



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Storia delle Arti
ciclo XXXII

Tesi di Ricerca

**La Famiglia Artistica.
Un caso di studio per l'arte a Milano
tra il 1886 e il 1914.**

SSD: L-ART/03

Coordinatore del Dottorato
ch. prof. Pier Mario Vescovo

Supervisore
ch. prof. Nico Stringa

Dottorando
Niccolò D'Agati
Matricola 956292

*Al sogno che si chiamò **Famiglia**,
del passato gloriosa, fidente nell'avvenire.*

A Vincenzina e Bianca

LA FAMIGLIA ARTISTICA
UN CASO DI STUDIO PER L'ARTE A MILANO TRA IL 1886 E IL 1914.

INTRODUZIONE «LE BIZZARRIE DELLA SCAPIGLIATURA». <i>RIPENSARE ALLA FAMIGLIA ARTISTICA PER UNA RILETTURA STORICA DELL'ASSOCIAZIONE.</i>	6
PARTE PRIMA «COME AVANGUARDIA DELL'ESERCITO DEGLI ARTISTI». UN CASO DI STUDIO NELLA <i>GRANDE MILANO TRADIZIONALE E FUTURISTA.</i>	
CAPITOLO I «PARATE EPILETTICAMENTE SENILI DI PREPOTENTE AUTORITARISMO». EQUILIBRI DENTRO E FUORI BRERA NEL CONTESTO ARTISTICO MILANESE TRA 1891 E 1914. IL RUOLO DELL'ASSOCIAZIONE.	28
I.1.1 - «LE GEMONIE DI BRERA»: IL CASO DI <i>MATERNITÀ</i> ALLA TRIENNALE 1891.	32
I.1.2 - «IMPRESSIONI INTERESSI ESTRANEI»: LA TRIENNALE DEL 1894, IL PROBLEMA DELLA <i>MORALITÀ</i> .	42
I.1.3 - «IL RIPETERSI DI GIÀ NOTATE IMPERFEZIONI»: LA TERZA TRIENNALE DEL 1897.	60
I.1.4 - «UNIRE L'ACCADEMIA AL MOVIMENTO DELL'ARTE CHE SI MANIFESTA AL DI FUORI DI ESSA»: REVISIONI PROCEDURALI PER LA QUARTA TRIENNALE DEL 1900.	73
I.1.5 - «BRERA PECCATO D'ORIGINE»: IL COLLASSO DELLE TRIENNALI E LA NAZIONALE DEL 1906.	100
I.1.5.1 - «NON PIÙ RISPONDENTE AI TEMPI MODERNI»: LA GIURIA E I PREMI ALL'ESPOSIZIONE DEL 1906. LA CRISI DEI CONCORSI.	102
I.1.5.2 - «NON SA TROVARE ALTRA VIA DI SCAMPO»: 1908, L'ABBANDONO DI BRERA E L'ISTITUZIONE DELLE BIENNALI.	119
I.1.6 - «UN VIRUS CHE CORRODE MOLTE CERTEZZE»: L' <i>ARTE LIBERA</i> , I <i>RIFIUTATI AL COVA</i> , <i>NUOVE TENDENZE</i> . ALLA RICERCA DI CONTESTI ALTERNATIVI: 1910-1914.	122
I.1.6.1 - «LE ACCADEMICHE FORCHE CAUDINE». LA COMMISSIONE D'ACCETTAZIONE ALLA BIENNALE DEL 1910.	122
I.1.6.2 - «VI È UNO SQUILIBRIO». ARTE SPONTANEA, PASSATISMO E FUTURISMO: <i>L'ARTE LIBERA</i> DEL 1911.	128
I.1.6.3 - «LA DOLOROSA MERAVIGLIA». LA COMMISSIONE D'ACCETTAZIONE ALLA BIENNALE DEL 1912.	153
I.1.6.4 - «AI NOSTRI UMILI VEGLIARDI DELLA COMMISSIONE ACCADEMICA»: LA <i>MOSTRA DEI RIFIUTATI AL COVA</i> DEL 1912.	160
I.1.6.5 - «SI RIMETTE ESSA STESSA ALL'AVANGUARDIA»: 1913-1914, <i>NUOVE TENDENZE</i> ALLA FAMIGLIA ARTISTICA.	166
CAPITOLO II «ECCO L'ARTE NUOVA, L'ARTE DELL'AVVENIRE». SCAPIGLIATURA, UN NODO STORIOGRAFICO.	171
II.2.1 - «SMETTONO DI ESSERE SCAPIGLIATI»: SCAPIGLIATURA COME <i>MOVIMENTO</i> ?	172
II.2.2 - «QUESTA SACRAMENTALE DENOMINAZIONE». PITTURA DELL'AVVENIRE.	176
II.2.3 - «CONTRO LA RANCIDA LEGGENDA IO PROTESTO IN NOME DEI MIEI INDIMENTICABILI COMPAGNI». LA SCAPIGLIATURA <i>PANDEMONIOSA</i> .	198
II.2.4 - «SOPRUSO DEI REGGITORI DELL'ARTE DI QUEL TEMPO». SCAPIGLIATURA/ACCADEMIA: LA COSTRUZIONE STORIOGRAFICA DI UN FALSO MITO.	213

CAPITOLO III	231
«L'INCREMENTO DELLE ARTI DEL DISEGNO, PITTURA, SCULTURA, ARCHITETTURA».	
PER UNA RICOSTRUZIONE DOCUMENTATA DELLA STORIA DELL'ASSOCIAZIONE TRA OTTOCENTO E NOVECENTO.	
III.1.1 - «SI CHIAMÒ FAMIGLIA PERCHÉ TALE VOLLE ESSERE NEL SIGNIFICATO PIÙ SIMPATICO DELLA PAROLA»: LA NASCITA DELLA FAMIGLIA ARTISTICA (1872-1873).	234
III.1.2. - «ESSERE CAMPO DI CONTATTO FRA I PRODUTTORI NEI VARI RAMI DELL'ARTE ED IL PUBBLICO». LA DEFINIZIONE DI UN PROGRAMMA SOCIALE (1890-1897).	238
III.1.2.1 - «INTANTA COI TÒ BAMBANAAD LA F.A. VÀ A BURON». LA FRATTURA INTERNA PER IL CONTROLLO DELL'ASSOCIAZIONE: GRUBICY, CARCANO, <i>CAMORRE</i> .	254
III.1.3 - «LA FAMIGLIA ARTISTICA SAPENDO CHE DIO SI DEVE SERVIRE IN LETIZIA». UN PERCORSO TRA LE ATTIVITÀ SOCIALI (1873-1914).	289
III. 1.3.1 - L'ESERCIZIO DELLE ARTI BELLE: LA SCUOLA DEL COSTUME E DEL NUDO, LA SCUOLA DELL'ACQUAFORTE E I CONCORSI INTERNI.	290
III. 1.3.2 - «CONTRIBUIRE ALL'EDUCAZIONE ARTISTICA DEL PUBBLICO»: LA <i>FESTA DELL'ARTE</i> DEL 1894, IL PROGETTO PER L' <i>ARTE APPLICATA</i> DEL 1900 E LA NASCITA DELLE <i>MOSTRE ARTISTICHE INDIVIDUALI</i> (1893-1914).	305
III. 1.3.3 - «CENTRO D'AZIONE UTILE E GENIALE». L'ATTIVISMO DELL'ASSOCIAZIONE E LA TUTELA DEGLI INTERESSI PROFESSIONALI SU SCALA LOCALE E NAZIONALE.	326
III. 1.4 - «VOLLE MORIRE E NON RIUSCÌ»: NOTE SULLA CHIUSURA (1931).	341
 PARTE SECONDA «ALL'AVANGUARDIA DELLE BATTAGLIE DELL'ARTE» LE RASSEGNE INTIME: 1886-1914. UN LABORATORIO PER L'ARTE LOMBARDA TRA <i>AVVENIRISMO</i> E AVANGUARDIE.	
 CAPITOLO I «NEL VUOTO DI SALE DESERTE».	
NOTE INTRODUTTIVE SUL CONTESTO ESPOSITIVO MILANESE PER UNA CONTESTUALIZZAZIONE DELLA NASCITA DELLE RASSEGNE INTIME (1878-1891).	356
I.1.1 - «RESTA TOLTA, OD ALMENO DIMINUITA LA PROBABILITÀ DELLE VENDITE». L'INSUFFICIENZA DEL MERCATO.	359
I.1.2 - «DISPIACE DARE QUESTO COLPO DI MAZZA A BRERA»: LA NASCITA DELLA TRIENNALE.	366
 CAPITOLO II «UN AMBIENTE DI RICERCHE, DI TENDENZE NUOVE, DI AVANSCOPERTE ARTISTICHE».	
LE RASSEGNE INTIME DAL 1886 AL 1899.	374
II.1.1 - «UN'ESPOSIZIONE QUASI DI FAMIGLIA»: LE RASSEGNE INTERNE DELLA SOCIETÀ DEGLI ARTISTI.	376
II. 1.2 - «QUANDO A QUALCUNO LAMPEGGIÒ L'IDEA DELL'ESPOSIZIONE»: LA NASCITA DELLE <i>INTIME</i> , 1886.	380
II.1.3 - «UNA VERA BABILONIA DI COLORI E PENNELLATE ARDITE, IMPETUOSE, PETULANTI»: LE <i>INTIME</i> DAL 1887 AL 1889.	393
II.1.4. - «COLPI DI PENNELLO COME FOSSERO SCIABOLATE»: LE INTIME DEL 1890 E DEL 1891.	405
II.1.5 - «LIETI E SUPERBI DI VEDERE UNA EVOLUZIONE»: LE EDIZIONI DAL 1892 AL 1894.	424
II.1.5.1 - «LO SPIRITO GIOVANILE E RIFORMATORE»: L'INTIMA DEL 1892.	425
II.1.5.2 - «IL RISULTATO GENUINO DELLE RICERCHE AFFANNOSE»: L'INTIMA DEL 1893.	439
II.1.5.3 - «UNA ESUBERANZA DI GIOVINEZZA»: L'INTIMA DEL 1894.	445
II.1.6 - «PITTURE ASSOLUTAMENTE OSTICHE AI PIÙ»: UNA NUOVA GENERAZIONE DI MAESTRI E DI ESORDIENTI. LE RASSEGNE DAL 1895 AL 1899.	451

II.1.6.1 – «LA PIÙ SVARIATA, LA PIÙ SCAPIGLIATA»: L'INTIMA DEL 1895.	452
II.1.6.2 – «FRESCHENZA DI GIOVANILITÀ»: L'INTIMA DEL 1896.	465
II.1.6.3 – «UN "VENTICEL DI FRONDA"»: L'INTIMA DEL 1897.	469
II.1.6.4 – «UN SOFFIO DI PRIMAVERA SU LA FACCIA»: LE INTIME DI FINE SECOLO DEL 1898 E DEL 1899.	482
CAPITOLO III	
«UN PO' CIÒ CHE FURONO E SONO, SPECIALMENTE IN GERMANIA, LE MOSTRE SECESSIONISTE». LE RASSEGNE ANNUALI DAL 1900 AL 1914.	498
III.1.1 - «BUONGUSTAI D'AVANGUARDIA, MODERNISTI INTRANSIGENTI E RAFFINATI»: LE INTIME DAL 1900 AL 1902.	499
III.1.2 – «I TENTATIVI DI RINNOVAMENTO NELLA TECNICA». TRA TRADIZIONE E SPERIMENTAZIONE: LE INTIME DAL 1903 AL 1906.	510
III.1.2.1 - «NESSUNA IDEA NUOVA, NESSUN CONCETTO SANO E FORTE»: LE INTIME DEL 1903 E DEL 1904.	511
III. 1.2.2 – «LE RICERCHE DEL NUOVO HANNO QUI LA LORO SEDE PIÙ ADATTA». IL BIENNIO 1905-1906.	524
III. 1.3 - «LA SEDUZIONE CHE ESERCITA LA PRIMA BATTAGLIA». L'AFFERMAZIONE DI UNA NUOVA GENERAZIONE: 1907-1909.	532
III.1.3.1 - «LA FAMIGLIA ARTISTICA NON PUÒ NON ESSERE IL VIVAIO DEI FUTURI MAESTRI». L'INTIMA DEL 1907.	533
III.1.3.2 – «IN OGNI TESTA SPLENDE UN PENSIERO». IL <i>BIANCO E NERO</i> NEL 1908.	540
III.1.3.3 - «QUESTA È UNA MOSTRA CHE ACUISCE IL DESIDERIO DI DIPINGERE»: L'INTIMA 1908.	543
III.1.3.4 – <i>ESPOSIZIONE PITTURA E SCULTURA BRUNATE</i> . LA MOSTRA DEL MAGGIO 1909.	555
III.1.3.5 – «UN PODEROSO E INSOLITO ALLARGARE DI ALI». L'INTIMA DEL 1909.	560
III. 1.4 – «QUEL MOVIMENTO AFFATTO MODERNO, CHE SEMBRA ACCENNARE AD UNA FISIONOMIA NUOVA E FORTE DI ARTE». IL BIENNIO FUTURISTA: 1910-1911.	572
III.1.4.1 - «NOI, PITTORI FUTURISTI, GIÀ VITTORIOSI NELLA NOSTRA PRIMA ESPOSIZIONE DI MILANO»: IL <i>BIANCO E NERO</i> DEL 1910.	579
III.1.4.2 - «PUÒ SEMBRARE DI RICEVERE UN PUGNO NELLO STOMACO»: L'INTIMA DEL 1910.	585
III.1.4.3 - «IL DIVISIONISMO, LA VIBRAZIONE, L'IPERSENSIBILITÀ, QUELLO CHE SI VEDE QUELLO CHE NON SI VEDE, TRIPOLI, LA GUERRA, IL CAOS ». L'INTIMA DEL 1911.	601
III.1.5 – «RISALE AI TEMPI, E SEMBRANO LEGGENDARI, DELL'ULTIMA <i>BOHÈME</i> MILANESE, LA PRIMA ESPOSIZIONE DELLA FAMIGLIA ARTISTICA». IL RUOLO DELLE INTIME NELLA MILANO POST-FUTURISTA.	613
III.1.5.1 - «MARGINI PER IL FUTURO?». L'INTIMA DEL 1912.	616
III.1.5.2 – «INIZIA L'ERA NOVELLA CON QUESTA PICCOLA ESPOSIZIONE INTIMA». 1913-1914.	622
CONCLUSIONI	
«IO SONO UN'OMBRA, UN'OMBRA CHE SOGNA, RICORDA E SORRIDE».	631
BIBLIOGRAFIA CITATA	634
APPARATI	
	705

ELENCO DEGLI ESPOSITORI: 1886-1914

| 706

ILLUSTRAZIONI

| 756

Sapendo del mio amore per i libri, la direzione della Famiglia Artistica mi affidò il compito di riordinare il baraonesco archivio del sodalizio; e questa fu per me una gradita sorpresa, poiché nello scandagliare in quel cumulo di carta stampata potei farmi un concetto dei tempi andati e in particolar modo degli anni più vitali della nostra cara e agonizzante società.

C. Carrà, *Tutti gli scritti*, a cura di Massimo Carrà, Feltrinelli, Milano 1978, p. 651

INTRODUZIONE

«LE BIZZARRIE DELLA SCAPIGLIATURA»¹

RIPENSARE ALLA FAMIGLIA ARTISTICA PER UNA RILETTURA STORICA DELL'ASSOCIAZIONE.

I tentativi falliti per riavvicinare arte e pubblico, amatori ed artisti, sono stati innumerevoli; ed – ahimè! – innumerevoli furono anche le delusioni. Nulla è più difficile a vincersi dell'apatia. Ultimo di questi tentativi viene ora la piccola mostra che ha aperto martedì sera nei suoi locali, la *Famiglia Artistica*, il più genuino e robusto sodalizio di artisti in Milano.

La *Famiglia Artistica* che ha una lunga vita ricca di feconde esperienze, ha voluto fare le cose per bene. Capitata, dopo varie peregrinazioni tra il Carmine, San Giovanni in Conca, e Rugabella, in Galleria Vittorio Emanuele trovò il campo adatto allo sviluppo della sua attività. Addobbò con gusto e dovizia di tappeti orientali ed armi antiche il suo salone, immenso no – il che sarebbe inutile – ma vasto a sufficienza, e chiamò a raccolta i suoi numerosi affigliati. La mostra doveva avere un carattere leggero, per quanto lo consente la materia dell'arte; doveva essere una raccolta di studii, schizzi, fogli d'album, pensieri buttati lì, e lasciati nella intera verginità della prima impressione. E tale invero, almeno in parte riuscì, assumendo un carattere proprio, ma diverso anche da quello che ha la annuale mostra della Patriottica. L'inaugurazione ha mostrato subito quanto la coraggiosa idea abbia incontrato nel pubblico. La mostra fece impressione gradevole, non lasciando nulla a *desiderare*, e distinguendosi per la illuminazione, la quale, checché ne dica il cronista della *Perseveranza*, è delle migliori che in simili condizioni si possano ottenere. Davanti ai quadri non esageratamente numerosi, ma sufficienti per interessare, circolò fino a tarda ora una folla elegante e sorridente. Non mancò il Sindaco Negri, il quale accompagnato dal Sallustio Fornara fece il giro della sala, e partì molto soddisfatto; e non mancarono le notabilità artistiche, le belle signore e, quel che più preme, le vendite.²

Il 7 dicembre 1886 la Famiglia Artistica – associazione di artisti, statutariamente votata alla promozione delle arti figurative, fondata nel 1872 da Vespasiano Bignami quale scissione dalla veneranda Società degli Artisti di fondazione risorgimentale – ad un anno dal trasferimento nella nuova sede, sita in Galleria Vittorio Emanuele scala 11, inaugurava la prima *Esposizione Intima* punto di partenza cronologico per la seguente ricerca che affronta la storia dell'associazione e, nello specifico, la ricostruzione dell'attività espositiva del sodalizio dal 1886 al 1914. La scelta di dedicarsi alla ricognizione delle rassegne *Intime*, a fronte di una bibliografia specifica sulla Famiglia Artistica quasi inesistente ed, in massima parte, priva di un adeguato taglio scientifico, è motivata dalla necessità primaria di avviare una ricostruzione del profilo dell'associazione filtrata da una lente – quella delle esposizioni – che risulta in larga parte documentabile tramite le recensioni e che fornisce, dunque, una chiara base fattuale dalla quale muovere per ampliare il campo di indagine sull'attività dell'associazione.

Alle *Intime* è integralmente dedicata la seconda parte del presente lavoro.

La storia delle *Esposizioni Intime*, ovvero le rassegne annualmente tenute dall'associazione dal 1886 al 1931 – anno della prima e momentanea chiusura – durante il periodo natalizio e limitate ai soli soci, è in massima parte ignota: saltuariamente gli studi hanno evidenziato momenti di particolare interesse storiografico, come la presenza futurista scalata nel triennio 1909-1911³, dedicandosi alla

¹ U. Boccioni, *Manifesto futurista ai pittori meridionali*, «Vela Latina», IV (1916), 4, 5 febbraio 1916, p. 2.

² GM, *Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXVIII, n. 339, 9 dicembre 1886, p. 2.

³ Si segnalano, qui, soltanto i primi testi che hanno prestato attenzione, con un recupero significativo di materiale documentario, alla presenza dei futuristi alle mostre annuali dell'associazione e che costituiscono, invero, la base per tutte le ricostruzioni successive. Per la bibliografia specifica sul tema si rimanda al Capitolo III della seconda parte, sezione

ricostruzione di quanto il gruppo marinettiano proponeva nelle esposizioni della già veneranda associazione, tuttavia, ed in maniera sintomatica, il recupero della presenza di Boccioni, Carrà e Russolo non ha portato alla considerazione di ciò che, nello stesso momento e nelle stesse sale, altri artisti non futuristi e non legati al movimento d'avanguardia esponevano. Eppure, la comprensione di questi aspetti è fondamentale per valutare il ruolo dell'associazione in quanto sede espositiva, il senso della scelta di *quel* luogo come vetrina in cui esporre la propria produzione artistica, la stessa scelta di associarsi, da parte dei futuristi, ad una Società dal profilo intimamente ottocentesco. "Famiglia Artistica" è un *Leitmotiv* nella letteratura disponibile sulla storia dell'arte lombarda a cavallo dei due secoli: gli studi sui singoli artisti, sia tra i maggiori che i minori, da Segantini e Pellizza a Mario Bettinelli ed Alessandro Gallotti, hanno messo in evidenza come l'attività espositiva della Famiglia abbia avuto una importanza non secondaria – in certi momenti fondamentale – nel contesto milanese e nella vicenda artistica dei singoli pittori o scultori. Sotto questo profilo si può affermare che le *Intime* sono state trattate, in larghissima parte, come un episodio della singola vicenda biografica, come occorrenza espositiva in un regesto delle mostre, isolando, di volta in volta, la notazione dell'*accessit* del pittore.⁴

È nel recente 2004 che Sergio Reborà, fautore, sin dai primissimi anni novanta, insieme ad altri studiosi come Giovanna Ginex, Ferdinando Mazzocca, Matteo Bianchi ed Aurora Scotti Tosini, di un sintomatico rinnovamento degli studi sull'arte del secondo ottocento lombardo all'insegna di una lettura non più e non solo verticale, ma orizzontale dei fatti storico-artistici, segnalava in nota ad un suo intervento «continua a mancare uno studio organico recente sulla Famiglia Artistica milanese».⁵ Organicità tanto più necessaria quando si consideri che alle *Intime* erano esposte annualmente opere nell'ordine delle centinaia di pezzi, che vi esponevano un centinaio di artisti, che, dunque, la presenza di Boccioni, Carrà, Bonzagni e Russolo, nel 1910, rappresenta un fatto quantitativamente trascurabile sul totale che non può trovare una spiegazione convincente nella sola, sebbene corretta, notazione di Paolo Thea – fra i primi a impostare storiograficamente per la realtà milanese il problema dei contesti nel senso di una pluralità di analisi e di fonti – che la Famiglia Artistica rappresentasse una realtà *decisiva* per l'affermazione di un'arte *indipendente*.⁶ Necessità di uno studio *organico* tanto più vera quando si consideri che, prendendo a riferimento il periodo tra il 1873 ed il 1920, è più agevole indicare, tra gli artisti residenti ed attivi a Milano, quanti non furono soci dell'associazione che enumerarne gli affiliati e ne fanno fede sia gli elenchi dei soci disponibili nelle uscite del «Bollettino» della Famiglia Artistica, sia l'insieme dei nominativi di pittori e scultori che tra il 1886 ed il 1914

III.1.4, dedicato all'affondo sul biennio futurista: *Regesti*, in M. Drudi Gambillo, M. T. Fiori, *Archivi del futurismo*, I, De Luca, Roma 1958, pp. 471-493: 471-476; *Bigliografia*, in Fiori I 1958, pp.497-553:497-500; C. Baumgarth, *Die Anfänge der futuristischen Malerei*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 11. Bd., Heft 2/3, novembre 1964, pp. 167-192.

⁴ Fa eccezione, ma per gli anni seguenti al 1920, il testo di Massimo de Sabbata dedicato alle mostre d'arte milanesi nel periodo novecentista, si veda: M. De Sabbata, *Mostre d'arte a Milano negli anni venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali (1920-1929)*, Allemandi, Torino 2012, pp. 44-46. Si segnala, inoltre, benché datato, S. Ferrari, *Esposizioni artistiche milanesi 1915-1918. La Pittura durante la prima guerra mondiale*, «Arte Lombarda» N.S.,1992, nn. 102/103, pp. 56-64.

⁵ S. Reborà, *Imprenditori, pittori e scultori. Una traccia per il ritratto in Lombardia nell'età moderna*, in S. Reborà, A. Bernardini, a cura di, *Accoppiamenti giudiziari. Industria, arte e moda in Lombardia 1830-1945*, cat. della mostra (Varese, castello di Masnago, 26 novembre 2004 – 3 aprile 2005), Silvana, Milano 2004, p. 14-31:31 nota 24.

⁶ P. Thea, *Nuove Tendenze a Milano*, Z. Birolli, M. Garberi, P. Thea, a cura di, *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo*, cat. della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 17 gennaio – 31 marzo 1980), Electa, Milano 1980, pp. 3-14: 4.

risultano esporre nelle sale sociali: da Pietro Bouvier ad Atanasio Soldati si delinea il corpo sociale della Famiglia che abbraccia generazionalmente le più svariate affermazioni estetiche e che sembra, di per sé, porre in questione il tema dell'*arte indipendente* giacché è difficile collocare sotto questa etichetta Lazzaro Pasini che dispone, nel 1911, le proprie «scene montanine semplici e vive»⁷ al fianco di *Movimento del chiaro di luna* di Carlo Carrà.

Le *Intime*, dunque, organicamente considerate, come metro e misura per la comprensione del portato principale dell'associazione. L'approccio a queste esposizioni è reso complesso da diversi fattori: *in primis* la difficoltà di reperimento di informazioni basilari – chi espone e cosa espone – a causa della mancanza di cataloghi.

Eccezion fatta, infatti, per le annate 1909, 1910 e 1912 e per quelle successive al 1915 sino al 1920 – anni documentati dai cataloghi editi e da quelli pubblicati nel «Bollettino» che avvia le pubblicazioni a partire dalla fine del 1915 – chi voglia approcciare lo studio di queste esposizioni non dispone di altra documentazione utile che non sia la rassegna stampa. Laddove è stato possibile si è cercato di integrare quanto desumibile dai quotidiani con fonti archivistiche di volta in volta segnalate. L'Archivio Storico della Famiglia Artistica non conserva alcuna traccia documentaria né sulle *Intime* né, fatta eccezione per alcuni momenti, sull'attività dell'associazione essendo stato pesantemente depauperato dagli eventi bellici e dalla gestione scriteriata delle Direzioni avvicendatesi negli anni Ottanta e novanta che hanno, spesso, causato la vendita illegale da parte di singoli componenti la direzione di quanto rimaneva delle più importanti attestazioni.

Pertanto per ricostruire le esposizioni si è proceduto ad un preliminare spoglio delle riviste e dei quotidiani milanesi e, in particolari occasioni, non milanesi, al fine di rintracciare le note critiche pubblicate in occasione delle rassegne dal 1886 al 1920.⁸ Sulla base delle informazioni raccolte si è definita la cronologia della ricerca: prendendo come punto fermo conclusivo il 1920 per la preliminare indagine – esistendo per gli anni successivi il volume di De Sabbata che raccoglie la rassegna stampa necessaria alla contestuale ricostruzione condotta dallo studioso delle rassegne dal 1920 al 1929 – l'analisi delle recensioni ha indicato chiaramente la necessità di partire dal 1886. Alla banale considerazione che si tratti della prima edizione, infatti, si unisce la più sottile necessità, dettata dalle fonti stesse, di mantenere di un orizzonte critico unitario: Luigi Chirtani alias Luigi Archinti, Carlo Bozzi, Gustavo Macchi, Decio Buffoni, per limitarsi ai critici più ricorrenti, recensiscono le rassegne sin dalla loro nascita e i loro interventi permettono, se letti in sequenza, di mantenere coeso il discorso critico sotteso e le valutazioni estetiche dei singoli osservatori. Più complessa si è rivelata la definizione del punto di arrivo della ricerca che si è fissato al 1914 facendo perno su motivazioni connesse sia all'evoluzione interna delle *Intime* che alle fonti disponibili.

Il 1914 segna, a parere di chi scrive, un anno fondamentale per la storia delle rassegne annuali: la recente parentesi futurista e la vicenda *Novotendente* rappresentano in potenza un momento di ridefinizione delle rassegne annuali. All'atto pratico, l'esperienza avanguardista – considerata limitatamente alla più radicale contestazione futurista – non produce alcuna modificazione strutturale

⁷ Mario Bezzola, *L'Esposizione annuale alla Famiglia Artistica*, «L'Unione», IV (1911), 343, p. 4.

⁸ I quotidiani che sono stati presi in considerazione, sebbene non tutti abbiano permesso di rintracciare notizie utili per le *Intime*, sono: «Arte e Artisti», «L'Attesa», «L'Avanti», «Conversazioni della Domenica», «Cronaca d'Arte», «Il Corriere della Sera», «La Provincia di Brescia», «Il Nuovo Teatro», «Il Panaro», «Il Piccolo della Sera», «Il Pungolo», «Il Pungolo Nuovo», «Il Secolo», «Il Sole», «Il Tempo», «L'Italia», «L'Italia del Popolo», «L'Uomo di Pietra», «L'Unione», «La Giovane Italia», «La Lega Lombarda», «La Lombardia», «La Perseveranza», «La Riforma», «La Sera», «Lettere e Arti», «Natura e Arte» poi «La Cultura Moderna», «Pagine d'Arte».

delle rassegne né imprime un mutamento di indirizzo: l'eclettismo che caratterizza le *Intime* sin dal loro nascere non si convertirà nel secondo decennio del XX secolo in una più decisa presa di posizione estetica dell'Associazione che manterrà un profilo trasversale, sia generazionalmente che linguisticamente, destinato ad accelerare la progressiva perdita di centralità della Famiglia sia sotto il profilo istituzionale che espositivo. Si ritiene, quindi, che il periodo considerato (1886-1914) sia quello più utile per cogliere lo strutturarsi dell'*Intima* come fenomeno espositivo unico nella realtà milanese e che questo lasso di tempo permetta di apprezzarne pienamente ed *organicamente* l'evoluzione e l'involuzione. Un secondo aspetto riguarda le fonti: a partire dal 1915, come detto, il «Bollettino» supplisce alla mancanza di cataloghi ed è dunque possibile disporre delle informazioni mancanti per gli anni precedenti ed apprezzare sia qualitativamente che quantitativamente le singole edizioni. In più, già attorno al 1910, la critica aiuta meno nella ricostruzione delle rassegne: si fanno più rare le recensioni in cui, seppur brevemente, sono tracciate o date note critiche rilevanti sotto il profilo estetico ed aumenta lo stile da "cronachetta" in cui si riportano dati essenziali come il nome dell'espositore e, talvolta, il titolo del lavoro. Simili recensioni, anche quando si disponga dei cataloghi, sono inservibili perché, e questo costituisce un secondo punto di debolezza per la ricostruzione delle *Intime*, le opere non sono facilmente rintracciabili, né identificabili.

Le *Intime* devono il loro nome alla tipologia di opere esposte: bozzetti, disegni, schizzi, opere non intenzionali, che rappresentano la parte *intima* della produzione artistica. La documentazione archivistica rintracciata ha permesso, insieme alla rassegna stampa e alle note da essa derivabili, di verificare come la Direzione della Famiglia chiedesse in maniera esplicita, nelle comunicazioni agli espositori, di limitare gli invii a lavori che non nascessero per Esposizioni maggiori – Brera o la Permanente – ma che documentassero piuttosto lo studio, la ricerca, i tentativi. Queste indicazioni, spesso disattese sia dagli espositori che dalla Direzione stessa, fanno sì che gran parte delle opere esposte rientri nel genere del *bozzetto* e che siano difficili da riconoscere in lavori musealizzati o transitati nel mercato, perché accompagnate spesso da titoli generici come *Studio di paesaggio* o *Ritratto*. Laddove le recensioni soccorrono, tuttavia, è possibile riconoscere alcuni di questi lavori e, pertanto, nella considerazione delle singole rassegne si è, di volta in volta, segnalato quanto identificato o identificabile tra le opere esposte.

Un terzo punto di debolezza per la ricognizione delle *Intime* è la dipendenza totale dalle attestazioni della critica. Le recensioni non sempre vengono pubblicate, non sempre il critico ha sufficiente spazio per la sua rassegna, e, dunque, si verificano casi in cui la documentazione si rivela realmente scarsa, se non nulla. Un caso emblematico è l'*Intima* del 1908 i cui resoconti furono cannibalizzati dal disastro di Messina e Reggio: esposizione importante perché vi esponeva per la prima volta Boccioni, ma, comprensibilmente, il terremoto passò sopra la, fortunatamente documentata, presenza in mostra di *Beata Solitudo Sola Beatitudo* e alla recensione della Sarfatti che rimase nel cassetto. Accanto a questa difficoltà di reperimento di notizie e alla discontinuità qualitativa delle stesse, si pone un problema fondamentale di critica della fonte. Le recensioni non sono neutrali: non sono neutrali le scelte, le menzioni, le omissioni, tantomeno i giudizi critici. Per lo storico che cerchi di ricostruire la fisionomia della rassegna, dagli espositori all'esposto, avendo a riferimento soltanto una fonte così viziata all'origine da un'interpretazione assolutista, parafrasando Guido Ballo, che anche quando passa sotto silenzio compie un atto critico, le scelte possibili sono limitate: in occasione della rassegna del 1911, ad esempio, alcuni critici milanesi tacciono sulle opere esposte dai futuristi limitandosi a note generali spesso poco benevole e sardoniche, lo stesso si verifica quando si consideri il triennio

1889-1892 in cui i critici ostili o non positivi nei confronti di Morbelli e dello scientismo divisionista glissano sulla presenza del pittore. Non disponendo dei cataloghi ciò costituisce chiaramente un limite: il fatto che quasi tutta la partecipazione di Morbelli alle *Intime* non sia emersa agli studi, risiede nel fatto che la presenza di Morbelli è menzionata tra le pieghe di giornali minori. Rimane, tuttavia, ineludibile che non solo il giudizio critico è un fatto del quale lo storico non può non tenere conto, ma che, in questo caso, la lente del giudizio critico è l'unica chiave di accesso interpretativa alla rassegna. Quasi tutto quello che è possibile desumere sulle *Intime* passa attraverso gli occhi degli osservatori d'arte e, pertanto, si è deciso di mantenere questo approccio nel ricostruire le rassegne, ovvero seguire le indicazioni della critica segnalando, di volta in volta, quello che veniva considerato negativamente e quello che veniva considerato positivamente, dando risalto non soltanto a quanto è valutabile come dato di rilevanza grazie alla distanza che separa lo storico ed il fatto – la presenza di Morbelli o Boccioni – ma a quello che risultava rilevante agli occhi del cronachista e che oggi è persino difficile da leggere e da ricostruire storicamente. Sotto questo profilo la ricostruzione delle *Intime*, e qui risiede uno degli obiettivi principali di questa ricerca, permette di rileggere in maniera unitaria gli sviluppi linguistici dell'arte milanese e lombarda a cavallo tra i due secoli lasciando emergere un tessuto molto più complesso di ricerche che qualifica in senso diverso il concetto stesso di avanguardia, quantomeno in relazione alla percezione che la critica manifestava a riguardo dei fenomeni di evoluzione e rottura.

Qui si pone un ultimo elemento di difficoltà nell'approccio alle Esposizioni *Intime*, dovuto ad un problema interpretativo.

Se qualsiasi principio di classificazione degli eventi è preferibile all'assurda concezione che ognuno di essi costituisca un fatto unico e non classificabile, ne deriva anche che gli elementi una volta classificati presenteranno durante un determinato periodo di tempo formazioni di densità variabile, ora in ordine sparso ora serrato. Le classi da noi prese in considerazione contengono eventi collegati tra loro in quanto soluzioni progressive di problemi i cui postulati risultano modificati da ogni successiva soluzione. Quando la successione degli avvenimenti è rapida si hanno formazioni serrate; quando la successione è lenta e con molte interruzioni esse si presentano in ordine sparso. Accade talvolta nella storia dell'arte che una generazione, o addirittura un solo individuo, faccia sue molte nuove posizioni non soltanto in una sequenza, ma in tutta una serie di sequenze.⁹

Queste parole di Kubler sono utili per chiarire un aspetto delle *Intime* in relazione al loro carattere *innovativo*. Una lettura dei fatti basata sulla conclamata centralità del futurismo e del divisionismo come momenti di fondamentale innovazione induce, inevitabilmente, a considerare come momenti sinteticamente rappresentativi alcuni eventi nella storia delle rassegne della Famiglia Artistica: sono i due poli del 1890-92 e del 1909-11. Questi due momenti, sul piano della storia evenemenziale, rappresentano le punte di diamante della storia delle *Intime*: in una cronistoria dell'arte sono fatti *albo signanda lapillo* perché appaiono come eventi capitali del percorso artistico, quando però si consideri la storia delle *Intime* non appaiono sufficienti per fornire una spiegazione del ruolo che la Famiglia Artistica svolgeva né si può limitare un'attività quarantennale a due soli momenti, per quanto significativi. Il problema che si pone nell'approcciare le *Intime* non è quello di doverne giustificare l'importanza alla luce di eventi oggettivamente riconoscibili come significanti, ma capire la dinamica che conduce le rassegne *Intime* a divenire il luogo dell'*arte innovativa* e definire cosa sia questa

⁹ G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 2002 (I° 1972), p. 116.

innovazione: presi come punti singoli, le presenze degli artisti summenzionati sono numericamente inconsistenti e l'interrogativo pressante è perché mai un artista elegga l'*Intima* quale luogo adatto ad un determinato tipo di discorso estetico in rotta di collisione, reale o apparente, con il gusto dominante. Perché, in sintesi, Paviati decide di esporre alla Famiglia Artistica la spiritualizzazione de *L'adorazione dei magi*, perché Morbelli, prima che si aprano le porte della Triennale di Brera del 1891, vi espone i suoi primi saggi di un divisionismo compiuto, perché nel 1910 Boccioni preferisce servirsi di una esposizione minore per la prima presentazione de *Il Lutto* e perché, dopo la vicenda dell'*Arte Libera*, il triumvirato futurista decide di mostrare al pubblico le opere che manifestano una nuova ispirazione di matrice scompositiva cubista in una rassegna dove espone anche la leziosa pastellista Carola De Agostini. Dare una risposta a queste domande, una risposta meno sbrigativa di un semplicistico assunto di *indipendenza* della rassegna motivata dalla presenza stessa degli artisti *indipendenti*, è fondamentale perché, in prima istanza, bisogna sottolineare che la Famiglia Artistica non ebbe mai una linea estetica: non fu una Secessione, non fu la Ca' Pesaro della segreteria Barbantini, non fu gli Indipendenti parigini, non fu l'accollita di quieto simbolismo dell'*In arte libertas*, non fu, cioè, un ente che predisponesse una esposizione avendo a monte una linea di pensiero debole o forte, un progetto esclusivo od inclusivo su base estetica o generazionale, né, tantomeno, fu una associazione nella quale la gestione pratica della vita sociale e delle mostre fosse avocata o indirizzata da una personalità o da un gruppo capace di imprimere una propria visione. La progettualità di Barbantini, attorno al cosiddetto gruppo di Ca' Pesaro, o quella di Secessione romana dà vita ad esposizioni che possono essere lette all'interno di una cornice unitaria, quantomeno, quando si considerino i principi più che l'oggettiva diversità delle proposte estetiche in campo.¹⁰ Se è già complesso definire come "gruppo di Ca' Pesaro" la variegata compagine attorno a Barbantini, non si può, in alcun modo, dire di "gruppo della Famiglia Artistica" o di "artisti della Famiglia Artistica": certi critici, è vero, indicano in Paviati *uno dei genii fabbricati dalla Famiglia Artistica*, definiscono alcuni giovani, tra cui gli stessi futuristi, come gli appartenenti all'associazione, tuttavia, anche qualora, come è possibile fare, si limiti il discorso ad una enclave generazionale, rimane il problema di una indefinibilità dei margini e dei limiti entro cui si muovono le singole presenze. Quali le risposte, dunque?

