnalare l'incontro di Peruzzi, impegnato a frequentare le lezioni del corso di Ingegneria a Milano, con Armando Silvestri (1909-1990), importante promotore di due riviste specializzate dedicate all'aeronautica («all'Ala d'Italia», dove fu caporedattore nel 1935-1938 e «Avventure del cielo» che fu da lui ideata e diretta nel 1938-1943) (DURANTI, 2005, pp. 12-18). A testimoniare la vicinanza di Peruzzi a questi temi, oltre la corposa produzione di aeropitture, è inoltre l'amicizia con Gerardo Dottori (1884-1977), tra i principali esponenti di questa corrente artistica.

Tornando ora alla tela in esame, una delle sue peculiarità è la campitura cromatica: le linee di contorno delimitano dei piani in cui il colore è trattato in maniera eterogenea. In alcuni punti i toni sono esageratamente accesi, quasi artificiali: sembra di essere di fronte a una vetrata. Linee di contorno come fili di piombo, e campi cromatici talmente squillanti che ricordano l'effetto luminoso del sole che trapassa certi rosoni medievali. D'altra parte, già Giorgio di Genova aveva posto in relazione le opere pittoriche di Osvaldo Peruzzi con la sua giovanile attività nella vetreria di famiglia, testimoniata comunque da diverse tele proprio con questo soggetto:

Gli andamenti sinuosi di certi ritagli d'immagine propri a molti dipinti di Peruzzi partecipano proprio delle suggestioni prodotte dalle enfiature vetrose; (...) le scansioni caleidoscopiche dei più recenti dipinti al limite dell'astrazione hanno più di un debito con le trasparenze delle lastre di vetro (O. PERUZZI, 1987, p. I).

In altre zone del dipinto invece il colore ha il tempo di evolversi, di cambiare, di esprimersi in maniera più naturale, più materica: torna in mente al pittore la prima tecnica adoperata negli anni Venti, cioè il pastello. Infine, imprescindibile per una corretta lettura interpretativa dell'opera di Peruzzi, è il manifesto redatto dall'artista l'11 agosto 1941 a Volterra, intitolato *Plastica dell'essenza individuale*, accompagnato da una presentazione di Marinetti, che lo reputava «uno dei giovani aeropittori futuristi più ricchi di stupefacente invenzione continua» (MARINETTI, 1941, p.n.n.). Dal testo emergono, con evidenziazione grafica propria

del futurismo, i quattro valori cardine della poetica di Peruzzi: simultaneità, compenetrazione, splendore geometrico e colore. Se consideriamo che il manifesto peruziano e l'opera in esame sono intervallati da un periodo di ben trentatré anni, ecco che possiamo riconoscere all'artista:

una vigile curiosità verso le nuove tematiche del mondo contemporaneo e una non meno aggiornata conoscenza delle sollecitazioni formali provenienti da contemporanee esperienze. (...) La continua operosità a confronto con il mondo reale, il valore di testimonianza esistenziale nella ricerca di una propria adesione all'attualità e alla problematicità del quotidiano. (MATTEONI, 2014, p. 12)

Rimangono vivi quindi quei valori pittorici che, come visto, contraddistinguono la poetica artistica di Peruzzi, trovando un'articolazione formale sempre nuova, tanto da prestarsi anche alla raffigurazione di temi apparentemente lontani da quelli tipicamente futuristi come, appunto, le tranquille e afose giornate di sole trascorse ai Bagni Pancaldi di Livorno.

Alberto Mininni

BIBLIOGRAFIA

BATTOLINI, CRIVELLI 1994

F. BATTOLINI, R. CRIVELLI, *Futurmostra Peruzzi*, catalogo della mostra, Milano, Galleria San Carlo, 1994.

DURANTI 1983

M. DURANTI, *Oswaldo Peruzzi, cinquant'anni col futurismo*, Perugia, edizioni d'arte Il Gianicolo, 1983.

DURANTI 2005

M. DURANTI, *Oswaldo Peruzzi, l'ultimo futurista*, Perugia, EFFE, 2005.

GUIDA ALBUM DI LIVORNO E DINTORNI 1904

Guida Album di Livorno e dintorni, Livorno, Belforte, 1904.