Una prima e parziale considerazione utile è quella che riguarda, come si dirà, il ruolo che la Famiglia Artistica rivestì in dialogo con le istituzioni ufficiali come Brera quale «avanguardia dell'esercito degli artisti»: problema complesso ed ampio nel quale entrano in gioco motivi di ordine tecnico connessi al funzionamento dell'Accademia e ai meccanismi espositivi gestiti da Brera. Un elemento di indubbio peso nella definizione del profilo delle *Intime* fu giocato dalla realtà espositiva locale sia in termini economici che in termini di prospettive per gli artisti. Per questo motivo, ad apertura della parte di questo lavoro dedicato alle rassegne, si è ritenuto opportuno riservare un capitolo alla crisi del sistema espositivo milanese tra il 1882 ed il 1891, anni in cui matura l'esperienza espositiva delle *Intime*, sia sotto un profilo economico, con il progressivo collasso delle annuali braidensi, come

¹⁰ Ca' Pesaro, sotto questo profilo, costituisce un modello di riferimento. Come testi più recenti d'accesso alla bibliografia e utili alla riflessione sulle problematiche espositive e sulla definizione stessa di Ca' Pesaro come gruppo e come luogo, si rimanda a: A. Del Puppo, a cura di, *L'Avanguardia intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia 1913-2013*, cat. della mostra (Trento, Mart 19 ottobre 2013 – 2 febbraio 2014), Civica, Trento 2014; N. Stringa, S. Portinari, a cura di, *Gli artisti di Ca'Pesaro, L'Esposizione d'arte del 1913*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017; S. Portinari, a cura di, *Gli artisti di Ca'Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2018.

mercato e sotto un profilo pratico per quel che concerne la crisi stessa del concetto dell'esposizione annuale.

In questo senso una seconda considerazione risiederebbe, logicamente, nella natura stessa dell'*Intima* i cui caratteri sono facilmente sintetizzabili: è una rassegna eclettica, senza giurie di ammissione, senza limitazioni generazionali od estetiche, limitata ai soci. L'unico elemento veramente innovativo dell'*Intima*, considerando le coeve rassegne braidensi e l'Esposizione Permanente, era rappresentato dalla mancanza di una giuria di ammissione – almeno non esecutiva nei fatti e non strutturata, sebbene documentata per alcune edizioni – e che si avesse il diritto di esporre solo che si fosse soci. La Famiglia, dunque, crea una occasione espositiva di *arte libera* che, rispondendo alle necessità degli artisti di sottrarsi all'aleatorietà delle giurie d'accettazione braidensi e alla necessità della parte generazionalmente più giovane dell'associazione di poter disporre di uno spazio in cui avere la certezza di proporsi al pubblico senza una mediazione censoria, instaura un circolo virtuoso sostenuto da un dato, oggettivamente verificabile, che è quello del profilo giovane di una buona parte degli artisti soci. Certo è, tuttavia, che *giovanilità* – come dicevano i critici – e *innovazione* e *avanguardia* non sono necessariamente collegati. Soprattutto considerando le *Intime* ad una debita distanza storica risulta complesso collegare parole come *avanguardia*, *modernismo*, *intransigenza*, *fronda* – termini usati dalla critica per indicare i compratori alle *Intime* di inizio secolo – se si pensa che i riferimenti di quell'*avanguardia* erano Pietro Chiesa, Giorgio Belloni, Luigi Borgo Maineri, Filippo Franzoni, Antonio Piatti, Ermenegildo Agazzi, Giuseppe Carozzi, Baldassare Longoni, Guido Mazzocchi figure diversissime per ricerche e linguaggi e che non veicolano delle rotture sintomaticamente definibili come *avanguardia*. Si tratta di artisti agenti, ritornando a Kubler, soluzioni in ordine sparso, di lieve, modesta o ampia entità, che portano avanti ricerche individuali che si concludono nel perimetro delle loro opere senza assurgere a modello o che si inseriscono all'interno di una *serie* portando avanti nuove varianti formali senza che ciò implichi una soluzione di continuità. Le casistiche sono molto varie, tanto quanto lo sono le ricerche linguistiche. Uno, forse, dei grandi limiti di un certo approccio storiografico all'arte del secondo ottocento italiano e del primo novecento, è l'eccessiva tendenza alla ricerca delle vene aurifere – *dal divisionismo al futurismo* – che ha relegato ad un sapere, a dir poco, specialistico la conoscenza di figure non inseribili, anche commercialmente, nella marcia avanguardista della modernità da Previati a Boccioni ora che, da mezzo secolo, il divisionismo italiano è stato riscattato e feticisticamente osteso quasi annualmente.¹¹ Letteratura alla mano, rimontano al periodo compreso tra gli anni settanta e novanta gli iniziali tentativi – purtroppo rimasti, spesso, senza ulteriori esiti negli ultimi vent'anni – di sbizzare figure di artisti non inseribili nel contesto schiettamente *avanguardista* da parte di critici e storici come De Grada, Borgese, De Micheli, Caramel, Anzani, Pirovano e, prima fra tutte, Rossana Bossaglia – seguiti dalla generazione successiva dei Ginex, Scotti, Reborà, Bianchi – che si sono prestati ad un lavoro archeologico di scavo di una pittura e di una scultura rimaste in ombra. Scriveva la Bossaglia in merito ad Antonio Pasinetti:

¹¹ L'ammontare di rassegne dedicate al Divisionismo negli ultimi sette anni è ingente: citando solo le maggiori di respiro "nazionale" ed escludendo quelle, a cadenza annuale, dedicate ai *divisionismi* regionali (soprattutto in ambito piemontese e lombardo) e ai singoli esponenti del movimento, si va dall'ultima rassegna di Novara *Divisionismo. La rivoluzione della luce* (curatela di Annie-Paule Quinsac) del 2019, alla rassegna itinerante su tre sedi del 2016 *I pittori della luce: dal divisionismo al futurismo* (curatela di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari e Fernando Mazzocca), alla rassegna di Rovigo *Il divisionismo. La luce del moderno* (curatela di Francesca Cagianelli e Dario Matteoni) del 2012.

in un sereno bilancio della pittura del nostro secolo, e segnatamente di quella lombarda, sarà sempre più opportuno riservare un giusto spazio all'opera di quegli artisti, di formazione ottocentesca, che perseguirono costantemente una loro idea di mimesi della realtà, sviluppandola nel tempo secondo la spinta delle nuove tendenze – o nuove tensioni espressive – ma senza rinunciare a un'affabile chiarezza. Il discorso vale per una larghissima produzione, specie pittorica, in tutta Europa: è un'arte che costeggia gli eventi più vistosi, e salienti, avanguardisti o di ritorno all'ordine, con discrezione e con tenacia; e ogni tanto si trova ad incrociarne la strada con reciproco riconoscimento. Gli artisti di questo tipo che sono rimasti nell'ombra sono quelli che più hanno tenuto contatti con la committenza privata, coprendo varie volte un ruolo di difensori della continuità culturale, senza polemica con i movimenti che esercitavano invece una funzione dissacratoria.¹²

La mancanza di una recente organica ricostruzione di questa produzione, della rilettura critica complessiva dei fenomeni e di quanto emerso negli studi pionieristici degli anni ottanta e novanta, costituisce oggi uno dei principali limiti alla lettura del contesto artistico coevo e alla comprensione dell'*avanguardismo* delle *Intime*: al di fuori della limitazione ad un ambito regionalistico o, più spesso, tipologico che, purtroppo, non riscatta, nella riduzione a *tema* di certe ricerche pittoriche racchiuse in angusti limiti iconografici - i monti e i laghi, le visioni montane -, il cosiddetto naturalismo lombardo, questo è stato relegato in un ambito di definizione non *modernista* e non *avanguardista*. Gli studi, con debite eccezioni¹³, hanno tralasciato l'indagine più strutturata del problema pittorico complesso e corale, quindi al di fuori di una dimensione centrata sulla singola personalità artistica, del *rapporto col vero* che sostanzia le ricerche dagli anni Ottanta in avanti. Limite, si diceva, sostanziale perché la natura delle fonti disponibili per la ricognizione delle *Intime* costringe – nell'impossibilità di spigolare tra i cataloghi le emergenze più significative e, dunque, di poter valutare con sufficiente autonomia documentaria la portata della singola rassegna e fornirne una interpretazione non filtrata dal giudizio critico – ad adottare il punto di vista dell'osservatore delle *Intime* e il suo criterio di gusto o di cattivo gusto. Un catalogo della Biennale veneziana permette di gestire e valutare in maniera critica una recensione di Ogetti, di poter mantenere, cioè, una autonomia di lettura rispetto a quella fornita dal critico: gli autori che espongono, le opere esposte, in molti casi documentate e facilmente identificabili, permettono di valutare a debita distanza critica e storica l'efficacia di una valutazione, comprenderne le ragioni e ricostruirne le premesse. Non disponendo dei cataloghi delle *Intime*, non disponendo di una visione complessiva su chi esponeva – sicché non è possibile affermare che su 100 artisti presenti, 40 di loro esprimessero una tendenza moderna rispetto ai 60 tradizionalisti – né potendo confidare, nella maggior parte dei casi, sulla disponibilità di opere utili a verificare e valutare il giudizio espresso dal critico, rimane una limitatissima possibilità di azione e, soprattutto, il rischio di alterare la verosimiglianza dei fatti. In sostanza non è possibile

¹² R. Bossaglia, *Pasinetti: il nitore conquistato*, in R. De Grada, a cura di, *Antonio Pasinetti. 1863-1940*, cat. della mostra, (Milano, Museo della Permanente, 3 febbraio – 5 marzo 1995), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1995, pp. 7-8:7.

¹³ Un esempio estremamente utile di uno studio organico su questi problemi è il secondo volume della collana curata da Chiappini per l'arte ticinese: R. Chiappini, a cura di, *Arte in Ticino. 1903-2003. L'affermazione di un'identità. 1870-1914*, II, Museo di Belle Arti, Lugano 2002. Rimandando alle pagine seguenti per lo specifico sui singoli artisti, come testi di riferimento per la *pittura del vero* si vedano: A. Scotti Tosini, *Il Naturalismo lombardo del secondo Ottocento. spunti per una revisione critica*, in F. Monteforte, *Uberto dell'Orto e il realismo lombardo del secondo Ottocento*, cat. della mostra (Sondrio, Palazzo della Provincia 15 gennaio – 1 marzo 1992), De Luca, Roma 1992, pp. 7-13; S. Rebora, *La Pittura di paesaggio: dalla veduta al naturalismo*, in P. Biscottini, a cura di, *Pittura Lombarda del secondo Ottocento. lo sguardo sulla realtà*, cat. della mostra (Milano, Fiera Milano 28 ottobre-11 dicembre 1994), Electa, Milano 1994, pp. 35-46; G. Anzani, E. Chiodini, a cura di, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 21 settembre – 8 dicembre 2008), Silvana, Cinisello Balsamo 2008.

approcciare le *Intime* cercando di verificare l'ipotesi di un *avanguardismo* delle rassegne, perché si finirebbe per deformare, inevitabilmente, la rassegna stessa coll'applicare una lente che evidenzia solo ciò che è funzionale alla verifica dell'assunto: ed è questo il modo in cui sono state lette le presenze futuriste avulse da ciò che le circondava, pur essendo disponibili, per quegli anni, i cataloghi. All'*Intima* del 1910 si tratta di tre artisti e, pur inglobando Erba, Dudreville, Camona, Piatti, Bonzagni, si rimane sotto il numero di dieci, su una settantina di presenti: su 278 numeri di catalogo le opere della triade futurista sono 19. Confidando su questi soli dati, affermare che si trattasse di una esposizione d'*avanguardia* – almeno nell'accezione moderna - significherebbe sovvertire la realtà dei fatti. In questo senso la limitatezza delle fonti costituisce una risorsa, perché la forzata adozione del punto di vista assoluto dei critici permette di comprendere e di interpretare cosa fosse, infine, l'*avanguardia* della Famiglia Artistica che abbracciava le sperimentazioni divisioniste, partite dalla riflessione su Grubicy, di Raul Viviani, le esasperazioni sintetiche e cromatiche del bazzariano Alessandro Gallotti, che rientrava nella lunga tradizione del naturalismo lombardo, il mancinismo di Giuseppe Maldarelli, il monticellismo di Tosi ed Erba, il divisionismo esasperato e antinaturalista di *Profumo* di Russolo. L'*avanguardismo* della Famiglia Artistica, in sintesi, non trova esplicitazione nelle sole presenze propriamente dette d'*avanguardia*, ma in tutte quelle manifestazioni *innovative* che restituiscono un tessuto coeso e progressivo di ricerche parallele – le *serie simultanee* di Kubler – che rispondono a diversi problemi, diversi presupposti e diversi spunti. È questa trama molto più fitta e molto più complessa che emerge dalle rassegne critiche e sostanzia la centralità che le *Intime* assumono: una trama che è fatta da una *avanguardia* che abbraccia l'eredità naturalista, l'eredità divisionista, i recuperi e le riprese evolutive delle istanze fontanesiane e “scapigliate”, e che si trova tutta egualmente documentata alle mostre della Famiglia Artistica, eclettiche per vocazione. Questo substrato linguistico è quello che spiega la validità di una *scelta*, come quella compiuta dai futuristi, di esporre nelle sale di una associazione che di futurista aveva ben poco e le cui mostre documentavano, semmai, la lenta evoluzione di ricerche già avviate con delle creste che ne costituivano i principali esiti di “rottura”: perché l'*arte libera* delle *Intime* permetteva la manifestazione di discorsi estetici *in atto* nella cornice di quella che si è cercato di definire come una *avanguardia quotidiana* e che costituisce l'indicazione critica per eccellenza che traspare dalle parole dei critici. Da questo punto di vista le *Intime* costituiscono un punto di osservazione utilissimo alla lettura dello svolgersi dei discorsi artistici: soprattutto quando le esposizioni braidensi si fanno Triennali e Biennali, l'esordio e l'avvio di molte ricerche trova voce proprio nelle sale dell'associazione che permettono, quindi, di adottare una prospettiva orizzontale nella quale i valori più significativi sono quelli della *lentezza* più che della *velocità*, della *progressione* più che della *rottura*.

Per questi motivi, a conclusione dell'analisi delle singole rassegne, si è voluto fornire negli apparati un elenco ad anno di tutte le presenze di pittori e scultori esponenti nelle 28 edizioni considerate. Per ogni *Intima* si sono riportati i dati, spesso non noti, relativi alla sede e alla durata della mostra rintracciati nei quotidiani o nelle sopravvivenze archivistiche (biglietti d'ingresso, biglietti d'invito). A causa della laconicità delle recensioni, che spesso non menzionano chiaramente le opere e si limitano a fornire titoli generici, si è preferito riportare esclusivamente il nominativo dell'artista esponente rimandando a quanto ricostruito nella seconda parte di questo lavoro per le singole edizioni e le opere esposte. Per ogni edizione si è riportata la bibliografia specifica utile a recuperare i dati: naturalmente, non disponendo ad eccezione di tre edizioni dei cataloghi, i nominativi riportati non

esauriscono le presenze degli artisti alle *Intime* e documentano soltanto quanto è emerso dalla considerazione delle recensioni rintracciate. L'obiettivo di questo regesto è quello di costituire un punto di partenza sia per l'aggiornamento, sia per la ricostruzione dell'attività espositiva degli artisti espositori trattandosi, in larga parte, di passaggi non noti e non altrimenti documentati.

Ricostruire la genealogia e la storia delle esposizioni *Intime* è di fondamentale importanza per giungere ad una lettura della Famiglia Artistica non gravata da pregiudizi simili a quelli che manifestava l'ex socio Umberto Boccioni nel 1916 cantando futuristicamente il *de profundis* al mondo dell'artisticità e della socialità ottocentesca:

A Napoli, a Firenze, a Milano, una specie di entusiasmo e continuità di ricerca e di scuola rianima lo spirito di qualche artista durante gli anni che precedettero e seguirono l'unità italiana. Poi, smarrimento completo. Un barlume di genialità che si spegne a Napoli con gli echi delle sfrenerie e delle allegre mangiate da Pallino allo Scoglio di Frisio, e a Milano scompare davanti all'industrialismo trionfante che guarda con disprezzo le bizzarrie della scapigliatura e le feste mascherate dell'ormai defunta Famiglia Artistica. Si può dire che la storia dell'arte italiana che va dal '60 al '90 è in fondo una storia di aneddoti goliardici e bohemiens. Essere pittore o scultore vuol dire essere mattacchione, di conseguenza, geniale... Le opere e le ricerche sono cose secondarie.¹⁴

Le parole del pittore calabrese appaiono, effettivamente, calzanti qualora si consideri quanto sinora emerso sulla Famiglia Artistica¹⁵: negli scarsi affondi dedicati all'attività dell'associazione ha sempre prevalso una reinterpretazione "mitologica" della Famiglia che non si è risolta in un tentativo di comprenderne la natura, ma di costruirne un'immagine che riuscisse utile a delineare una supposta organizzazione anti-accademica all'interno della città di Milano e a rinvigorire, con un nostrano gusto *bohémien*, l'immagine deteriorata che l'arte dell'ottocento italiano aveva maturato attraversando la francofila critica artistica del novecento. La Famiglia Artistica è divenuta, di volta in volta, il "covo" della scapigliatura, un'*anti*-Brera, un'entità costantemente citata negli studi, ma programmaticamente tralasciata per quel che riguarda la sua fisionomia storica e il suo profilo istituzionale. Antagonista – non si è mai chiarito su quali basi e con quale forza – del mostro a sette teste della cittadella braidense, la Famiglia Artistica è tutt'ora una entità mitica e, come tale, ampiamente re-inventata. La mancata ricerca sulle fonti primarie e, di conseguenza, la mancata ricostruzione del profilo istituzionale dell'associazione ha portato ad un cortocircuito storiografico: la memorialistica, croce e delizia della letteratura artistica tra otto e novecento, è diventata la fonte principale di approvvigionamento per informazioni e letture che, pur nella loro importanza, vanno considerate come testimonianze estremamente parziali e spesso inesatte. La produzione memorialistica dei fondatori e dei soci, primo fra tutti Vespasiano Bignami, ha costantemente puntato a presentare l'associazione come una cesura

¹⁴ Boccioni 1916, op. cit.

¹⁵ Si segnalano, da ultimo, A. Finocchi, *Vespasiano Bignami e la Famiglia Artistica*, in A.-P. Quinsac, *Dal "pandemonio per cambiare l'arte" all'accademismo*, in A.-P. Quinsac, *Scapigliatura*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 26 giugno – 22 novembre 2009), Marsilio, Venezia 2009, pp. 286-287; A. Madesani, *Le Intelligenze dell'Arte. Gallerie e galleristi a Milano. 1876-1950*, Nomos, Busto Arsizio 2016, pp. 11-14 che dedica un brevissimo e superficiale affondo alla Famiglia Artistica. L'unica mostra realizzata sulla Famiglia Artistica rimonta al 1989: M. Amari, a cura di, *Il riso esiste: dunque c'è. La Famiglia Artistica, arte e ironia nella Milano di fine Ottocento*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, novembre 1989), ExpoCt, Milano 1989. Una piccola rassegna totalmente centrata sul "caso" della *Indisposizione di Belle Arti* che poco o nulla aggiunge alla ricostruzione dell'attività della Famiglia Artistica.

nel contesto artistico locale, non tanto per evidenziarne i caratteri innovatori, quanto per un sano senso di appartenenza societaria.¹⁶

La produzione storiografica specifica sulla Famiglia Artistica si è limitata, salvo rarissimi casi, a considerare l'associazione come un fatto precipuamente ottocentesco, fatta salva la nota futurista tra 1910 e 1914, e ad appiattirne l'immagine sul carattere anti-accademico.¹⁷ Per lo specifico dell'associazionismo artistico e delle realtà artistiche istituzionali, si tratta di un problema che ha interessato e ancora riguarda, ad ampio raggio, la storiografia dell'arte italiana a cavallo tra i due secoli: l'ingente quantità di studi relativi ai singoli artisti o ai singoli "movimenti" – basti, per il contesto milanese, quel che pertiene la Scapigliatura e le figure di Cremona e Ranzoni, il Divisionismo ed il Futurismo – non ha avuto come contraltare una particolareggiata analisi del modo in cui gli artisti si relazionavano ai contesti artistici, privati o istituzionali, e, in sede storica, soltanto in tempi recenti si è cominciato ad indagare la consistenza di queste realtà o di fenomeni di più ampio raggio.¹⁸ Oltre ai noti studi sul caso particolare di Ca' Pesaro e di Nino Barbantini¹⁹, per i contesti espositivi, negli ultimi vent'anni si è avuto un approfondimento dell'analisi storica in ambito romano che ha condotto ad nuovo vigore nell'approccio delle associazioni artistiche locali, come, almeno per la parte ottocentesca, è avvenuto per la Società degli Amatori e Cultori, l'*In Arte Libertas* e in maniera più ampia e strutturata per la Secessione romana²⁰.

¹⁶ Per una selezione di testi: V. Bignami, *Club, Società e Ritrovi*, in *Mediolanum*, II, Vallardi, Milano 1888, pp. 97-129; G. Maggi, *Una festa d'artisti*, «La Lettura», 12 (1912), fasc. 6, giugno 1912, pp. 506-14; V. Bignami, *Sul Limitare*, in *La Famiglia Artistica nel Quarantennio della sua Fondazione. 1873-1913. Esposizione retrospettiva e contemporanea nel Palazzo della Permanente*, Alfieri & Lacroix, Milano 1913, pp. 5-9 e R. Sacchetti, *Quarantanni d'Arte di un Cenacolo milanese*, in *La Famiglia Artistica nel Quarantennio... 1913*, pp. 10-19; V. Bignami, *Il come, il quando, il dove ed il perché*, «La Parola degli Artisti. Periodico della Famiglia Artistica», I (1913), 1, 13 gennaio 1913, pp. 5-6; V. Ramperti, *Vespasiano Bignami*, «La Lettura», 23 (1923), fasc. 3, marzo 1923, pp. 215-220; P. Madini, *La scapigliatura milanese, notizie ed aneddoti*, Famiglia Meneghina editrice, Milano 1929; A. Curti, *Vespa, Vespasiano Bignami*, «La Lettura», 29 (1929), fasc. 4, aprile 1929, pp. 269-272; A. Curti, *Vespa, Vespasiano Bignami*, «Milano, Rivista del Comune», 1941, fasc. 4, aprile 1941, pp. 196-202; E. Gara, F. Piazzini, *Serata all'osteria della Scapigliatura*, Bietti, Milano 1945; *La Famiglia Artistica Milanese nel centenario*, Strenna dell'Istituto Gaetano Pini, Milano, 1972.

¹⁷ Rimane un punto di riferimento fondamentale, per una analisi non episodica dell'attività della Famiglia Artistica attorno al 1914 quanto ricostruito in Z. Birolli, M. Garberi, P. Thea, a cura di, *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo*, cat. della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 17 gennaio – 31 marzo 1980), Electa, Milano 1980.

¹⁸ Significativo in tal senso, ma per il contesto romano, il contributo di Ilaria Schiaffini sui rapporti tra i futuristi e la Secessione Romana: I. Schiaffini, *I futuristi e la Secessione romana*, in M. Carrera, J. N. Covre, a cura di, *Secessione Romana. 1913-2013. Temi e problemi*, Bagatto, Roma 2013 pp. 52-64.

¹⁹ Si segnalano, come testi fondamentali: C. Alessandrini, G. Romanelli, F. Scotton, *Venezia gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920*, cat. della mostra, (Venezia, Museo Correr e Ala Napoleonica, 19 dicembre 1897 – 28 febbraio 2008), Mazzotta, Milano 1987; S. Salvagnini, N. Stringa, a cura di, *Nino Barbantini a Ca' Pesaro*, Atti del convegno (Fondazione Bevilacqua La Masa e Palazzo Ducale, Venezia, 27-28 novembre 1992), Canova, Treviso 1995; L. Lorenzoni, *I giovani di Ca' Pesaro, 1908-1914: "propaggini di una tradizione" non ribelli ma innovatori*, in N. Stringa, a cura di, *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, cat. della mostra (Treviso, Fondazione Cassamarca, 27 ottobre 2006 – 8 aprile 2007), Marsilio, Venezia 2006, pp. 36-61; N. Stringa, *"Una inquietudine singolarissima". Giovani artisti tra Ca' Pesaro e Secessione romana*, in S. Frezzotti, M. Barrese, a cura di, *Secessione e avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, cat. della mostra (Roma, Gnam 31 ottobre 2014 – 15 febbraio 2015), Electa, Milano 2015, pp. 46-57.

²⁰ Si veda da ultimo: G. Montani, *La società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma 1829-1883*, tesi di dottorato, Roma, Università degli Studi Roma Tre, a.a. 2005/2006 e relativa bibliografia. Per la Secessione, partendo dal catalogo fondamentale del 1987: R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, a cura di, *Secessione Romana 1913-1916*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 4-28 giugno 1987), Palombi, Roma 1987; N. Colombo, A. Masoero, S. Ragionieri, *Prima e dopo la Secessione Romana. Pittura in Italia 1900-1935*, cat. della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'arte moderna, 20 luglio – 3 novembre 2013), Viareggio 2013; M. Carrera, J. Nigro Covre, *Secessione Romana 1913-2013. Temi e problemi*, Bagatto, Roma 2013; S. Frezzotti, M. Barrese, a cura di, *Secessione e avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, cat. della mostra (Roma, Gnam 31 ottobre 2014 – 15 febbraio 2015), Electa, Milano 2015; M. Carrera, *La Secessione Romana e l'Europa, antefatti, presenze e scambi internazionali nell'orbita di Camillo Innocenti*, in F. Parisi, a cura di, *Le secessioni europee. Monaco, Vienna, Praga, Roma*, cat. della mostra (Rovigo,

Per quel che pertiene la città di Milano gli studi sull'associazionismo artistico sono pressoché nulli e la comprensione dei rapporti tra le associazioni artistiche e gli istituti ufficiali è resa complessa dalla scarsità di studi sulla storia dei contesti espositivi milanesi dentro Brera e fuori Brera²¹ per i quali si segnalano, come più recenti e strutturati, gli studi attorno alla semi-ufficiale Esposizione Permanente condotti da Elisabetta Staudacher.²² Per quel che concerne le altre associazioni artistiche locali – prima fra tutte la Società degli Artisti, poi Società degli Artisti e Patriottica – gli studi risultano fermi, oltre a quanto accennato, ancora al profilo introduttivo di Rosanna Maggio Serra.²³ La centralità dei contesti espositivi locali nell'ambito delle avanguardie è emersa nella sua totalità con la recente impresa editoriale dei *Nuovi Archivi del Futurismo*²⁴ che ha posto le basi per una nuova attenzione alla ricostruzione di questi aspetti: si consideri che, allo stato attuale, non esistono – quando si faccia però sulla realtà milanese – studi specifici dedicati all'Esposizione dell'Arte Libera del 1911 o, per altro verso, all'Esposizione dei Rifiutati organizzata al Cova nel 1912, né sono state indagate in maniera sistematica le Triennali e le Biennali di Brera ad eccezione della più nota Triennale del 1891 e, in minor parte, la Triennale del 1894.²⁵

Quello delle esposizioni, soprattutto quando generate da enti o associazioni *non ufficiali*, è un tema di fondamentale importanza che introduce una complessa stratificazione di elementi. Le rassegne, infatti, non rappresentano un caso di studio utile solo a verificare e comprendere in termini quantitativi e qualitativi – in considerazione di un lasso di tempo che si elegga a campione – lo svolgersi di un discorso artistico, l'evoluzione di un singolo artista o di un gruppo, ma portano

Palazzo Roverella, 23 settembre 2017 – 21 gennaio 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 105-113; F. De Mattia, *Il Conte Napoleone Parisani. Nobiltà artistica tra Scuola Etrusca e In Arte Libertas*, in S. Valeri, a cura di, *Studi e ricerche di storia e critica dell'arte*, «Quaderni dell'Archivio di Lionello Venturi», I (2017), Campisano, Roma 2017, pp. 30-39 (di De Mattia si segnala la ricerca di Dottorato presso l'Università La Sapienza di Roma in corso di svolgimento e avente come tema la ricostruzione dell'attività dell'*In Arte Libertas* tra il 1886 ed il 1903).

²¹ L'interesse degli studi si è appuntato, principalmente, sullo scenario post 1916 lungo gli anni venti e trenta del secolo. Da ultimo come generale introduzione: Madiesani 2016. Su cronologie più tarde: De Sabbata 2012; L. Bartolommei, *Le mostre sindacali lombarde, 1928-1935*, Tesi di Laurea in Lettere, relatore Antonello Negri, correlatore Paolo Rusconi, Università degli Studi di Milano, anno accademico 2015-2016; A. Madiesani, E. Staudacher, N. Colombo, *La Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes 21 settembre – 14 ottobre 2017), Maspes, Milano 2017; Si veda inoltre: D. Lacagnina, *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, 2016, 8/2, pp. 723-741 e relativa bibliografia su quanto pertiene il recupero di Pica come critico d'arte; *Storia delle esposizioni*, in F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani, a cura di, *Esposizioni*, «Ricerche di S/confine», dossier 4, 2018, pp. 201-246, in particolare l'intervento di Davide Lacagnina: *Artisti internazionali e gallerie private a Milano negli anni Venti: le mostre di Vittorio Pica* e Francesca Castellani *Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni*.

²² Oltre ai singoli affondi di Elisabetta Staudacher sulle singole personalità artistiche e i loro rapporti con la Permanente, per i quali si rimanda alla bibliografia e alle segnalazioni nelle pagine che seguono, per tematiche di più ampio raggio si veda: G. Lojacono, *I Grubicy e la Permanente di Milano: dinamiche di promozione artistica*, Tesi di Specializzazione in Beni storici artistici, Relatore Paolo Rusconi, correlatore Giorgio Zanchetti, Università degli Studi di Milano, anno accademico 2014-2015; N. D'Agati, *Tradizione e innovazione: nuovi indirizzi dell'associazionismo artistico milanese*, in M. G. Schinetti, a cura di, *Milano 1861-1906. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, Franco Angeli, Milano 2015, pp. 91-111; C. Fiaccadori, *Alessandro Rossi e l'Esposizione Permanente di Milano: una vetrina per l'arte italiana nel mondo (1869-1879)*, in Schinetti, 2016, pp. 113-149; E. Staudacher, *L'evoluzione del mercato artistico italiano nell'Ottocento*, in E. Staudacher, S. Rebora, a cura di, *Ottocento in collezione*, cat. della mostra (Novara, Castello Visconteo, 20 ottobre 2018 – 24 febbraio 2019), Mets, Novara 2018, pp. 15-24.

²³ R. Maggio Serra, *I sistemi dell'Arte nell'Ottocento*, in E. Castelnuovo, C. Pirovano, *La Pittura in Italia. l'Ottocento*, II, Electa, Milano 1991, pp.629-652.

²⁴ E. Crispolti, a cura di, *Nuovi Archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni*, De Luca, Roma 2010.

²⁵ Si veda da ultimo: E. Staudacher, *Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'arte moderna*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 21 ottobre 2016 – 18 dicembre 2016), Maspes, Milano 2016.

all'attenzione dello storico diversi attori²⁶: le istituzioni che le accolgono e il loro ruolo artistico e sociale; gli artisti che vi espongono, nel caso soprattutto di contesti non ufficiali che presuppongono una matrice associativa su una convergenza estetica, come il caso di Secessione romana, o generazionali, come nel caso particolarissimo di Ca' Pesaro e, in parte, della stessa Famiglia Artistica; la critica d'arte che rappresenta un terzo e non eludibile punto di osservazione²⁷; i rapporti su larga scala con i contesti locali e i rapporti tra le nuove formule espositive – come è il caso delle *Intime* – e le ricerche artistiche. Già dagli anni Ottanta, in ambito europeo e in relazione, principalmente, alle esperienze francesi e mitteleuropee, gli studi hanno portato ad una riconsiderazione di assunti cristallizzati in letteratura. Il fondamentale testo di Vaisse dedicato alla ricognizione delle esposizioni parigine nella Terza Repubblica ha evidenziato come, nella considerazione delle esperienze del Salon des Refusés o degli Indipendenti, si sia creata un vera e propria leggenda storiografica che ha connesso esclusivamente la contestazione dei sistemi espositivi tradizionali con l'avanguardia, senza considerare come il problema avesse portata più ampia, fosse radicato nella crisi istituzionale e funzionale del Salon e fosse trasversale alle differenti posizioni estetiche di “accademici” o “contestatori”.²⁸ Dello stesso parere Robert Jensen che, in merito alle Secessioni di area berlinese, monacense e viennese, concludeva che risultava molto più utile e aderente alla realtà storica considerare i fenomeni secessionisti non quale manifestazione istituzionale del modernismo ma come «products of a wider crisis in the organizational effectiveness of the traditional educational and exhibition societies of the nineteenth-century art world» e che era più corretto considerare le secessioni non come organizzazioni d'avanguardia estetica, ma addirittura nel senso opposto.²⁹

²⁶ Si vedano da ultimo, come riferimenti generali: B. Altshuler, *Salon to Biennial. Exhibitions that made art history. Volume I: 1863-1959*, Phaidon, London - New York, 2008; A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Mondadori, Milano 2011.

²⁷ Una delle voragini storiografiche più disperanti per l'ottocento ed il primo novecento milanese è rappresentata dalla scarsità di studi disponibili su personalità di prim'ordine della critica d'arte: ad eccezione di Camillo Boito e di Vittore Grubicy de Dragon, figure come Gustavo Macchi, Alberto Sormani, Carlo Bozzi, Luigi Chirtani, Guido Martinelli, Giuseppe Mongeri stesso, Virgilio Colombo, Decio Buffoni, Arata, Lucini per la parte riguardante le arti visive, Giovanni Mussio, Mario Bezzola sono note solo in minima parte ed in virtù di alcuni aspetti critici che ne hanno, spesso, appiattito l'immagine. È il caso di Luigi Chirtani, alias Luigi Archinti, la cui fama è legata, principalmente, all'avversione nei confronti della pittura divisa morbelliana e che, sino in tempi recentissimi, è stato definito – assumendo il parziale punto di vista ampiamente diffuso nella pubblicistica affine all'ala grubiciana – come *docente di vecchia guardia* [si veda: V. Greene, *Morbillo pittorico: il contagio del divisionismo in Italia*, in B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, *I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo*, cat. della mostra (Rovereto, Mart 25 giugno – 9 ottobre 2016), Electa, Milano 2017, pp. 58-73: 65.], quando rappresenta una delle voci più vivaci e attive nel sostegno alle nuove scuole pittoriche post cremoniane nel nono decennio del secolo. Su Grubicy si consideri da ultimo: I. Schiaffini, a cura di, *Vittore Grubicy de Dragon. Scritti d'arte*, Egon, Rovereto 2009; S. Kaufmann, *Die Galerie Grubicy in Mailand (1876-1910)*, Studentendruckerei, Zurich 2006; M. Vinardi, *Vittore Grubicy de Dragon attraverso gli scritti (1886-1896) e le lettere*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, aa. 2006-2007. Su Camillo Boito, principalmente per il versante della sua attività di critico d'arte si veda: A. Grimoldi, a cura di, *Omaggio a Camillo Boito*, Franco Angeli, Milano 1991; M. C. Maiocchi, *Camillo Boito e l'esposizione italiana di Belle Arti di Milano del 1872. Un laboratorio per l'arte italiana*, «Ricerche di Storia dell'arte», 73 (2001), pp. 5-11; G. Ricci, *Boito e la didattica delle arti decorative*, in G. Zucconi, F. Castellani, a cura di, *Camillo Boito un'architettura per l'Italia unita*, cat. della mostra, (Padova, Museo Civico di Piazza del Santo, 2 aprile-2 luglio 2000), Marsilio, Venezia 2000, pp. 140-145; F. Bernabei, *Boito critico dell'arte veneta*, in Zucconi, Castellano 2000, pp. 146-153; F. Bernabei, *Boito critico d'arte*, in G. Zucconi, T. Serena, a cura di, *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 2002, pp. 47-58.

²⁸ P. Vaisse, *Salons, Expositions et Sociétés d'Artistes en France 1871-1914*, in F. Haskell, *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Clueb, Bologna 1981, pp. 141-155. Si vedano in questo stesso volume l'introduzione di F. Haskell (pp. 1-7), e gli interventi di Maria Antonella Fusco e Geneviève Lacambre: M.A. Fusco, *La formazione della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli 1860-1866*, in Haskell 1981, pp. 157-162; G. Lacambre, *Les institutions du Second Empire et le Salon des Refusés*, in Haskell 1981, pp. 163-176.

²⁹ R. Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton University Press, Princeton 1994, p. 167.

Rimane, in tal senso, una pietra miliare negli studi sul contesto artistico milanese e un fondamentale punto di riferimento operativo per questa ricerca, la ricostruzione di Paolo Thea circa il *milieu* critico, sociale, espositivo e istituzionale attorno al quale si strutturò l'esposizione delle *Nuove Tendenze* alla Famiglia Artistica nel 1914³⁰. Ad apertura del suo testo, Paolo Thea sintetizzava le intenzioni in prima istanza storiografiche che fungevano da lente di ingrandimento su un fenomeno artistico complesso come l'avvento delle nuove formulazioni avanguardiste nella Milano futurista:

Gli stessi contributi sul futurismo hanno sviluppato una filologia delle opere, oppure si sono soffermati preferibilmente su una interpretazione dei grandi temi di una cultura moderna e pubblica che l'ideologia del movimento sembra proporre. E anche le pur pregevoli mostre dedicate al divisionismo (1970)³¹, ad arte e socialità (1979)³² allo stesso futurismo (dal 1959) e addirittura all'attività di Brera (1975)³³ non hanno saputo offrire indicazioni o un quadro del tessuto di relazioni nel quale si svilupparono quei movimenti. Carenze, queste, ma soprattutto un segnale dei metodi di quegli studiosi che affrontarono quegli studi e prepararono quei cataloghi. Al di là degli schemi che può offrire una sociologia della cultura, l'indagine della «*realtà reale*» di quei fenomeni è sempre più difficile, trovandosi di fronte ad indizi e larve di documenti. Nuove tendenze come luogo ha Milano e come data la primavera del 1914. Al di là di tutte le rivalutazioni di talenti sconosciuti maschili e femminili (si vanno moltiplicando le iniziative a proposito delle «*donne artiste*», pubblicazioni, mostre) questa indagine ha consentito un sondaggio di ciò che emerge nel circuito culturale di un centro in un periodo compreso tra il 1912 e il 1915.

Incominciamo col dare una prima risposta a due domande riferite: a) all'organizzazione delle grandi istituzioni culturali presenti nell'ambiente milanese tra il 1900 e la prima guerra mondiale; b) all'importanza dei grandi centri espositivi, commissioni di accettazione, critici, riviste e giornali, gruppi di operatori e associazioni culturali, Accademia di Belle Arti, collezionismo, mercato privato dell'arte [...].

Ripensare a Nuove Tendenze offre un'occasione forse irripetibile, se si pensa alla Milano che precede la guerra, per verificare la reale consistenza di questi problemi.³⁴

La necessità, in sintesi, di allargare il campo da una, pur ineludibile, storia delle forme, delle teorie artistiche, dei movimenti, verso una indagine storica dei contesti sociali, istituzionali, economici, culturali utile a riconsiderare gli eventi artistici in una trama di relazioni e in una sequenza cronologica più ampia. Una tale ricollocazione, necessaria quando si pensi ai grandi nuclei dal Futurismo al Divisionismo e alla Scapigliatura, diviene tanto più necessaria quando ci si disponga a considerare la Famiglia Artistica: fuori da una prospettiva connessa alle azioni di promozione della produzione artistica e di auto-rappresentanza della classe artistica stessa, sia con le esposizioni sia con il dialogo con il tessuto espositivo locale – braidense in particolare – e nazionale, l'attività della Famiglia Artistica rientrerebbe nell'ordinaria amministrazione di un club, sia pure artistico, con il suo corredo di goliardia, socialità e manifestazioni para-artistiche spazianti dai carnevali alle esposizioni umoristiche.

³⁰ P. Thea, *Nuove Tendenze a Milano*, Z. Birolli, M. Garberi, P. Thea, a cura di, *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo*, cat. della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 17 gennaio – 31 marzo 1980), Electa, Milano 1980, pp. 3-14.

³¹ *Mostra del divisionismo italiano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, marzo-aprile 1970), Milano 1970.