L'EREDITÀ DI FATTORI E PUCCINI 2011

L'eredità di Fattori e Puccini. Il Gruppo Labronico tra le due guerre, catalogo della mostra, a cura di V. Farinella e G. Schiavon, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2011.

MARINETTI 1941

F.T. MARINETTI, *Peruzzi futurista*, Livorno, Debate & F., 1941.

MATTEONI 2014

D. MATTEONI, *Oswaldo Peruzzi. Catalogo Generale*, Milano, Electa, 2014.

O. PERUZZI 1987

O. Peruzzi, catalogo della mostra, a cura di F. Farina, presentata da G. Di Genova, Ferrara, Galleria civica di arte moderna, 1987.

OSVALDO PERUZZI QUARANTA ANNI DI PITTURA 1973

Oswaldo Peruzzi, quaranta anni di pittura, catalogo della mostra, testo di Walter Martigli, Livorno, Debate, 1973.

PERUZZI 1997

O. PERUZZI, *La mia avventura futurista*, Livorno, Stella del Mare, 1997.

PINOTTINI 1981

M. PINOTTINI, *Peruzzi Futurista, oli e collages 1932-1981*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1981 (n. 86 della collana «Arte Moderna Italiana» a cura di G. Scheiwiller).



Vitaliano De Angelis

(Firenze, 1916 - Livorno, 2002)

Le vele (maquette), 1992

Legno, gesso, tempera, vernici metallizzate argento e oro, 90x46,5x80 cm

Vitaliano De Angelis

(Firenze, 1916 - Livorno, 2002)

Il molo (maquette), 1992

Legno, gesso, tempera, vernice metallizzata oro, 97x30x63 cm

Questo approfondimento nasce dall'esigenza di ricostruire le vicende storiche del mai realizzato *Monumento al Marinaio* di Vitaliano De Angelis, ideato dallo scultore fiorentino in occasione del concorso bandito nel 1992 dall'Associazione Nazionale Marinai d'Italia – Gruppo di Livorno. Del progetto rimangono alcuni documenti e due maquettes, conservate presso la Fondazione Livorno, dove sono inoltre raccolte altre opere dell'artista tra gessi patinati, bronzi, legni intagliati, cere e parte della produzione grafica (MICIELI 2013, p. 134).

L'intenzione della città di Livorno di costruire un monumento celebrativo dedicato ai marinai risale già alla seconda metà dell'Ottocento, quando nel 1866 la tragica sconfitta italiana contro la flotta navale austriaca nella battaglia di Lissa nel mar Adriatico, che vide la morte di 620 uomini, tra cui il livornese Alfredo Cappellini (1828-1866), rimase impressa nella memoria della cittadinanza (AANMI 1989).

La necessità di erigere un monumento al marinaio nella città labronica torna tragicamente attuale nel 1991, dopo il disastroso incidente della Moby Prince nella rada del porto di Livorno (AANMI 1991). Ed è proprio l'anno successivo, facendo seguito allo spirito che seguì alla tragedia, che la sezione di Livorno dell'Associazione Nazionale Marinai d'Italia - Medaglia d'oro V.M. Alfredo Cappellini (A.N.M.I. Li) decise di indire un concorso per la realizzazione del *Monumento al Marinaio*. Nel bando si sottolineava che «il Monumento dovrà essere dedicato “al Marinaio”, senza alcune ulteriori specificazioni e che l'opera dovrà dunque onorare non solo i caduti in guerra, ma anche i vivi che, in pace come in guerra sulle navi militari, su quelle mercantili, nei cantieri, nelle attività agonistiche sportive, hanno dedicato e dedicano la loro vita al mare» (AFDE 1992a).

Il 12 agosto 1992 l'Associazione invitò quindi alcuni tra i più importanti scultori italiani del momento a presentare, entro il 31 ottobre dello stesso anno (AFDE 1992a), disegni, bozzetti, note tecnico descrittive e un preventivo indicativo per la realizzazione del *Monumento al Marinaio*, da porre al centro della terrazza Mascagni (AANMI 1992a). Dal carteggio si evince che vennero invitati, oltre a Vitaliano De Angelis (Firenze, 1916 - Livorno, 2002), Venturino Venturi (Loro Ciuffenna, 1918-2002), Lia Godano (La Spezia, ? - 2007) e Sergio Cervietti (Pietrasanta, 1957 -).

Alla giuria giunsero un totale di sei bozzetti: De Angelis e Venturi ne presentarono due ciascuno, mentre gli altri artisti parteciparono con un singolo progetto; tutte le maquettes, ad esclusione delle due oggetto di questo studio, giunsero con l'indicazione *senza titolo* ma dai carteggi possiamo comunque dedurre i soggetti e i materiali selezionati (AANMI 1992b). Proprio in risposta a questo bando deve essere quindi ricondotta la realizzazione delle due maquettes *Le vele* e *Il molo* adesso conservate presso la biblioteca della Fondazione Livorno.

Il 12 dicembre del 1992 si riunì quindi la commissione incaricata di selezionare il progetto vincitore costituita dagli Ammiragli Alfredo Brauzzi, Giovanni Clara e Francesco Avila mentre per le valutazioni di tipo prettamente tecnico-artistico il prof. Raffaele Monti e l'architetto Walter Martigli (AANMI 1992b). Alcune settimane dopo, il 29 dicembre, l'esito del concorso venne comunicato agli artisti partecipanti e dai documenti risulta che solo i bozzetti presentati da Vitaliano De Angelis e Venturino Venturi attirarono l'interesse della giuria: il modello *senza titolo* di Venturi fu escluso perché ritenuto non di idonee dimensioni e ad aggiudicarsi la vittoria, con 30 punti, fu quindi De Angelis con il bozzetto *Le vele*. Lo scultore fiorentino al momento del concorso aveva ben 76 anni e poteva vantare quindi un'esperienza artistica di lunga data. Come vedremo in seguito i due bozzetti sono l'unica traccia dell'irrealizzato progetto del *Monumento al Marinaio* e per questo risultano così significativi, in quanto il solo mezzo in grado di raccontare l'idea e

la poetica dell'artista. Dai due modelli possiamo inoltre raccogliere fondamentali informazioni in merito alla composizione, i rapporti dimensionali, i materiali e in generale l'estetica del progetto. Proprio per queste ragioni la donazione del dicembre del 2022 – nel ventennale della scomparsa dell'artista – da parte della famiglia De Angelis alla Fondazione Livorno delle due maquettes e di altre opere risulta essere così rilevante.

Il primo bozzetto, intitolato *Il molo*, classificatosi ultimo al concorso con 10 punti, rappresenta un attracco del porto, in cui si trova una monumentale figura femminile rappresentante la *Marina* con il braccio teso che guida verso il mare cinque animati marinai. I corpi incendenti della *Marina* e degli uomini sembrano investiti dalla stessa enfasi, frenata solo dal vento che soffia dal mare, come evocano le vesti scompigliate della *Marina*. Lo slancio delle figure pare annunciare una partenza e si contrappone alla staticità del basamento; quest'ultimo è decorato da un bassorilievo, posto sul lato del molo rivolto verso la terraferma, che raffigura un marinaio sorretto da due uomini in una composizione evocativa di una pietà a rappresentare – secondo l'idea espressa nelle dettagliate descrizioni del progetto scritte dall'artista – i caduti in mare (AANMI 1992c). Il secondo bozzetto vincitore del concorso, *Le vele*, invece è caratterizzato dalla presenza di quattro grandi vele, di cui la centrale di maggiori dimensioni, con due gruppi di marinai; queste sono il fulcro della composizione e fungono da cortina di separazione tra i personaggi. A rivelare il pensiero dello scultore è un testo in cui passo passo l'artista descrive l'evoluzione del progetto. De Angelis spiega come il focus dell'opera sia la vela in quanto portatrice di vari significati simbolici riportando come «Anche oggi, nei tempi moderni, i marinai cominciano con la vela. È vivo ancora il ricordo di coloro che andavano per mare a vela. All'Accademia Navale, i futuri comandanti fanno esercizi sulle vele. La vela è divenuta il simbolo della marineria». Il soggetto prescelto ha «forme pure, alte, slanciate, sottili, misurate, ampie, solenni e grandiose [che] si riempiono di vento e creano motivi di eccezionale bellezza». Da qui è partita l'idea di «realizzare tre o quattro vele, forse meglio tre: una centrale grande, gonfiata dal vento, tesa, che crei quasi un'ansa e che accolga figure di marinai. Vedrei queste vele in acciaio inossidabile, montate su appoggi solidi, adeguatamente strutturate e armate, con rappresentazione a vista delle connettiture esterne, tre vele che assicurino un treppiede di forza e saldezza». Per il basamento l'artista pensò a «una vasca d'acqua che darebbe un aspetto di rilievo alla parte centrale. Ai piedi delle vele, due gruppi di figure di marinai. Le figure dovrebbero avere la stessa dinamica che anima le vele, per coerenza di stile, ma anche per porre in rapporto allo spazio circostante del mare la vitalità di coloro che lo abitano» (AFDE 1992b).