³² *Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, giugno-settembre 1979), Milano 1979.

³³ *Mostra dei maestri di Brera*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-aprile 1975), Centro Grafico Linate, Milano 1975.

³⁴ Thea 1980, p. 3.

Per questi motivi, in questa ricerca, si è deciso, in maniera forse opinabile, di escludere tutta quella parte dell'attività dell'associazione che riguarda la dimensione folklorica in virtù della necessità, in prima istanza storica, di *ripensare* da un punto di vista istituzionale e da un punto di vista sociale – nel senso del rapporto tra la classe artistica ed il contesto socioculturale e istituzionale della città di Milano – la Famiglia Artistica. Quanto pertiene la sociabilità artistica, ovvero le forme in cui gli artisti si relazionano tra loro e le attività connesse a questa trama di contatti, risulta di fondamentale importanza e, pertanto, da indagare, nei limiti di una ricostruzione di un tessuto di scambi artistici, di circolazione di idee, nella misura in cui la Famiglia Artistica si ponga quale forza mediatrice tra gli artisti, tra le istanze degli artisti e i *contesti* locali, istituzionali o meno, e qualora costituisca un luogo storicamente documentabile di contatti artistici. Parafrasando Thea, la Famiglia Artistica ha come luogo Milano e la sua storia si iscrive tra il 1873 ed il 1931. Un lasso di tempo vastissimo che non è possibile considerare nella sua interezza, tante sono le vicende che si stratificano e i mutamenti sociali e culturali che in questi decenni si accavallano. L'arco cronologico che qui si è deciso di seguire procede dal 1886 al 1914 abbracciando tre momenti fondamentali della storia dell'arte lombarda: lo sviluppo dell'eredità colorista degli anni Sessanta e settanta; l'affermazione delle poetiche divisioniste e la loro lunga durata; lo sviluppo dell'avanguardia.

Le ricerche preliminari attraverso lo spoglio dei quotidiani – primo fra tutti il «Corriere della Sera» che si è preso a riferimento cronachistico per il rinvenimento di informazioni e note sull'attività dell'associazione – e le indagini successivamente condotte presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera (Milano) e il fondo Grubicy De Dragon presso l'Archivio del '900 del Mart di Rovereto, hanno portato al rinvenimento di una documentazione in larga parte inedita che ha richiesto una riflessione, limitata ma il più puntuale possibile, su taluni nodi critici fondamentali da sciogliere preliminarmente alla considerazione dell'attività espositiva dell'associazione.

Questo affondo costituisce la Prima parte di questo lavoro che si è deciso di porre ad apertura per fornire le coordinate utili per valutare appieno l'attività dell'associazione nel campo delle belle arti come “promotrice”.

Il già menzionato tema dell'*anti-accademismo* richiedeva, in particolare, una riflessione.

Il primo capitolo, pertanto, è stato dedicato alla ricostruzione del contesto espositivo milanese del periodo e all'attività dell'associazione in rapporto alle istituzioni ufficiali in un momento storico che, su scala nazionale, vede la crisi dei contesti espositivi tradizionali legati a doppio filo con gli istituti ufficiali. Trattandosi di un tema ampio, si è scelto di concentrarsi su alcuni aspetti: l'evolvere dell'esposizione annuale braidense in Triennale e successivamente in Biennale e il funzionamento dei meccanismi di inclusione e di esclusione di artisti ed opere dalle rassegne. Questi due aspetti, con le loro implicazioni, sono di fondamentale importanza per poter comprendere il ruolo che le *Intime* giocano in questo equilibrio instabile e, soprattutto, permettono di sfrondare le *Intime* dalle cristallizzazioni storiografiche di un preteso anti-accademismo. Fuori da questo ordine di fatti si rischierebbe di silenziare una delle componenti centrali delle rassegne della Famiglia Artistica, l'essere, cioè, una alternativa – minore, indubbiamente – alle occasioni espositive che offriva la città di Milano, una alternativa che, tuttavia, non costituisce un *unicum* ponendosi, anzi, come prosecuzione di una sperimentazione già avviata dalla Società degli Artisti e Patriottica e, soprattutto, una alternativa che non può essere letta come conseguenza di posizioni artistiche in contrasto e in opposizione con i linguaggi “tradizionali”. L'*Intima* non nasce e non si struttura come centro di promozione di una cultura artistica di fronda, ma come risposta alle inefficienze economiche,

organizzative, burocratiche delle esposizioni maggiori. Il mutare delle politiche braidensi, soprattutto a partire dal 1906, diviene così lo sfondo imprescindibile per collocare correttamente le esperienze futuriste all'interno della cornice delle *Intime* in base a quello che si è definito come un rapporto *strumentale*.

Considerando questo contesto si è provveduto, di volta in volta, ad evidenziare il ruolo che la Famiglia Artistica ha svolto nel dialogo con Brera, un dialogo costante ed estremamente ampio, e ci si è concentrati in massima parte sul problema principale delle esposizioni e dei meccanismi braidensi: commissioni di accettazione e collocamento, partecipazione degli artisti e delle associazioni artistiche alle elezioni, proteste individuali o organizzate di artisti in risposta alle esclusioni. Partendo dal 1891, anno del primo evidente attrito tra le nuove affermazioni divisioniste e l'elefantica mole braidense, si è ricostruita la presenza della Famiglia Artistica nelle pieghe della gestione dei principali ingranaggi: l'associazione, infatti, agiva quale cassa di risonanza dell'interesse di una parte degli artisti milanesi e proponeva, ad ogni occasione espositiva, una propria rosa di nomi per l'elezione delle commissioni di accettazione, collocamento e per le nomine dei giurì concorsuali. Il dialogo con l'Accademia, come detto, era costante: nel 1900 è la Famiglia Artistica che si pone alla testa di un confronto serrato con il Presidente Camillo Boito al fine di rimodulare l'Esposizione Nazionale sottoponendo un documento, in larga parte approvato, in cui si modificavano i criteri di elezione delle commissioni, dei giurì e in cui si proponeva la realizzazione di una esposizione dei rifiutati interna all'Accademia stessa. La Triennale del 1900, una esposizione che si può dire essere stata realizzata integralmente sulle indicazioni degli artisti attraverso la mediazione della Famiglia Artistica, è l'esempio chiaro di come non solo l'associazione abbia svolto un ruolo attivo di confronto e dialogo con l'Accademia, ma come l'Accademia stessa – al contrario di quanto la storiografia sul tema ha ricostruito – non rappresentasse la “cittadella” inespugnabile della quale scriveva Paolo Thea. La documentazione considerata ha permesso di ricostruire passaggi ed evidenziare sfumature non ancora emerse in merito alle occasioni espositive ufficiali: dall'azione fondamentale che la Famiglia Artistica ebbe nella modificazione in triennale dell'esposizione annuale braidense, al ruolo centrale che svolse nella definizione di talune edizioni e della stessa nazionale del 1906. La considerazione di questi aspetti permette di rilevare come il supposto scontro tra Accademia e Famiglia Artistica sia una costruzione storiografica non veritiera: si tratta di un costante rapporto, caratterizzato anche da momenti tensivi, ma che non si può definire di preventiva opposizione. Del resto, la considerazione della composizione dei Consigli Accademici e del corpo dei soci onorari dell'Accademia ha permesso di rilevare come l'associazione fosse intimamente connessa all'Accademia avendo una propria significativa rappresentanza all'interno dell'Istituzione Braidense e come, dunque, la sua azione agisse a partire dall'organo principe del governo dell'istituto. La storia delle esposizioni braidensi, ancora quasi integralmente da ricostruire, è la chiave di volta per comprendere in maniera chiara gli equilibri che facevano da sfondo alle ricerche artistiche.

Lo svolgersi delle Triennali e, successivamente, Biennali esposizioni Braidensi ha permesso di contestualizzare le vicende eversive, in termini espositivi, dell'*Arte Libera*, della *Esposizione dei Rifiutati al Cova* e delle *Nuove Tendenze*. Tre momenti, come già aveva sottolineato Paolo Thea nella sua introduzione alle esperienze novotendenti, che si rivelano collegati perché, secondo tre diverse modalità operative, rappresentano i tentativi più strutturati di contestazione dell'ufficialità Braidense e il tentativo di generare nuovi contesti espositivi utili alle ricerche più propriamente avanguardiste. In tal senso la ricognizione di questi tre momenti è funzionale alla comprensione del ruolo che la

Famiglia Artistica rivestì nella vicenda di *Nuove Tendenze* e del futurismo secondo quelle traiettorie sinteticamente ma efficacemente descritte, ancora da Paolo Thea, come un movimento che si muove dall'Accademia verso la Famiglia Artistica. L'*Arte Libera*, in particolare, è l'esempio lampante di come il problema delle esposizioni non costituisse un tema cogente soltanto per i futuristi, ma come tutti gli artisti – e l'inedita documentazione presentata ne dà conferma – avvertissero la necessità di un radicale ripensamento del modello braidense a seguito dell'inasprirsi della politica espositiva dopo il 1906.

Per delineare questo percorso si sono rivelati fondamentali i fondi dell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera che hanno permesso, tra l'altro, di recuperare una ingente documentazione prodotta dalla Famiglia Artistica utile a ricostruire una parte, quella istituzionalmente più importante, della sua attività finora totalmente ignota. Sono state considerate le serie documentarie relative alle sedute ordinarie e straordinarie dei Consigli Accademici, alle Esposizioni, le corrispondenze della Segreteria e della Presidenza, materiali che hanno permesso di verificare, correggere in alcuni casi, e documentare e ricostruire l'articolata e complessa macchina organizzativa braidense. Incrociando questi materiali con la documentazione del Fondo Grubicy, con quella prodotta dalla Famiglia Artistica e le fonti a stampa derivate dai quotidiani locali e gli interventi critici degli osservatori d'arte in merito ai problemi e ai nodi pratici delle esposizioni, si è potuto offrire un panorama meno polarizzato tra anti accademia e accademia e mostrare come, in moltissimi casi, fosse proprio la classe artistica a non dimostrarsi capace di una azione effettiva in termini di cambiamento. Un chiaro esempio è dato dalla elezione degli organi giudicanti nelle Esposizioni – commissioni di accettazione, collocamento e, soprattutto, giurie dei Premi – che era demandata, in molti casi, agli artisti espositori: è la scarsissima partecipazione dell'elettorato a costringere l'Accademia, in alcuni momenti, a subentrare con nomine di diretta emanazione del Consiglio a causa del mancato raggiungimento del *quorum* nelle votazioni. In altri casi, invece, è l'elezione plebiscitaria da parte degli artisti di giurie non particolarmente moderne a causare malcontenti tra gli osservatori d'arte e gli artisti stessi. Ancora, quando si considerino alcuni attacchi all'Accademia, come certi interventi di Vittore Grubicy su «La Riforma», e in parallelo si considerino i documenti prodotti dal Consiglio accademico, si riesce a valutare come spesso la realtà dei fatti risulti distorta da Grubicy a favore della propria opera di militanza. Si documentano situazioni persino paradossali: artisti che sottoscrivono appelli all'Accademia per una maggiore democraticità dei meccanismi – come Angelo Morbelli – non appena si trovano ad essere coinvolti nell'esercizio delle funzioni, direttamente o a seguito di consultazioni elettorali, rifiutano gli incarichi per pretese incompatibilità. Non ultimo si è cercato di ricondurre a proporzione il problema del rapporto tra “avanguardia” e Accademia: la storiografia sul divisionismo, ad esempio, ha esasperato il conflitto tra gli artisti e l'istituto braidense in relazione alle esposizioni e alla scarsa rappresentanza di questi artisti nei ranghi dell'ufficialità di Brera. Tuttavia, quando si consideri che il “gruppo” divisionista – già frammentario al suo interno – annoverava su Milano un numero inferiore ai dieci artisti, è evidente che la possibilità per questi di accedere a cariche elettive era limitata dall'esiguità numerica dei rappresentanti, non certo all'ostilità dell'Accademia. In questo orizzonte, lungo un ventennio, la Famiglia Artistica si pone come l'organo di rappresentanza degli artisti e la sua azione diviene tanto più importante quanto più l'associazione si pone quale interlocutore, spesso unico, dell'Accademia.

Nel tentativo di definire la fisionomia dell'associazione, al fianco del tema dell'*anti-accademismo*, un secondo elemento di particolare importanza è dato dalla generica affermazione di una pertinenza della Famiglia Artistica alla Scapigliatura.

Il secondo capitolo, dunque, è stato dedicato ad una riflessione storico-critica sul termine stesso di *scapigliatura* che, nella sua accezione attuale, riesce inservibile nel definire la Famiglia Artistica poiché pone i termini del discorso entro una cornice estetica – quella scapigliata – che individua un preciso linguaggio di matrice cremoniana, ranzoniana e grandiana che non corrisponde alla ecletticità delle ricerche proposte dall'associazione. Si è cercato, partendo da una ricognizione delle voci critiche coeve e delle attestazioni del termine *scapigliatura* nella letteratura artistica del secondo ottocento, di ridefinire questo concetto – proponendo l'adozione di *avvenirismo* quale parametro linguistico di riferimento – al fine di restituire la complessità delle posizioni estetiche che trovano voce nell'associazione sin dal suo nascere e che ne definiscono il carattere nei termini di quell'*avanguardismo* che si è cercato di specificare. In tal senso si è voluto, sulla scorta della revisione della documentazione archivistica disponibile e del rinvenimento di ulteriore documentazione mai considerata, evidenziare come, in parallelo e a conferma della impossibilità di definire come *anti-accademica* la posizione della Famiglia Artistica, lo stesso carattere anti-accademico evidenziato negli studi per la Scapigliatura e, di conseguenza proiettato sulla *scapigliata* Famiglia Artistica, sia in larga parte frutto di una distorsione storiografica, attiva già negli anni ottanta e novanta del XIX secolo, volta a costruire e radicare il mito letterario della figura di Tranquillo Cremona. Si è portato, in tal senso, il caso emblematico della postuma dedicata a Cremona al Ridotto del Teatro alla Scala nel 1878: sino a questo momento, facendo esclusivo affidamento ad una tarda memoria di Vittore Grubicy che organizzò l'esposizione, è stato ribadito il falso mito di una mostra osteggiata dall'Accademia di Brera. Recuperando i materiali, mai considerati, conservati presso l'Archivio Storico dell'Accademia si è potuto dimostrare come non solo l'Accademia si fosse pienamente prodigata per realizzare l'esposizione, ma che fu Vittore Grubicy, per motivi di ordine economico, a rifiutare ogni sostegno dall'Istituto e a rifiutare l'offerta del Palazzo di Brera quale sede per la mostra. All'interno di questa cornice si è voluto anche puntualizzare un aspetto relativo alle *bizzarrie della Scapigliatura* lamentate, come visto, da Boccioni e che oggi costituiscono la parte più nota della vita dell'associazione: feste, carnevali, risotti mascherati, esposizioni umoristiche tra cui la celebre *Indisposizione di Belle Arti* del 1881, hanno assunto in letteratura un peso specifico immotivato in rapporto alla loro reale consistenza storica. In particolare si è cercato, sempre partendo dalle fonti coeve e considerando in maniera unitaria le manifestazioni para-artistiche realizzate dalla Famiglia Artistica, di confutare alcune letture storiografiche, oggi largamente diffuse in particolare da Giovanni Lista e Annie-Paule Quinsac, tese a proiettare sulle manifestazioni umoristiche una luce di contestazione avanguardista sulla scorta di supposti, ma non verificabili per la situazione milanese, punti concettuali idealmente affini alle pratiche condotte dalle avanguardie storiche.

Chiariti questi aspetti, il terzo capitolo della prima parte è stato dedicato alla ricostruzione dell'attività della Famiglia Artistica in quanto associazione.

Per ricostruire la storia dell'associazione, stante la quasi totale dispersione dell'Archivio storico della Famiglia Artistica, si è preso come punto di riferimento lo spoglio dei quotidiani, in particolare il «Corriere della Sera» che ha permesso di seguire, quasi quotidianamente, la cronaca delle attività della Società. Le notizie derivate dallo spoglio sono state, laddove possibile, incrociate con quelle emerse dalle ricerche archivistiche: in particolare il Fondo Grubicy De Dragon, l'Archivio Storico

della Famiglia Artistica – soprattutto per la parte bibliografica e gli statuti dell’associazione integrati con quelli più antichi disponibili presso il fondo Cavagna Sangiuliani di Gualdana della biblioteca dell’Università dell’Illinois Urbana-Campaign – e l’Archivio dell’Accademia di Belle Arti di Brera si sono rivelati di fondamentale importanza per la ricostruzione del profilo dell’associazione in un momento cruciale, quello che va dal 1890 al 1897, durante il quale la Famiglia assume la struttura societaria che manterrà sino alla metà degli anni dieci. I materiali Grubicy, nello specifico, sono documenti di prima mano prodotti dall’artista che in quegli anni è coinvolto nella direzione dell’associazione e, unitamente agli scambi epistolari con gli artisti soci, hanno permesso di riportare alla luce la complessa costruzione dell’identità dell’associazione. Una fase critica, quella della metà degli anni Novanta, che permette di evidenziare come il ruolo dell’Associazione fosse tutt’altro che secondario negli equilibri cittadini e come la frattura e le faziosità interne alla Famiglia avessero una ricaduta ingente all’esterno e, in particolare, negli assetti braidensi. Purtroppo, non tutti gli archivi rintracciati o consultati si sono rivelati utili: l’Archivio Giacosa, ad esempio, non conserva traccia di materiale inerente l’associazione sebbene il letterato abbia fatto lungamente parte della Direzione, così è per l’Archivio Carrà, così per l’Archivio Tosi, l’Archivio Giolli, l’Archivio Russolo e l’Archivio Viviani. In altri casi, come per l’Archivio Italo Josz, i materiali riguardano un periodo successivo a quello considerato. I materiali del Fondo Grubicy, solo in parte già recuperati da Monica Vinardi (Vinardi 2006-2007) sono stati oggetto di una rilettura con contestuali ridatazioni motivate dalle attestazioni a mezzo stampa. Oltre ai documenti prodotti da Grubicy per l’associazione si sono considerati alcuni carteggi con personalità ed artisti legati all’associazione (Gerolamo Cairati, Morbelli, Conconi, Pellini tra gli altri) che hanno permesso di integrare la documentazione e fornire ulteriori dati utili alla ricostruzione della partecipazione attiva di Vittore alla vita e alla storia dell’associazione. Grazie alla collaborazione di privati collezionisti ed eredi di artisti associati, si sono rintracciate e consultate, laddove non disponibili nell’Archivio, le pubblicazioni editte dall’associazione tra il 1873 ed il 1915 a partire dal primo statuto del 1872. Le ricerche condotte presso le biblioteche locali, in particolar modo la Raccolta delle Stampe Bertarelli di Milano e la Biblioteca Malatestiana di Cesena, hanno permesso di recuperare diverso materiale che non è confluito in questa ricerca perché afferente a quelle pratiche folkloriche che, si è detto, sono state escluse per motivi di non pertinenza allo spirito di questo lavoro.

La ricostruzione dell’attività dell’Associazione ha affrontato i punti più significativi: la suddetta definizione di una identità societaria che permette di rilevare quanto gli equilibri interni all’associazione si riflettessero nei più ampi meccanismi braidensi e come il controllo della Famiglia fosse fondamentale per l’esercizio di una influenza non artistica ma politica, la promozione di attività artistiche interne con corsi, scuole e concorsi, l’attività su scala nazionale e locale nella promozione di esposizioni diverse rispetto alle *Intime*, e l’intensa pratica cittadina nell’intervento costante su questioni riguardanti la classe artistica e i più importanti fatti artistici locali. Anche in questo caso la ricostruzione delle singole attività ha fatto perno sullo spoglio dei quotidiani e delle riviste d’arte integrati e verificati di volta in volta con i documenti d’archivio.

Un ultimo affondo, sebbene eccedente i limiti della ricerca, lo si è voluto dedicare alla chiusura, nel 1931, dell’associazione al fine di proporre, sulla base soprattutto della rassegna stampa, una prima puntualizzazione circa uno dei tanti nodi insoluti a livello storiografico e, in particolare, la chiusura dell’associazione per la supposta mancata adesione al Sindacato Fascista e la conseguente – quasi forzata – *catalessi* durante il ventennio.

Per quel che pertiene la documentazione rintracciata – che costituisce il nucleo centrale di questa prima parte della ricerca quale raccolta di materiali in massima parte inediti sull'Associazione – si è optato per una trascrizione, di norma, integrale dei documenti archivistici, così come degli articoli di particolare importanza ricavati dalla rassegna stampa. Si è preferito non realizzare un'appendice documentaria, ma integrare la documentazione all'interno del testo così da limitare le parti narrative e dare maggiore spazio alla ricostruzione storica e all'interpretazione dei materiali.

Laddove il testo lo richiedesse si è proceduto a normalizzare, senza segnalarli, gli evidenti errori di stampa, i *lapsus calami* e i non infrequenti errori ortografici e le formule grammaticali scorrette – invalso è, ad esempio, nelle lettere di Grubicy e nei documenti braidensi l'uso dell'articolo indeterminativo maschile singolare *un* apostrofato - diversamente le parti illeggibili e le lacune sono state segnalate e, quando possibile, congettalmente ricostruite tra parentesi quadre. Sottolineature, segni ed esasperazioni grafiche, laddove non strettamente funzionali alla comprensione del testo, non sono state riportati nella trascrizione; per quel che pertiene cancellature, ripensamenti e successive correzioni dell'autore sul manoscritto, qualora non mutassero sostanzialmente il senso dello scritto o non aggiungessero informazioni utili, sono state tralasciate e si è trascritta la stesura definitiva del testo.

Desidero ringraziare, in primo luogo, la Famiglia Artistica Milanese, il Consiglio direttivo dell'associazione e, in particolare, la presidentessa Mariarosa Tavazzani per quanto, con estremo sacrificio, ha fatto in questi anni per la Famiglia Artistica.

Ringrazio i privati collezionisti, gli eredi degli artisti e gli istituti privati che hanno collaborato e messo a disposizione archivi e documenti fondamentali per la realizzazione di questa ricerca.

Ringrazio le due istituzioni che in maniera maggiore hanno sostenuto le ricerche: l'Archivio del '900 del MART, la responsabile Dott.ssa Paola Pettenella e i suoi collaboratori e l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera.

Un ringraziamento particolare a coloro senza i quali molte pagine non sarebbero state scritte: la Dott.ssa Patrizia Regorda imprescindibile guida e aiuto fondamentale per l'accesso e l'orientamento nel labirintico *cervello di carta* del Fondo Grubicy-Benvenuti; il Prof. Valter Rosa e il Dott. Edoardo Sala che con consigli, intuizioni e viva partecipazione mi hanno permesso di muovermi tra le babeliche carte braidensi.

Grazie al mio tutor, il Prof. Nico Stringa, e a tutti coloro che, in questi tre anni, hanno accompagnato con consigli e confronti lo svolgersi del lavoro rendendo le ricerche un momento fondamentale di crescita umana e culturale.

Un ringraziamento sentito alla Dott.ssa Paola Zatti e alla Galleria d'Arte Moderna di Milano.

PARTE PRIMA

LA FAMIGLIA ARTISTICA «COME AVANGUARDIA DELL'ESERCITO DEGLI ARTISTI».
UN CASO DI STUDIO NELLA «GRANDE MILANO TRADIZIONALE E FUTURISTA».

CAPITOLO I

«PARATE EPILETTICAMENTE SENILI DI PREPOTENTE AUTORITARISMO»

EQUILIBRI DENTRO E FUORI BRERA NEL CONTESTO ARTISTICO MILANESE TRA 1891 E 1914.

IL RUOLO DELLA FAMIGLIA ARTISTICA.

Ai fini di una corretta ricollocazione del profilo dell'associazione fondata nel 1872 è fondamentale una preliminare riflessione sul rapporto la Famiglia Artistica e l'Accademia di Belle Arti di Brera. Il rapporto con il contesto artistico ed espositivo più ufficiale merita un affondo che permetta di comprendere quale fosse l'equilibrio tra le due realtà per verificare se l'ipotesi di una associazione antiaccademica sia storicamente verificabile e in che modo, soprattutto, si sostanzi questo confronto. Per quel che pertiene la realtà della cittadella braidense sotto un profilo istituzionale, oltre alla storica collana dei *Quaderni di Brera*, come aggiornamenti ai primi anni del duemila si segnalano i due volumi *Vado a Brera* e *La geografia dei sistemi dell'arte nella Lombardia ottocentesca* che costituiscono un utile riferimento per l'accesso alla ingente bibliografia dedicata all'Accademia braidense.³⁵ Nell'affrontare questi aspetti, per questa ricerca, si è avuto modo di verificare che qualora si considerino in maniera particolareggiata i singoli "ingranaggi" dell'elefantia mole braidense, rimane quale imprescindibile testo di partenza, purtroppo datato, il volume del 1947 a cura di Eva Tea che già introduceva la complessa articolazione delle problematiche inerenti alla cittadella di Brera.³⁶ Le indicazioni di quel testo, tuttavia, non hanno conosciuto uno sviluppo ulteriore e oggi appare sempre più necessario un aggiornamento negli studi che si focalizzi sulla ricostruzione dei dispositivi dell'istituto meneghino. In primo luogo, per quel che pertiene il secondo ottocento ed il primo novecento, sarebbe necessario avviare una approfondita disamina sui temi più dibattuti e controversi dalla critica coeva e dagli artisti stessi: le modalità di elezione e costituzione delle commissioni di accettazione e collocamento alle rassegne annuali, le vicende dei Premi Principe Umberto e Fumagalli – e degli altri di fondazione privata – non solo da un punto di vista quantitativo, come già è stato in minima parte fatto,³⁷ ma nella più sottile considerazione delle modalità di assegnazione dei premi considerando aspetti, come si vedrà, fondamentali come l'elezione e le composizioni dei Giuri, le relazioni e le discussioni sulle votazioni e i conferimenti, le reazioni delle voci critiche. Questi aspetti, saltuariamente indagati in interventi monografici dedicati ad artisti "vittime" della supposta censura braidense, come Ripamonti o Ghidoni o Bonzagni, non possono essere considerati in maniera episodica perché, come si vedrà, rappresentano le diverse sfaccettature di un vero e proprio sistema che non è sempre uguale a sé stesso e che si evolve col mutare dei tempi e delle necessità della classe artistica locale. Sarebbe altresì necessaria una indagine approfondita sulle nomine dei soci onorari dell'Istituto, sulle nomine dei Consigli Accademici, sulle nomine

³⁵ R. Ferrari, a cura di, *Vado a Brera. Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, Aref, Brescia 2008 (si veda in particolare, come aggiornamento bibliografico al 2008 sulla produzione specificatamente dedicata alle vicende storiche dell'istituto braidense: N. Serio, *Alla ricerca dell'Accademia perduta. Note e bibliografia*, in Ferrari 2008, pp. 393-434); R. Ferrari, a cura di, *La Geografia dei sistemi dell'arte nella Lombardia ottocentesca*, Aref, Brescia 2011.

³⁶ E. Tea, a cura di, *Accademia di Brera. Atti 1896-1948*, a cura dell'Opus Laus Mariae Braidensis, Milano 1947.

³⁷ L'unico testo specifico dedicato alla lunga e ricca storia dei premi, in particolare il Principe Umberto, è: G. Utica, a cura di, *Milano Brera. 1859-1915. I premi Brera dalla Scapigliatura al Simbolismo*, cat. della mostra (Codogno, Ospedale Soave, 5 febbraio - 4 aprile 1994; Milano, Sala napoleonica dell'Accademia di Brera, 7 febbraio - 20 marzo 1994), Ages Arti Grafiche, Torino 1994.

delle Commissioni permanenti di pittura, scultura e architettura per poter misurare in maniera documentata quale fosse l'ambito reale di influenza dell'istituto accademico e in che termini l'Accademia rappresentasse un centro di potere o, persino, di corporativa difesa di un indirizzo estetico-generazionale. Una riconsiderazione di questi aspetti sarebbe utile per avviare una riflessione necessaria sul ruolo stesso che l'Accademia svolse, sulla comprensione del complesso rapporto che esisteva tra gli artisti, i gruppi artistici e l'istituzione e risulta fondamentale anche per comprendere il modo in cui la Famiglia Artistica si rapportò alla "burocrazia" dell'istituto e in che modo la più significativa associazione artistica milanese si inserisse nella trama di poteri e di influenze che trovavano nella cittadella braidense uno dei principali protagonisti. Come si vedrà – e come conferma la notevole quantità di documenti prodotti dalla Famiglia Artistica e conservati presso l'Archivio dell'Accademia – l'associazione è uno degli enti che dialogano, costantemente, con l'Accademia in qualità di organo che si erge a rappresentanza di tutta la classe artistica locale – o almeno di una parte sostanziale di questa – caratterizzata, altresì, da un profilo associativo e generazionale che la colloca in una dimensione "d'avanguardia" contestativa, almeno sulla carta, del sistema accademico stesso. Questi aspetti sono naturalmente troppo ampi e complessi per potere essere affrontati in maniera esaustiva in questa ricerca: si è deciso, pertanto, di presentare un avvio di indagine su un solo aspetto che offrisse la possibilità di considerare una angolazione precisa – quella dell'istituto espositivo – in un arco cronologico che si snoda lungo le quattro triennali di fine secolo e le biennali del primo decennio, dal 1891 al 1914. Si sono considerati, partendo dagli archivi dell'Accademia di Belle Arti, i dispositivi delle esposizioni: le commissioni d'accettazione e ordinamento, i regolamenti, le elezioni dei giurì per i premi nazionali come il Principe Umberto e per il Premio Fumagalli, cercando di mostrare come funzionassero questi "ingranaggi" e se e in che modo gli artisti "non accademici" e le realtà artistiche non istituzionali partecipassero nella complessa realizzazione delle esposizioni. In questo modo, si crede, si è riusciti a fornire uno spaccato documentato e documentabile dell'azione della Famiglia Artistica, nel periodo considerato, in rapporto all'Istituto di Brera tracciando, per sommi capi, la storia di un confronto-scontro che sarebbe troppo riduttivo appiattare, come si è fatto, nel semplice *antiaccademismo*, e che dimostra, semmai, una costante attività di concertazione e il ruolo, fondamentale, che l'associazione ha rivestito in qualità di rappresentante delle istanze e delle necessità della classe artistica in dialogo con le istituzioni e il tessuto espositivo locale e con il mutamento degli equilibri e delle aspirazioni artistiche nella complessa stagione dell'avanguardia. Le cronache artistiche e le lettere degli artisti pullulano di attacchi e geremiadi sull'Accademia e ancora il manifesto *Artisti d'Italia*, steso dai futuristi nel 1911, si scagliava contro l'istituto braidense: Grubicy, in occasione dell'inaugurazione della Permanente nel 1886, lanciava un atto d'accusa a Brera colpevole di non aver concorso al meritato omaggio al mecenate Mylius e di costituire – a mezzo di Giuseppe Bertini – un fronte di opposizione serrato contro la rinnovata istituzione milanese³⁸. Oggetto di accusa e attacco erano tutte le singole applicazioni pratiche e teoriche dell'Accademia: dalle commissioni per i concorsi monumentali alle norme di insegnamento basato, ormai, sulla estenuata riproposizione di moduli inattuali. Persino Luigi Archinti che, suo malgrado, è stato indicato quale alfiere di un retrogrado accademismo nelle vicende relative alla prima comparsa del divisionismo a Milano, scriveva in questi toni nel 1882:

³⁸ V. Grubicy, *L'Arte a Milano*, «La Riforma», 24 agosto 1886.

La Mostra di quest'anno è anche interessante per altri motivi. Si disputano tre premi da quattromila lire l'uno, ed è, o dovrebbe essere, memorabile nella storia delle vicende artistiche di Milano per l'assunzione degli avveniristi a quell'alta magistratura annuale d'arte che è il giuri per il conferimento del premio Principe Umberto, essendo la maggioranza della Commissione riuscita, per voto universale, composta di veri intransigenti della scuola artistica cui si deve il rinnovamento dell'arte tra noi. Agli accademici rimane il seggio di diritto pel giudizio dei due concorsi Fumagalli. È quindi possibile il contrasto di due giudizi contraddittori, è possibile il caso che il nome del Re risulti in arto l'espressione del radicalismo puro, del così detto avvenirismo, contro il borghese Fumagalli rimasto a esprimere le dottrine autoritarie dell'Accademia.³⁹

Singolari parole se si pensa che Chirtani, nel 1888⁴⁰, venne eletto tra i Consiglieri Accademici di Brera e ancor più interessanti, come si vedrà, quando si consideri l'utilizzo del termine *avvenirismo*. Tralasciando le questioni strettamente inerenti la didattica,⁴¹ indubbiamente l'istituto braidense rappresenta un centro di potere e sotto un profilo di rappresentatività culturale e generazionale i Consiglieri Accademici, le Commissioni permanenti, le Commissioni di ammissione e collocamento alle esposizioni, i giurì concorsuali per monumenti e opere pubbliche, non incarnano le visioni più progressiste, ma l'immagine di un istituto ottusamente contrario a qualsivoglia forma di meritocrazia, dominato da interessi *camorristici* – parola estremamente in voga in quegli anni per indicare le macchinazioni delle eminenze grigie in ambito artistico – e volto al sostegno programmatico di un *entourage* definito dall'appartenere ad un contesto accademico che si tutela, non sembra riflettere *tout court* la realtà dei fatti. Va considerato che in molti casi all'occhio dello storico giungono delle testimonianze e dei documenti estremamente parziali che restituiscono una visione quantomeno viziata da una ben precisa ottica e da una ben precisa finalità – soprattutto nel caso in cui provengano dal settore della pubblicistica – che tende a presentare una lettura chiaramente preformata dei fatti. Questo era notato acutamente da Paolo Thea che, dopo l'immersione nelle carte braidensi, licenziava un testo che indicava una strada ancora quasi integralmente da battere:

Le recensioni delle mostre reperibili sui quotidiani e periodici milanesi in parte aiutano a decifrare gli eventi e a dare un'idea della loro risonanza, ma talvolta la loro lettura e la contemporanea consultazione del catalogo ufficiale fornisce un notevole contributo alla confusione delle lingue. Sensazione che viene ancora aumentata quando si leggono gli scritti dei personaggi schierati come il Dossi, Macchi o Grubicy, che si identificano con una delle parti in causa e non considerano il fenomeno globalmente.⁴²

Uno degli elementi che, nell'approcciare l'attività dell'Accademia, va tenuto in considerazione è che il funzionamento di molti organi – dalle commissioni alle giurie, alla stessa nomina del Consiglio Accademico – si basava su un criterio rappresentativo: sotto questo profilo l'Accademia rifletteva quella che era una realtà esterna all'istituto stesso. Se è vero che la nomina del Consiglio Accademico

³⁹ L. Chirtani, *All'Esposizione di Brera. Corse Brevi. I*, «Corriere della Sera», VII (1882), 246, 10 settembre 1882, p. 2.

⁴⁰ *Anno MDCCCLXXXVIII. Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Favero, Milano 1889, p. 9.

⁴¹ Per questi aspetti si rimanda come punto di accesso, per l'ampio campo di indagine considerato, alla collana *La città di Brera: La Città di Brera. Belle arti in accademia tra pratica e ricerca*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Ragione) Fabbri, Milano 1993; *La città di Brera. Due secoli di scultura*, cat. della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti e Museo della Permanente), Fabbri, Milano 1995; *La città di Brera. Due secoli di incisione*, cat. della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti), Fabbri, Milano 1996; *La città di Brera. Due secoli di progetto scenico*, cat. della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti), Mondadori, Milano 1997; *La città di Brera. Due secoli di anatomia artistica*, cat. della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti), Scheiwiller, Milano 2000.

⁴² P. Thea, *La Cittadella e la Città Proibita ovvero la doppipezza di Brera*, in Utica, Varga, Longari, Thea 1994, pp. 65-75:74.

passava dall'elezione dei soci onorari e che questi erano scelti dai Consiglieri Accademici, va in primo luogo evidenziato che al 1891 – anno cruciale per le vicende artistiche milanesi – la nuova “scuola” divisionista annoverava tra i soci onorari Gaetano Previati, Angelo Morbelli: Segantini, come si vedrà, era stato nominato socio, ma aveva rifiutato il titolo, così come Longoni nello stesso 1891. Pellizza veniva nominato socio onorario all'indomani della seconda Triennale del 1894 dove si era imposto all'attenzione della critica con tre manifesti pittorici, tra i quali *Il Fienile*. La qualifica di Socio Onorario, al netto del riconoscimento onorifico, originava da una proposta nata all'interno del Consiglio Accademico che, sulla base di segnalazioni dei consiglieri, approvava o meno la nomina: questo titolo non era semplicemente una attestazione di merito, ma permetteva all'artista di intervenire nelle attività dell'Accademia, soprattutto in occasione di votazioni che riguardavano la formazione delle giurie di accettazione e la nomina stessa dei Consiglieri Accademici. Se si considera l'intero corpo dei soci onorari per il biennio 1890-1891 si nota come la classe artistica milanese vi sia rappresentata in maniera capillare.⁴³ Nella scultura si passa da Francesco Barzaghi a Giuseppe Grandi, Paul Troubetzkoy, Ernesto Bazzaro, Enrico Butti – membro del Consiglio Accademico e professore dell'Accademia – Domenico Ghidoni, Riccardo Ripamonti, nella pittura da Eleuterio Pagliano, Giuseppe Bertini – l'immagine stessa dell'Accademia – Gerolamo Induno a Previati, Morbelli, Carcano, Dall'Orto, Pusterla, Arturo Rietti, Luigi Conconi ai quali, come detto, sarebbero da aggiungere i rifiutanti Segantini e Longoni. Non si può affermare che l'Accademia, da questo punto di vista, si palesasse come una realtà in cui le nuove generazioni di artisti non trovassero una loro rappresentatività o dalla quale venissero preventivamente esclusi: diversamente, appare inevitabile che la rappresentatività in termini numerici giocasse a favore di indirizzi estetici che trovavano più ampia diffusione in un numero maggiore di artisti e, dunque, di interessi anche economici. Non stupisce, pertanto, che gli eredi della pittura cremonista, che gli esponenti dell'*avvenirismo* colorista degli anni ottanta – Carcano, Gola, Bazzaro, Bianchi – e della scuola naturalista siano rappresentati maggiormente che non i divisionisti che, ancora nel 1897, a Milano non raggiungevano una consistenza numericamente rilevante. Questo fa sì che gli organismi rappresentativi riflettano la parcellizzazione della ricerca linguistica e che risultino più forti gli indirizzi di più ampio respiro. Questi elementi perdurano per tutto il periodo considerato: sono aspetti che si potrebbero definire di lunga durata. Le dinamiche che interessano l'affermazione del divisionismo, negli anni eroici 1891-1897, si ripropongono identiche durante l'ascesa delle avanguardie e del gruppo futurista quando, per certi aspetti, i meccanismi accademici si radicalizzano nel momento stesso in cui vengono percepiti come ancor più inattuali e disfunzionali. Una differenza sostanziale, tuttavia, pone le basi di un cambiamento che si rivelerà fruttuoso: le opzioni operative per gli “outsider” durante gli anni novanta sono diverse rispetto a quelle di cui disporranno i giovani artisti degli anni dieci. Cambiano soprattutto le intenzioni: alle politiche dispersive ed infruttuose del gruppo divisionista che – mancando di una sostanziale unitarietà di intenti – non riesce a generare un nuovo sistema, si sostituisce una operatività strutturata – quella dei gruppi riuniti attorno ad un comune manifesto estetico – che riesce a generare nuove ed inedite strategie di intervento volte a creare contesti *ex novo*. È il caso dei Futuristi e dei novotendenti che aprono nuovi assetti: mostre autonome ed autogestite indipendenti dall'Accademia con un movimento che, talvolta, segnerà il definitivo abbandono degli spazi tradizionali. In questi

⁴³ *Anno MDCCCXC e MDCCCXCI. Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Manini Wiget, Milano 1893, pp. 13-18

rivolgimenti la Famiglia Artistica, punto di un contesto policentrico in termini di opportunità espositive, mantiene un ruolo non secondario sia quale ambiente di coltura dei fermenti, sia in qualità di soggetto integrato nelle prospettive di cambiamento. Per questi motivi si è scelto di chiudere questo affondo su *Nuove Tendenze* del 1914: un cerchio che idealmente abbraccia le politiche – naturalmente misurate sui margini di azione disponibili – che l’associazione porta avanti dall’istituzione della prima Triennale a sostegno di una modernizzazione dell’istituto bradense sino al momento in cui «si rimette essa stessa all’Avanguardia».