Nel modello descritto l'uomo sembra quasi sparire, sovrastato dalle vele, e questo risulta anomalo osservando la prolifica produzione dell'artista in cui la figura umana, e in particolare quella femminile, è il soggetto principalmente trattato. De Angelis si allontana quindi dal suo repertorio figurativo per adottare un registro sintetico e simbolico, in cui la vela è la rappresentazione stessa del marinaio.

La relazione tra l'uomo e il mare è una tematica largamente esplorata da Vitaliano De Angelis come testimoniato dalla serie dei *Subacquei*, sviluppata a partire dagli anni Cinquanta e che trovò un discreto successo di critica vincendo nel 1968 il primo premio per la scultura alla V Mostra Nazionale Arte e Sport al Palazzo dei Congressi a Firenze (MICIELI 2013, p. 140).

In merito ai materiali costitutivi delle maquettes vediamo come l'artista trattò la superficie del legno e del gesso in modo da simulare l'aspetto di quelli che avrebbe realmente impiegato per il monumento; per le vele, che dovevano essere alte 8 metri (la scala dei modelli è 1:20), utilizzò una vernice effetto metallizzato per riprodurre la superficie dell'acciaio mentre le figure in gesso dei marinai, che dovevano essere alte 1,9-2 metri, sono dipinte con una vernice dorata a richiamare il bronzo. Il piedistallo circolare in legno tornito che ospita le sculture, posto al centro di una vasca che doveva avere un diametro di 15 metri, era stato ideato in marmo botticino o pietra forte. Oltre alle ragioni del progetto, ad alcune foto e alle maquettes, De Angelis allegò un preventivo che ammontava a 245 milioni di lire (AANMI 1992c).

Per quanto riguarda *Il molo* l'artista aveva previsto di realizzare in argilla la scultura della *Marina* (di un'altezza di 2 metri), i marinai e il bassorilievo, per procedere poi al calco e alla fusione, preventivando una spesa di 200 milioni di lire (AANMI 1992c).

Dopo la selezione del progetto di De Angelis al termine del concorso del 1992 il Comune di Livorno iniziò a prendere contatti con la Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Pisa per l'inizio dei lavori (AANMI 1993), ma già il 23 marzo del 1993 emersero le prime difficoltà. Il