I.1.1 – «LE GEMONIE DI BRERA»: IL CASO DI *MATERNITÀ* ALLA TRIENNALE 1891.

Un primo esempio può essere fornito dalle picaresche vicende della Prima Triennale del 1891, esposizione capitale per l’apparizione individuale dei pittori divisionisti, e – probabilmente – la più discussa esposizione in termini critici e giornalistici dall’epoca della Nazionale del 1881. Come è stato ampiamente ricostruito⁴⁴, l’esposizione del 1891 rientrava in un piano di rilancio espositivo per Brera a seguito, come si vedrà nello specifico, di un progressivo collasso dell’istituto accademico della mostra annuale. In occasione di questa sperimentazione triennale, considerando alcuni meccanismi relativi alla prassi delle esposizioni, per la rassegna del 1891 si nota abbastanza chiaramente come Brera ponesse in essere un tentativo di aggiornamento anche delle procedure seguite tradizionalmente al fine di giungere a dei risultati che fossero di più ampio coinvolgimento della classe artistica: specchio ne è che la nomina delle Commissioni di accettazione e ordinamento dell’esposizione, su proposta del Presidente del Consiglio Accademico, venne allargata ai Soci Onorari dell’Accademia e al corpo docente in assemblea congiunta con il Consiglio e potevano essere eletti «tutti gli artisti residenti in Milano ancorché non soci [onorari]».⁴⁵ Decisione che, accolta benevolmente dal Consiglio, comportava l’allargamento della base di consultazione ad un corpo molto più rappresentativo degli artisti, sia per numero che per le diverse concezioni artistiche che vi si rispecchiavano: sebbene rappresentassero una esigua minoranza, Alessandro Vanotti e Giorgio Belloni furono il risultato, nella composizione della commissione, di questa apertura e riuscirono eletti pur non facendo parte, in alcun modo, del corpo accademico né dei soci onorari⁴⁶. Proprio la questione del collocamento delle opere – al di là dell’ammissione delle stesse – fu uno dei temi più dibattuti su la «Cronaca d’Arte» e il caso di *Maternità* di Previati divenne l’occasione per una lunga serie di articoli attorno all’annosa questione della sistemazione delle opere⁴⁷. Si trattava di un problema vecchio quanto le stesse esposizioni e irrimediabilmente congiunto con le non buone caratteristiche espositive degli spazi dell’Accademia e un uso spesso non neutrale del collocamento: nel 1883 Luigi Archinti aveva dedicato un intero intervento, dal significativo titolo *Le Gemonie di Brera*, al collocamento dei lavori attorno ad un tema che è quello che si ripresenta per l’esposizione di *Maternità*, la luce e il luogo.

⁴⁴ Staudacher in Staudacher 2016, pp. 11-31 e bibliografia; Scotti in Staudacher 2016, pp. 83-104.

⁴⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1891 al 1893, Carpi A III 234, Adunanza Ordinaria del Consiglio Accademico del 25 Febbraio 1891.

⁴⁶ *Anno MDCCCXC e MDCCCXCI Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Manini-Wiget, Milano 1893, p. 201.

⁴⁷ Punto di partenza è una lettera, molto probabilmente scritta da un artista, che chiedeva che la Famiglia Artistica si facesse portatrice, per la Triennale del 1894, di una revisione dei criteri di collocamento basata non tanto sulla necessità di rendere simpatica la disposizione delle opere, ma di valorizzare i tentativi individuali col raggruppare le opere di un singolo artista e quelle di coloro che esprimevano una comunanza pittorica e ideale: *Questione del Collocamento*, «Cronaca dell’Esposizione di Belle Arti», I (1891), 2, p. 11.

Alla rassegna solita delle migliori opere esposte e che incomincerò domani, devo premettere una osservazione su uno spiacevolissimo particolare delle Esposizioni di Brera. Quando dalle prime tre sale illuminate dall'alto [i portici], si penetra in quelle che vengon poi, illuminate dalle finestre che danno sulla strada, si percorre un corridoio lungo quanto son lunghe queste sale e nel quale a destra s'aprono gli scomparti disposti per la mostra uno per finestra, ed a sinistra ricorre una parete che, di fronte a ciascuna finestra, presenta un piccol tratto mal battuto da scarsa luce, e che negli intervalli resta in una penombra scura. Su quella parete non si dovrebbe esporre nulla, poiché di dieci quadri che vi saranno collocati, due si vedranno male, molto male, e otto malissimo. Invece sono tutte occupate da pitture. Quelle pareti sono le gemonie dell'Esposizione, perché è sottinteso che lì, all'oscuro, si mettono i quadri più brutti, gli scarti e scarabocchi e le porcherie pittoriche. Gli scarti? I quadri più brutti? La porcherie anche? Può darsi; ma chi li ha giudicati tali? Chi ha avuto il mandato per questo primo giudizio di merito? La Commissione pel collocamento forse? Non è il suo mandato. I quadri sono spediti ai Comitati per le Esposizioni, perché il pubblico li veda e li giudichi. Le esposizioni che vogliono levar la tara dal primo cumulo e fare a priori una cernita, escludendo gli scarti e gli scarabocchi, hanno una Commissione apposita di accettazione; i quadri che questa giudica indegni d'esser fatti vedere li manda indietro, gli altri li rimette alla Commissione pel collocamento, che non si incarica che di metterli bene a posto; il giudizio in merito spetta alle Commissioni pei premi e per acquisti, e in ultima analisi al pubblico.

La questione del collocamento in luce dei dipinti è affatto speciale ed ha la sua importanza a parte. Un quadro messo in una luce sfavorevole perde i setto ottavi dell'effetto calcolato dall'artista; ho citato l'altr'ieri il quadro di Feragutti, che sembra migliore a Milano che a Roma benché a Milano risulti più evidente l'eccesso di variazioni di tinte, che è caratteristica di questo artista e che dà spesso alle carni delle sue figure l'aspetto di esser macchiato; citerò un altro quadro che meritava d'esser ricordato cogli altri nel mio primo articolo, e nol fu per una svista di trascrizione; il *Michelangelo* di Rinaldi, che a Milano, esposto in miglior luci che a Roma, ha guadagnato, à dir poco, il cinquanta per cento. Eppure quei due quadri anche a Roma erano esposti in piena luce. La Commissione pel collocamento, ha il mandato di mettere, per quanto si può i dipinti nella luce più favorevole a ciascuno, e di trovare una distribuzione di spazio che risulti di bell'effetto e una giusta posizione di opere tale che non produca reciproco smacco per effetto di contrapposto damasco; non ha punto il mandato di giudicare del merito, dell'ammissibilità delle opere, e tanto meno di applicare a coloro che essa può credere inferiori una pena che in qualche modo ha relativamente dell'infamante. Difatti, i quadri messi al buio, in quei corridoi che si sottintende essere destinati agli scarti e ai quadri affatto inferiori al mediocre, si trovano come esposti su una specie di berlina; la parola è dura ma relativamente giusta; figurano per sfigurare, condannati a quella gogna per determinazione sommaria, senza speranza dell'appello al pubblico, perché chi passa di lì, li vede solo quel tanto che basta per accorgersi che sono tra gli scarti e per dire passando: «questi sono i più brutti» e non può giudicare se veramente sono tali, o se sono ragionevoli, invece, discreti o anche lodevoli e belli, poiché c'è troppo da fare per trovare un punto dal quale si possa scorgere qualchecosa. I dipinti più fini di colore sfigurano più degli altri perché gli screzi delicati si perdono e non restano visibili che le asprezze dell'impasto dei tocchi più forti, i quali perciò sembrano imbratti e sgorbi. Ma è poi vero che lì non si mettono che gli scarti? Ecco un fatto che prova il contrario: nel 1879 ho potuto segnalare su quella parete un dipinto che mi parve squisito, originale, poetico. Era a catalogo col nome di un certo Vetri allora da noi generalmente ignoto. L'anno appresso, all'Esposizione di Torino, sotto lo stesso nome era esposta la *Schiava cristiana* che fece conoscere a tutti il Vetri essere un giovane pittore dei migliori d'Italia, della scuola di Domenico Morelli.

Non è molto ho visto dei dipinti di Bazzaro rilegati su quella parete; ci ho visto l'anno passato un quadro di Previati che mi pareva un orrore, ma che rivisto poi a Roma in buona luce, mi accorsi, e non fui solo in questo giudizio, che nella parte inferiore era una pittura eccellente; ieri vi ho notato un paesaggio di Tominetti, e un quadro di Antonio Zona che nessuno vorrà spero mettere fra gli artisti di scarto. Si immagini un giovane che espone la prima volta, ignoto come il Vetri a Milano nel 1879 e quindi quasi certo, se non si presenta con qualità eccezionali, a finire al bujo. Egli ha accarezzata quella sua prima opera con amore, l'ha portata a Brera con tremore, aspetta l'apertura come per vedere che figura fa e non la trova, perché ci passa accanto senza vederla, e finalmente la scopre: pazienza tra gli scarti, ma in un luogo dove è diventata irrecognoscibile, brutta!

Ma, si dice, non c'è spazio sufficiente. E vero questo all'assoluto? Il tratto di parete che diventa la berlina che ho descritta, non è poi di un'estensione tale che non si possa sostituire occupando più spazio a pian terreno o cercando,

non saprei in che punto di Brera, un'altra sala. Se gli artisti sentissero di più la solidarietà del loro ceto questo sconcio sarebbe da un pezzo cessato. Buoni o meno, i quadri accettati dietro invito d'Esposizione regolarmente diramato, devono esser messi tutti in luce in modo che si possano vedere e giudicare, e l'Accademia, la quale tutti gli anni invita gli artisti ad esporre, e poi lesina a molti la luce dicendo che non ne ha a sufficienza, è come uno che invitasse a pranzo più persone assai di quelle cui può dar da mangiare.

S'intende che di tutto ciò non parlo contro nessuno, parlo contro uno sconcio infiltratosi nelle esposizioni, e che nessuno pensa a levare.

O si limiti l'accettazione o si trovi modo di offrire a tutti almeno un discreto trattamento di luce, quelle gemonie sono una umiliazione inutile, una barbarità, una vera pena; le brutte pitture le punisce la luce ed essa sola ha questo diritto penale.⁴⁸

È verosimile che, anche per ovviare a questi soprusi lamentati dalla stampa nel 1891, si decida di allargare l'elezione delle commissioni al corpo dei soci onorari così da garantire, con l'elezione dei membri, una maggiore trasparenza delle nomine.

Malgrado ciò, la prima Triennale ripropone gli stessi problemi e Grubicy, da esperto pubblicista, costruisce un vero e proprio caso attorno al collocamento di *Maternità*: Previati stesso, nelle lettere al fratello riflette sul tema.⁴⁹ Ripercorrendo le fasi dell'accettazione e della valutazione – pedissequamente ripropose da Grubicy nei suoi interventi – e del collocamento dell'opera, scrive

per quel che riguarda il mio quadro è collocato benissimo nel senso di rispettabilità esteriore ma la ragione per cui l'ho fatto è sepolta coll'oscurità dell'ambiente in cui è posto. Come insieme si distacca da tutto il resto e anche lasciando correre le cose, qualche interessamento e discussione può destarla lo stesso – ma la ragione principale di simile tentativo e l'effetto indubbio che ne risulterebbe da una luce conveniente sono distrutti e l'opera mia è come non eseguita. *Come non eseguita* intendi bene. Io non voglio né credo otterrei altro protestando ulteriormente e sono rassegnato ad aspettare nuova occasione per tornare daccapo – ma se tu credi meglio ritirare il quadro per esporlo in altra epoca e in locale diverso – io me lo faccio restituire a tutti i costi e vedremo se qualcheduno avrà il coraggio di dire no e anche dicendolo saprà mantenerlo⁵⁰

Vittore, quasi ricalcando inconsapevolmente le orme dell'ormai “nemico” Archinti, dava voce nella carta stampata alle remore di Previati che vengono, concettualmente, riproposte e c'è da credere che Grubicy non facesse altro che dar corpo a proteste provenienti dalla viva voce del ferrarese tanto la lettera del critico-pittore segue i resoconti dell'autore: l'opera così come è presentata è «proprio irriconoscibile nella sua intenzione *complessiva* e quindi essa risulta al pubblico non solo come un'opera *non riuscita*, ma di cui non si capisce nemmeno *cosa ha voluto fare* l'artista. È un vero *comble!*».⁵¹ Grubicy sembra montare ad arte, dando corpo al sovrano sospetto di Previati che l'infelice collocamento sia frutto di una precisa volontà di svalutazione della sua opera da parte di una commissione di accettazione e poi di collocamento preventivamente ostile, un ulteriore fronte di discussione in cui *Maternità* domina la scena. Sulla vicenda dell'ammissione dell'opera di Previati

⁴⁸ L. Chirtani, *Le Gemonie di Brera*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 238, 30 agosto 1883, p. 2.

⁴⁹ Per questi aspetti si rimanda all'esautivo catalogo: P. Plebani, S. Rebora, F. Rosi, *Maternità di Gaetano Previati*, cat. della mostra (Bergamo, Palazzo Creberg, 9 maggio – 26 giugno 2015), Grafica & Arte, Bergamo 2015 e in particolare al contributo: P. Plebani, *Maternità di Gaetano Previati*, in *ivi*, pp. 11-26. Per le lettere: S. Asciamprener, *G. Previati. Lettere al Fratello*, Hoepli, Milano 1946, pp. 62-66.

⁵⁰ Asciamprener 1946, p. 65.

⁵¹ V. Grubicy, *Discussione Libera. La questione del collocamento*, «Cronaca dell'esposizione di Belle Arti», I (1891), 4, pp. 28-30: 28.

alla Triennale si è spesso scritto⁵²: Previati fornisce un resoconto – verosimilmente circolato negli ambienti a lui vicini – circa una ammissione fortunosa, dovuta alla «intromissione generosa e intelligente di alcuni amici»⁵³ che riuscirono ad evitare che il quadro venisse respinto. Questo racconto lo si ritrova rilanciato, tra gli altri, da Grubicy e da Melani che su «Arte e Storia» scrisse: «il quadro doveva essere scartato ma l'opinione della commissione d'accettazione a ultimo si volse in favore del Previati e il quadro è esposto»⁵⁴. Tutto ciò ha concorso a dar peso alla vulgata di un'opera ammessa di malavoglia e collocata “malevolmente” in condizioni non ottimali: che nella collocazione di *Maternità* vi fossero delle problematiche è un dato certo, ma ciò non implica che questo servisse a screditare l'opera e il linguaggio dell'artista. Una errata trascrizione del giudizio di Vanotti⁵⁵ circa l'opera è stata, in seguito, fonte di una ulteriore interpretazione svalutativa dell'opera da parte della Commissione di accettazione: come noto l'opera di Previati – così come *I Maggio* di Longoni e *Il sangue del toro* di Pusterla – fu ammessa con 8 voti favorevoli su 11. Nel piccolo resoconto riferentesi a Previati si legge⁵⁶:

Previati.

Maternità

Vanotti non gli piace ma vota in favore per la originalità – susciterà discussioni *utili*.

Giuliano, Farina, Dell'Orto si associano.

Approvato con 8 voti su 11.

Sebbene il giudizio non sia datato, la lettera di Previati al fratello, datata al 12 aprile 1891, permette di collocare la valutazione della commissione al giorno prima: il pittore nel suo resoconto riporta soltanto che vi fu una riserva, certamente forte, da parte dei commissari scultori verso il suo lavoro e che il dividersi delle due commissioni in scultura e pittura, fece sì che questi giudizi non interferissero e che l'opera venisse ammessa con 8 voti favorevoli. Sull'intera commissione di pittura, composta di 11 membri, il pittore ottenne un favore superiore al 5+1 necessario. Previati scrive che ciò avvenne – la mattina dell'11 aprile – durante «una nuova disamina», ma le carte di Brera e la stessa tempistica dei fatti non sembrano rivelare due diversi esami per l'opera: Previati la consegnò il 10 aprile, l'11 avveniva la valutazione e dalla scheda non risulta che l'opera venisse sottoposta ad un secondo giudizio di revisione. Di norma le opere riammesse, dopo un precedente scarto, portano l'indicazione *riammessa*, mentre in questo caso la tela risulta essere approvata senza rettifiche. Quello che Previati riporta sono, forse, resoconti che gli giungono in merito a discussioni preliminari, ma il solo giudizio del giurì preposto alla pittura non premette di evincere alcun tipo di ostracismo nei confronti dell'opera del pittore. Anzi, la corretta lettura del giudizio Vanotti – seguito da Bartolomeo Giuliano, Isidoro Farina ed Uberto Dell'Orto – permette di rilevare che si trattava di un parere favorevole e, soprattutto, ancor più apprezzabile in quanto non gravato da un pregiudizio estetico nei confronti

⁵² Si vedano in particolare: G. Piantoni, *Maternità*, in F. Mazzocca, a cura di, *Gaetano Previati 1851-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale 8 aprile – 29 agosto 1999), Electa, Milano 1999, pp.130-131; Plebani 2015.

⁵³ Asciamprener 1946, p. 62.

⁵⁴ A. Melani, *Prima Esposizione Triennale di Brera. Il quadro del Previati*, «Arte e Storia», X (1891), 11, 20 maggio 1891, p.1.

⁵⁵ A. Scotti Tosini, *Brera 1891: la prima Triennale di Brera*, in Staudacher 2016, pp. 82-103: 88. Aurora Scotti trascriveva come *inutili* la parola *utili*.

⁵⁶ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano 1891\6 – 1a Triennale, CARPI F II 23, Commissioni di ammissione e collocamento, Decisioni della Commissione di Pittura del 12, 13 e 14 aprile.

dell'opera: malgrado il pittore non ne apprezzasse le qualità estetiche, votò a favore convinto dell'*originalità* del lavoro e dell'*utilità* di esporre l'opera per il dibattito critico che avrebbe suscitato. Anche sul numero di voti, lo spoglio delle altre schede, permette di evincere che *Maternità* e le altre opere "innovatrici" furono ammesse con una votazione alta rispetto alla media generale. Sulla scorta di queste premesse sedimentate in letteratura e delle vivaci discussioni sorte attorno alle opere divisioniste esposte⁵⁷, Vivien Greene, in un suo recente contributo, ha scritto che «le opere divisioniste si infiltrarono in questa mostra tradizionale perché la giuria che selezionava i lavori per la Triennale era composta da un insieme di artisti conservatori e liberali provenienti dai diversi gruppi di appartenenza dell'Accademia»⁵⁸ e che «non furono esposti nelle posizioni privilegiate e si trovavano distribuiti in tutto lo spazio espositivo»⁵⁹. Effettivamente la commissione⁶⁰, pur non presentando personalità orientate verso le sperimentazioni divisioniste e, ancor meno, le ricerche idealiste previatiane, era caratterizzata da una compresenza di artisti appartenenti a diverse generazioni che rispecchiavano posizioni ampie: dalla pittura di impostazione scolastica – Bertini, De Albertis, Pagliano – alla tradizione cremonista – Fontana, Bianchi, Rossi – alle istanze coloriste e naturaliste già ampiamente strutturate – Carcano, Belloni, Gola. Risulta difficile, tuttavia, comprendere in che modo la stessa Commissione avrebbe dovuto rapportarsi alle opere portate dai quattro artisti – Morbelli, Previati, Longoni e Segantini – che rappresentavano *una cosa nuova* dal punto di vista estetico evitando la dispersione dei lavori nelle sale. Non si trattava di artisti legati tra loro da una comune militanza d'indirizzo o, almeno, in nessuna occasione espositiva – neppure alla di poco precedente Intima del 1890 dove Morbelli aveva esposto opere chiaramente divisioniste fra le quali, forse, proprio il *Parlatorio del Pio Albergo* – si era rilevato lo strutturarsi deciso di una tendenza pittorica basata sul tecnicismo divisionista. Non si trattava di opere accomunabili per una unità concettuale: Segantini si muoveva nell'ambito di una tradizione di marca naturalista, Morbelli presentava opere legate a motivi inquadrabili in una dimensione di genere o latissimamente sociale, Previati si staccava – isolato – dalla *koinè* del dato naturale con un deciso salto verso una pittura d'idea e Longoni si mostrava con tre opere diverse sia nella concezione pittorica sia per i contenuti che spaziavano dalla pittura di paesaggio all'attualità delle tematiche sociali. Giustamente Chirtani, puntando proprio su Longoni, si domandava

Dei cercatori in tutti i sensi ce ne sono parecchi; ne è un tipo uno che cerca da non so quanti anni: il Longoni, che appena ti apparisce in un punto, scappa e lo rivedi in un altro. A quest'Esposizione ha una modistina, dipinta con

⁵⁷ Per degli affondi, oltre a Staudacher 2016, si veda: S. Readaelli, in A. Vedova, *Momenti cruciali del Divisionismo*, in F. Cagianelli, D. Matteoni, a cura di, *Il Divisionismo. La luce del Moderno*, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio – 24 giugno 2012), Silvana Editoriale, Milano 2012, pp. 218-222.

⁵⁸ V. Greene, *Morbillo pittorico: il contagio del divisionismo in Italia*, in B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, *I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo*, cat. della mostra (Rovereto, Mart 25 giugno – 9 ottobre 2016), Electa, Milano 2017, p. 72, nota 11. Il termine *infiltrarono* risponderebbe con una infelice e fuorviante traduzione al *made their way* utilizzato dalla studiosa nella versione originaria del contributo pubblicato nel 2007: V. Greene, *Painted Maesles: the contagion of Divisionism in Italy*, in V. Greene, a cura di, *Divisionism – Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy*, cat. della mostra, (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 27 aprile – 6 agosto 2007, Conti Tipocolor, 2007, pp. 15-27: 26 nota 10.

⁵⁹ Ivi, p. 60.

⁶⁰ Ne facevano parte per quel che riguarda la pittura: Giorgio Belloni, Giuseppe Bertini, Mosè Bianchi, Filippo Carcano, Sebastiano De Albertis, Isidoro Farina, Roberto Fontana, Emilio Gola, Bartolomeo Giuliano, Eleuterio Pagliano, Luigi Rossi e Alessandro Vanotti. Di una *giuria abbastanza liberale* ha scritto, da ultimo, A.-P. Quinsac: A.-P. Quinsac, *Fiat lux. Il Divisionismo e Novara*, in A.-P. Quinsac, *Divisionismo. La rivoluzione della luce*, cat. della mostra (Novara, Castello Visconteo Sforzesco, 23 novembre 2019-5 aprile 2020), Mets, Novara 2019, pp. 29-59:37.

diligenza e con garbo accademico; ha un paesaggio da così detto avvenirista, un'ortaglia d'inverno colla neve, cui il morente sole manda un saluto mesto; proprio un buon dipinto; poi ha quell'anarchico che grida alla folla nella sala terrena; tre quadri, tre opinioni opposte, tre direzioni. Che convinzioni ha l'autore in arte? Tutte e nessuna⁶¹

Prima di considerare questo aspetto, tuttavia, è necessario soffermarsi sull'elezione della Commissione di Accettazione e Collocamento delle opere che, come detto, fu estesa dal Consiglio al corpo dei soci onorari. L'11 marzo si teneva la votazione: il 2 marzo la Famiglia Artistica convocava una riunione degli espositori al fine di proporre una rosa di nomi al voto dell'Assemblea e il 3 marzo se ne inviava copia alla segreteria⁶²

Famiglia Artistica

Milano li 3 marzo 1891

Egregio Signor Carotti

Ecco il risultato della votazione di questa sera.

Pittori

1 De Albertis 49; 2 Giuliano 47; 3 Pagliano 46; 4 Belloni 44; Bianchi Mosè 44; 6 Bouvier 44; 7 Rossi Luigi 41; 8 Carcano Filippo 39; 9 Vanotti Alessandro 38; 10 Gola Emilio 38; 11 Previati 37; 12 Sartori 37; 13 Filippini 35; 14 Bertini 33.

Vengono in seguito.

Mentessi con voti 9; Fontana Roberto 8; Ricci, Cressini, Salvadori 6, ecc...

Scultori

1 Butti 50; 2 Confalonieri 45; 3 Villa Federico 44; 4 Bezzola 42; 5 Abate 41; 6 Secchi 40; 7 Malfatti 36; 8 Quadrelli 36. Vengono in seguito 9 Branca 17; 10 Ripamonti 11; 12 Barcaglia 9; 13 Danielli 9; 14 Bazzero 7; 15 Troubetzkoy 5.

Le stringo cordialmente la Mano

Dev.mo Alessandro Vanotti

Il 5 marzo la Famiglia diramava una circolare agli artisti con la seguente comunicazione:

In una adunanza a cui intervennero molti artisti e parecchi soci onorari della R. Accademia, che la Direzione aveva indetto per discutere sull'elezione della Commissione di accettazione e collocamento delle opere che verranno inviate alla prossima esposizione di Brera, venne espresso a maggioranza di voti il desiderio che fossero votati per divisione i pittori e gli scultori, onde ottenere una proporzione giusta e stabilita a priori tra i rappresentanti le due arti; e che venissero ad essere eletti gli artisti, i cui nomi abbiamo l'onore di trasmetterle in lista compiegata.

Pregando caldamente la S.V. di voler prendere nota di questi desideri con la massima stima

La Direzione

Pittori: 1 Bertini Giuseppe, 2 Belloni Giorgio, 3 Bianchi Mosè, 4 Bouvier Pietro, 5 Carcano Filippo, 6 De Albertis Sebastiano, 7 Filippini Francesco, 8 Giuliano Bartolomeo, 9 Gola Emilio, 10 Pagliano Eleuterio, 11 Previati Gaetano, 12 Rossi Luigi, 13 Sartori Giuseppe, 14 Vanotti Alessandro.

Scultori: 1 Abate Carlo, 2 Bezzola Antonio, 3 Butti Enrico, 4 Confalonieri Francesco, 5 Malfatti Andrea, 6 Quadrelli Emilio, 7 Secchi Luigi, 8 Villa Gaetano Federico.

Pochi giorni dopo, il 9 marzo, perveniva agli artisti una seconda comunicazione, anonima.

Egregio Signore

⁶¹ L. Chirtani, *A Brera. Discorsi e ritagli*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 126, 9 maggio 1891, p. 2.

⁶² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano 1891\6 – 1a Triennale, CARPI F II 23, Commissioni di ammissione e collocamento. Da questo fascicolo provengono i documenti citati a seguire.

Considerato che nella lista proposta dalla Famiglia Artistica il numero dei giudicanti scultori è inferiore e non pari come l'equità vorrebbe in caso di contesa a quello dei pittori, e che ora la sua maggioranza troppo uniforme negli intenti potrebbe generare un esclusivismo di criteri nell'esame delle opere, **molti espositori** nell'interesse dell'arte propongono e raccomandano ai Sig. Consiglieri Accademici e Soci Onorari i seguenti candidati perché vengano eletti a far parte della commissione di accettazione e collocamento.

Pittori: 1 Bertini Giuseppe, 2 Giorgio Belloni, 3 Bouvier Pietro, 4 Carcano Filippo, 5 Fontana Roberto, 6 De Albertis Sebastiano, 7 Brambilla Ferdinando, 8, Giuliano Bartolomeo, 9 Pagliano Eleuterio, 10 Farina Isidoro, 11 Pogliaghi Lodovico.

Scultori: 1 Barzaghi Francesco, 2 Villa Federico Gaetano, 3 Malfatti Andrea, 4 Confalonieri Francesco, 5 Butti Enrico, 6 Barcaglia Donato, 7 Vela Lorenzo, 8 Secchi Luigi, 9 Ripamonti Riccardo, 10 Danielli Bassano, 11 Branca Giulio.

La differenza tra le due liste, a ben guardare, era poca cosa: se in pittura si ritrovavano alcuni nomi di maggior novità in quella della Famiglia – Previati *in primis* –, il contrario si verificava per quella degli scultori nell'anonima comunicazione. Quel che emerge, in ogni caso, è che il tema era di impellente attualità perché la nomina delle commissioni, finalmente concertata con il corpo degli artisti, era un fatto centrale nella composizione dell'Esposizione tanto che l'*uniformità* della lista della Famiglia Artistica avrebbe potuto essere causa di esclusivismi. L'11 marzo, su 53 votanti, con 25 voti nulli, si ebbero 27 voti legali: la preferenza andava accordata segnalando 22 nomi per scheda, 11 pittori ed 11 scultori. La lista venuta fuori dallo scrutinio della Famiglia Artistica e comunicata il 3 marzo alla Segreteria, risultava praticamente confermata e verace proiezione della seduta assembleare: solo un voto di scarto fece sì che Previati, che aveva ottenuto 22 voti, non vi entrasse come membro in seguito allo scorrimento dovuto alle rinunce. A giudicare dalle indicazioni di voto documentate in Accademia, quindi, non si può dire che la Commissione risultante fosse particolarmente in contrasto con i voti espressi nelle pubbliche assemblee della Famiglia e dal gruppo "anonimo", esprimeva anzi una medesima impostazione di mediazione sia in termini generazionali che di indirizzi.

Andando alle vicende cruciali del collocamento ed in particolare dell'opera *Maternità*, è indubbio che nel caso di Previati sia documentato che l'opera scontasse un problema di illuminazione che ne inficiava la lettura, ma la personalizzazione del problema attorno all'artista e alla sua opera, tanto da essere «assurto alla gravità d'un interesse generale a tutti gli artisti»⁶³, sembra una funzionale esasperazione del tema al fine di aumentare la temperatura del discorso critico attorno al lavoro previatiano. Le poche indicazioni desumibili dal catalogo della Prima Triennale e dalle recensioni che seguono l'ordinamento delle sale, permettono di comprendere che il collocamento delle opere, nello specifico della Sala L dove si trovava *Maternità*, aveva seguito un preciso criterio di economia spaziale⁶⁴.

Il salone, posto al primo piano del palazzo e caratterizzato dalla presenza di diverse aperture che frammentavano lo spazio delle pareti⁶⁵, ospitava alcune tra le opere di maggiori dimensioni della rassegna ed è probabile che l'allestimento cercasse di garantire – col raggruppare lavori di ampie

⁶³ V. Grubicy, *Discussione Libera. La questione del collocamento*, «Cronaca dell'esposizione di Belle Arti», I (1891), 6, p. 46.

⁶⁴ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano 1891\6 – 1a Triennale, CARPI F II 23, *Commissioni di ammissione e collocamento*. A conferma in questo fascicolo si ritrova un elenco prodotto dalla commissione in cui si considerano il numero delle opere e le loro dimensioni evidentemente al fine di studiare il migliore collocamento in relazione alla metratura.

⁶⁵ La pianta non rende conto delle finestre che si aprivano nella parete di sinistra su Via Fiori Chiari.

metrature che ammontavano, in totale, ad una ventina – la spazialità necessaria alla lettura dell'opera e di evitare l'effetto di un affastellamento di lavori di piccole dimensioni attorno a quelli maggiori. Questo emerge, chiaramente, anche dalle parole di Previati che scrive che la tela era collocata *benissimo nel senso di rispettabilità esteriore* e che *come insieme si distacca da tutto il resto*. La sala ospitava, tra le altre opere, *Fuori di Porta* di Sottocornola (1,35 x 2,20 m)⁶⁶, *La cura del sangue* di Attilio Pusterla che occupava da sola un'intera parete, *Le due Madri* di Segantini (1,63 x 3,01 m)⁶⁷, *Maternità* di Previati (1,74 x 4,11 m)⁶⁸, *Le Parche* di Cesare Laurenti (1,84 x 2,66 m): in questa sala dove, con le due seguenti, erano «radunate le opere di maggior mole»⁶⁹, la tela di Previati si presentava *subito di faccia al visitatore*. Corretto o meno, sembra che proprio quello dimensionale sia stato il criterio che ha sovrinteso alla disposizione delle tele nella Sala L, e se nella collocazione della tela *Maternità* vi furono delle problematiche connesse alla luminosità che non favoriva una lettura tecnicamente soddisfacente dell'opera, sembra davvero eccessiva la lettura grubiciana che sottintendeva una larvale volontà di sminuire, mal collocandolo, il lavoro. Che, quantomeno considerando il caso di Previati sul quale sono disponibili maggiori informazioni, i lavori «non furono esposti nelle posizioni privilegiate» come sostiene Greene appare smentito dal fatto che l'opera si trovava nella stessa sala in cui erano collocate alcune tra le opere che per qualità erano state individuate come le concorrenti per il Principe Umberto, compresa *Maternità* stessa. Ciò, naturalmente, non significa che le Commissioni – composte da artisti – non potessero agire, in alcuni casi, sulla scorta di preferenze personali o di gruppo, ma non si tratta di un principio che possa essere assolutizzato né, in questo caso, essere assunto a principio di una azione di contrasto da parte dell'Accademia o delle Commissioni dell'esposizione nei confronti di un artista o di un'opera. *Maternità*, in sintesi, non risulta essere stata accolta con riserve né fatta oggetto di un respingimento, anzi, venne accolta perché avrebbe generato *utili* discussioni e non sembra che si possa affermare che il luogo ove fu collocata costituisse le *scale gemonie* del Palazzo di Brera, soprattutto quando si consideri che il problema della luce, come visto, rappresentava un elemento critico delle rassegne da sempre. Se poi si tiene a mente che i giurì di accettazione e di collocamento rispondevano, quasi totalmente, alle indicazioni di voto provenienti dalla Famiglia Artistica – luogo grubiciano per eccellenza in questo momento – e che Previati era indicato come uno dei *genii* prodotti dall'associazione della quale, ad esempio, Vanotti era in quel momento uno dei direttori, apparirebbe realmente singolare che il pittore potesse scontare una censura.

Questo cortocircuito tra le indicazioni di voto della Famiglia che trovano accoglimento e conferma nei risultati delle urne e il malcontento espresso, a seguito dell'operare di quelle commissioni, da esponenti della Famiglia Artistica stessa, appare ancor più evidente quando si considerino le vicende del Premio Principe Umberto.⁷⁰ Generale fu il malcontento per la vittoria di tre opere – *Le Parche* di Laurenti, *Pace* di Pietro Fragiaco e *Ritratto di Signora* di Feragutti Visconti – ritenute commendevoli, ma non certo, in particolare *Le Parche*, superiori in assoluto, tantomeno da

⁶⁶ Le misure sono derivate da: Staudacher 2016 e si riferiscono alle opere prive di cornice per cui ne va calcolato l'ingombro che, come per *Alla Vanga* che raggiungeva gli otto metri lineari con l'incorniciatura, risultava non secondario.

⁶⁷ Le misure, cornice compresa, erano di m. 3,90 x 2,40. Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano 1891\9 – 1a Triennale, CARPI F II 26.

⁶⁸ Le misure, cornice compresa, erano di m. 4,70 x 2,30. Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano 1891\9 – 1a Triennale, CARPI F II 26.

⁶⁹ La Cronaca, *Attraverso le Sale. Guida del visitatore. Pittura: Sala L-M-N. Scultura: Piano Superiore Portico DD*, «Cronaca dell'esposizione di Belle Arti», I (1891), 7, pp. 49-51: 49.

⁷⁰ Archivio Accademia Belle Arti, Legati (A-Z-) Premio Principe Umberto 1885-1894, CARPI C II 15, 1891.

surclassare capolavori scultorei come il *Monumento funebre* per la tomba Casati di Butti che contese la vittoria al Laurenti⁷¹.

Al netto del guazzabuglio critico che si ritrova nella carta stampata, sul quale soffiò imperterrito il vento grubiciano, ciò che importa è la messa in chiaro del processo che portò alla costituzione del Giurì del Premio perché risiede lì la causa o ragione di un determinato risultato nel conferimento del premio: se si fosse trattata di una nomina espressa direttamente dal Consiglio Accademico, si sarebbe potuto affermare che l'assegnazione del premio rispondeva ad un preciso indirizzo estetico originante dalla posizione conservativa dell'Accademia. In realtà, dopo 11 anni, la nomina della Giurì del Principe Umberto rappresentò un inatteso successo di partecipazione artistica, c'è da credere in virtù della massiccia concentrazione di denaro in gioco che vedeva triplicate le possibilità di vincere l'ingente somma stanziata dal Regno: la commissione venne completata con il solo voto degli espositori senza alcun intervento del Consiglio Accademico⁷². Su 136 schede consegnate, 111 furono valide; l'eventuale mancanza di lungimiranza critica del giudizio e il carattere decisamente non innovatore nell'assegnazione del premio al concorso va imputata ad una commissione eletta dal corpo degli artisti esponenti alla Triennale.⁷³ A norma di regolamento, infatti, la giuria doveva essere eletta dagli artisti espositori⁷⁴: nel caso in cui l'elezione fosse risultata nulla per mancanza di schede presentate dagli artisti e, quindi, per mancanza di quorum⁷⁵, o nel caso in cui le schede non avessero permesso di ottenere un numero sufficiente di nomi⁷⁶ a coprire i nove posti della commissione giudicatrice, allora sarebbe intervenuto il Consiglio Accademico che, insieme ai Soci Onorari dell'Accademia, avrebbe eletto il giurì o le parti mancanti. Gli eletti, in ordine di preferenze, composero il giurì formato da: Bartolomeo Giuliano, Eugenio Gignous, Ercole Rosa, Luigi Rossi, Raffaele Faccioli, Emilio Marsili, Antonio Bezzola, Carlo Abate e Giovanni Beltrami. A seguire raccoglievano preferenze: Francesco Barzaghi, Eleuterio Pagliano, Odoardo Tabacchi, Francesco Confalonieri, Muzioli, Cesare Tallone, Ghislanzoni, e Donato Barcaglia. Carcano prese in totale tre voti, Mosè Bianchi dieci. La prima voce critica nei confronti dell'operato del giurì è quella di Pompeo Bettini dalle pagine della «Cronaca dell'Esposizione»:

il giurì artistico è una potenza; ma al contrario delle potenze matematiche, sempre positive anche quando il numero è negativo, il giurì è negativo anche quando son positivi i valori dei suoi elementi. Mettete accademici con accademici, e avrete un giurì accademico; mettete avveniristi con accademici e avrete un giurì accademico; mettete avveniristi con avveniristi...e avrete un giurì accademico; sì, sempre accademico!

Le tendenze personali dei giurati si elidono come i caratteri individuali nelle fotografie riassuntive, e le votazioni più sincere esprimono una cosa sola. Il candidato eletto non è quello che più piace a ciascuno, ma quello che meno

⁷¹ Anno MDCCCXC e MDCCCXCI *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Manini-Wiget, Milano 1893, pp. 205-207. Si veda a tal proposito: A. Sormani, *Il capolavoro non premiato*, «Cronaca della Esposizione di Belle Arti», I (1891), 11, pp. 84-86. Per una ricostruzione puntuale: C. Casero, *Enrico Butti. Un giovane scultore nella Milano di fine Ottocento*, FrancoAngeli, Milano 2013, pp. 102-117, in part. pp.150-107.

⁷² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1891 al 1893, Carpi A III 24, Adunanza Ordinaria del Consiglio Accademico del 27 aprile 1891; Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazioanle in Milano 1891\5 1a Triennale, CARPI F II 22, Atti inerenti le opere esposte: qui si trova l'elenco dei votanti e le schede, purtroppo quasi tutte anonime, delle votazioni. Per le relazioni a stampa sul Premio: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano 1891\2 – 1a Triennale, CARPI F II 19.

⁷³ Si veda a tal proposito: E. Staudacher, *La rivoluzione della prima Triennale di Brera*, Staudacher 2016, pp. 25-26.

⁷⁴ Anno MDCCCXCII...1896, pp. 244-247, art. 11 e segg.

⁷⁵ Nel 1891 si dovevano, dopo riforme proposte già negli anni ottanta, raggiungere un minimo di 40 elettori.

⁷⁶ Per risultare eletti abbisognava raggiungere un minimo di 12 voti.

spiace a tutti. È tanto vero, che le premiazioni riescono sempre una sorpresa agli ingenui ed ai furbi; spesso anche ai giurati che votano.

[...] Premiar tre belle opere a Brera era facile come gettar sassi sopra una folla e colpire qualcuno. I criteri nell'aggiudicazione del premio Principe Umberto sono chiarissimi; non si tratta di incoraggiare il tentativo audace o la profonda ricerca, ma riconoscere la perfezione e l'equilibrio nell'opera di un artista provetto. [...] Se così s'intende la premiazione, il giuri ha fatto il suo dovere, e può sciogliersi senza rimorsi di ingiustizie e senza biasimo d'ardimento. Nessun verbo fu proclamato. Gli artisti personali continueranno a farsi strada da sé, e gli altri saranno giustamente castigati di aver sprecato tempo e fatica nella speranza di ottenere favori dall'Accademia, contro la quale gridano sempre finché l'offa cade. Per me è uno spettacolo malinconico vedere piccole convinzioni nella repubblica artistica. Si demolisce a chiacchiere l'Accademia e si diventa piccini per ottenere l'infido sorriso. Si proclama l'asinità del pubblico, e non gli si impone nessuna nuova idea coi verdetti artistici. Per ultimo e soprattutto si ride dell'imbecillità della critica, e si studia di metterle la benda agli occhi in danno di qualche collega.

Il sistema rappresentativo fa cattiva prova in fatto di arte; l'artista ha tutto l'interesse a pensare e fare da sé; per certi rispetti è un essere antisociale, se è vero che la socialità diminuisce in ragione diretta dell'individualismo. Volete un giuri attivo? Da anonimo, fatelo personale. Obbligate i vostri eletti a scegliere fra di loro un artista cui spetti intera la responsabilità dell'operato. Vi pare un sistema autoritario? Non se ne parli altro; non rinnoviamo le geremiadi.⁷⁷

A Bettini, dallo stesso giornale, faceva eco Sormani seguito da Grubicy che – stimolato da una lettera di Segantini – spostava la questione su di un piano di più stringente teoria estetica: il criterio che si esprimeva, per il pittore, nella scelta di Laurenti, Feragutti e degli altri premiati, rispondeva a «disquisizioni disparate, talora paradossali e sempre arbitrariamente infondate, che governano il lavoro delle giurie»⁷⁸ rivolte ad un concetto di *bello* non basato su un principio estetico, ma su un principio tassonomico. In sintesi, per Grubicy, le giurie procedono secondo un criterio che valuta la presenza di singoli aspetti – colore, disegno, composizione – e conferisce il suo favore alle opere che presentano «in grado un po' saliente qualcuna delle molteplici caratteristiche di bellezza» che compongono il *bello* artistico. Un concetto errato perché – a detta del critico, ormai pittore – il *bello totale* promana dall'*equilibrio di svariate qualità*: se, aggiunge, in un'opera si ravvisa che il solo chiaroscuro basterebbe a renderne completo il concetto estetico, l'utilizzo del colore virtuosistico sarebbe da valutare quale inutile e non artistico ammanieramento. Tanto più, il Principe Umberto riportava al banchetto il convitato di pietra per eccellenza, *Maternità*, in virtù del fatto che *Le Parche* nascevano quale rappresentazione di un *simbolo*, ovvero erano l'espressione simbolica di una *idea trascendentale*, obiettivo che, nell'analisi, del pittore, riusciva completamente tradito dall'opera stessa che rimaneva invischiata in una concezione ingenuamente narrativa del tema, l'esatto opposto di quanto accadeva nel capolavoro previatiano.⁷⁹ Al netto di queste vicende critiche, tuttavia, quello che importa evidenziare è che il conferimento dei premi Principe Umberto permette una fondamentale considerazione: il conservatorismo della giuria era specchio del conservatorismo delle scelte della maggioranza degli artisti espositori e l'*errato concetto* e la mancanza di una forte azione di indirizzo del gusto per il pubblico e di sostegno a *nuove idee* attraverso i premi – almeno in questo caso – risultavano essere la proiezione di una realtà che era esterna all'ufficialità del mondo accademico e,

⁷⁷ P. Bettini, *Il verdetto anonimo e il verdetto autoritario*, «Cronaca della Esposizione di Belle Arti», I (1891), 7, pp. 51-52.

⁷⁸ V. Grubicy, *Le idee di G. Segantini*, «Cronaca della Esposizione di Belle Arti», I (1891), 12, pp. 93-94.

⁷⁹ V. Grubicy, *Pittura ed opera d'arte*, «Cronaca della Esposizione di Belle Arti», I (1891), 13, pp. 101-102.

semmai, rispondeva agli indirizzi e agli interessi artistici e di promozione di maggioranza espressi tramite il *sistema rappresentativo*.

L'elemento, ancora una volta, più significativo, persino comico se si considerano le voci critiche, è che «Cronaca d'Arte», rivista sulla quale scriveva Grubicy e alfiere delle nuove tendenze artistiche, al momento della costituzione del giurì pubblicava questo piccolo trafiletto:

il giurì per il premio *Principe Umberto* all'Esposizione di Brera è riuscito composto degli artisti: Giuliano Bartolomeo – Gignous Eugenio – Rosa Ercole – Rossi Luigi – Faccioli Raffaele – Marsili Emilio – Bezzola – Carlo Abate – Beltrami Giovanni.

Questa era la lista proposta dalla *Famiglia Artistica*. I *nonni* furono lasciati da parte.⁸⁰

Il contestato giurì del 1891 – contestato da membri interni della Famiglia stessa come Macchi e Grubicy – era, quindi, una giuria scaturita dalla prevalenza della lista di indicazioni di voto proposta dalla Famiglia Artistica, appoggiata al suo apparire da «Cronaca d'Arte» e ritenuta *moderna* perché priva dei *nonni*, ovvero di artisti che potessero rappresentare una concezione artistica retrograda.

I.1.2 – «IMPRESSIONI INTERESSI ESTRANEI»: LA TRIENNALE DEL 1894, IL PROBLEMA DELLA MORALITÀ.

Simile, e ancora più emblematico in tal senso, per una certa eco che ebbe nella stampa e, successivamente, nella storiografia sul tema per l'indubbia bizzarria della scelta, è il conferimento dei tre Premi Principe Umberto per il 1894, vicenda sulla quale si era appuntata, in un veloce focus, Giovanna Ginex che, considerando gli eventi, sottolineava proprio come «i premi assegnati alla seconda Triennale sono una volta di più specchio dei gusti più tradizionali dell'Accademia e del pubblico»⁸¹.

Come per il 1891 anche nel 1894 la nomina del discusso giurì per il Premio Principe Umberto fu fatta direttamente dagli artisti espositori⁸² e testimonia come il meccanismo si rivelasse estremamente farraginoso. Il 7 aprile 1894 la Famiglia Artistica inviava alla Presidenza dell'Accademia una lista di nomi:

La direzione della Famiglia Artistica si pregia di comunicarle la lista seguente (di 14 nomi) nella quale la Assemblea degli Artisti milanesi adunatasi la sera del 24 Marzo u.s. fa voti affinché vengano scelti i 9 nomi a formare la giuria del Principe Umberto.

La Direzione

Primo Giudici

Bazzaro Ernesto Scultore; Bazzaro Leonardo Pittore; Bianchi Mosè id.; Butti Enrico scultore; Calandra Cesare id.; Carcano Filippo Pittore; Delleani Lorenzo id.; Dell'Orto Uberto Pittore; Fragiaco Pietro id.; Gignous Eugenio id.; Giudici Primo Scultore; Grandi Giuseppe id.; Rossi Luigi Pittore; Pisa Giulio letterato.

⁸⁰ Cronachetta, «Cronaca d'Arte», I (1891), 20, 3 maggio 1891.

⁸¹ G. Ginex, *Le Belle Arti alle Esposizioni Riunite*, in R. Pavoni, O. Selvafolta, *Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1994, pp. 91-100: 98-99.

⁸² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Legati (A-Z). Premio Principe Umberto 1885-1894, Carpi C II 15, 2°, Esposizione di B.A. 1894 – Premi Principe Umberto. Da questa cartella proviene tutto il materiale citato a seguire.

Come da regolamento l'elezione fu demandata agli artisti espositori che avessero consegnato all'economato le schede compilate con le preferenze: 174 risultano essere i votanti. Plebiscitaria l'elezione di Enrico Butti con 160 preferenze, seguono Giovanni Muzioli con 90 voti, Giuseppe Bertini con 89, Giovanni De Castro con 85, Roberto Fontana con 84, Pietro Bouvier, Luigi Secchi, Francesco Confalonieri e Antonio dal Zotto con 81 preferenze ciascuno. Giuseppe Bertini – a detta di Grubicy la personificazione dell'Accademia braidense al punto che nel professore essa «esclusivamente è incarnata, o meglio pietrificata»⁸³ – aveva raccolto, dunque, più della metà dei consensi degli elettori. Il primo maggio si dava comunicazione agli eletti: De Castro, Bouvier e Muzioli declinavano la proposta e si procedeva per scorrimento al completamento del Giurì. Con 59, 54 e 47 voti seguivano Bianchi, Calandra e Carcano. Accettava Calandra ma rifiutavano Bianchi e Carcano. Si interpellarono, quindi, Luigi Rossi e Leonardo Bazzaro che seguivano nella votazione con 44 e 43 preferenze, in seguito al loro rifiuto si passava a Pietro Fragiaco ed Ernesto Bazzaro, rispettivamente 44 e 35 voti. Rifiutano entrambi come rifiuta Lorenzo Delleani. Accetta Uberto dell'Orto, che con 33 voti era la diciottesima preferenza espressa dal corpo degli espositori, rifiutava Eugenio Gignous. La preoccupazione del Presidente Venosta che il giurì non si riuscisse a costituire convinse Pietro Bouvier a rivedere la sua posizione e a ritirare la sua rinuncia alla partecipazione dando corso alla giuria che riusciva finalmente composta – dopo 15 giorni di concertazione con gli eletti – da: Giuseppe Bertini, Pietro Bouvier, Enrico Butti, Davide Calandra, Francesco Confalonieri, Antonio Dal Zotto, Uberto Dell'Orto, Roberto Fontana, Luigi Secchi. È evidente, dunque, che essendo il giurì del Principe Umberto, al netto delle defezioni e dello scorrimento, eletto non dal Consiglio Accademico, ma dagli artisti, riferirsi ad un *gusto tradizionale dell'Accademia* è fuorviante, in termini generali, perché la commissione agiva ed era eletta in maniera indipendente dal corpo docente o accademico ed erano, semmai, gli elettori a rimettere quasi in mano al Consiglio Accademico stesso la formulazione dei giudizi eleggendo in massa personalità che facevano parte del massimo organo consiliare dell'Accademia braidense, del corpo docente delle accademie e degli organi più rappresentativi della classe artistica italiana. Si consideri la commissione prima dello scorrimento: Giuseppe Bertini era, come detto, il simbolo dell'Accademia e membro del Consiglio, Enrico Butti, fra tutti l'artista certamente più d'avanguardia, era membro del Consiglio Accademico, lo stesso per Giovanni De Castro che, come Butti, era docente in Accademia, Giovanni Muzioli era membro della Giunta di Belle Arti e membro della commissione per gli acquisti alla Triennale di Milano della Galleria d'Arte Moderna di Roma, Luigi Secchi era membro della commissione permanente di scultura della braidense e Francesco Confalonieri era primo aggiunto alla cattedra di scultura tenuta da Butti dopo la morte, nel 1892, di Barzaghi, Francesco dal Zotto era docente di scultura all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Gli unici due commissari che non avevano incarichi ufficiali presso istituti accademici o altri organi erano Roberto Fontana e Pietro Bouvier. Ritornava, dunque, attuale la riflessione di Bettini circa l'effettiva utilità delle consultazioni che difficilmente garantivano una commissione che realmente potesse rispecchiare tutte le tendenze, da quelle più tradizionali a quelle più innovatrici, e che, invece, esprimeva una opzione che rispecchiava gli interessi individuali o di gruppo di una maggioranza o che, all'atto pratico, formulava giudizi di compromesso. Considerando il conferimento dei premi per il 1894, è indubbio che, sulla base degli indirizzi artistici di questo momento e rivolgendosi, nello specifico, alla realtà milanese, potesse

⁸³ V. Grubicy, *L'Arte a Milano*, «La Riforma», 24 agosto 1886.

apparire del tutto scriteriato il premio ad un artista, già vincitore due volte del Principe Umberto, certamente significativo ma a margine delle più vitali correnti, come Mosè Bianchi e al suo *Prima del duello*.⁸⁴ Vent'anni prima, nel pieno dell'intemperanza avvenirista, Bianchi aveva vinto con il suo *Ritratto di Signora* lo stesso premio⁸⁵, in un momento in cui la sua produzione pittorica rappresentava, accanto a Tranquillo Cremona e a Carcano, l'avanguardia della scuola milanese. Certo è che nel 1894 un lavoro di tematica settecentista, al netto del virtuosismo pittorico di Bianchi e del perenne appeal commerciale di questa produzione, poteva apparire pura maniera agli occhi della critica più orientata verso le moderne ricerche sull'*ideale* previatiano, della pittura segantiniana, delle istanze tecniche di matrice divisionista o di quelle sociali che, proprio alla Seconda Triennale, avevano trovato compiuta affermazione⁸⁶. Neppure la scelta di un'opera come *Fuoco Spento* di Vittorio Bressanin era indice di una particolare capacità di rivolgersi alle istanze più innovatrici, trattandosi di un'opera fiacca che recuperava la dimensione sociale ricacciandola nella visione pitocca del generismo di memoria romantica tra la linea veneziana di Favretto e la tradizione induniana. Anche sul fronte scultoreo la scelta de *La Prima Tappa* di Bassano Danielli⁸⁷, esemplata sulla *Vedova* di Bazzaro che aveva vinto il Principe Umberto nell'ultima annuale del 1888, ripiega sull'opera più di mediazione se paragonata ad *Esaurimento* dello stesso Bazzaro⁸⁸ che, sotto il profilo della forzatura espressiva e dell'insistenza verista, risulta maggiormente tesa verso la ricerca di un tono drammaticamente più acceso. Qualora, poi, si consideri la rosa finale dei nomi⁸⁹ attorno ai quali si concreta la discussione ultima sul premio, si evince la netta prevalenza di un indirizzo estetico poco propenso alla "scommessa" sul nuovo e programmaticamente rivolto, sembrerebbe, a rinunciare dall'intervenire sulle tendenze più legate a una ricerca tecnica e contenutistica innovativa. A quanto detto, si deve aggiungere che, come visto, in moltissimi casi gli artisti che risultavano eletti rinunciavano al mandato perché la presenza in giuria implicava automaticamente l'autoesclusione dal concorso al Premio: nel 1894 Mosè Bianchi vinse il Principe Umberto, vittoria che gli sarebbe stata negata qualora avesse accettato di prendere parte al giurì così come gli era stato richiesto in seguito alla votazione. Che si trattasse di una situazione frutto di una stratificazione di problematiche veniva evidenziato, in maniera lineare, dal commentatore d'arte del «Corriere della Sera» che scriveva:

Veramente non abbiamo toccato di un argomento importantissimo, quello dei premi delle diverse istituzioni, che furono aggiudicati fra l'ultima mia chiacchierata e questa. Vi sarebbero molte cose a dire; — molte cose dure alle Commissioni giudicatrici e molte durissime agli artisti che se le meritano, per la costante apatia che dimostrano in tutto quanto riguarda i loro interessi più vitali, per la mancanza di concordia e d'unione fra di loro, per l'incapacità assoluta al più elementare lavoro d'organizzazione.

Non dimenticherò mai il senso di profonda tristezza provato qualche anno fa, quando ad una riunione indetta da un sodalizio artistico per discutere sulle elezioni della Giunta superiore di Belle Arti, per la quale erano stati

⁸⁴ S. Rebora, scheda in P. Biscottini, a cura di, *Mosè Bianchi e il suo tempo*, cat. della mostra (Monza Villa Reale e la Rinascenza, 18 marzo – 18 maggio 1987), Fabbri Editori, Milano 1987, p. 330 n. 132, ill. p. 177.

⁸⁵ S. Rebora, scheda in P. Biscottini, a cura di, *Mosè Bianchi e il suo tempo*, cat. della mostra (Monza Villa Reale e la Rinascenza, 18 marzo – 18 maggio 1987), Fabbri Editori, Milano 1987, p. 310 n. 52, ill. p. 105.

⁸⁶ Si veda: C. Casero, *La "Scultura Sociale" tra il vero e l'ideale. Realismo e impegno nella plastica lombarda di fine ottocento*, Scripta, Verona 2013, pp. 65-86.

⁸⁷ Su Danielli: Casero 2013, pp. 99-104. Sul Premio Principe Umberto alla scultura: ivi, p.80-81.

⁸⁸ G. Petriglieri, scheda in O. Cucciniello, A. Oldani, P. Zatti, a cura di, *100 anni. Scultura a Milano 1815-1915*, cat. della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 23 marzo – 7 dicembre 2017), Officina Libraria, Milano 2017, pp. 236-237.

⁸⁹ *Anno MDCCCXCII, MDCCCXCIII e MDCCCXCIV Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Manini-Wiget, Milano 1896, pp. 253-254.

diramati più di 700 inviti, intervennero 13, dico tredici, artisti e anche questo numero si raggiunse dopo due ore da quella indetta per l'assemblea. Forse che dinanzi a queste verità dolorose, si può illudersi e sperare ?

No certamente.

Dunque bisogna pensare a qualcosa che sostituisca l'interessamento individuale degli artisti, e che dia per lo meno delle garanzie di giustizia e di equità e io sono tentato di fare una proposta che farà rider molti, ma che, dato l'andamento delle cose è più seria di quello che può sembrare a tutta prima: e questa proposta è che nella futura Esposizione triennale i premi si estraggano a sorte. Come giustizia, buon senso, eguaglianza di trattamento, potrebbe darsi che la cecità della fortuna avesse a servir meglio la causa dell'arte vera.⁹⁰

La natura del Premio Principe Umberto, al contrario di quella del Fumagalli, era estremamente particolare perché si conferiva non quale incoraggiamento ad artisti emergenti o ad opere significative nel senso della ricerca e che, dunque, potevano anche essere fatte oggetto di mende dal punto di vista della qualità, ma doveva premiare le opere più *commendevoli* dell'Esposizione selezionando su un campione enorme: alla Triennale del 1894 le opere ammesse furono 1313 delle quali tutte, a patto di essere state realizzate da artisti italiani e di non essere mai state esposte, erano ammissibili al Premio. Il grande nodo del Premio Principe Umberto risiedeva forse più nella natura intrinseca del concorso che nelle Commissioni: illuminante è, in tal senso, un articolo di Vittore Grubicy pubblicato già nel 1888.

Sento che la Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti di Roma ha raccomandato all'on. Presidente del Consiglio la *nuova* istituzione di grandi premi per la pittura e la scultura. Mi sembra strano che la presidenza di detta Società sia così poco al corrente delle innumerevoli e vivissime disquisizioni che si agitano da un decennio in tutti i grandi centri artistici, a proposito delle premiazioni ufficiali in genere e delle pecunarie in ispecie, da ignorare che dappertutto i veri artisti combattono vigorosamente come esiziali per l'arte le cuccagne dei premi, e che in molti paesi, dove esistevano, furono aboliti e surrogati da acquisti pei musei pubblici. A chiunque avesse seguito attentamente negli ultimi 15 anni l'aggiudicazione p.es. del premio annuale Principe Umberto a Milano, non occorrerebbero altre dimostrazioni per essere pienamente convinto del danno, o quantomeno del nessun vantaggio che derivò all'arte da questo premio. Nessuno sforzo per conquistarlo. Oramai si è convertito in un semplice turno: oggi a me, l'altranno a te, e via dicendo.

Qualche grosso scandalo tratto tratto, e grida all'ingiustizia, eppoi tutto si rimette in quiete. La giuria e le opere contendenti si eclissano, i danari sono sfumati, ed il morale di qualche vero artista ha ricevuto uno sfregio sanguinoso, senza neppur poter sperare che il tempo gli faccia giustizia, perché sono scomparsi dalla scena gli elementi pel giudizio.

Nessuno più di noi ha combattuto per dimostrare essere doveroso pei reggitori della nazione il preoccuparsi di dare un valido indirizzo ed un oculato incoraggiamento all'arte: ma non arriveremo mai a persuaderci che questo risultato si possa conseguire coll'istituzione di premi, come pure non troveremo mai che possa dirsi equa amministrazione lo spendere il danaro dei contribuenti per premiare chi fa un bel quadro od una bella statua, anziché chi crea una bell'opera letteraria, musicale, architettonica e via dicendo. [...] Aggiudicato un premio e chiusa l'esposizione, tutto è finito, e nessuno più risponde *neanche moralmente* dell'errore commesso nello spendere il danaro del paese. [...] ⁹¹

L'analisi del critico era indubbiamente veritiera e nel caso del Premio Principe Umberto la questione era ulteriormente complicata dalla formazione della giuria: il caso dei Giurì del 1891 e del 1894 rappresenta un'eccezione alla storia del Principe Umberto. Dopo anni di commissioni formate d'ufficio dal Consiglio Accademico a causa della mancata partecipazione degli artisti alle votazioni,

⁹⁰ Br., *L'Esposizione Triennale di Belle Arti. Lombardi e Piemontesi*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 154, 7 giugno 1894, pp. 2-3.

⁹¹ V. Grubicy, *I grandi premi artistici per la pittura e la scultura*, «La Riforma», 11 febbraio 1888.

nel 1885 si raggiunse un punto di non ritorno: non solo non si ebbe il numero di schede utili ad eleggere la giuria, ma quella eletta d'ufficio dal Consiglio rinunciò al mandato obbligando il Consiglio Accademico stesso a subentrare nella valutazione delle opere. Il Consiglio a seguito del ripresentarsi della stessa situazione per il 1886 decideva di avocare a sé il diritto di conferire il premio senza che si costituisse formalmente la commissione: benché il Consiglio avesse cercato, infatti, di chiamare artisti non milanesi pur di evitare critiche circa il conferimento dell'incarico ad artisti perennemente presenti nelle commissioni accademiche⁹², anche in questo caso le rinunce avevano causato l'impossibilità di formare una giuria. La mancata organizzazione della classe artistica e, soprattutto, il palese disinteresse degli artisti nell'esercitare il diritto di scelta della commissione, come rileva l'articolista del «Corriere» nel 1894, fa sì che, per anni, il Consiglio Accademico sia costretto a, letteralmente, colmare il vuoto lasciato dagli espositori, con un malcontento che non si manifestava soltanto all'esterno dell'Istituto, ma anche all'interno dell'Accademia. Il collasso del Premio regio era evidente considerando quanto Luigi Chirtani già gridava dalle colonne del «Corriere» in merito alla decisione del Consiglio del 1886:

Il regolamento pel concorso che porta il nome del re, prescrive che la nomina della Commissione pel conferimento del premio sia fatta dagli stessi concorrenti, col mezzo di schede unite alla lettera di spedizione delle opere; qualora i voti riescissero deficienti, o tanto suddivisi da non riunirne — credo — 12 su ciascun membro della commissione, la nomina di questa spetterà alla R. Accademia di Belle arti⁹³. Da qualche anno il caso previsto dal regolamento si è avverato, e si è provveduto dall'Accademia a termine delle prescrizioni. Quest'anno la regia suddetta Accademia, ha creduto bene, di finirla con un colpo di Stato in sessantaquattresimo, decretando: «Gli esponenti non mandano la scheda, dunque non si curano dell'elezione; ebbene da qui innanzi l'elezione la faremo noi.»⁹⁴ È come se un governo costituzionale decretasse questa grottesca legge: «Vista, l'apatia degl'elettori, da qui innanzi i deputati saranno nominati dal Ministero!». Non ci fu allora nessuna manifestazione di malcontento; la Famiglia Artistica, gli artisti della Patriottica, aveano facile mezzo per protestare e richiamare l'Accademia al rispetto dei regolamenti e delle istituzioni democratiche; l'autorità provinciale avea forse obbligo di intervenire per l'osservanza della legge, nessuno si mosse, né fiatò. Così per quel concorso annuo che porta il nome del più liberale sovrano d'Europa, in seno dell'Italia libera, non tedesca né francese, nel campo delle arti dette liberali anche sotto i despoti, nella città delle cinque giornate e capitale morale d'Italia, d'ora innanzi nell'amministrazione artistica si governa anche per ukase accademico colle leggi del dispotismo. Fosse almeno un dispotismo intelligente! Eppure sarebbe ridicolo pigliarsela calda. In tale ordine di fatti c'è tanto guasto introdotto da un piccolo gruppo di condottieri che comandano sui grandi sbocchi dell'arte, che non merita l'incomodo di occuparsi delle imprese perpetrate in Milano, le quali poi in fin dei conti sono mere infrazioni e puri calpestij di regolamenti.⁹⁵

Anche Grubicy, in uno dei suoi interventi, approfittava della decisione del Consiglio per attaccare in maniera violentissima l'Accademia.

⁹² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Legati (A-Z). Premio Principe Umberto 1885-1894, Carpi C II 15, Esposizione 1886 – Premi Principe Umberto.

⁹³ Così, ad esempio, avviene nel 1884 (*Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Manini, Milano 1885, p. 55) e nel 1885.

⁹⁴ Si tratta di una deliberazione presa durante l'adunanza dell'8 settembre 1886: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1881 al 1886, Carpi A, III, 22, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 8 settembre 1886. Il fascicolo con la relazione della seduta risulta prelevato dalla cartella nel 1905 per il Segretario ma non più ricollocato in sede.

⁹⁵ L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti. I premi ai due grandi concorsi*, «Corriere della Sera», XI (1886), 252, 11 settembre 1886, pp. 2-3.

Bisogna sentire che venticello di reazione soffia da qualche mese dai voltoni del palazzo di Brera! Quali parate epileticamente senili di prepotente autoritarismo vanno escogitando per spaventare i ribelli più timidi e attirare a loro i transfughi ex scapigliati, a cui l'ignavia consiglia ad avvicinarsi alla greppia ufficiale. Per uno di costoro, soccombente nel concorso di Roma, si creò espressamente e per la prima volta una mancia consolatoria di L. 2000, per tenerlo savio e rispettoso nel futuro. La giuria per l'aggiudicazione del premio Umberto di 4000 lire poteva sinora essere nominata dal voto degli esponenti: in caso d'insufficienza nel numero dei voti prescritti – ciò che si verificava quasi sempre – la nomina veniva fatta dall'Accademia (1).

Quest'anno, con draconiana quanto inutile deliberazione, si sopprime un diritto, se non per legge, certo acquisito per l'uso, si toglie agli esponenti il voto, e si infeuda esclusivamente all'Accademia la nomina della Giuria. La sera del 15 corrente scadeva il termine per la consegna dei quadri a Brera. Alle ore due dello stesso giorno il comm. Bertini proclama l'arrivo d'uno splendido quadro del veronese Dall'Oca: tre giorni dopo – cioè tredici giorni prima dell'apertura della Mostra – tutta Milano sapeva che il quadro di Dall'Oca era *già* stato comperato dal non mai abbastanza sopra lodato comm. Bertini non so se per Brera o per la Galleria Nazionale di Roma. Il re dell'Olimpo non avrebbe potuto escogitare un saggio più sbalorditivo per convincere i miseri mortali della fulminea rapidità della propria onnipotenza!

Non ho visto il quadro, e quindi non mi pronuncio in merito: ma non posso a meno di mettere in rilievo la coincidenza di questi varii atti, che, in fondo, non saranno che di legittima autorità; ma che, per la forma pretoriana della loro applicazione, arieggiano un'ostentazione di autoritarismo abbastanza disgustoso, quando lo si vede messo in opera, nel maneggiare non il proprio, ma il danaro altrui. La considerazione per l'artista, il rispetto pel docente declinando ogni giorno, pare si voglia sostituirvi il terror bianco per gli uni e il favoritismo per altri. [...]

(1) Per chi nol sapesse, a Milano quando si dice "Accademia" s'intende sempre il professore comm. Bertini, nel quale essa è ormai esclusivamente incarnata, o meglio, pietrificata.⁹⁶

L'attacco di Grubicy, al quale seguivano altre critiche sui quotidiani in merito alla premiazione di Dall'Oca Bianca, sembrava indicare che l'Accademia stesse malevolmente cercando di attuare una serrata coll'arrogarsi ogni diritto di scelta. In realtà la situazione si stava rivelando realmente disperante e la risoluzione del Consiglio era tutt'altro che draconiana: era frutto di una reale urgenza e criticità regolamentale perché il Consiglio si era trovato, contro ogni diritto e dovere, ad assumersi il compito di esprimere un giudizio al di fuori della normativa del premio. Se ne ha conferma dalle voci critiche all'interno del Consiglio stesso: Camillo Boito si opponeva alla riforma proposta in merito all'avocazione diretta al Consiglio della nomina del Giurì perché riteneva fondamentale che rimanesse ad appannaggio degli artisti e proponeva, nel desiderio di evitare una serrata accademica, la diminuzione a 40 del quorum. Giuseppe Mongeri, dal canto suo, sosteneva la proposta dell'exasperata Presidenza rilevando come, dal 1868, in un solo caso il giurì risultasse completamente eletto dagli artisti, ovvero nel 1882 con la vittoria e la consacrazione pittorica di un artista di moderna tendenza come Filippo Carcano⁹⁷. Quel giurì, non a caso, fu eletto dietro proposta della Famiglia Artistica. Nella seduta del Consiglio del 1 dicembre 1886 Boito, dunque, tracciava un bilancio fallimentare per l'istituto e richiedeva che si rimettesse subito mano alla decisione del settembre e ripristinare l'antico regolamento del concorso:

⁹⁶ V. Grubicy, *L'Arte a Milano*, «La Riforma», 24 agosto 1886.

⁹⁷ Anche nel 1879 il Giurì, particolarmente moderno nella prima composizione, era riuscito frutto dell'elezione diretta da parte degli artisti espositori. I novantadue votanti avevano eletto: Ambrogio Borghi, Eleuterio Pagliano, Gerolamo Induno, Mosè Bianchi, Enrico Butti, Ernesto Fontana, Roberto Fontana, Antonio Cattaneo Barzaghi, Bartolomeo Giuliano. Le numerose defezioni – tra le quali quella di Butti che vincerà il Premio – portarono ad uno slittamento che vide costituirsi il comitato definitivamente con: Borghi, Induno, i due Fontana, Giulio Carcano, Luigi Vimercati, Eugenio Gignous, Giuseppe Barbaglia e Renato Peduzzi. Vincitori – visto l'accumulo con il non attribuito premio dell'anno precedente – fu attribuito alla figura in gesso di Butti e ad un quadro orientalista, *Un mercato di schiave nel Marocco*, di Ferdinando Brambilla. Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano Premio Principe Umberto anno 1879, Carpi F, II, 7:1.

il prof. Boito premesso di non aver assistito alla seduta del Consiglio nella quale si deliberava di avocare il consiglio stesso, il conferimento del premio P.U., dice che avrebbe votato contro tale deliberazione non essendo egli dell'avviso della maggioranza. Spiega con molte ragioni come egli persiste nell'idea di dover ritornare all'antico regolamento che lasciava ad un giurì nominato dagli espositori il conferimento di quel premio, che egli crede sia aggiudicato dal voto largo e popolare di un giurì eletto dagli artisti. Il Consiglio Accademico facendosi giudice non fa altro che addossarsi una grave responsabilità e toglie il carattere direi quasi generale che deve avere quel premio; anzi egli vorrebbe allargare di più il voto col ridurre a 40 soltanto invece di 60 gli elettori necessari a costituire il giurì. Prendono la parola in argomento diversi Consiglieri facendo osservare le difficoltà di mettere in pratica il regolamento come per lo passato.

Mongeri io fui favorevole, dice, di deferire al consiglio l'aggiudicazione di quel premio indottovi dal fatto che su 18 premiazioni, [tranne ?] tre o quattro furono sempre imperfette perché non si ebbe una completa costituzione di un giurì, meno forse quando s'è premiato il Sig. Carcano pel suo dipinto la piazza di San Marco in Venezia. Tutte le altre volte il giurì fu costituito dal Consiglio Accademico o dalla Presidenza, il che vuol dire che gli espositori non si curarono quanto dei diritti loro concessi dal regolamento.⁹⁸

La proposta di Boito venne presentata, di conseguenza, l'anno successivo⁹⁹: due le linee che si scontravano e che vedevano il futuro presidente proporre un abbassamento dello sbarramento numerico per il raggiungimento del quorum necessario alla nomina del Giurì da parte degli artisti espositori – con l'eventuale integrazione dei nominativi mancanti da parte del corpo dei soci onorari e degli accademici – e Giuseppe Bertini risolutamente contrario all'elezione da parte degli artisti espositori e a favore dell'elezione del Giurì da parte del Consiglio Accademico. Posta ai voti la proposta di Boito venne approvata quasi all'unanimità con un conseguente nuovo regolamento – elaborato da Boito stesso e da Mongeri – stabilendo, dunque, un ritorno all'antico canone rispetto al “colpo di mano” denunciato da Chirtani per l'anno 1886. Questo chiarisce, anche alla luce dell'ampio consenso che meritò la proposta boitiana, come il Consiglio agisse all'insegna di una emergenza che non si sanò neppure dopo la revisione del 1886. Nel 1887 il Consiglio si trovava costretto, ancora una volta, ad entrare insieme con i soci onorari nelle procedure elettive perché non si era giunti, con lo spoglio dei voti di soli 46 elettori, all'elezione della totalità dei nove membri e ne rimanevano tre da eleggere senza considerare le eventuali sostituzioni per i non accettanti¹⁰⁰: con le rinunce di cinque dei convocati, l'assemblea convocata dal Consiglio è costretta alla nomina di otto ulteriori artisti per procedere alla messa ad effetto del giurì. Ancora per il 1888, quando il Premio Principe Umberto è conteso tra *Il Minatore* di Butti e *La Vedova* di Bazzaro, la commissione vede l'intervento del Consiglio: 43 votanti eleggono 8 membri su 9 e, come prima, spetta al corpo accademico il completamento del numero e delle eventuali defezioni con l'elezione di quattro commissari. La giusta analisi di Grubicy, svalutativa dell'importanza dei premi e contestativa dei meccanismi di aggiudicazione, deve essere letta sullo sfondo di queste vicende in cui è la classe artistica esterna al Consiglio il primo ed unico responsabile del mal funzionamento del dispositivo.

⁹⁸ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1881 al 1886, Carpi A, III, 22, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 1 dicembre 1886.

⁹⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 28 gennaio 1887.

¹⁰⁰ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Legati (A-Z). Premio Principe Umberto 1885-1894, Carpi C II 15, 2° Esposizione 1887 – Premi Principe Umberto.

Tragicomica, addirittura, è la vicenda per la nomina della Commissione per i Premi Fumagalli del 1891¹⁰¹. Dalle votazioni in sede di Consiglio – al quale spettava la nomina del giurì per regolamento concorsuale – riuscì eletta a primo scrutinio una commissione composta, per gli effettivi, da Bertini, Carcano, Mosè Bianchi, Pogliaghi, Cavenaghi, a secondo, sempre per gli effettivi, da Pagliano, Roberto Fontana, Carlo Ferrario, Luigi Bianchi ed Eugenio Gignous, a terzo scrutinio come supplenti risultarono Bignami, Boito, Secchi e Brambrilla. Giuseppe Bertini rifiutò significativamente la nomina perché tra i partecipanti vi erano suoi allievi, mentre accettarono Cavenaghi, Pogliaghi, Luigi Bianchi, Pogliaghi, Bignami, Boito e Ferrario. In breve una pioggia di defezioni: rinuncia Secchi, rinunciano Carcano, Mosè Bianchi, Eleuterio Pagliano, Eugenio Gignous, venendo a mancare il numero necessario, in una successiva seduta si nominano Achille Formis, Cesare Tallone e Sebastiano de Albertis e si ripete la scena con la rinuncia degli ultimi due alle quali si aggiunge quella di Vespasiani Bignami.

Questi aspetti sono fondamentali per dare un corretto sfondo alle polemiche che costantemente accompagnano le esposizioni braidensi e i relativi strali contro l'Accademia: indubbiamente il modello paternalistico del “premio” si dimostrava inefficiente ed inefficace sia dal punto di vista pratico che artistico, ma la responsabilità diretta dell'Accademia nell'attribuzione dei premi – almeno nei casi in cui il giurì era di nomina esterna – era pressoché nulla. Diverso è il caso dei Premi Fumagalli dove il Consiglio Accademico nominava direttamente la commissione.

Come si vedrà per il caso della Triennale del 1897, le parole di Grubicy e di Morbelli indicano chiaramente come Filippo Carcano in testa, e a seguire la scuola colorista che Chirtani negli anni ottanta aveva individuato, rappresentasse uno dei poli di potere nel contesto artistico locale. Fatto, questo, comprensibilissimo se si pensa alla considerazione che meritava Carcano presso la classe artistica – considerazione rispecchiata dal suo essere spesso nominato nelle giurie – e alla diffusione capillare della pittura di impronta naturalista.¹⁰² Sicuramente figure come Carcano, Bazzaro, Gola – ed accanto a loro Bianchi e gli eredi della tradizione cremoniana – rappresentavano personalità attorno alle quali faceva perno una scuola e attorno alle quali si strutturava una trama di interessi, soprattutto economici, che poteva trovare ampia eco nella gestione e nei *voltoni* di Brera. Morbelli, ad esempio, in occasione della successione a Giuseppe Bertini¹⁰³ alla cattedra di pittura scriveva a Pellizza:

¹⁰¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1891 al 1893, Carpi A III 24, Adunanza Straordinaria del Consiglio Accademico del 13 maggio 1891; Adunanza Straordinaria del Consiglio Accademico del 18 maggio 1891; Adunanza Straordinaria del Consiglio Accademico del 25 maggio 1891;

¹⁰² Su Carcano si veda: A. Ribera, *Filippo Carcano Pittore*, Celanza, Torino 1906; G. Cesura, *Filippo Carcano. Milano, 1840-1904*. Cavallotti Editori, Milano 1986; M. Valentini, a cura di, *Filippo Carcano 1840-1914. Vedute milanesi e panorami lombardi*, Edizioni Artes, Milano 1987 con il saggio introduttivo di A. Scotti Tosini, pp. 7-21; N. Colombo, a cura di, *Filippo Carcano (1840-1914). “il Girovago” o “la Serenata” 1870*, Studio d'arte Nicoletta Colombo, Milano 1999; E. Chiodini, *Filippo Carcano e l'anima del vero*, in G. Anzani, E. Chiodini, a cura di, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 21 settembre – 8 dicembre 2008), Silvana, Cinisello Balsamo 2008, pp. 46-61.

E. Chiodini, in *Filippo Carcano. Allegria, Pescarenico nel Lago di Lecco, 1880*, cat. della mostra (Milano, Art Studio Pedrazzini, 24 marzo-7 aprile 2017), Milano 2017, pp. 3-9;

¹⁰³ Con questi termini si esprimeva sul pittore: «Saprai del Bertini, finalmente il diavolo se lo portò, se viveva fino ai 100 anni è sicuro che restava in cattedra fino alla sua morte e pena che da 39 anni insegnava pittura, e vi si cambiarono quasi 3 generazioni! Altro che il famoso Matusalemme! Ed ora chi metteranno? Pare Carcano sperì molto», T. Fiori, a cura di, *Archivi del Divisionismo*, I, Officina Edizioni, Roma 1968, p. 134.