Settore Urbanistico del Comune di Livorno, che aveva inizialmente approvato il progetto, scrisse alla Soprintendenza di Pisa riportando la necessità di identificare una nuova collocazione per il *Monumento al Marinaio*, spiegando che uno studio realizzato dalla commissione comunale in merito agli interventi di recupero e restauro della Terrazza Mascagni, aveva stabilito che al centro di questa fosse più opportuno realizzare un gazebo, simile a quello che originariamente esisteva nella rotonda per spettacoli all'aperto. Contestualmente a questa comunicazione venne quindi proposta una nuova ubicazione per il monumento in prossimità dell'area dell'Acquario Comunale (AFDE 1993a). Il parere della Soprintendenza di Pisa in merito a questa nuova collocazione arrivò in Comune il 7 maggio 1993, specificando che il luogo indicato non risulta idoneo e dovrà essere individuata un'area che «non interessi i tratti della città di Livorno che si connotano in maniera esemplare quale è il Piazzale Mascagni» (AFDE 1993b). La procedura per la realizzazione del monumento si impigliò nuovamente ed è proprio l'A.N.M.I. Li, all'oscuro di queste comunicazioni, che inviò una lettera di sollecito al Sindaco di Livorno (AFDE 1994a). Pertanto il 1° gennaio del 1994, l'Arch. Francesco Tomassi indirizzò una nota alla Soprintendenza di Pisa (nella figura dell'Arch. Mario Ferretti) indicando una nuova possibile collocazione del monumento tra lo scoglio della Regina e il Cantiere Orlando, precisamente in Piazzale Alfredo Cappellini (adesso Piazzale Vittime Moby Prince), a sottolineare il valore simbolico del luogo. Il 4 marzo successivo la Soprintendenza di Pisa trasmise finalmente il nulla osta alla nuova localizzazione del monumento al Comune di Livorno (AFDE 1994b) e nel giugno dello stesso anno arrivò l'autorizzazione alla sua realizzazione dall'Ufficio Urbanistica.

Tuttavia, si configurò ben presto una nuova problematica: il rilevante costo per la realizzazione del progetto di De Angelis che si aggirava sui 245 milioni di lire. Già nel 1994 l'A.N.M.I. Li aveva attivato una pubblica sottoscrizione intestata al *Comitato Pro Erigendo Monumento* per la raccolta dei fondi necessari (AANMI 1994a) e aveva richiesto al Comune di Livorno di «concedere un congruo contributo» che si concretizzò l'anno successivo con l'erogazione di 9 milioni di lire (AANMI 1994b). La somma risultava comunque insufficiente e in una nota dell' A.N.M.I. Li si riporta che tale cifra non venne mai ritirata perché l'ottenimento dei fondi sottostava alla presenza delle fatture dei lavori eseguiti, lavori che a tutti gli effetti non erano partiti per indisponibilità economica.

Viste le mancate evoluzioni nella realizzazione del progetto nel 1997 l'Ammiraglio Balestra richiese un nuovo incontro al Sindaco di Livorno Gianfranco Lamberti senza ottenere però alcun risultato. Nel marzo del 1998, in occasione dell'Assemblea Ordinaria dei Soci dell'A.N.M.I. a Livorno si discusse nuovamente del *Monumento al Marinaio*, mettendo ai voti due possibili alternative: attendere ancora alcuni anni per il reperimento dei fondi per la realizzazione del progetto di De Angelis o di «ripiegare su di un monumento molto più sobrio e semplice, di costo pari alla disponibilità finanziaria, richiedendo al Comune un'area cittadina anche di non rilievo» (AANMI 1998). All'unanimità si decise per la seconda opzione, di realizzare quindi un monumento più contenuto e da eseguire in tempi stretti, accantonando così il progetto *Le vele*. Si susseguirono una serie di silenzi fino al 2006, anno in cui il Consigliere del Comune di Livorno, Maurizio Lampredi, presentò un'interpellanza al Consiglio Comunale proponendo una nuova soluzione per il *Monumento al Marinaio*. Si prospettava di dedicare a questo scopo, dopo il completamento e il restauro, il *Mausoleo di Ciano*, eretto in prossimità del Santuario di Montenero come sepoltura per Costanzo Ciano (ACL 2006). Nonostante l'approvazione degli altri consiglieri e del Presidente del Consiglio Comunale il progetto non verrà mai portato a termine.

Sette anni dopo, il 26 aprile 2013, si riunì la Giunta Comunale di Livorno per discutere del progetto condiviso tra il Comune di Livorno e l'A.N.M.I. Li per la realizzazione di un nuovo *Monumento al Marinaio* da collocarsi sulla passeggiata a mare del Viale Italia a Livorno, in prossimità del muro sud dell'Accademia Navale (ACL 2013). Il rapporto dell'incontro e il progetto del monumento sono delineati con dovizia di particolari in una convenzione stipulata tra i due istituti, in cui si prevede la realizzazione di un nuovo monumento più semplice e non correlato all'idea del De Angelis. L'opera sarà costituita da un basamento dalle forme geometriche evocative di un'imbarcazione e decorato con una rosa dei venti; su di esso verrà posta una scultura in marmo di proprietà del Comune previo restauro. Viene selezionata l'opera di Cesare Tarrini (Chianni, 1885 – Livorno, 1953), realizzata tra la fine del 1926 e l'inizio del 1927 per la tomba del marinaio Vasco Lomi presso il cimitero comunale della Cigna, conservata fino a quel momento in uno dei depositi del Comune.