Non so se saprai che Tallone riuscì eletto prof. a Brera non ricordo se avvenne durante la tua permanenza, forse sì – Carcano ebbe 2 voti, e 1 Bazzaro – Grosso concorse anche lui?! – ci guadagnava se veniva a Milano? a me mi pare di no, visto a Torino come Pontefice massimo, ben visto alla corte, ai principi ecc, i cui ritratti percepiva 6 mila lire l'uno all'anno, a Milano credo ci avrebbe giuntato, massime se in urto colla cricca imperante a Brera – Previati è contro l'eletto, che dice ubriaco tutti i giorni! Io per parte mia, amico di ambi, spero però che l'eletto farà meno camorra di Carcano, ecc. Però vedremo.¹⁰⁴

La presenza di figure *satrapiche* a Brera è innegabile: vi sono artisti che, oltre a far parte del Consiglio Accademico, occupano posti la cui nomina dipende dal Consiglio stesso, come è il caso del Premio Fumagalli. Basta, in ogni caso, verificare i nominativi delle commissioni permanenti di Pittura, Scultura e Architettura per notare la costante presenza di determinati artisti: bisogna sottolineare, tuttavia, che anche qualora si consideri il Consiglio Accademico, non ci si trova dinanzi ad una realtà così da *cricca* camorristica. È interessante rilevare come le commissioni scolastiche e concorsuali per il 1896-1897 mostrino un progressivo ingresso di elementi “innovatori”. Le votazioni per le commissioni scolastiche del 1896 vedono tra i votati – sebbene non eletti – Grubicy con tre voti, Previati con 5, Paul Troubetzkoy con 9, mentre viene nominato Giorgio Belloni con otto voti. Tiene, naturalmente, testa la scuola degli anni ottanta, ma al Concorso Grazioli per le medaglie il discusso Morbelli viene eletto membro del giuri insieme a Troubetzkoy e, ancora, Grubicy ottiene due preferenze.¹⁰⁵ Se, dunque, Morbelli, Troubetzkoy, Grubicy sono nomi che alcuni consiglieri propongono è evidente che questa apparente impenetrabilità della *cricca* accademica è molto meno stringente di quanto non appaia. Le concertazioni sulle nomine, le composizioni delle giurie e le vicende interne al corpo accademico, qualora considerate con una adeguata distanza di giudizio, sembrano confortare l'idea che l'utilizzo di termini come *accademismo*, *accademici*, *accademia*, termini che, come visto, spesso ritornano nei testi coevi di critici e artisti, intesi come riferentesi ad una organizzazione strutturata che preventivamente si pone come argine conservatore, sono da calibrare su una lettura il più possibile circostanziata dei fatti. Lo stesso Consiglio Accademico era eletto dall'assemblea dei Soci Onorari che è un campione abbastanza rappresentativo della classe artistica milanese e, benché proprio le modalità elettive del Consiglio siano uno tra i temi più discussi, Carcano – che risulterà vincitore per pochi voti in più – e Previati sono in lizza per l'elezione a Consiglieri Accademici nello stesso anno 1886¹⁰⁶. Che il Consiglio non fosse completamente arroccato su una posizione di chiusura nei confronti delle nuove generazioni o degli esponenti di un nuovo corso pittorico, è testimoniato dal fatto che Conconi e Previati sono nominati Soci Onorari nel 1887¹⁰⁷ insieme a Giovanni Segantini che, come noto, rifiuterà la nomina¹⁰⁸. Nella Giuria del Premio

¹⁰⁴ M. Poggialini Tominetti, *Angelo Morbelli. Il primo divisionismo nella sua opera e nelle lettere a Pellizza da Volpedo*, La Rete, Milano 1971, pp. 153-155.

¹⁰⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dall'anno 1894 al 1897, Carpi A III 25, Adunanza Ordinaria Tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 23 giugno 1896. Alla seduta erano presenti e votarono: Achille Alberti, Luigi Archinti, Giuseppe Bertini, Luigi Bianchi, Vespasiano Bignami, Camillo Boito, Enrico Butti, Amerino Cagnoni, Filippo Carcano, Luigi Cavenaghi, Bassano Danielli, Giovanni De Castro, Carlo Ferrario, Achille Formis Lanzillotti Alessadro, Gaetano Landriani, Pogliahi Luddovico e Luigi Secchi.

¹⁰⁶ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici, Adunanze dall'anno 1884 al 1886, Carpi A, III, 22, Adunanza Straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico 19 dicembre 1886.

¹⁰⁷ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici, Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza Ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 8 febbraio 1887.

¹⁰⁸ In sede di consiglio il Presidente «annuncia i ringraziamenti dei nuovi soci onorari, osservando come il sig. Giovanni Segantini, spiacente di non potere accettare quella onorifica carica a motivo di d'aver già rinunciato a quell'onore pervenutogli da altre accademie e ciò non per mancanza di riguardo verso i diversi Sodalizj che lo vogliono distinguere

Principe Umberto per lo stesso anno è l'assemblea dei votanti convocata dal Consiglio Accademico a nominare, tra gli altri, Previati, Luigi Conconi e Bassano Danielli, tutto fuorché autori tacciabili di accademismo, persino Vittore Grubicy viene segnalato con un voto tra i papabili commissari del giuri.¹⁰⁹ Brera, lungi dal rappresentare un organismo impenetrabile, la città *proibita* di Thea, è il semplice riflesso della frammentazione e della partiticità della strutturazione della classe artistica. Non si vuole, con ciò, contestare che esista una inevitabile *linea maggioritaria* o espressione di una cultura artistica *dominante* nell'indirizzo di scelte e di azione del corpo braidense e che l'occupare una posizione di potere si traduca, inevitabilmente, nell'esercizio particolaristico di questo stesso potere, ma tutto ciò è in massima parte da considerare come una proiezione che dall'esterno si riflette e indirizza la realtà accademica. La documentata disistima di Dell'Orto nei confronti della pittura divisa morbelliana si riflette, certamente, nelle scelte del pittore qualora si ritrovi, come nel 1894 per il Principe Umberto, a rivestire un ruolo decisionale – non a caso, pittoricamente, le sue preferenze vanno ai maestri Carcano e Bianchi che costituiscono le premesse del suo stesso linguaggio pittorico – ma Dell'Orto nel 1894 non è considerabile un pittore da *cricca* per il nudo fatto che rimane disinteressato alla questione della pittura divisa e del simbolismo segantiniano o previatiano, è semplicemente uno tra i nuovi esponenti della corrente naturalista di impronta carcaniana che si pone, esteticamente, quale ricerca alternativa alla cultura della pittura ideale grubiciana o delle tendenze di tipo sociale, salvo appoggiarle come accade per *Esaurimento* di Bazzaro che lo vede tra i sostenitori o per *Maternità* di Previati che lo vede tra i favorevoli all'ammissione per il 1891. È dunque naturale che in un contesto artistico in cui numericamente una tendenza innovatrice risulta pulviscolare la sua capacità di intervenire nella vita di un istituto come l'Accademia risulti estremamente limitata e che, di converso, risulti maggioritaria la presenza di artisti con una posizione già strutturata ed esponenti di indirizzi pittorici ampiamente affermati. La stessa Famiglia Artistica, si vedrà, è attraversata al suo interno da crisi e scontri legati alle militanze estetiche e di gruppi artistici, ma la radicalizzazione di questo scontro in una accezione involutiva dei linguaggi dominanti a fronte delle ricerche inedite, rischia di proiettare una lettura retrospettiva che sclerotizza una realtà altrimenti dinamica. Questo aspetto risulta evidente nel considerare i meccanismi di nomina dei Soci Onorari. Esempificativa è la vicenda per il 1891: in occasione della seduta straordinaria del 18 maggio 1891¹¹⁰, il presidente del Consiglio Accademico Emilio Visconti Venosta, proponeva di approfittare della prima Triennale per proporre una nuova nomina di soci onorari. I Consiglieri Accademici vengono dunque invitati a consegnare una loro lista di nomi¹¹¹: Luigi Archinti, il critico “antidivisionista” per eccellenza innamorato della pittura segantiniana, propone nuovamente Giovanni Segantini, Ernesto Bazzaro ed Attilio Pusterla che, insieme a Vanotti e Belloni risulta l'artista maggiormente segnalato. Stupisce, se si pensa alla mitologia sul tema, che Longoni – di cui è noto il gran rifiuto della nomina – fosse un artista ampiamente segnalato dal corpo accademico fino a raggiungere la nomina: la mancanza del verbale non permette di verificare il numero di voti raggiunti, ma risulta presente nelle rare schede di

con un atto tanto cortese, ma per un principio ch'egli ha generalmente adottato»: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici, Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza Ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 23 giugno 1887.

¹⁰⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici, Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza Straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 23 agosto 1887.

¹¹⁰ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1891 al 1893, Carpi A III 234, Adunanza Straordinaria del Consiglio Accademico del 18 maggio 1891

¹¹¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1891 al 1893, Carpi A III 234, Adunanza Ordinaria del Consiglio Accademico del 6 luglio 1891

preferenza superstiti di Carlo Ferrario, Vespasiano Bignami ed Enrico Butti. Persino Vittore Grubicy viene segnalato, non a caso, da Butti e Luca Beltrami. È evidente che la composizione del Consiglio Accademico riflettesse numericamente la realtà esterna e che la nomina dei soci onorari fosse collegata direttamente a questa variabile. Il rifiuto da parte di Longoni della nomina a socio onorario – al netto della personale posizione dell'artista che, certamente, va considerata quale principale fatto storico¹¹² – è in linea teorica un'azione *inefficace* in quanto declina la possibilità di una diretta incisività nella prassi del meccanismo braidense.

Al di fuori di un'ottica celebrativa del divisionismo, i tentativi promossi da Morbelli per creare una Società dei Divisionisti¹¹³ e per tentare una strategia espositiva basata sulla consistenza numerica del gruppo, rispondono al medesimo principio di messa in atto di interessi particolaristici al fine di porsi quale gruppo dotato di una propria influenza e, soprattutto, dotato di una maggiore capacità di resa in termini economici. Per quanto si tratti di un giudizio datato e da aggiornare alla luce degli studi, rimane condivisibile quanto è stato rilevato da Madrignani:

La vera difficoltà incontrata dai divisionisti fu nel non trovare l'appoggio di critici o riviste autorevoli e inserirsi stabilmente all'interno del mercato artistico. L'appoggio dei due fratelli Grubicy non risultò sufficiente. Né il pittore con le sue "applicazioni" e con i suoi scritti, e neppure il mercante e gallerista, che si autopubblicizzava come proprietario esclusivo delle opere di Segantini e Previati, ebbero la capacità di formare un nucleo di aggregazione tale da imporsi sul mercato.¹¹⁴

Certo è, per quanto documentabile, che in alcuni casi l'appartenere alla linea *dominante* non significava una automatica serrata contro le istanze più moderne. Significativo appare il caso del Concorso Fumagalli 1894¹¹⁵ – dove si pose la questione Pellizza per la premiazione – e che vedeva, appunto, un giurì interamente eletto dal Consiglio Accademico¹¹⁶. Alla seduta erano presenti 12 consiglieri: Bertini, Luigi Bianchi, Bignami, Boito, Butti, Cavenaghi, Giuliano, Landriani, Pogliaghi, Federico Villa, Ermes Visconti e Ugo Zannoni. Dovendo raggiungere gli eletti una preferenza di 6+1, al primo turno per la pittura risultano nominati Vespasiano Bignami con 10 voti, Pogliaghi con 8 a parimerito con Luigi Cavenaghi e Luigi Bianchi, Bertini con 7 preferenze. Bertini rifiutò la nomina e si procedette alla seconda votazione che diede a completamento Pagliano con 9 voti, Carlo Ferrario con 8, Leopoldo Burlando e Leonardo Bazzaro con 7; Mosè Bianchi con 6 voti era nominato supplente, Carcano veniva eletto al ballottaggio. La rinuncia di Bertini per incompatibilità e quella di Pagliano, fecero sì che Carcano entrasse come effettivo e Mosè Bianchi supplisse Pagliano. Una commissione, dunque, composta da figure che esprimevano in massima parte una decisa posizione assestata a livello estetico e che risulta perfettamente rispondente agli indirizzi estetici di massima

¹¹² G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Motta, Milano 1995, p. 27 e p. 55 nota 77. Risulta in ogni caso difficile comprendere come, a differenza di Segantini, Longoni rimanga perennemente iscritto negli elenchi dei soci onorari dal 1891 in avanti.

¹¹³ Poggialini Tominetti 1971, pp. 149-152; Fiori 1968, pp. 125-132. Per le questioni inerenti i rapporti tra i divisionisti e le esposizioni milanesi: N. Colombo, *Divisionismo tra Milano e Torino (1891-1902), pittura di "moderne idealità"*, in Cagianelli, Matteoni 2012, pp. 56-67.

¹¹⁴ C. A. Madrignani, *Il divisionismo fra "eccezionale fulgore luminoso" e "tappezzeria o ricamo a perline di vetro"*, in G. Belli, F. Rella, a cura di, *L'Età del Divisionismo*, cat. della mostra (Trento, Mart aprile-luglio 1990), Electa, Milano 1990, pp. 112-133: 113.

¹¹⁵ La vicenda è ricostruita, in parte in Ginex 1994, pp. 98-99.

¹¹⁶ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dall'anno 1894 al 1897, Carpi A III 25, Adunanza Ordinaria Tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 1 maggio 1894.

del giurì del Principe Umberto, a conferma che l'elezione delle commissioni – sia che avvenisse da parte degli artisti, sia che avvenisse in seno all'Accademia – portava a risultati omogenei. Come noto Pellizza partecipò al concorso con tutte le sue opere esposte¹¹⁷. Alla prima riunione della commissione, il 27 maggio, i dipinti concorrenti al concorso furono 39, di 32 autori, per il concorso di figura e 48 di paesaggio e altro genere. Dopo una prima selezione, si procedette ad una scrematura selezionando 18 dipinti di figura: ai numeri 888, 889 e 903 risultava tra i concorrenti Pellizza, non soltanto con *Il Fienile* ma con i due ritratti *Ritratto d'un campagnuolo proprietario* e *Ritratto (studio)*. Alla seduta del 29 maggio, quando si riconsiderarono le opere concorrenti per la figura Pellizza si ritrovò al centro del dibattito:

Su proposta di Bazzaro, accettata dai colleghi (meno Ferrario e L. Bianchi che escludono il n. 903 [*Sul Fienile*]) i maggiori suffragi si raccolgono per ultimo sui quadri di Rizzi, Campestrini e su quello di Pellizza intitolato: *Sul Fienile* n. 903. [...] Messo ai voti se è ritenuto degno del premio: Bazzaro e Carcano rispondono: sì. Burlando, Ferrario, Cavenaghi e Bianchi Luigi, rispondono: no.¹¹⁸

Alla minoranza della commissione «parve [...] che le finezze del disegno, l'intensità della colorazione ancorché spinta e monotona, la naturalezza delle espressioni e il sentimento umano della scena, dovessero far prevalere questa piccola tela su quelle grandiose dei competitori perché in essa era condensata un'arte più vitale, più consentanea allo spirito moderno»¹¹⁹. Per quanto sia nota la personale stima di Carcano per Pellizza¹²⁰, certo stupisce – soprattutto a considerare le coeve e radicali antipatie e disistime di Grubicy e Morbelli per il pittore – che Carcano e Bazzaro appoggiassero la tela di Pellizza quale manifestazione di uno *spirito moderno*. Alfine la tela fu osteggiata dalla *maggioranza* alla quale «parve che tali pregi fossero in parte discutibili e ad ogni modo sopraffatti dall'impressione generale prodotta dal dipinto; e che le ragioni dell'arte – fatta astrazione alle simpatie di metodi e di tendenze – militassero in favore delle altre due opere», così l'opera di Pellizza riusciva esclusa dal concorso. Mentre Bazzaro e Carcano votavano per Pellizza e Bignami e Pogliaghi si astenevano¹²¹, votavano per il *Nerone e Agrippina* di Antonio Rizzi i rimanenti: Bazzaro e Carcano, per manifestare la loro opposizione allo scarto dell'opera di Pellizza, fecero persino ostruzione durante la seduta opponendosi al voto e rischiando, così, di rendere nullo il concorso. Non mi sembra si possano condividere i dubbi avanzati da Ginex su una eventuale «mancanza di coraggio al momento del giudizio» o su «non confessate pressioni interne per i sottili giochi di potere che univano i membri

¹¹⁷ Per la scheda di partecipazione di Pellizza con le opere *Sul Fienile*, *Speranze Deluse*, *Ritratto di un campagnuolo proprietario* e *Ritratto studio*: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Legati (A-Z) Fumagalli Concorso Premio Pittura-Scultura 1894, CARPI B II 8, Domande concorrenti concorso Premio Fumagalli per la pittura di figura 1894, ad vocem. Si veda anche: *Esposizioni Riunite – Milano 1894. Belle Arti. Catalogo della Esposizione Triennale della R. Accademia di Brera*, Comitato Esecutivo delle Esposizioni Riunite, Milano 1894, p. 61 nn. 888-889 e p. 62 n. 895 e n. 903. Si veda: Ginex 1994, pp. 98-99.

¹¹⁸ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Legati (A-Z), Premio Principe Umberto 1885-1894, CARPI C II 15, 2 esposizione di Belle Arti 1894, 1894. Concorso Fumagalli di Pittura. Relazione della commissione esaminatrice, relazione 29 maggio 1894. Per l'opera e la sua accoglienza critica: A. Scotti, *Sul Fienile*, in A. Scotti, a cura di, *Pellizza da Volpedo. Catalogo Generale*, Electa, Milano 1986, pp. 315-316 n. 799.

¹¹⁹ *Anno MDCCCXCII, MDCCCXCIII e MDCCCXCIV. Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Manini Witget, Milano 1896, p. 258.

¹²⁰ A. Scotti Tosini, *Un caposcuola della pittura lombarda: Filippo Carcano*, in Valentini 1987, pp.7-22: 22.

¹²¹ Contrariamente a quanto lascia intendere Giovanna Ginex, Bignami e Pogliaghi non si astennero polemicamente, ma perché affermarono di aver in parte visto e seguito in Accademia la realizzazione di alcuni quadri esposti dagli allievi al Fumagalli e, dunque, per lucidità di giudizio, rinunciavano a prendere parte alla votazione. Si veda: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Legati (A-Z), Premio Principe Umberto 1885-1894, CARPI C II 15: 2.

della giuria»: i giudizi della *minoranza* ovvero Carcano e Bazzaro erano in netta opposizione con quelli della *maggioranza* che non giudicava l'opera particolarmente meritoria sin dalla prima consultazione. Semmai l'ostruzionismo dei due maestri favorevoli all'opera di Pellizza costituisce una piccola, seppur significativa, testimonianza di come due esponenti dell'indirizzo *maggioritario* e, certamente, più influente nel contesto locale appoggiassero con estrema lena le tendenze moderne. Si badi, come si vedrà più avanti, che in questo momento Grubicy, manovrando con estrema disinvoltura le sorti della Famiglia Artistica, conduce una guerra aperta a Carcano all'interno dell'associazione che sfocerà, alla fine del 1894, nelle dimissioni di lui e Bazzaro da soci. Fra tutti i Premi, il Fumagalli era quello che certamente poteva portare ad una chiara presa di posizione in campo estetico del corpo accademico che, in virtù della propria costituzione, si assestava su posizioni moderate e non certo – in linea di massima – propense alla promozione delle sperimentazioni linguistiche più audaci. Significativamente dalle pagine de «L'Italia del Popolo» Bernardi, come avverrà nella successiva edizione per Ciolina, criticava l'operato del giurì parlando della “condanna” di «un pittore, ieri ignoto, oggi inosservato o peggio dal pubblico, per essere stato condannato in un concorso accademico, e che promettere di essere domani un maestro della sua arte. L'accademia non sa e il pubblico non può perdonare al Pellizza appunto il suo merito superiore: quello di essere un solitario libero [...]».¹²²

Per quel che riguardava la composizione della Commissione di Accettazione e Collocamento le modalità di elezione – in sessione congiunta tra Consiglio Accademico e Soci onorari residenti – furono le stesse del 1891.¹²³ La Famiglia Artistica – che in questo momento affronta una lacerante frattura interna – invia all'Accademia una comunicazione ufficiale con una rosa di nomi:

31 gennaio 1894

Onorev.ma Presidenza della R. Accademia di B.A. Milano

Dopo varie adunanze tenute in questa sede ed alle quali vennero invitati tutti gli artisti milanesi, fu espresso il voto di proporre a codesta Onorev. Presidenza i nomi segnati in calce, per la nomina della Commissione di accettazione e collocamento nella imminente Esposizione Triennale di B.A.

La Direzione nel trasmetterli a codesta Onorev. Presidenza coglie l'occasione per confermarle gli attestati della più distinta stima e considerazione.

La direzione

P. Giudici

Carcano Filippo

Nomi Proposti: Butti Enrico Scultore, Carcano Filippo Pittore, Rossi Luigi id, Bianchi Mosè id, Bazzaro Leonardo id, Beltrami Giov. id, Gola Emilio id, Ferragutti Adolfo id, Filippini Fra. id, Giuliano Bart. id, Pusterla Attilio id, Mentessi Gius. id, Giudici Primo Scultore, Pellini Eguenio id, Abate Carlo id.

In realtà all'interno dell'associazione spiravano venti differenti a causa della, si è detto, crisi interna che vedeva contrapporsi gli alfiери dei diversi linguaggi artistici che si scontravano in quegli anni. Che la partita, tuttavia, non si giocasse su un terreno strettamente linguistico, ma che riguardasse l'esercizio di un potere di indirizzo, è evidente qualora si consideri che tra le carte del Fondo

¹²² Scotti 1986, p. 315.

¹²³ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1894/6 – 2a Triennale, CARPI F, III, 2:1.

Grubicy¹²⁴ si ritrova in doppia copia una circolare che dall'*entourage* della Famiglia Artistica, in forma anonima, fu diramata il 12 aprile 1894, tre giorni prima della riunione del 15 aprile quando il corpo del Consiglio Accademico di Brera congiunto con i Soci Onorari avrebbe eletto la *Commissione per l'accettazione e collocamento delle opere alla Triennale*

Onorevole Collega,

nell'intento di star fuori dalle chiesuole e di tenere nel dovuto conto tutte le manifestazioni artistiche ed attitudini speciali, vi sottoponiamo una serie di nomi, ed altri ancora di supplemento, acciò la vostra scelta possa formularsi libera ed indipendente.

L'importanza capitale della buona riuscita di questa Commissione per l'accettazione e collocamento delle opere alla Triennale ci dispensa dal raccomandarvi caldamente il vostro intervento all'elezione di Domenica prossima.

Milano, 12 aprile 1894

Un Gruppo d'Imparziali

Scultori: Butti Enrico, Barcaglia Donato, Alberti Achille, Pellini Eugenio, Villa Fed. Gaetano, Troubetzkoy Paolo
Pittori: Bertini comm. Giuseppe, Beltrami Giovanni, Bouvier Pietro, Vanotti Alessandro, Crespi Enrico, Cairati Gerolamo, Carcano Filippo, Giuliano Bartolomeo, Previati Gaetano, Morbelli Angelo, Rossi Luigi.

Altri nomi da scegliere:

Scultori: Argenti Antonio, Bezzola Antonio, Bisi Emilio, Abate Carlo, Malfatti Andrea, Astorri Enrico, Secchi Luigi.

Pittori: Bignami Vespasiano, Gola Conte Emilio, Didioni Francesco, Dell'Orto Uberto, Cressini Carlo, Grubicy Vittore, Mentesi [sic] prof. Giuseppe.

Le elezioni portarono alla nomina dei pittori: Bartolomeo Giuliano con voti 64, Leonardo Bazzaro 57, Filippo Carcano 56, Mosè Bianchi 53, Vespasiano Bignami 48, Pietro Bouvier 47, Feragutti Adolfo 47, Giuseppe Bertini 45, Roberto Fontana 45, Arturo Ferrari 41, Amerino Cagnoni 37, Luigi Rossi 37. Fra gli scultori: Enrico Butti 65, Luigi Secchi 51, Federico Villa 49, Bassano Danielli 47, Achille Alberti 45, Francesco Confalonieri 44, Donato Barcaglia 39. Tutti risultano accettare l'incarico. Come si vede l'indicazione ufficiale fornita dall'Assemblea tenutasi nelle sale della Famiglia riusciva in buona parte confermata dalle votazioni tenutesi a Brera. Meno fortunata la lista proposta dal *gruppo d'imparziali* che nell'intento di garantire una rappresentatività totale del giuri, aveva mediato tra le istanze più tradizionaliste, Bertini, Giuliano e i fermenti recenti attorno a Previati e Morbelli ed, eventualmente, Grubicy stesso senza tralasciare il fondamentale rappresentante del naturalismo anni ottanta, Carcano. In una posizione di questo tipo si può cogliere come gli *imparziali* proponendo una rappresentanza che attraversava trasversalmente le generazioni e gli stili, cercassero di promuovere, in un momento certamente complesso per l'affermazione delle nuove istanze pittoriche, un aggiornamento delle giurie di accettazione che giocavano a sfavore delle ricerche più moderne per superare le *chiesuole* e ottenere commissioni equilibrate. Che nessuno dei nomi maggiormente di rottura giungesse ad essere eletto fornisce l'ennesima conferma più che di una chiusura – stante che le commissioni erano elette dal Consiglio e dai Soci Onorari – della schiacciante minoranza numerica della “nuova scuola” che faticava ad imporsi nei contesti istituzionali a causa della estrema limitatezza della propria rappresentanza. Non va d'altro canto messo in parentesi che le vicende della Famiglia Artistica, in questo momento, sembrano riflettersi in maniera chiara nelle scelte degli artisti: lo stato di belligeranza dichiarato all'interno dell'associazione tra l'ala grubiciana

¹²⁴ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I, 1.3.11, n. 854, n. 896.

e l'ala carcaniana e bazzariana fa sì che la lista, pur ampia e trasversale, degli *imparziali* non trovi l'appoggio della maggioranza del corpo sociale che si esprimeva nel direttorio che, in quel momento, annoverava come pittore-direttore Filippo Carcano.

Ancora una volta, come testimoniano le lettere di Previati, gli artisti di area “moderna” si rapportavano in maniera negativa nei confronti dell'istituto delle commissioni di accettazione e collocamento.

Oggi ho veduto il Segretario dell'Accademia [...] È dispiacentissimo dell'idea di Conconi di fare una *esposizione libera* in contraddizione a quella di Brera¹²⁵, dice che l'accademia non merita simile affronto!

Non so a che punto sia l'idea di Conconi che non credo attuabile oggidi. Certo è che se una proposta simile fosse stata fatta a tempo al Comitato dell'Esposizioni riunite, l'esposizione triennale di Brera restava nella sua topaia – ma adesso abortirebbe in una piccola esposizione isolata fuori dalla cerchia d'attrazione del pubblico – almeno è questo il mio parere – sebbene attuandosi prepara la via alla soppressione delle commissioni d'accettazione – supplizio e vergogna dell'arte moderna – finché nei recinti delle esposizioni si farà della compra e vendita – oh sarebbe un altro paio di maniche se lo scopo fosse un indirizzo assoluto d'arte o uno studio comparativo etc. ma collegato così il modo di vivere col genere della merce dove è mai che trovano *tante egregie persone* il coraggio di dire a tizio e sempronio: - Voi per quest'anno caro mio non pranzerete perché non dipingete come me, come il tale, come ha detto che si deve dipingere magari Leonardo da Vinci? Come è buffa la morale moderna almeno quella artistica.¹²⁶

Questo mercimonio, fatto di favoritismi, evidente qualora si consideri un possibile uso “militante” delle commissioni di accettazione e, in buona parte, inevitabile dato che le commissioni procedevano a massicci scarti di opere, non è documentabile in linea di massima tramite la documentazione archivistica braidense. Esiste, tuttavia, nella corrispondenza di Grubicy un fascicolo¹²⁷ che afferisce proprio alla commissione di accettazione e ordinamento del 1894 e che permette di entrare nel caso specifico delle opere presentate dal pittore e di documentare un caso specifico di sospetto uso “personalistico” e di *vandalismo* nell'uso del potere derivante dalla gestione dell'accettazione e del collocamento nei confronti delle opere del pittore. Il 20 aprile 1894 Grubicy notificava 5 opere ad olio per l'esposizione. Alla prima tornata di cernita, due delle tre tele venivano rifiutate e il pittore se ne doleva, ampiamente, con Luigi Rossi:¹²⁸

Caro Rossi,

Pensato e ripensato non so che confermarmi nella prima idea che mi venne quanto ella ebbe la cortesia d'annunziarmi la sorte toccata ai miei due quadri.

La mia esposizione nel (suo complesso delle 5 tele) non fu da me organizzata col semplice criterio di mandar 5 capi al mercato [...]. Io intendevo dare in una assieme la mia fisionomia artistica, le mie aspirazioni e le mie ricerche tecniche. Ora colla soppressione di quelle due tele tutto è scompaginato ed io non intendo sottostare a questo incosciente vandalismo.

Quando il numero delle opere era limitato a 3, io avevo disposto in modo da conseguire lo stesso scopo senza rinunciare ad una di queste due note scartati alle quali aggiungo ci tenevo dippiù perché rappresentano la fase più progredita da' miei studi.

¹²⁵ Maggio Serra 1998, pp. 629-652: 649.

¹²⁶ Asciamprener 1946, pp. 183-184, lettera del 2 marzo 1894.

¹²⁷ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I, 1.1.4: 1894.

¹²⁸ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I, 1.1.4: 1894:28.

Non si dia troppo pensiero, caro Sig. Rossi, per la ferita che può averne il mio amor proprio, poiché al postutto mi è di consolazione il fatto di sapermi in buona compagnia nelle avversioni artisti d'una commissione che tentò d'infliggere lo stesso sfregio alle opere di Previati e Morbelli le quali saranno fra le più interessanti e discusse della mostra.

Così pure mi consola il ricordo che nella di lei visita al mio studio la tela che più parve impressionarla fu appunto una delle due rifiutate.

E per ultimo mi è di grande sollievo la più tranquillante certezza che parecchie centinaia di opere letteralmente insignificanti saranno state accolte a [illeggibile] da questa commissione che finirà col diventare famigerata [cancellato]: come [illeggibile] per il colpo da essa dato al prestigio dell'Accademia.

Vittore si poneva dunque nella eletta schiera degli artisti presi di mira dalla commissione tra cui Previati e Morbelli. A seguito di ciò si poneva il problema del collocamento: il 5 maggio 1894 Grubicy scriveva a al Presidente Venosta¹²⁹

Lo scrivente aveva ritenuto opportuno di coordinare tre piccoli suoi dipinti in forma detta di trittico. L'accordo armonioso delle tre note d'intonazione e dei tre diversi momenti e caratteristiche che della Natura, costituivano – a suo modo di vedere estetico – quel *trait-d'union* che veniva poi accentuato dall'incorniciatura, evidentemente affine, delle tre tele, concorrenti a formare in certo modo i tre pezzi d'una *suite*.

Infatti le tre cornici (con spagliazzo d'oro, contornato da fascia nera, la centrale rettangolare più grande, con due laterali d'identiche dimensione ed entrambe foggiate ad ancona, fortemente connesse per di dietro da solide sbarre di legno) costituivano nel complesso la tradizionale linea del trittico.

I tre quadri – per errore?... – furono volutamente disgiunti, distruggendo il significato dell'opera che lo scrivente intendeva sottoporre al giudizio del pubblico.

Ritenendo che la Commissione oltre al diritto già sconfinato di accettare o rifiutare e – se accettate – di collocare bene o male le opere, non possa arrogarsi anche quello di frazionarle come torte, lo scrivente chiede formalmente a codesta Onorevole Presidenza acciò che nel suo tutorio potere discrezionale disponga:

o per la reintegrazione del lavoro in questione

o per la sua restituzione in caso che mancasse lo spazio per esporlo integralmente.

Tre giorni dopo indirizzava due lettere:¹³⁰ una a Bignami ed una al Presidente dove, al primo, chiedeva di intercedere presso la Commissione per la disposizione del trittico e al secondo di ottenere il permesso di visionare prima il collocamento.

Caro Sig. Bignami

[...] veda di fare il sacrificio lei pure di trovarsi domattina [alla riunione della Commissione] onde vedere se è una questione artistica e di collocamento oppure una lizza personale, per cui sfogo, non parmi sede la più opportuna l'incarico di fiducia di provvedere ad un equo collocamento di tutti e di ognuno nei limiti del possibile.

Illustrissimo presidente Signor Marchese

È la quarta mattina che mi trovo alle 7 all'Esposizione dietro formale invito di vari membri della commissione, per poter effettuare quel leggerissimo accomodamento ai miei piccoli quadri. Ho ottenuto completa adesione dai seguenti:

Prof. Giuliano, Luigi Rossi, Ferragutti, Arturo Ferrari, Mosè Bianchi, Bazzaro, Prof. Vesp. Bignami e forse Rob. Fontana.

La sola recisa opposizione oggi venne da uno solo, il che costrinse gli altri (Mosè Bianchi e Rossi) ad abbandonare il lavoro e l'esposizione.

¹²⁹ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I, 1.1.4: 1894:26

¹³⁰ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I, 1.1.4: 1894:29, 30

Per domattina è stabilita la seduta definitiva con esclusione assoluta degli espositori e mi si è fatto intravedere che potrei anche andare a star peggio.

Mi permetta di fare appello alla di lei autorità tutoria onde, almeno in linea di legalità nella forma, venga controllata la strana assunzione nel voler maltrattare un espositore che nel complesso delle sue opere non supera più di 2 metri quadrati di spazio, mentre in media nessun milanese ne occupa meno di 8 o 10 ed alcuni persino 20 e 25.

Che Vittore, in questo frangente, potesse star scontando un trattamento poco limpido sembrerebbe plausibile: sono mesi complessi alla Famiglia Artistica, come suaccennato. Nel giugno si arriverà allo scontro diretto: la presenza di due liste, una chiaramente emanazione della direzione carcaniana, l'altra cosiddetta *imparziale* proveniente dalla penna di Grubicy, erano testimonianza della frattura in corso che vedeva nei due pittori i due principali contendenti. La lista degli *imparziali* con il suo tentativo mediatore rappresentava in ogni caso una decisa azione di contrasto alla linea dominante dei "maestri" che, nello stesso momento, portavano avanti un braccio di ferro estenuante all'interno dell'associazione dove Grubicy manteneva, tuttavia, una posizione di vantaggio. Non sembra improbabile che lo scontro interno della Famiglia si riflettesse in una azione, certamente poco trasparente, da parte di chi, in quel momento, poteva esercitare il potere di scegliere e ordinare l'esposizione. Sebbene non esistano prove documentarie – non si è rintracciata alcuna comunicazione di Rossi che permetta di sciogliere l'identità dell'*uno solo* che si oppose alla verifica da parte di Vittore del collocamento delle proprie opere – non sembra improbabile che si tratti proprio di Carcano, uno dei pochi pittori facenti parte della commissione, insieme a Bertini, Bouvier e Cagnoni, che non compaiono nella lista dei favorevoli che Grubicy indirizza al Visconti Venosta. È da sottolineare, tuttavia, come lo scontro non si giochi sui linguaggi stante che nello stesso momento è Carcano ad appoggiare senza riserve il divisionismo di Pellizza al Fumagalli: sarebbe forse necessaria una riconsiderazione ampia sul peso che la personalità e i rapporti personali di Grubicy hanno potuto rivestire nel contesto artistico locale per quel che riguardava i rapporti dell'ala divisionista con i contesti ufficiali. A distanza di un mese, infatti, nelle sale della Famiglia Artistica scoppierà la miccia della lite tra Grubicy e Fontana:¹³¹ *camorre, chiesule* e favoritismi delle quali si accusano, vicendevolmente, la *clac* carcanina e la *chiesuola* grubiciana nella quale, come si vedrà, appaiono tutti i nomi del fronte divisionista. Che in un simile contesto, attraversato da tensioni e rivalità personali, basti pensare l'articolo di Grubicy contro Carcano del 1893, gli artisti giungessero ad un utilizzo totalmente scriteriato delle attribuzioni delle giurie non sembra improbabile: non è senza significato, mi sembra, che la nomina di Grubicy a socio onorario dell'Istituto arrivi soltanto nel 1907 – dopo quasi vent'anni che il collegio dei soci si fosse aperto a Pietro Chiesa o Luigi Borgomanero – e che la risposta del pittore fosse una comprensibile e piccata rinuncia:

Professandomi grato a quegli egregi colleghi del Consiglio che hanno avuto la benevolenza di pensare al mio nome nell'elezione di ieri dei Soci onorari, mi affretto pregare codesta onor.le Segreteria a non iscrivermi nell'albo o – se fosse già fatto – a cancellarmene avendo io trascorsa tutta la mia oramai lunga carriera artistica nel più reciso contrasto ad ogni concetto d'arte informatore dell'Ente "Accademia"¹³²

¹³¹ Si rimanda al III Capitolo dedicato alla ricostruzione della storia della Famiglia Artistica e alle vicende interne del sodalizio.

¹³² Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I, 1.1.4: 1907:40.

Tornando alle questioni inerenti il dispositivo delle giurie e delle commissioni, appare chiaro come, dinanzi ad una ipotesi che si basa sull'abolizione delle commissioni come auspicato dal fronte "avanguardista", Morbelli in primis, qualunque azione di cernita preventiva apparisse arbitraria e, in linea di massima, tacciabile di un uso particolaristico, ma anche nell'occasione di un rifiuto ampiamente discusso, come quello de *Le nostre Schiave* di Ghidoni – vero scandalo della seconda Triennale – i fatti e la documentazione rintracciata restituiscono una dinamica più complessa e non basata sulla semplice assunzione del *non dipingete come me* lamentato da Previati.

Il rifiuto de *Le nostre Schiave* di Domenico Ghidoni, opera celebrata da Pompeo Bettini¹³³, raccolse attorno a sé un tale clamore che la presidenza dell'Accademia, nella persona di Ermes Visconti Venosta, dovette rispondere ad una richiesta di spiegazioni del Ministero della Pubblica Istruzione manifestando che il rifiuto era stato motivato non da ragioni di ordine artistico o estetico – essendo stata l'opera dalle commissioni congiunte di pittura e scultura giudicata valida dal punto di vista artistico – ma perché al netto dell'intento morale dell'artista, il soggetto tratto da *una casa di tolleranza* era stato ritenuto all'unanimità, come sottolinea Visconti, dai commissari inadatto alle sale braidensi.¹³⁴ L'intera vicenda e il relativo clamore critico è stata ricostruita da Giovanna Ginex¹³⁵ sulla base dei materiali conservati presso l'Accademia Braidense e a questo testo si rimanda per i pareri dei membri della commissione: quello che è interessante è che la critica stessa, Macchi in particolare¹³⁶, trovasse incredibile come Filippo Carcano ed Enrico Butti, membri della commissione, avessero lasciato correre un giudizio così inconsistente allontanando l'opera. Critica ancor più sensata se si considera – come emerge dal carteggio tra il Presidente Venosta e il Ministero – che l'opera venne respinta con i pareri concordi dei due artisti. Ancora una volta, tuttavia, gli indirizzi delle Commissioni non provenivano dall'Accademia, ma erano frutto di una votazione e Ghidoni stesso, vincitore del premio Tantardini per il 1891, era uno dei Soci Onorari dell'Accademia di Brera convocati a nominare le commissioni stesse. Se stupisce il silenzio di Butti, non meno risulta difficile da comprendere l'opposizione di Bassano Danielli che pure era una voce di quella cultura di realismo sociale che attraversa la scultura degli anni novanta e che trovava, nell'opera di Ghidoni, un'ulteriore manifestazione. Come si vedrà, una relazione non nota di una riunione del Consiglio del 1900 permette di apprendere dalla viva voce del contestato Butti che l'opera di Ghidoni venne ammessa alla Triennale del 1894 dal giurì degli scultori, fu la riunione plenaria dei giurì congiunti – pittori e scultori – a votare per l'esclusione a causa della pressante richiesta, in tal senso, del Comitato organizzatore stesso delle Esposizioni Riunite. Vicenda confermata, si vedrà a breve, dall'attacco che Alberti scagliava contro il Consiglio in occasione della discussione in merito al rifiuto, nel 1897, della

¹³³ P. Bettini, *L'Arte proletaria all'Esposizione artistica Triennale di Milano*, «Critica Sociale», IV (1894), 18, 16 settembre 1894, p. 288.

¹³⁴ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1894/7 – 2a Triennale, CARPI F, III, 4.

¹³⁵ G. Ginex, *Domenico Ghidoni*, in G. Ginex, a cura di, *Domenico Ghidoni (1857-1920). "Bizarro scultore, pensiero generoso, anima e ribellione"*, cat. della mostra (Ospitaletto, 3 marzo – 16 aprile 2001), Grafiche Apollonio, Brescia, pp. 27-31. La commissione che riporta la studiosa è errata: i nomi che elenca appartengono alla commissione di accettazione e collocamento del 1891, mentre i nomi corretti sono quelli riportati poco sopra e verificabili sia nei documenti d'Archivio che in: *Anno MDCCCXCII, MDCCCXCIII, MDCCCXCIV Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Manini-Wiget, Milano 1895, pp. 227-228. Si veda più di recente: C. Casero, *La Scultura Sociale tra il vero e l'Ideale. Realismo e impegno nella plastica lombarda di fine ottocento*, Scripta, Verona 2013, pp. 87-91.

¹³⁶ g.m., *Cose d'Arte. Esposizione Triennale di Belle Arti dell'Accademia di Brera*, «La Lombardia», XXXVI (1894) 30 aprile 1894, p. 3.

scultura di Ripamonti *D'ozzi beato e di vivande*, ricordando come nel 1894 «impressioni interessi estranei» avessero causato l'esclusione della scultura *Le nostre schiave*.

I.1.3 - «IL RIPETERSI DI GIÀ NOTATE IMPERFEZIONI»: LA TERZA TRIENNALE DEL 1897.

Il caso della Triennale del 1897 pone ulteriori evidenze e, soprattutto, rappresenta un sintomatico punto di svolta per la crisi dell'istituzione dei Premi. La Terza Triennale si presentava, sin dagli inizi, complessa: nel 1896 vi sarebbe stata l'Esposizione Triennale di Torino, tra il dicembre ed il marzo la festa dei fiori di Firenze, sarebbe seguita – contemporanea alla Triennale milanese – la Biennale veneziana, nel 1898, poi, vi sarebbe stata l'ulteriore esposizione nazionale torinese. Il caos espositivo che aveva portato alla crisi delle esposizioni annuali negli anni ottanta, sembrava ripresentarsi, ingigantito nelle proporzioni, su scala nazionale nel nuovo decennio: il Consiglio si aspettava una scarsa affluenza sia di pubblico che di opere e riteneva che sarebbe stato migliore, sotto un profilo economico, evitare di spostare l'esposizione al Castello come nel '94 per puntare ai limiti più ristretti del palazzo di Brera con non più di due opere per artista e una selezione dominata da una «ragionevole serietà».¹³⁷ Una assemblea di artisti – promossa dalla Società degli artisti e Patriottica e dalla Famiglia Artistica – nel giugno 1896 fece pervenire all'Accademia i *desiderata* degli espositori che chiedevano, non essendo ancora stata indicata una sede, di eleggere il palazzo della Permanente come luogo per l'esposizione. La proposta, accompagnata da un numero impressionante di firme¹³⁸, fu presa in carico dalla Presidenza che indisse una assemblea generale dei soci onorari e dei consiglieri accademici per definire la scelta della sede: con una maggioranza di 65 voti favorevoli su 69 presenti, fu accolta la proposta degli artisti e si optò per la sede di Via Principe Umberto. Quello che appare interessante è che alcuni artisti – tra cui Ernesto Bazzaro e Giovanni Beltrami – manifestavano in sede di assemblea una netta preferenza per i locali di Brera. Il presidente *in pectore* Boito, vero perno attorno al quale ruota il rinnovamento accademico di fine secolo, intervenne, con una nota estremamente ironica e ficcante, a puntualizzare un aspetto:

Presidente – ringrazia quegli artisti che oggi sono tanto teneri del Palazzo e dell'Accademia di Brera; compiuto quanto debito, deve far notare che nel 1891 le lodi non erano altrettanto vivaci, che se l'Accademia accondiscende ad abbandonare la sua vecchia sede, lo fa per contentare la maggioranza, che suo scopo è di giovare all'arte ed agli artisti e non ne lasca soluzione all'occasione quando si presenta ed ha perciò chiamato gli artisti affinché possano spiegarsi sinceramente, senza sottintesi. [...] La sede di Brera era buona quando gli artisti si contentavano di qualche cosa in meno: adesso, giustamente, non si subiscono difficoltà nell'impianzar bene le esposizioni e perché la sede di Brera diventi tollerabile occorrono aggiustamenti di padiglioni e gallerie. Ora per una festa dell'arte come un'esposizione di Belle Arti si dovrebbe cominciare col deturpare un monumento artistico come è il Palazzo di Brera?¹³⁹

Con ogni evidenza, erano ancora vive nella mente dell'architetto le polemiche occorse in occasione del 1891 attorno al collocamento infelice di *Maternità* e, dunque, appariva ormai necessario

¹³⁷ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dall'anno 1894 al 1897, Carpi A III 25, Adunanza Ordinaria Tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 18 marzo 1896.

¹³⁸ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1897 3a Triennale, CARPI F III 13, prot. 473.

¹³⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1897 3a Triennale, CARPI F III 13, verbale seduta assemblea del 22 novembre 1896.

riconsiderare l'idea di Brera come luogo espositivo, sia – come traspare dalle parole di Boito – per sollevare l'Accademia da eventuali accuse circa il collocamento, sia per venire incontro agli indirizzi espressi in maniera inequivocabile dagli espositori. Tornando alle vicende della Triennale, nella seduta del 18 novembre, si comunicò che la Permanente aveva dato disponibilità di accogliere l'esposizione nei locali di Via Principe Umberto, proposta accettata dal Consiglio. Le questione riguardante la concorrenza delle mostre veneziane e torinesi portava in sede consiliare la proposta di Bartolomeo Giuliano¹⁴⁰ di restringere ad opere mai esposte l'ammissione alla Triennale: la mozione appoggiata da Alberti, trovò l'opposizione di quasi tutto il Consiglio che con 8 voti contrari e 5 favorevoli respinse la proposta e mantenne intatti gli articoli di regolamento del 1891 e del 1894 che prevedevano la limitazione soltanto per opere già esposte in occasione di passate rassegne braidensi o milanesi. Il 12 marzo¹⁴¹, a seguito di una richiesta scritta della Famiglia Artistica di prorogare di 15 giorni la consegna delle opere per l'esposizione, si discusse in Consiglio sulla proposta: non potendosi ottenere una proroga così lunga, si decise di concedere una dilazione di tre giorni. Si passò, quindi, alla nomina delle commissioni, indipendenti tra loro, di collocamento e di accettazione delle opere. Come per il 1894 presso l'Accademia giunsero diverse liste di nomi: la Famiglia Artistica indicava una riunione per il 24 marzo¹⁴², aperta ai soci e agli artisti non soci espositori, che tuttavia non si risolveva, sembra, nella proposta di nominativi, ma nella richiesta che tra le due commissioni vi fosse almeno un membro comune. Presentava una sua rosa la Società degli Artisti e Patriottica che si assestava, per l'accettazione, su Filippo Carcano, Pietro Bouvier, Luigi Secchi e Riccardo Ripamonti; per il collocamento su Achille Formis, Enrico Crespi, Giorgio Belloni, Achille Alberti, Bassano Danielli e Primo Giudici.

Infine perveniva una terza lista anonima, ma che si può credere provenisse da ambienti vicini alla Famiglia Artistica:

Milano, li 23 marzo 1897

Onorevole Signore,

un gruppo di artisti convinto della necessità che le Commissioni di accettazione e di collocamento per l'Esposizione Triennale di Belle Arti riescano composte di artisti i quali per larghezza di vedute e modernità d'intendimenti offrano sicura garanzia di un coscienzioso verdetto congiunto alla massima imparzialità di trattamento, fa caldo appello alla S.V. affinché nella votazione che avrà luogo Giovedì 25 corr. alle ore 13, in una delle aule della R. Accademia di Brera abbia a pronunciarsi sui seguenti nomi:

¹⁴⁰ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dall'anno 1894 al 1897, Carpi A III 25, Adunanza Straordinaria Tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 30 novembre 1896.

¹⁴¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dall'anno 1894 al 1897, Carpi A III 25, Adunanza Ordinaria Tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 12 marzo 1897. Questa la comunicazione inviata dalla Famiglia Artistica: «Onorevole Presidenza della R. Acc. Di Belle Arti, Milano. i sottoscritti fanno preghiera a questa onorevole presidenza per ottenere che la presentazione delle opere sia prorogata di 15 giorni. Fiduciosi del di Lei appoggio nonché di quello del Consiglio Accademico, anticipatamente ringraziano. Laforet Alessandro, Zennaro Felice, Felice Bialetti, Del Bo Romolo, Labò Oreste, Enrico Astorri, Guido Zuccaro, Ambrogio Pirovano, Longoni Emilio, [ill.], Toma [?], Napoleone Grady, [ill.], Attilio Prendoni, Alessandro Carminati, Emilio Quadrelli, Buffa Giovanni, Carlo Agazzi, Cantinotti, Pietro Chiesa, Colombi Borde, Vedani Michele, Ravasco Cesare, R.M. Roberti, Feller Mayer, Giuseppe Mentessi». Su foglio seguente con stessa intestazione: «Grossoni Orazio, Giulio Branca, Francesco Pezzoli, Vittorio Pasinelli, Federico Quarenghi, Giovanni Sottocornola, Luigi Borgomanero, Achille Cattaneo, Pietro Adamo Rimolfi, Pasinetti Antonio, [ill. forse Ermenegildo Agazzi], Enrico Cassi».

¹⁴² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, volantino della Famiglia Artistica. da questa cartella provengono i documenti citati a seguire.

Commissione d'accettazione: Filippo Carcano Pittore, Gaetano Previati Pittore, Enrico Butti Scultore, Ernesto Bazzero Scultore.

Commissione di Collocamento: ~~Giuseppe Mentessi~~ Carcano Filippo Pittore; Gola Conte Emilio Pittore, Giorgio Belloni Pittore, Secchi Luigi Scultore, ~~Pellini Eugenio~~ Carminati Scultore, Ghidoni Domenico Scultore.

L'adunanza del 25 marzo, aperta a Consiglieri Accademici e Soci Onorari, con 74 votanti elesse per l'accettazione Carcano, che ottenne un voto plebiscitario con 66 preferenze, Bouvier e Secchi. Seguivano, non eletti per il mancato raggiungimento del minimo (31 voti) Butti, Ripamonti, Ernesto Bazzaro e Gaetano Previati che aveva raccolto 22 preferenze. Sebbene non avesse raggiunto il quorum, Butti veniva ammesso alla composizione del Giurì. Il regolamento per il 1897 prevedeva, rispetto alla precedente triennale, che il Consiglio nominasse direttamente altri quattro artisti a far parte della commissione e risultarono nominati Confalonieri Francesco, Danielli Bassano, Emilio Gola e Mosè Bianchi. Per il collocamento furono eletti dall'assemblea: Giorgio Belloni, Emilio Gola, Enrico Crespi, Primo Giudici, Achille Alberti e Bassano Danielli. Il Consiglio nominò Luigi Secchi, Riccardo Ripamonti, Enrico Butti, Achille Formis, Leonardo Bazzaro e Filippo Carcano. Come si vede il Consiglio cercò anche di venire incontro alla richiesta della Famiglia Artistica di una comunicazione tra le due commissioni attraverso la presenza di membri comuni e, come altre volte, i nomi eletti rispondevano abbastanza fedelmente ai *desiderata* che puntualmente arrivavano in accademia e al corpo degli elettori da parte delle assemblee extra-braidensi.

Ancora una volta il problema delle commissioni di ammissione e collocamento assunse un ruolo di primo piano nel gruppo degli artisti legati alla ricerca divisionista. Noto è che alla rassegna furono rifiutate le opere di Nomellini¹⁴³ e Fornara¹⁴⁴ cosa che, insieme alle relative lettere dai carteggi degli artisti coinvolti, ha fatto calare un velo di *reazione* sull'esposizione per l'anno 1897¹⁴⁵. Benché la notizia non abbia alcun fondamento, in alcuni testi dedicati al divisionismo, si trova riferito che *Ritratto di Signora* di Attilio Pusterla¹⁴⁶ fosse rifiutato. Anche a proposito di Carlo Fornara è stata assunta in letteratura la certezza che il giurì rifiutasse l'opera *En plein air* per «barbarismi

¹⁴³ Nomellini notificò due opere in due momenti diversi: la prima ad essere notificata fu *Notte in riviera* (m. 2,50 x 1,70) posta in vendita a 3000 lire. Nella scheda di notifica Nomellini annota «l'opera che invio non è mai stata esposta essendo fatta per l'Espo.ne ed ora terminata» e tra le osservazioni «Se fosse permesso: sperare in una buona collocazione». La seconda opera notificata è *Sera* (m. 0,60x060) messa in vendita al prezzo, notevolmente inferiore, di 350 lire: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 8. Il secondo dei due dipinti fu inviato senza che fosse depositata la notifica in tempo utile: tuttavia venne accettato. Dalla lettera che Nomellini invia ad accompagnamento delle due opere il 31 marzo 1897, si evince anche che l'autore intendeva concorrere con *Notte in Riviera* al Premio Fumagalli: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 13:4. Le due opere furono poi esposte a Torino: *LVI Esposizione. Società promotrice di Belle Arti*, Roux Frassati & Co, Torino 1897, pp. 30 n. 278 (*Notte in riviera*) in vendita a 3000 lire, n. 280 (*Sera*) in vendita a 370 lire.

¹⁴⁴ Dalla scheda di notifica risulta che Fornara presentasse *En plein air – Vigezzo-Alt'Ossola*, di m 2,40 per 2 compresa di cornice. Il rappresentante del pittore era Giovanni Rastellini: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 8.

¹⁴⁵ Vittore Grubicy scrive a Nomellini il 15 aprile 1897: «Non mi meraviglio di *nulla* a questa Triennale in cui tira aria di reazione di *Ganachisme* (vedi Goncourt). Io ho qui dei quadri che stanno incorniciati ed inoperosi nello studio e senza alcuna spesa avrei potuto consegnarli a Brera; ma me ne sono guardato bene per non mangiarmi il fegato nel vederli bistrattati. Né Morbelli, né Segantini hanno mandato», Fiori 1968, I, p. 100.

¹⁴⁶ *Regia Accademia di Belle Arti di Brera Terza Esposizione Triennale 1897, Catalogo Ufficiale*, Treves, Milano 1897, p. 10 n. 75. Scheda di notifica: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 8. L'opera era un pastello di m. 2,20x3,50. Si veda: Colombo 2012, p. 63.

cromatici»¹⁴⁷, notizia che deriva da un passo del testo di Valsecchi del 1971¹⁴⁸ ma che non trova alcuna conferma nella documentazione archivistica. I resoconti della commissione di accettazione – per quanto si è potuto verificare – non presentano alcun riferimento a valutazioni di tipo estetico: si tratta di lunghi elenchi di opere ammesse e rifiutate e non figurano quasi mai giudizi relativi alla fattura, alla tecnica o al tipo di opera e appare, invero, eccessiva l'idea di una serrata della Commissione nei confronti della pittura divisionista. Nei suoi appunti autobiografici Fornara appunta: «inviai questo quadro alla Triennale milanese del 1897 e vi suscitò una violenta reazione nella giuria, composta di accaniti avversari del divisionismo. Eran quelli tempi duri per questa tecnica incompresa dal pubblico e combattuta dai tradizionalisti. Il quadro dopo varie sedute tempestose fu definitivamente rifiutato».¹⁴⁹ Accanto al caso Fornara, oggetto di discussione, tra Gubicy, Morbelli, Pellizza e Nomellini fu l'esclusione delle opere del pittore toscano.

Pellizza rispondeva a Nomellini:

Carissimo,

la consortereria milanese ti ha rifiutato un quadro: e un quadro, pur fatto a divisione, venne rifiutato a Fornara assieme ad un altro del Pusterla. Morbelli mi scrive che sta concretando di esporre le due opere del Pusterla e del Fornara in qualche luogo pubblico e di scrivere a te se acconsenti che colle due opere venga esposta la tua.¹⁵⁰

Come accennato nessun rifiuto dell'opera del Pusterla è documentato, né, dalle schede di notifica, risulta che il pittore sottoponesse più di una sola opera. Grubicy manifestava, invece, la chiara percezione di una opposizione serratissima da parte dei *Satrap*

[...] è semplicemente ridicolo il rifiutare la vostra arte che io ritengo coscienziosa, disinteressata e quindi *arte vera* come l'ho sempre riscontrata nel passato: ma è logico e quasi fatale da parte dei frusti e bolsi *chevaux de manège* professionisti e trotterellanti del pane quotidiano e che si danno l'aria di focosi destrieri solo pei calci che tirano a chi lavora sul serio e con sincero amore dell'arte.

Portatevi in pace il rifiuto dei vostri quadri; tanto più che non è forse solo in odio ad essi che vi hanno lasciato alla porta, ma piuttosto a causa del locale piccolino che si sono scelto per starci in pochini, da buoni amici, ben serrati attorno alle 40 e più mila lire di premi. Capirete che una nota luminosa, fresca e squillante, anche se ficcata al soffitto non fa mai bene come confronto alle tele *vieux-jeu* che sanno d'olio rancido, alle salse in tono caldo che

¹⁴⁷ A.-P. Quinsac, *Biografia*, in G. Belli, A.-P. Quinsac, a cura di, *Carlo Fornara. Un maestro del Divisionismo*, cat. della mostra (Milano, Museo della Permanente, 5 maggio-6 giugno 1999), Skira, Milano 1999, pp. 151-158:152; A.-P. Quinsac, *Carlo Fornara. Una vita*, in A.-P. Quinsac, a cura di, *Carlo Fornara. Il colore della valle*, cat. della mostra (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 30 giugno-2 settembre 2007), pp. 11-19:13; A.-P. Quinsac, *Carlo Fornara. Alle radici del Divisionismo. 1890-1910*, cat. della mostra (Domodossola, Casa De Rosis, 25 maggio-20 ottobre 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, p. 36.

¹⁴⁸ Nel volume si riporta: «Quando si legge la motivazione di quel rifiuto, ci si accorge della novità del quadro, che sfuggiva alla giuria. L'opera fu respinta *per le audacie dei rapporti cromatici, bollate di barbariche stonature*», M. Valsecchi, F. Vercelotti, *Carlo Fornara pittore*, All'Insegna del pesce d'oro, Milano 1971, p. 11. La citazione virgolettata nel testo non porta alcun riferimento in nota e l'indagine condotta nell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti non ha permesso di rintracciare alcun documento tra quelli prodotti dalla Commissione di accettazione che porti un simile giudizio, pertanto non si ritiene, salvo ulteriori ritrovamenti documentari, che si possa assumere questo giudizio come veritiero e rispondente al parere dei giurati. Anche l'indicazione bibliografica, riportata sempre da A.-P. Quinsac nei suoi contributi su Fornara in merito al 1897 è imprecisa: la studiosa segnala, infatti, un articolo dedicato all'Esposizione come «C.b., *La Triennale di Milano VII. Per Finire*, in "Il Secolo", 28-29 maggio», ma C.B., ovvero, Carlo Bozzi scriveva per «L'Italia del Popolo». Lo spoglio delle due testate ha permesso di verificare come né «L'Italia del Popolo» né «Il Secolo» riportino questo articolo. Si veda: Quinsac 2019, p. 257.

¹⁴⁹ *Appunti autobiografici*, in Valsecchi, Vercelotti 1971, p. 33.

¹⁵⁰ Fiori 1968, I, p. 204.

si arrogano il titolo *d'intonazione*, alle pennellate da acrobati e prestidigitatori che mettono in mostra i colori del fabbricante invece che l'animo ed il cervello dell'artista.

Abbiate pazienza, Nomellini; se lavorate sempre colla passione che ci metteste nel passato, verrà certo anche la vostra ora e quella sarà ben più brillante e duratura che non i trionfi, a base di mutuo incensamento e premiazione dei Satrapi ora imperanti a Milano.¹⁵¹

Parole violente, quelle di Grubicy, che non celano il bersaglio: *le salse in tono caldo d'intonazione* sono da riconoscersi nelle opere di Carcano e della scuola carcaniana. Ritornano le parole che il pittore utilizzava nella filippica contro il pittore su «La Riforma» del 1893:

per chi era surto, in nome appunto del colore vero e puro dell'aria aperta, a combattere le intonazioni convenute e preconcepite in chiave calda o fredda, questo quadro rappresentava una completa abdicazione e rinuncia alla propria bandiera pittorica. Non si tratta dunque soltanto della maggiore o minore riuscita d'un quadro, alla qual cosa tutti ponno andar soggetti: si tratta d'indirizzo tecnico radicalmente mutato, sconfessando quello a cui Carcano deve il suo nome per sostituirvi, con qualche variante nell'espressione della forma, l'atro che tanto aveva fatto per debellare¹⁵²

Da questi fatti nasceva la polemica morbelliana contro l'Accademia e il progetto, fallimentare, di tentare per la successiva Triennale del 1900 una esposizione divisionista autonoma qualora Brera non avesse mutato i criteri di accettazione delle opere permettendo loro di «avere sale tutte per noi Divisionisti senza passare sotto le Com.ni di accettazione e collocamento».¹⁵³

I documenti di archivio permettono di entrare, per quanto possibile, nel merito delle scelte della Commissione.

Ad Emilio Longoni è richiesto di scegliere tra alcuni dei suoi cartoni di tematica sacra per necessità di spazio e per il limite di non poter esporre più di due opere appartenenti allo stesso autore. I documenti prodotti nella riunione della commissione del 4 aprile 1897 fissano delle norme: le opere vengono divise in 4 categorie, la prima «accettate come eccezionali», la seconda «comuni», la terza «sospesa, non assolutamente indegna da rivedere secondo lo spazio», la quarta «respinte». Alla prima tornata del 4 aprile fra le opere rifiutate troviamo segnato *Fornara Rosso e bleu*¹⁵⁴, ma l'indicazione è cancellata e l'opera si ritrova fra quelle indicate come sospese, quindi in attesa di revisione¹⁵⁵. Fra i primi sospesi ritroviamo i giovanissimi Luigi Borgo Maineri col suo *Studio dal vero* e Giovanni Buffa con *Un sogno*. Il 5 aprile, tra i sospesi troviamo *Notte in riviera* di Nomellini¹⁵⁶ e Giovanni Sottocornola con *Dicembre*¹⁵⁷ risultano invece già tra i rifiutati, per lo stesso giorno, *Sera* di

¹⁵¹ Ivi, pp. 100-101.

¹⁵² V. Grubicy, *Filippo Carcano*, «La Riforma», 12 maggio 1893.

¹⁵³ Fiori 1968, pp. 130-131, lettera a Nomellini datata 11 maggio 1897. Si veda anche la successiva del 21 maggio 1897, ivi, p. 132.

¹⁵⁴ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Pittura opere rifiutate.

¹⁵⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Pittura opere rivedibili, elenco 4 aprile 1897, n. 43.

¹⁵⁶ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Pittura opere rivedibili, elenco 5 aprile 1897, n. 111.

¹⁵⁷ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Pittura opere rivedibili, elenco 5 aprile 1897, n. 161

Nomellini¹⁵⁸ e il *Ritratto* di Attilio Pusterla¹⁵⁹. In merito a quest'opera il giudizio, evidentemente, si ribaltò e l'opera figura nell'elenco degli accettati¹⁶⁰. Mentre *Dicembre* era stato messo tra i sospesi, *Meriggio* dello stesso Sottocornola risultava tra gli accettati (n. 257), così *Il filo spezzato* di Ciolina (220). Il 6 aprile un ulteriore elenco fornisce altre informazioni: tra i sospesi «pel caso di spazio» troviamo Plinio Nomellini e Sottocornola¹⁶¹, quest'ultimo infine ammesso col *L'Alba dell'operaio*. L'ultimo elenco disponibile dei respinti, per il 6 aprile, riporta la definitiva eliminazione di *Notte in riviera*¹⁶² e di Carlo Fornara e il suo *In giardino*¹⁶³. Al netto, dunque, di una eventuale prevenzione nei confronti della pittura nomelliniana le cui testimonianze provengono dalla diretta voce degli esclusi, i documenti d'archivio non permettono di verificare o documentare una preventiva ostilità delle commissioni. Che, in ogni caso, le commissioni in base alla loro formazione potessero essere orientate esteticamente non è un fatto anomalo, tuttavia, al di là del rifiuto delle tre tele di Fornara e di Nomellini, non si può non sottolineare che una ostilità programmatica alla pittura divisionista o alle sperimentazioni linguistiche appare in parte contraddetta dall'*accessit* di altri artisti. Non solo Giovanni Battista Ciolina, con *Il filo spezzato*¹⁶⁴, ma soprattutto autori all'epoca esordienti e ancora oggi quasi ignoti nella loro personalità artistica e che, in quel momento, costituivano parte del gruppo di artisti che adottavano la sperimentazione divisa, come Carlo Colombo e Luigi Borgo Maineri e che, negli stessi anni, come si vedrà, muovevano i loro primi passi nelle esposizioni intime della Famiglia Artistica attirando le attenzioni della critica per il loro sperimentalismo. Il primo presentava un *Ritratto di Signora-Studio*¹⁶⁵ che venne accettato dalla commissione¹⁶⁶, il secondo un *Paesaggio. Studio dal vero*¹⁶⁷, accettato, e un *Ritratto. Studio dal vero* rifiutato. Di Sottocornola, d'altronde, se era ammessa la grande tela *Dicembre – l'Alba dell'operaio*, era respinto un secondo dipinto notificato, *Meriggio*, ed appare significativo che nel clima *reazionario* venisse data la precedenza ad un lavoro in cui la tecnica divisa era adottata e applicata ad un soggetto di tematica sociale.¹⁶⁸ Non si può, neppure, parlare di clima *reazionario* se si considera che entrambe le opere notificate, dal pur

¹⁵⁸ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Pittura opere rifiutate, elenco 5 aprile 1897, n. 63.

¹⁵⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Pittura opere rifiutate, elenco 5 aprile 1897, n. 72.

¹⁶⁰ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Pittura opere accettate, elenco 5 aprile 1897, n. 176.

¹⁶¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Pittura opere accettate, elenco 6 aprile 1897 3° Categoria, n. 21.

¹⁶² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Pittura opere rifiutate, elenco 6 aprile 1897, n. 159.

¹⁶³ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Pittura opere rifiutate, elenco 6 aprile 1897, n. 204.

¹⁶⁴ L'opera è indicata quale *quadro di genere* di m. 2,70x2,10: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 8.

¹⁶⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 8.

¹⁶⁶ *Regia Accademia di Belle Arti di Brera Terza Esposizione Triennale 1897, Catalogo Ufficiale*, Treves, Milano 1897, p. 1 n. 4bis.

¹⁶⁷ *Regia Accademia di Belle Arti di Brera Terza Esposizione Triennale 1897, Catalogo Ufficiale*, Treves, Milano 1897, p. 57 n. 447bis. Il paesaggio, inizialmente, era stato respinto: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Pittura opere rifiutate, elenco 4 aprile 1897.

¹⁶⁸ Così Morbelli: «Sottocornola invece manda due, uno grande incompiuto, ma molto forte, il divisionismo lo studia e sviscera, rapp.ta una strada alla prima alba, con fanali accessi, evvi aria e luminosità soddisfacente», in Poggialini Tominetti 1971, p. 148, lettera a Pellizza del 18 marzo 1897.

giovanissimo, Pietro Chiesa venivano accolte e che fra queste vi fosse il discusso *Abbruttito*.¹⁶⁹ Va sottolineato, d'altronde, che la Triennale del 1897 vide una generale assenza dei divisionisti perché le occasioni espositive contemporanee rendevano poco meno appetibile la vetrina braidense: Grubicij, Morbelli e Previati espongono a Venezia e neppure Segantini invia opere.¹⁷⁰ Le testimonianze dirette di Ciolina in merito alla non ottenuta vittoria del premio Fumagalli confermano, in ogni caso, come le polemiche per i giurì non fossero, ancora una volta, secondarie:

“Il filo spezzato” venne esposto secondo fu progettato; ebbe il suo trionfo superiore alle mie aspettative, e senza troppe evidenti parzialità avrebbe dovuto essere premiato, ciò che mi sarebbe tornato di grande giovamento. Ma tuttavia, questo è insufficiente a reprimere il mio slancio; altre vie mi rimangono, che con qualche poca energia si sopravanzano ed i S.S. camorristi schifosi di Milano, od avranno a giudicare di me un’opera che li schiaccerà completamente oppure non avranno più l’onore di maneggiare così stupidamente, degli coscienziosi.¹⁷¹

Le troppo evidenti sporcherie e parzialità, commesse a Milano dal Giurì dell’Esposizione, mi avevano alquanto demoralizzato, e scoraggiato di non avere più la speranza di giungere con un’arte personale a farmi strada e carriera.¹⁷²

Anche i critici si schierarono contro le decisioni della commissione accademica che aveva conferito il premio Fumagalli: Bernardi su «L’Italia del Popolo»¹⁷³ lamentava come il lavoro dell’ossolano fosse superiore ad *Antro* di Stefano Bersani – premiato insieme a *Baruffe di Chioggia* di Giuseppe Carozzi e *Sansone* di Emilio Magoni – e che «doveva essere cento volte preferito per la verità, per la forza dell’insieme, il taglio magistrale, la decisione e la larghezza del disegno, insomma per la sincerità e l’onestà d’arte che ne irradia». Chiaramente, come ribadito più volte, soprattutto laddove i giurì sono di diretta nomina accademica, come è il caso del Fumagalli, la proiezione di un giudizio moderatamente conservatore e che riflette in linea di massima le tendenze dominanti è più evidente: significativo è proprio il caso di Stefano Bersani che pur giovanissimo, classe 1872, veniva indicato come facente parte di una “schiera” di giovani dalla posizione artistica certamente non di rottura:

Ogni anno, nel festoso mese di dicembre, entrambe le società che si dividono quel non molto di arte onde va dotata Milano — la Patriottica e la Famiglia Artistica — organizzano una Esposizione, i cui limiti ristretti non escludono l’interesse ed il significato artistico. A seconda dell’indole diversa delle due società, le due esposizioni differiscono nei caratteri generali; e si può dire che in questi ultimi anni le differenze si sono andate accentuando, fino a fare delle due esposizioni le due facce opposte dell’ambiente artistico milanese. La Società degli Artisti e Patriottica è antica e potente, una solida compagine di oltre un migliaio di soci: il che ne fa un ambiente ricco dove il compratore è di casa, e l’artista è un ospite gradito. [...]

Anche quest’anno il carattere dominante della piccola mostra, è eguale: le grandi tele ed i forti tentativi, la scapigliatura e le temerità non si troverebbero, in quella elegante corsia a loro agio [...].

¹⁶⁹ A. Scotti Tosini, *Gli anni milanesi*, in S. Soldini, R. B. Pagnamenta, A. Scotti Tosini, P. Tedeschi-Pellanda, *Pietro Chiesa. 1876-1959*, cat. della mostra (Mendrisio, Museo d’Arte, 25 aprile – 27 giugno 2004), Mendrisio 2004, pp. 9-20:11-12; tav. 38.

¹⁷⁰ Poggialini Tominetti 1971, p. 148: «io mandai Venduta! a Venezia, a Dresda andarono i Vecchioni e Mondine, partirà anche il S’avanza 8da Firenze) – A Monaco manderò l’Alba felice ritoccata (se a Brera m’acetteranno!!) Speriamo qualche venditina all’Esterò! – A Milano niente, Segantini Idem, Grubicij nemmeno [...]».

¹⁷¹ P. Ciolina, *Diari di Giovanni Battista Ciolina*, in A. Scotti Tosini, a cura di, *Giovanni Battista Ciolina. Umanità e paesaggi della Val Vigezzo*, cat. della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 13 settembre – 2 novembre 1986), Vangelista, Milano 1986, p. 52, pagina del 10 maggio 1897.

¹⁷² Ciolina 1986, p. 53, pagina del 21 maggio 1897. Si vedano anche pp.54-56.

¹⁷³ L. Broglia, in Scotti 1986, pp. 96-97.

Non è che, alla Patriottica, vi sia mancanza di giovani; i nomi che s'incontrano lungo quelle pareti non son tutti noti e tutti celebri; ma i giovani di anni – salvo poche eccezioni – si sono mirabilmente adattati all'ambiente, e sembra ci tengano a nascondere la loro età artistica.¹⁷⁴

Tra questi giovani si ritrova proprio Bersani che Martinelli individuava, dunque, come un artista non particolarmente moderno, giudizio peraltro confermato nella sua recensione alla Triennale ancor prima che si aggiudicasse il Fumagalli¹⁷⁵.

Come per il 1894, tuttavia, la scultura tornò al centro del dibattito con Riccardo Ripamonti e la sua scultura *D'ozzi beato e di vivande* e la relativa azione di forza nei confronti del Consiglio Accademico. La vicenda della scultura è stata ricostruita, ma alcuni passaggi fondamentali non sono stati chiariti¹⁷⁶: in primo luogo, contrariamente a quanto è stato scritto, la Commissione Artistica non ammise né respinse l'opera all'esposizione Triennale. Il gesso di Ripamonti pose immediatamente un problema al giurì di accettazione come è testimoniato dai materiali di archivio e in una breve nota si trova scritto¹⁷⁷

La commissione nell'opera... riscontrando una questione di convenienza ma trovando niente da eccepire intorno alla tecnica ed esecuzione della figura si astiene completamente da ogni giudizio si riferisca alla accettazione o alla convenienza di questa opera e prega la Presidenza di provvedere in proposito.

I documenti testimoniano anche parte del dibattito in seno alla commissione:

Riconoscendo pure i pregi statuari di questa figura con vivissimo dispiacere la Commissione riconosce che quale sta adesso la figura può offendere le delicate suscettibilità di una parte del pubblico.

Presidente invitare lo scultore a rimediare

Secchi non crede

Presidente che il Consiglio risolva in quanto questione di opportunità, di decenza.

La Commissione d'accettazione afferma la piena sensibilità [?] di tutti i [?] artistici.

L'ammetterebbe come valore artistico ma qui è un altro ordine di idee ma qui non si ritiene competenti [?] riferisca al Consiglio che è garante del decoro.

¹⁷⁴ Gm [Guido Martinelli], *Due Esposizioni. Alla Patriottica*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 352, 23 dicembre 1897, pp. 2-3.

¹⁷⁵ G. Martinelli, *Alla Permanente di Milano. La Triennale*, XXII (1897), 115, 27 aprile 1897, pp.1-2. A proposito di Ciolina scrive: «certo Ciolina di Toceno nel *filo spezzato* ha un interno di stalla ed alcune figure di donna che malgrado molteplici difetti nella distribuzione dei piani, testimoniano un ingegno raro e vigoroso; vi è qui qualche cosa di Segantiniano, e più specialmente del Segantini delle *due madri*, esposte nella penultima triennale». Su Bersani e Carozzi, i due vincitori della sezione pittorica del Fumagalli: «Bersani, di cui ricordiamo la *Fattucchiera* dell'ultima triennale, ha sviluppato ed ampliato il vecchio argomento forse in vista di qualche premio; ma non ci sembra che l'arte ne abbia avuto un vantaggio: tre figure di megere danno nel loro *antro* il chiesto responso ad una fanciulla terrorizzata e quasi svenuta. Giuseppe Carozzi tratta il... nuovissimo argomento delle baruffe di Chioggia: meno male però che a rimediare questo peccato veniale presenta una via di Chioggia stessa, *a sera*, deserta e muta, che è qualche cosa di delizioso».

¹⁷⁶ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dall'anno 1894 al 1897, Carpi A III 25, Adunanza straordinaria Tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 8 aprile 1897. Per un affondo su Riccardo Ripamonti e la vicenda del Papa Borgia si veda: *Il referendum artistico su Papa Alessandro Borgia*, «La Sera», VI (1897), 150, 3-4 giugno 1897, pp. 2-3; C. Casero, *La scultura di Riccardo Ripamonti (1849-1930) tra impegno civile e protesta sociale*, «Arte Lombarda», Nuova serie, No. 157 (3) (2009), pp. 88-95. F. Fergonzi, *Una pista per il nudo scultoreo da Enrico Butti a Francesco Messina*, in G.M. Accame, C. Cerritelli, M. Meneguzzo, *La Città di Brera. Due secoli di scultura*, cat. della mostra (Milano, Sala Napoleonica e Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Brera e Museo della Permanente), RCS, Milano 1995, pp. 106-139:136, nota 32.

¹⁷⁷ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:4, Scultura.

Gola come artista non l'ammette perché l'arte non essendo intimamente [?] il sentimento del decoro con quello dell'arte la mancanza di questo sentimento fa sì che [?] il merito artistico. Non può approvarla.

Confalonieri no - Secchi no - Conte Gola no - [?] no - MosèB no - Danielli no - Carcano no - Butti no

Questi ultimi pareri negativi dell'intera commissione chiariscono come, in linea di massima, il giuri avesse fornito una indicazione già negativa al Consiglio in merito all'accettazione dell'opera. Come già in occasione del 1894, con il caso di Ghidoni, tutta la commissione, compreso Butti, votò a sfavore rimandando, però, il caso al Consiglio per quel che riguardava il tema dell'opportunità dell'opera. Il sette aprile il segretario Carotti dava comunicazione ufficiale alla Presidenza che la Commissione affidava al Consiglio, che prendeva in carico la faccenda nelle riunioni dell'8 e del 15 aprile, qualsiasi decisione in merito all'accettazione¹⁷⁸.

Nella seduta straordinaria dell'8 aprile la vicenda si palesava complessa: in sede di Consiglio, Achille Alberti, che non faceva parte della Commissione d'accettazione ma sedeva nel Consiglio, difendeva strenuamente l'opera di Ripamonti sia dal punto di vista stilistico che contenutistico e accusava la Commissione di essersi, in certo senso, fatta influenzare come già, denunciava, era accaduto nel 1894 da «impressioni interessi estranei», rivendicando come lui, in quella occasione, «non si era sognato di scartare il gruppo del Ghidoni»¹⁷⁹. Secchi, personalmente colpito, rispondeva che la decisione di non ammettere il gruppo di Ghidoni era stata presa da tutti i giurati – Alberti compreso – e che nessuna influenza esterna aveva agito se non la considerazione di una inconciliabilità dell'opera con l'ambiente espositivo. Achille Alberti, onde sottrarre il giudizio al Consiglio, proponeva di rivolgersi ad una commissione esterna di letterati che valutasse, anche dal punto di vista religioso, il lavoro. Al netto delle problematiche procedurali – Bazzaro, con l'eco di Alberti, rilevava l'incompatibilità delle attribuzioni del Consiglio con la decisione da prendere che entrava in un ambito estetico mentre Boito affermava che il Consiglio agiva su indirizzo della Commissione stessa che aveva richiesto il parere – il caso si rendeva più complesso per una ulteriore azione dello scultore: la partecipazione al Concorso Canonica per il 1897 che prevedeva lo studio scultoreo di una mezza figura. Ripamonti, tagliando la scultura ed eliminando la parte più controversa, ovvero dall'inguine in giù, otteneva – non essendosi la Commissione pronunciata in tal senso, come ricordava Butti – di partecipare al concorso, ma poneva un ulteriore dilemma: se la scultura, infatti, non era ammissibile a figura intera, la si sarebbe potuta ammettere qualora fosse stata tagliata? A questo punto la Presidenza poneva ai voti la questione se il Consiglio approvasse l'esposizione dell'opera intera o se approvasse l'esposizione dell'opera tagliata, qualora fosse risultata vincitrice del Premio Canonica. La votazione dette parere negativo in entrambi i casi con 18 voti contrari, 5 favorevoli e due astenuti.