Il 18 novembre del 2013 inaugurò finalmente, alla presenza delle autorità e dell'A.N.M.I., il nuovo *Monumento al Marinaio*. Per quanto questo evento segni la fine delle travagliate vicende sulla realizzazione del monumento, niente rimane, oltre alle due maquettes, del progetto di Vitaliano De Angelis di cui si è cercato di raccontare in questo studio.

Desidero ringraziare per la loro disponibilità il Vicepresidente dell'Associazione Nazionale Marinai d'Italia – Gruppo di Livorno C. Amm. (Ris) Massimo Pastore, Ezio Papa, Simona Fornacciari e la Dott.ssa Stefania Mazzoni Responsabile Ufficio Archivio e Protocollo del Comune di Livorno, la dott.ssa Costanza Musetti della Fondazione Livorno. Infine ringrazio Romain Marruchi, mio zio, per avermi raccontato cosa vuol dire andare per mare.

Giulia Basilissi

BIBLIOGRAFIA

MICIELI 2013

N. MICIELI, *La centralità della figura femminile nelle sculture di Giulio Guiggi e Vitaliano De Angelis*, in Fondazione Cassa di Risparmio di Livorno - Nascita di una collezione, a cura di Stefania Fraddanni, Ospedaletto (Pisa), Pacini Editore, 2013, pp. 133-142.

Fonti archivistiche

AANMI - ARCHIVIO ASSOCIAZIONE NAZIONALE MARINAI D'ITALIA SEZIONE DI LIVORNO

39 documenti tra il 1989 e il 1996 conservati presso l'archivio dell'Associazione Nazionale Marinai d'Italia - Gruppo di Livorno V.M. Alfredo Cappellini. I documenti comprendono corrispondenza tra committenza e Vitaliano De Angelis, le schede di votazione in fase di selezione del bozzetto vincente, articoli di giornale, ecc.

AANMI 1989, Lettera del 21 settembre 1989 inviata dall'Ammiraglio Alfredo Brauzzi al sindaco di Livorno Roberto Benvenuti.

AANMI 1991, Lettera del 18 aprile 1991 inviata dal Presidente Alfredo Brauzzi al sindaco di Livorno Roberto Benvenuti.

AANMI 1992a, Comunicazione del 10 giugno 1992 da parte del Settore Urbanistico al Sindaco e al Vicesindaco.

AANMI 1992b, Verbale della commissione giudicatrice, 12 dicembre 1992.

AANMI 1992c, Preventivo di massima inviato, come richiesto dal bando, da Vitaliano De Angelis alla commissione insieme alle due maquettes.

AANMI 1993, protocollo del Comune 3085 del 29 gennaio 1993. Nota inviata dal Presidente dell'A.N.M.I. Li Francesco Avilla al Sindaco di Livorno Gianfranco Lamberti.

AANMI 1994a, Lettera del 3 maggio 1994 inviata dall'Ammiraglio Alfredo Brauzzi al giornalista del quotidiano *La Nazione* dott. Antonio Fulvi.

AANMI 1994b, Lettera del 20 dicembre 1994 inviata al Sindaco del Comune di Livorno da parte del Presidente dell'A.N.M.I. Li Francesco Avilla.

AANMI 1998, Nota riportata nel Riepilogo Storico fornito dall'A.N.M.I. Li.

AFDE -ARCHIVIO FAMIGLIA DE ANGELIS

13 documenti consegnati alla Fondazione Livorno da parte della famiglia De Angelis. Comprendono la descrizione e foto dei bozzetti presentati dall'artista, preventivi per la realizzazione delle opere, corrispondenza dell'Associazione Nazionale Marinai d'Italia - Gruppo di Livorno V.M. Alfredo Cappellini, del Comune di Livorno, Della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Pisa (Ministero per

i Beni Culturali e Ambientali). Sono inoltre conservate note autografe dell'artista.

AFDE 1992a, Lettera d'invito dal Presidente dell'A.N.M.I. Li Ammiraglio Alfredo Brauzzi all'artista Vitaliano De Angelis del 12 agosto del 1992.

AFDE 1992b, Descrizione dell'opera redatta dall'artista e consegnata alla commissione di valutazione del progetto.

AFDE 1993a, Lettera del 23 marzo 1993 inviata dal Settore Urbanistico del Comune di Livorno alla Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Pisa-Prot. n° 26/93.

AFDE 1993b, Comunicazione inviata dalla Soprintendenza di Pisa al Settore Urbanistica del Comune di Livorno arrivata in data 7 maggio 1993 - Prot. 2903/161.

AFDE 1994a, Lettera del 12 gennaio 1994 inviata al Sindaco di Livorno dal Consigliere Nazionale per la Toscana Meridionale Ammiraglio di Divisione Alfredo Brauzzi.

AFDE 1994b, Lettera inviata dalla Soprintendenza di Pisa al Comune di Livorno il 4 marzo 1994 - Prot. 1839-0161.

ACL -ARCHIVIO COMUNE DI LIVORNO

2 documenti conservati presso l'Archivio del Comune di Livorno.

ACL 2006, Interpellanza presentata dal Consigliere Comunale Lampredi in merito a "Monumento al Marinaio d'Italia" - 16 giugno 2006 - n° 72.

ACL 2013, Deliberazione comunale del 29 aprile 2013 - Prot. n° 146.

Sitografia

Donazione delle maquette di Vitaliano De Angelis alla Fondazione Livorno, 2022 (<https://fondazioneilivorno.it/presentato-il-bilancio-di-30-anni-di-attivita-di-fondazione-livorno/> <14/06/2023>)

Comune di Livorno - Ufficio Stampa, articolo sull'inaugurazione del Monumento al Marinaio del 18 novembre 2013 (<https://2017.gonews.it/2013/11/18/un-monumento-al-marinaio-in-viale-italia-lo-ha-realizzato-cesare-tarrini/> <14/06/2023>)





Pinotti labronici anni Trenta

L'artista labronico più importante del secolo scorso è stato il pittore **Giuseppe Pinotti** (1898-1971), che ha lasciato un'opera di grande valore artistico e culturale. La sua arte è caratterizzata da una forte ispirazione alla natura e alla vita, e da una grande padronanza tecnica. Pinotti ha lavorato in varie città, tra cui Livorno, dove ha fondato una scuola di pittura che ha formato molti artisti. La sua opera è caratterizzata da una forte ispirazione alla natura e alla vita, e da una grande padronanza tecnica. Pinotti ha lavorato in varie città, tra cui Livorno, dove ha fondato una scuola di pittura che ha formato molti artisti.

Giuseppe Pinotti (1898-1971) è stato un pittore e scultore italiano. Ha studiato alla Scuola di pittura di Livorno, dove ha fondato una scuola di pittura che ha formato molti artisti. La sua opera è caratterizzata da una forte ispirazione alla natura e alla vita, e da una grande padronanza tecnica. Pinotti ha lavorato in varie città, tra cui Livorno, dove ha fondato una scuola di pittura che ha formato molti artisti.

Pinotti (1898-1971) è stato un pittore e scultore italiano. Ha studiato alla Scuola di pittura di Livorno, dove ha fondato una scuola di pittura che ha formato molti artisti. La sua opera è caratterizzata da una forte ispirazione alla natura e alla vita, e da una grande padronanza tecnica. Pinotti ha lavorato in varie città, tra cui Livorno, dove ha fondato una scuola di pittura che ha formato molti artisti.





FERNET-BRANCA

SPECIALITÀ DEI
FRATELLI BRANCA di MILANO



APÉRITIVO

DIGESTIVO

IL RE DEGLI AMARI



STAMPATO DA
BANDECCHI & VIVALDI
PONTEDERA, ITALIA



100th ANNIVERSARY
1924-2024
BANDECCHI & VIVALDI

GENNAIO 2025