Alla successiva seduta del 15 aprile¹⁸⁰ su proposta di Butti, Danielli e Secchi – gli stessi tre scultori che avevano dato un parere negativo in Commissione d'ammissione – si mise ai voti la premiazione della scultura di Ripamonti per il Canonica e con 12 voti favorevoli su 23 presenti si aggiudicò il Premio: si comunicava in sede di Consiglio, inoltre, che dietro pressante richiesta di un gruppo di

¹⁷⁸ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano – IIIa Triennale 1897, CARPI F III 11:2, Adunanza della Commissione Tecnica, Affare Ripamonti.

¹⁷⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dall'anno 1894 al 1897, Carpi A III 25, Adunanza straordinaria Tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 8 aprile 1897, verbale della seduta. In realtà, come rispose Secchi *tutti i colleghi* avevano trovato immorale l'opera, Alberti stesso.

¹⁸⁰ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dall'anno 1894 al 1897, Carpi A III 25, Adunanza ordinaria Tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 15 aprile 1897, verbale della seduta.

scultori si chiedeva che, qualora «fosse levata nella figura del Ripamonti la parte inferiore e così riuscisse tolto l'atto della mano che era sembrato poco conveniente», venisse accordata l'esposizione dell'opera alla Triennale. Il Consiglio acconsentì alla proposta affidando la “mediazione” ai tre artisti proponenti la nomina, Butti, Secchi e Danielli: l'opera, dunque, venne esposta mutilata in quanto vincitrice del concorso, ma il 16 maggio Ripamonti si decise per l'esposizione della statua integrale presso un esercizio in Via Dante 3 per sottoporre la cittadinanza ad un referendum artistico.¹⁸¹ La vicenda del *Papa Borgia*, con il suo corredo di comportamenti contraddittori da parte dei membri della Commissione e del Consiglio, mostra come quanto riguardasse le Esposizioni fosse molto complesso da amministrare: Butti, pure riconosciuto come uno dei più importanti scultori attivi a Milano e, certamente, figura di spicco all'interno del Consiglio Accademico, non risulta aver agito in alcun modo nel sostenere una accettazione immediata per il lavoro di Ripamonti e si esprime per una impossibilità a procedere da parte della Commissione. Dall'altro lato, in qualità di membro della giuria del Premio Canonica, insieme a Secchi e Danielli è tra i sostenitori del conferimento del Premio allo scultore. Il critico de «Il Corriere della Sera», in un lungo articolo, trattava con affilata ironia la vicenda e tentava di sollevare il Consiglio Accademico dalla generale reprimenda, ma è interessante considerare questo iniziale passaggio:

È noto che lo scultore Riccardo Ripamonti aveva presentata alla Triennale una sua statua, cui egli volle battezzare col nome di Papa Alessandro Borgia; la statua, accettata dalla Commissione che la considerò soltanto dal lato artistico, fu respinta dal Consiglio Accademico; crudelmente mutilata, poté entrare nelle sale, ed essere posta ai piedi di un Cristo, che guarda con aria di compassione quel suo vicario; e, forse per reazione contro il Consiglio, forse per altre cause, quel torso fu anche insignito del premio Canonica.¹⁸²

Che il reale svolgimento dei fatti fosse praticamente ignoto, emerge chiaramente quando si consideri che su «La Sera» si offriva un resoconto opposto: «La statua, presentata al Concorso Principe Umberto dell'Esposizione triennale 1897, venne respinta prima dalla Commissione di accettazione, poi dal Consiglio accademico perché “immorale”»¹⁸³. L'opera non fu mai presentata al Principe Umberto – giacché da regolamento si trattava di un libero concorso – e, come visto, non venne respinta dalla Commissione che si limitò ad esprimere un parere negativo sulla possibilità di procedere ad una autonoma decisione sull'ammissione. Neppure, sotto questo profilo, si può parlare di una *reazione contro il Consiglio* da parte del giuri – nominato dal Consiglio stesso – del Premio Canonica perché a conferire i premio furono gli stessi artisti che non ritennero di procedere all'ammissione senza riserve dell'opera. Paradossalmente, il conferimento del premio è la conferma del giudizio iniziale espresso dalla Commissione e ribadito in consiglio – fatti salvi alcuni pareri ostinatamente contrari come quello di Chirtani che giudicava non *immorale* ma *sudicia* la scultura – circa la totale mancanza di riserve in merito a questioni di ordine estetico ed artistico che, nei fatti, eliminano qualsivoglia ubbia circa una censura estetica sul lavoro.

Quel che rimane certo è che il 1897 con il “caso” Ripamonti e con l'agitazione interna allo sparuto gruppo divisionista per l'esclusione di Nomellini e Fornara, segna un punto di snodo significativo per la riconsiderazione o, quantomeno, la messa in discussione con proposte pratiche della prassi,

¹⁸¹ *Rivendicazione artistica*, «Il Secolo», XXXII (1897), 274, 16 maggio 1897, p. 3.

¹⁸² o. [g.?] b., *Papa Borgia*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 155, 8 giugno 1897, pp. 2-3, p. 2.

¹⁸³ *Il referendum artistico... 1897*, p.2.

sedimentata e chiaramente inadatta al veloce susseguirsi di proposte linguistiche e artistiche, delle esposizioni accademiche e dei premi.

La Famiglia Artistica divenne ancora una volta la voce principe in dialogo con l'Accademia braidense. Nello stesso momento in cui Morbelli, come documentano le lettere succitate, mise in campo l'ipotesi di una Esposizione divisionista per la successiva Triennale del 1900, l'associazione indiceva una assemblea¹⁸⁴

La Famiglia Artistica diramò a tutti gli artisti la seguente circolare:

Mai come in questo momento — in cui è aperta al pubblico IIIa Triennale di Belle Arti, si possono meglio apprezzare il significato, il funzionamento ed i risultati di questa istituzione — ci è sembrato così opportuno ed utile uno scambio di idee fra gli artisti. Crediamo indubitato che, il rinnovarsi di alcuni fenomeni, ed il ripetersi di già notate imperfezioni nei metodi e nei criteri inevitabilmente seguiti dalle Esposizioni ufficiali, rende necessario lo studio di provvedimenti per l'avvenire, i quali non possono essere se non una emanazione di un libero voto di tutti gli artisti. Perciò confidiamo che la S. V. non vorrà mancare all'adunanza indetta per la sera di venerdì 14, alle ore 21 (9 pom) nelle sale della Famiglia Artistica allo scopo di discutere l'argomento¹⁸⁵

Il 16 maggio veniva dato a mezzo stampa il comunicato dei voti espressi dalla riunione degli artisti:

I desideri degli artisti e le Esposizioni. — Una cinquantina di artisti milanesi si è riunita ieri sera alla Famiglia Artistica per discutere il funzionamento delle Esposizioni in genere in occasione dei risultati, sotto il punto di vista dell'accettazione, del collocamento e delle premiazioni dell'ora aperta Triennale. La discussione è stata animatissima cosicché buona parte degli argomenti venne rimandata ad altra adunanza. Si esaminarono intanto le due questioni dell'accettazione e del collocamento e si votarono due ordini del giorno:

Nel primo si afferma la necessità di abolire le Commissioni di accettazione, proporzionando invece i locali delle Esposizioni al numero delle opere presumibilmente da riceversi in base alle statistiche delle Esposizioni precedenti, ritenendosi che per la esclusione di opere urtanti i buoni costumi o il decoro pubblico, bastino le leggi comuni. Sulla questione del collocamento delle opere si chiede che le Commissioni di collocamento debbano essere composte del maggior numero possibile di membri e che questi debbano essere scelti fra artisti non espositori e che gli artisti di una data tendenza o scuola abbiano il diritto di chiedere il collocamento in gruppo. Si formularono pure in questo secondo ordine del giorno altre domande di minor importanza¹⁸⁶

Più particolareggiata la relazione de «Il Secolo»¹⁸⁷

Gli artisti milanesi si riunirono nelle scorse sere alla Famiglia Artistica per discutere il funzionamento delle Esposizioni, sotto il punto di vista dell'accettazione, del collocamento e delle premiazioni, e in complesso hanno affermato la necessità di abolire le commissioni di accettazione, proporzionando invece i locali delle Esposizioni al numero delle opere presumibilmente da riceversi in base alle statistiche delle Esposizioni precedenti; e ritiene che per la esclusione di opere urtanti i buoni costumi o il decoro pubblico, bastino le leggi comuni.

Riguardo al collocamento, domandano che ad esso debbano rispondere i locali nel senso di presentare la maggiore uguaglianza possibile per tutti, nei riguardi delle condizioni di illuminazione e di visione; che le commissioni debbano essere composte del maggior numero possibile di membri, scelti fra artisti *non espositori* e che gli artisti di una data tendenza o scuola abbiano il diritto di chiedere il collocamento *in gruppo*. Si è votato anche che

¹⁸⁴ N. D'Agati, "Diraimi della esposizione della Famiglia Artistica e novità puntini". *Angelo Morbelli e la Famiglia Artistica nel decennio cruciale del Divisionismo (1890-1900)*, in P. Zatti, a cura di, *Angelo Morbelli 1853-1919*, cat. della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna 15 marzo-16 giugno 2019), Silvana Editoriale, Milano 2019, pp. 100-107: 105-106.

¹⁸⁵ *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 130, 13 maggio 1897, p. 3.

¹⁸⁶ *I desiderata degli artisti e le Esposizioni*, «Corriere della Sera», XII (1897), 133, 16 maggio 1897, p. 3. Si veda anche:

¹⁸⁷ *Gli artisti e le Esposizioni*, «Il Secolo», XXXII (1897), 11279, 21-22 maggio 1897, p. 3.

l'espositore abbia il diritto di ritirare l'opera sua, quando ne ritenga il collocamento non rispondente, non più tardi di tre giorni prima della inaugurazione e che la Commissione debba aver l'obbligo di apporre a tutte le opere il *titolo* e il *nome* dell'autore.

Quanto ai premi, vennero giudicati affatto inutili e si espresse il voto che il loro importo venga impiegato nel miglioramento delle esposizioni.

Questo voto non si riferisce, beninteso, ai premi che già esistono, ma concerne l'avvenire.

Sul modo poi col quale i premi si distribuiscono, si discuterà più a lungo in future adunanze.

Voti, questi, che ponevano in contestazione i punti nodali delle esposizioni: ammissione, collocamento e concorsi. Interessante, in tal senso, è il caso della composizione del giurì del Principe Umberto per il 1897¹⁸⁸: come ogni anno l'elezione era demandata agli artisti espositori. La Famiglia Artistica inviava la sua lista di preferenze:

Milano, I aprile 1897

Egregio consocio

Avvertiamo la S. V., che avendo i pittori FILIPPO CARCANO e ETTORE TITO declinato l'incarico, la lista per la Giuria del premio PRINCIPE UMBERTO, proposta dall'Assemblea degli Artisti milanesi radunatasi in questa sede la sera del 25 Marzo u.s., rimase così composta:

- 1- Leonardo Bistolfi
- 2- Davide Calandra
- 3- Enrico Butti
- 4- Ernesto Bazzaro
- 5- Leonardo Bazzaro
- 6- Adolfo Tommasi
- 7- Angelo Morbelli
- 8- Luigi Rossi
- 9- Gaetano Previati

Le rammentiamo inoltre che questa Direzione si è accordata colla Presidenza della Società degli Artisti e Patriottica per sostenere, d'accordo coi principali circoli d'Italia, nelle imminenti elezioni per la GIUNTA SUPERIORE di B.A., i seguenti candidati:

Pagliano, pittore – Milano

Calandra, scultore – Torino

Dal Moro, architetto – Firenze.

Come si vede le consultazioni promosse dalla Famiglia avevano dato un risultato di deciso aggiornamento della commissione. Il 15 aprile si tennero le votazioni e risultarono eletti: Davide Calandra con 46 preferenze, Adolfo Tomasi con 42, Pietro Bouvier con 41, Bassano Danielli con 35, Francesco Confalonieri, Primo Giudici e Adolfo Feragutti con 32, Ferdinando Brambilla con 29 ed Enrico Butti con 28. Elegibili, in caso di rinuncia, Leonardo Bazzaro con 27 voti, Achille Formis con 24, Ernesto Bazzaro e Gaetano Previati con 16, Angelo Morbelli con 15, Leonardo Bistolfi con 14 e Luigi Rossi con 13. Le rinunce dei vari nominati – fra i quali anche Angelo Morbelli – portarono alla definitiva costituzione del giurì: Davide Calandra, Adolfo Tommasi, Danielli Bassano, Francesco Confalonieri, Primo Giudici, Feragutti Adolfo, Achille Formis, Gaetano Previati e Leonardo Bistolfi.

¹⁸⁸ Tutti i materiali citati a seguire provengono dalla seguente cartella: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Legati (A-Z) Premio Principe Umberto 1896-1908, CARPI C II 16, Anno 1897.

Sebbene non si sia rintracciata la comunicazione del pittore, le lettere di Morbelli documentano il rifiuto del pittore e le relative motivazioni addotte:

Non accettai poco tempo fa di entrare nella Giuria Premi Principe Umberto, e colsi l'occasione per scrivere al Segretario lettera pepata dicendogli = non parermi aver ancora la competenza, né il cuor così leggero d'erigermi giudice dei colleghi, ma quand'anche mi credessi degno di tanto, non accetterei lo stesso perché contrario per principio alle Giurie così come attualmente sono costituite, cioè non scevre da passioni e non serene in giudizi d'Arte!! Finivo poi augurando *salisse* l'Accademia all'altezza ! di altre *non meno* benemerite Istituzioni d'Arte, devolvendo qualche somma per istituire Giurie Internazionali unico modo di spassionato e sereno verdetto artistico!!!!?? Pare che al Boito sia andata un po' a traverso, perché l'illustre Presidente d'essa a Venezia gli fui presentato, e mi parve d'averlo visto arrossire come uno scolareto!!! Tanto meglio.¹⁸⁹

Come noto riuscirono vincitori, proclamati con l'unanimità dei voti della commissione¹⁹⁰, Filippo Carcano con *Cristo bacia l'umanità* ed Enrico Butti con la figura principale del suo *Guerriero di Legnano*. Il terzo premio, conteso tra Secchi con *Frammento* e Calderini con *Il Tramonto sopra Moncalieri* – sostenuto da Previati – fu attribuito infine a Secchi. Si trattò di uno dei pochi Principe Umberto che non fu fatto oggetto di particolari discussioni nella stampa.

Che la questione dei premi e dei concorsi fosse giunta a un punto critico emergeva in maniera chiara in occasione del nuovo premio Municipale proposto dalla città di Milano.

Come visto la pletora di lamentele circa la parzialità e l'insensatezza dei giudizi delle Commissioni e dei Giurì, riempiva di discussioni le cronache in occasione delle esposizioni. Nel 1897 la municipalità decise di stanziare un premio di 3 mila lire, divisibile in due premi da 1,500 lire per la pittura e la scultura: il voto sarebbe stato rimandato ai visitatori. Quello che appare interessante, considerando i verbali relativi¹⁹¹, è che in seduta di Consiglio gli artisti sono quasi in massa contrari a questo provvedimento così vicino a quell'idea referendaria che avrebbe, di lì a poco, mosso Ripamonti a sottoporre al giudizio del pubblico il suo *Papa Borgia*. Alberti, con l'appoggio di Danelli, comunica che gli artisti sono in linea di massima contrari ai premi popolari, Carminati è contrario e comunica che la Famiglia Artistica si è pronunciata in maniera del tutto contraria al voto popolare. L'unico che propende, e fa propendere il consiglio, affinché venga accolta come sperimentazione la votazione popolare è Camillo Boito che aggiunge «il consiglio non ha responsabilità se voto scandaloso è il premio della città che delibera questa forma di premiazione artistica». L'appoggio di Boito proveniva dal vedere nella votazione popolare un mezzo utile al coinvolgimento del pubblico e alla riattivazione dell'anchilosato rapporto pubblico-arte che si registrava da decenni. Il risultato della votazione fu quantomai significativo: il premio di pittura fu aggiudicato ad Arturo Ferrari con *Altri tempi* e quello di scultura a *In agguato* di Materno Giribaldi; la stampa sottolineava come il voto fosse del tutto *antiartistico* e il concorso incarnasse una concezione completamente fallimentare del paternalismo artistico. Il fallimento di questa sperimentazione si assommava al lungo elenco di doglianze che le tre Triennali avevano suscitato: al netto delle rimostranze particolaristiche degli artisti divisionisti, la cui volontà di “modernizzare” non

¹⁸⁹ Fiori 1968, p. 131.

¹⁹⁰ Oltre alle relazioni manoscritte di Previati e conservate nella cartella già indicata, si veda a stampa: *Relazione dei giurì di aggiudicazione dei tre premi Principe Umberto all'Esposizione Triennale*, «La Lombardia», XXXIX (1897), 123, 6 maggio 1897, pp. 2-3.

¹⁹¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dall'anno 1894 al 1897, Carpi A III 25, Adunanza straordinaria Tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 11 maggio 1897.

era, certamente, scevra dagli stessi interessi economici che gli stessi imputavano alle *conventicole* “avversarie”, appariva evidente che l’istituto espositivo si dimostrava ormai del tutto inadatto non solo, come si vedrà, sotto il profilo economico per le vendite e per gli incassi, ma soprattutto nel rispondere ai bisogni di un contesto artistico radicalmente mutato.

I.1.4 - «UNIRE L’ACCADEMIA AL MOVIMENTO DELL’ARTE CHE SI MANIFESTA AL DI FUORI DI ESSA»: REVISIONI PROCEDURALI PER LA QUARTA TRIENNALE DEL 1900.

Le tensioni sarebbero emerse in forma ufficiale nel 1899 in vista della quarta Triennale. Prima di considerare quest’ultimo aspetto, si vuole segnalare un caso significativo, per il 1899, attorno all’*affaire* del Monumento a Giovanni Segantini che provocò una crisi interna al Consiglio Accademico e la minaccia, da parte del Presidente Boito, di dimissioni. In occasione della seduta ordinaria del 28 ottobre 1899¹⁹², Boito poneva una questione che non figurava all’ordine del giorno

Il Signor Presidente apre la seduta commemorando i testè defunti Filippo Palizzi e Giovanni Segantini e ricorda l’importanza dell’opera loro nello svolgimento dell’arte nostra contemporanea. Soggiunge che parecchi artisti domandano se l’Accademia tributerà onoranze al Seganti e poiché il miglior modo di onorarlo è di collocarne una memoria nel palazzo di Brera, proporrebbe di aprire una sottoscrizione per dedicargli un busto; in un Istituto che insegna le Belle Arti l’effigie del Segantini sarà istruttiva ricordando quanto eroismo e quanto amore occorrono in chi studia ed esercita l’arte. Inoltre, dal momento che uno scultore di particolare valore e singolarità, Paolo Troubetzkoy, ha fatto un busto del Segantini di molto merito e parlante, è desiderabile che questo figuri nel palazzo, epperò conchiude proponendo:

- 1 che sia aperta una sottoscrizione per collocare nel Palazzo il busto di Giovanni Segantini
- 2 che sia ufficiato allo scultore Principe Paolo Troubetzkoy di acconsentire che il busto da lui fatto venga tradotto in bronzo ed esposto pubblicamente in Brera .

A questa proposta plaudeva Ernesto Bazzaro, ricordando però come l’Accademia non avesse ancora tributato onori ad un artista come Giuseppe Grandi. Faceva eco Achille Alberti che invocava la necessità di ricordare anche Francesco Barzaghi, Faruffini e Vela. Boito proseguiva nella sua idea palesando al Consiglio la necessità di *far bene* ed evitare di rallentare il processo con l’assommare ipotesi che avrebbero finito col *rimandare tutto a tempo infinito*. Posto l’ordine del giorno si mise, dunque, a votazione che si procedesse con la sottoscrizione per il busto a Segantini: la votazione diede esito negativo con 5 favorevoli e 12 contrari. Il Presidente, esasperato, concluse i lavori rimanenti e chiese

Poi di troncare la seduta perché dopo questo voto non si sente più di presiedere l’Accademia: il mio ideale, egli dice, era di unire l’Accademia al movimento dell’arte che si manifesta al di fuori di essa; veggio, constato che non vi posso riescire.

Malgrado Alberti e Bazzaro si affrettassero a manifestare come la loro avversione non riguardasse l’omaggio a Segantini, ma la volontà di procedere ad una più ampia attività di commemorazione da parte dell’Accademia degli artisti meritevoli recentemente scomparsi, Boito, declinando le piaggerie, affermava che conclusa la seduta avrebbe mandato le dimissioni al Ministero: temendo il peggio, il

¹⁹² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall’anno 1898 al 1901, CARPI A III 26:2, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il 28 ottobre 1899.

Consiglio propose, in omaggio alla Presidenza, di ritenere nulla la precedente votazione perché svoltasi senza una argomentazione sufficiente. Boito rimise ai voti l'ordine del giorno che, infine, passò con 15 voti favorevoli su 17 avviando, così, l'iter della sottoscrizione per il monumento a Segantini.

Camillo Boito, con una indubbia azione di forza, sintetizza una posizione che appare significativa: unire l'Accademia al *movimento dell'arte* esterno alle mura della cittadella braidense, una attestazione incontrovertibile di come l'indirizzo della Presidenza fosse quello di creare una virtuosa collaborazione tra l'Istituto e la classe degli artisti anche sotto un profilo squisitamente estetico. In tal senso è esemplare la vicenda della prima triennale del 1900, esposizione fondamentale, per molti versi, perché rappresenta il punto di arrivo di anni di sperimentazioni e di dibattiti all'interno ed all'esterno dell'Accademia e significativo caso di come sia da rivedere il concetto stesso di una Accademia immobile e *satrapica*.

La quarta Triennale, nella sua organizzazione e messa in pratica, rappresenta l'emblema di una collaborazione costante dell'Istituto con la classe artistica: la nuova Presidenza Boito, inoltre, si dimostra totalmente aperta – secondo l'indirizzo suindicato – al confronto con le esigenze provenienti dalla “base” degli artisti. In più, le vicende della quarta triennale portano allo scoperto come proprio gli artisti stessi, non già il Consiglio Accademico o l'Accademia, siano spesso la causa principale del fallimento delle esposizioni e dei dispositivi espositivi. Le innovazioni riguardano in sostanza quasi tutti i punti nodali che, nelle tre triennali precedenti, avevano rappresentato i più dibattuti elementi di crisi.

Già alla prima riunione del Consiglio del 1898¹⁹³, a fronte delle criticità che si erano manifestate nelle edizioni trascorse, si pose in adunanza il tema se fosse o meno conveniente proseguire col sistema delle esposizioni triennali. Achille Formis comunicava di ritenere la sperimentazione esaurita e che, anche per l'eccesso di esposizioni biennali e triennali, era necessario riconsiderare la cadenza della mostra. Messa ai voti la questione si decise comunque di progredire, almeno per il 1900, con il sistema triennale dando il via ai lavori di organizzazione della rassegna.

Alla riunione del 9 maggio 1900 si pose il problema di definire il programma della quarta Triennale: l'ordine del giorno prevedeva la discussione della «Proposta degli artisti milanesi radunatisi in assemblea presso la Famiglia Artistica riguardanti la prossima Esposizione Triennale e la formazione del Consiglio Accademico»¹⁹⁴. Partendo dal progetto del 1897 e dal relativo bando il Consiglio assunse la discussione dei punti che la Famiglia Artistica aveva votato nelle riunioni del marzo precedente, punti che, come si vedrà, ricalcavano in larga parte quanto emerso dalla riunione del maggio 1897 tenutasi presso la Famiglia Artistica.

Alla Famiglia Artistica - si radunarono ieri, sera, sotto la presidenza del pittore Silvestri, parecchi artisti per sentire le proposte della Commissione incaricata di studiare i mezzi atti a meglio salvaguardare in avvenire gli interessi degli artisti. Riferì il pittore Carozzi, il quale comunicò una lettera di Camillo Boito, presidente dell'Accademia di Brera; e riguardo alle desiderate modificazioni al regolamento per la prossima triennale, si finì col votare il seguente ordine del giorno:

¹⁹³ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1898 al 1901, CARPI A III 26:1, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il 7 gennaio 1898.

¹⁹⁴ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1898 al 1901, CARPI A III 26:3, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il 9 maggio 1900.

«Si esprime il desiderio che sia ridotto il numero dei componenti la giuria di accettazione e collocamento, e che la nomina di essa sia fatta metà dai concorrenti e metà dagli artisti espositori e da quelli che concorsero alle ultime due esposizioni triennali». Sorse poi una lunga discussione riguardo alle opere rifiutate dalla Commissione per Parigi, si votò il seguente ordine del giorno, presentato, dallo scultore Alberti: «Si domanda l'esposizione delle opere rifiutate dalla Commissione aggiudicatrice, lasciando facoltà di ritirarle a chi non credesse utile il giudizio di controllo» Le due discussioni durarono a lungo, perché sembra che anche gli artisti comincino a prender gusto ai discorsi lunghi e numerosi¹⁹⁵

Alla Famiglia Artistica iersera continuò e finì la discussione sulla prima parte delle proposte fatte dalla Commissione nominata dagli artisti milanesi per meglio salvaguardare i loro interessi. Parlarono numerosi artisti, fra i Quali Alberti, Conconi, Quadrelli, ecc. L'assemblea, presieduta dal pittore Silvestri, approvò tutte le proposte, delle quali era stato relatore il pittore Carozzi, stabilendo fra l'altro :

1. Che gli artisti che accettano di far parte di una giuria di accettazione e di collocamento si intendono rinuncianti ai premi di quella esposizione;
2. Doversi riconoscere agli artisti il diritto di indicare in quali condizioni di luce desiderano collocate le loro opere, salvo agli stessi artisti il diritto di ritirare i loro lavori qualora le suddette Condizioni non corrispondano ai loro desideri;
3. Che i concorrenti al premio Fumagalli e agli altri premi che hanno carattere di veri concorsi, siano esclusi dalla giuria di accettazione e che non sia limitato ad essi il numero delle opere per concorrere.

Per ciò che riguarda l'organismo interno dell'Accademia si deliberò di esprimere il desiderio che tutti gli artisti che prendono parte ad una esposizione bandita dall'Accademia siano considerati quali proposti al Consiglio accademico, il quale giudicherà quali di essi siano degni di essere nominati soci onorari; e che per la nomina dei consiglieri accademici sia allargato il voto a tutti quegli artisti che presero parte ad esposizioni nazionali o bandite dall'Accademia di Belle Arti. Di tutti i desideri espressi dall'assemblea sarà presentata una relazione all'Accademia¹⁹⁶

L'Archivio dell'Accademia di Belle Arti conserva l'originale relazione depositata dalla Famiglia Artistica alla Presidenza dell'Accademia¹⁹⁷ della quale si riporta una trascrizione quasi integrale perché rappresenta un importantissimo, e mai pubblicato, documento che rispecchia i *desiderata* della classe artistica milanese – almeno nella sua rappresentanza della Famiglia Artistica – in merito a quelli che costituiscono i nodi fondamentali del complesso rapporto tra organismi ufficiali e artisti sul tema del funzionamento dell'istituto espositivo e della rappresentanza artistica in Accademia. Un primo contatto tra l'Accademia e la Famiglia Artistica si era avuto nell'ottobre del 1899 e riguardava l'annosa questione dell'organizzazione delle consegne per l'esposizione universale di Parigi¹⁹⁸ e i relativi rifiuti di opere lombarde. Il 3 febbraio 1900 la Famiglia Artistica nelle persone di Giovanni Sottocornola, Domenico Ghidoni e Giuseppe Carozzi, scriveva alla Presidenza dell'Accademia chiedendo che, nello stendere i regolamenti per la ventura Triennale, si aspettasse che concludesse i lavori la Commissione interna alla Famiglia che, su mandato dell'Assemblea sociale, aveva avuto l'incarico di elaborare alcune proposte da sottoporre al Consiglio.¹⁹⁹ Boito, il 5 febbraio, rispondeva

¹⁹⁵ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 65, 7 marzo 1900, p. 2.

¹⁹⁶ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 68, 10 marzo 1900, p. 2.

¹⁹⁷ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1900 4° Triennale, CARPI F III 21:4, Proposte della Famiglia Artistica, n. 174. Tutti i successivi brani riportati dalla relazione della Famiglia Artistica, salvo dove indicato diversamente, provengono da questo fascicolo.

¹⁹⁸ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1900 4° Triennale, CARPI F III 21:4, Proposte della Famiglia Artistica, lettera a stampa dell'11 ottobre 1899 di Camillo Boito alla Famiglia Artistica.

¹⁹⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1900 4° Triennale, CARPI F III 21:4, Proposte della Famiglia Artistica, lettera della Famiglia Artistica del 3 febbraio 1900.

che non solo avrebbe atteso, ma che era sua intenzione aspettare che giungesse la relazione dell'associazione per procedere in quanto

Per conto mio mi propongo di appoggiarle vivamente, poiché non è altro desiderio che di recare vantaggio, come posso e nei ristretti limiti delle mie attribuzioni, all'arte e agli artisti. E, quale presidente dell'accademia, vorrei che lo spirito artistico libero e vivo del paese indirizzasse e animasse gli insegnamenti e le iniziative di Brera. In questi intenti sarei lieto di avere a leali e schietti cooperatori i giovani artisti. È per questo che mi piace la loro lettera e mi protesto di loro signori

Aff. C.B.²⁰⁰

Rispondeva la Famiglia Artistica²⁰¹

Ella aveva prevenuto i nostri desideri, che sono quelli della parte più giovane ed operosa degli artisti milanesi – ciò ci fa tanto più piacere in quanto conferma il giudizio che ci eravamo permessi di fare sulle aspirazioni della S.V. da quando fu chiamato ad occupare l'ufficio di Presidente della R. Accademia, di dar mano, cioè, ad una equa riforma nelle cose artistiche approfittando di ogni forza che sia sincera, di ogni intento che sia onesto.

La risposta dell'associazione è estremamente interessante: il definirsi la *parte più giovane ed operosa degli artisti milanesi*, infatti, individua perfettamente quello che è il modo in cui la Famiglia Artistica si identificava dal punto di vista sociale all'interno del contesto artistico locale e, di conseguenza, il modo in cui essa veniva percepita – come si vedrà in maniera più ampia per quel che riguarda le Intime – dal resto del tessuto artistico, ovvero l'Accademia e la critica militante. Di questa considerazione rimane testimonianza in occasione di un banchetto tenutosi nel novembre del 1900 alla Famiglia Artistica:

La Famiglia Artistica in onore degli artisti premiati - Alcuni giorni or sono, come anche noi abbiamo detto, fu offerto all'Orologio un banchetto a Filippo Carcano ed al prof. Tallone, dei quali il primo vide un suo quadro comperato per il Museo del Lussemburgo, ed il secondo un suo ritratto prescelto e premiato dai colleghi artisti. Dopo quel banchetto — che riuscì una vera meraviglia, del genere — alla Famiglia Artistica, dove i sensi della giustizia e della equanimità sono sensibilissimi, si cominciò a dire: «Ma, e sono forse soltanto quelli gli artisti premiati? E non furono forse di recente premiati, od alla internazionale di Parigi, od alla triennale di Brera, i nostri consoci pittori E. Agazzi, Belloni, Borgo Maineri, Buffa, Cartinotti, Carozzi, Chiesa, Conconi, Arturo Ferrari, Gola, Longoni, Mentessi, Morbelli, e gli scultori Bialetti, Del Bo, Pogliani, Vedani? E dunque?». Conclusione: si deve offrire un pranzo anche a tutta codesta brava gente; detto fatto; il banchetto fu organizzato — naturalmente — all'Orologio; e tutti i premiati erano presenti; ed a fare ad essi corona erano presenti altri cento o artisti o pubblicisti, compreso l'artista-pubblicista Camillo Boito, presidente dell'Accademia di Brera. La sala — il grande salone d'oro — era piena; e vuoti restarono soltanto i posti d'onore, ove nessuno volle sedersi. Si mangiò, si bevette si dissero delle spiritosaggini, si lanciarono dei frizzi, si stette allegri... Anche tutti si mostrarono preoccupati e cupi, visto avvicinarsi il mesto momento dei brindisi; ma anche tale momento, fra gente di spirito, passò allegramente. Gustavo Macchi, montato sopra una sedia, pareva più grande del naturale; e, frizzante come sempre, si rallegrò di vedere la bella riunione, si dichiarò lieto di rivedere in essa, fra tanti secessionisti e ribelli, il presidente dell'Accademia, e concluse fra gli applausi: «Accademia e Famiglia Artistica sono stati sempre come cani e gatti intorno ad un osso... l'arte; e poiché si tratta d'un osso duro e lungo, potremo per un pezzo rosicchiare gli uni di

²⁰⁰ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1900 4° Triennale, CARPI F III 21:4, Proposte della Famiglia Artistica, lettera di Camillo Boito del 5 febbraio 1900.

²⁰¹ Tra i firmatari figura anche Luigi Borgo Maineri: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1900 4° Triennale, CARPI F III 21:4, Proposte della Famiglia Artistica, lettera della Famiglia Artistica del 10 febbraio 1900.

qua e gli altri di là senza bisogno di morderci fra noi. Il governo, nominando Boito presidente dell'Accademia, gli offrì una corona di spine; noi gli offriamo una corona d'alloro». Camillo Boito — calmo, sereno, solenne e dolcemente caustico come sempre — rispose : «Non una corona di spine, ma di rose, mi offrì il governo, dandomi una carica che mi procura banchetti tanto frequenti in così lieta compagnia. Di ciò mi congratulo con me stesso. Giorni or sono il prof. Brentari, parlando d'un altro banchetto simile a questo, a cui io intervenni fra voi, mi paragonò a Daniele nella fossa dei leoni. Dirà domani che io sembravo oggi Daniele fra belve feroci? Sia pure; ma deve riconoscere che siete belve gentili; animali graziosi e benigni, che sanno mangiare molto bene, grazie all'ufficiale di cucina — Macchi — ed all'originale d'un quadro premiato — Consonni». Continuando, il presidente dell'Accademia incitò la Famiglia Artistica a non astenersi mai — gli assenti hanno sempre torto — ma a combattere sempre arditamente, come avanguardia dell'esercito degli artisti. Il comm. Boito — che ieri sera sembrava un leone nella fossa dei Danieli — fu unanimemente e vivamente applaudito. Il pittore Bertini brindò al comm. Boito, augurando che l'Accademia, cessando d'essere nuora, diventi madre degli artisti, e procuri anche ad essi la «refezione scolastica» che si dà a tutti gli scolari. Guglielmo [Giuseppe, *nda.*] Carozzi brindò ai festeggiati ed ai festeggiati. Si erano intanto distribuito ai premiati certe indovinate corone d'alloro, le quali, essendo fornite di visiera, possono, unendo «utile dolci» servire anche di berretto; e, di essa incoronato, parlò il Conconi. «Coronato — egli disse — dell'alloro che si dà ai poeti, ai cuochi, ai pesci, dal mio Olimpo parlo a voi piccoli mortali. So che voi fate grande assegnamento sulle mie grandi facoltà oratorie; ed io dirò poche, ma bellissime parole, piene di senso d'arte». E continuando su questo tono — fra risa ed applausi — concluse : «Io, premiato, dovrei ringraziar voi d'averci offerto un pranzo ? No; siete voi che dovete ringraziar noi d'averlo accettato ». Ci furono altri brindisi? Forse sì; ma non ne abbiamo tenuto conto; e, uscendo da quella sala, e da quella unione geniale e scapigliata, pensavamo: «In antico, Zeusi rinunciava il premio che credeva dovuto a Parrasio, e Parrasio rinunciava il premio che credeva dovuto a Zeusi. Oggi invece Zeusi vota per Zeusi e Parrasio vota per Parrasio e poi l'uno invita a pranzo l'altro, in onore del comune ideale: l'arte».²⁰²

Come avanguardia dell'esercito degli artisti Boito apostrofava l'associazione di *secessionisti e ribelli* e nello stesso torno di mesi Carlo Bozzi scriveva:

Alla *Famiglia Artistica* – dove da poco cominciò la fornicazione coll'Accademia – l'ambiente modesto, intimo, pressoché di soli artisti, incoraggia i solitari, i ribelli, i giovani ad esporre i tentativi, le ricerche, le confidenze: spesso vi si rivela un esordiente; un dilettante è battezzato artista. I compratori sono buongustai d'avanguardia, modernisti intransigenti e raffinati, originali ritenuti addirittura pazzi pericolosi dai benpensanti dell'arte corrente, dai mecenati dell'ordine.²⁰³

Che questa *fornicazione* con l'Accademia vi fosse – fatto lamentato già nella metà dagli anni novanta, si vedrà, da Gerolamo Cairati che nella privata corrispondenza con Grubicy indicava nell'Istituto un “centro d'infezione” – è documentato dal costante rapporto che esiste tra l'associazione e Brera: il 1900 è chiaramente l'anno in cui la concertazione, grazie anche alla estrema apertura di Camillo Boito, giunge ad uno degli esiti maggiori. Bisogna, tuttavia, sottolineare che una lettura *ex post* dei fatti rischia di compromettere la comprensione: se si parte, cioè, dal presupposto che l'*avanguardia* sia rappresentata in maniera esclusiva dal gruppo divisionista e si considerino le sole geremiadi di Grubicy, Morbelli, Nomellini, Ciolina, Pelizza si rischia di assumere un punto di vista eccessivamente parziale. La Famiglia Artistica aveva rappresentanti all'interno del Consiglio Accademico: disponendo dell'elenco soci del 1899²⁰⁴ è facile verificare come parte del Consiglio fosse composto

²⁰² *La Famiglia Artistica in onore degli artisti premiati*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 324, 25 novembre 1900, p. 3.

²⁰³ c.b., *Arte. Le Esposizioni della Famiglia Artistica e della Patriottica*, «L'Italia del Popolo», X (1900), 3, 28 dicembre 1900, p. 2

²⁰⁴ *La Famiglia Artistica Milanese nel centenario*, Strenna dell'Istituto Gaetano Pini, Milano 1972, pp. 184-185.

dai membri di quella *avanguardia degli artisti* che era l'associazione. Leonardo Bazzaro, Vespasiano Bignami, Giovanni Beltrami, Giuliano Bartolomeo, Emilio Gola, Pompeo Mariani, Luigi Rossi, Cesare Tallone, Enrico Butti erano tutti soci della Famiglia, 9 membri del consiglio su 23. I documenti rintracciati non hanno permesso di sciogliere il nodo, ma Filippo Carcano, che non risulta associato per il 1899, era stato all'interno dell'associazione sin dalla sua fondazione e Achille Alberti, anch'egli consigliere, sembra avere contatti solidissimi con la Famiglia. Parlare, in tal senso, di una istituzione anti-accademica, appare del tutto fuorviante perché la Famiglia, semmai, è una associazione in costante dialogo con il contesto accademico: paradossalmente, considerando che nove consiglieri accademici erano associati, bisognerebbe concludere che la Famiglia fosse una associazione legata da un vincolo strettissimo all'Accademia. Un legame che non è, naturalmente, di sottomissione, ma di concertazione costante.

Qualora si considerino le nomine a soci onorari del dicembre 1900²⁰⁵, si rimane colpiti dall'estrema modernità dell'Accademia che appare tutt'altro che *satrapica*. Sono nominati tra gli scultori tutti artisti nati dopo il 1868: Michele Vedani, Tarciso Pogliani, Felice Bialetti, Romolo Del Bo, Adolfo Wildt, Alfredo Sassi. Tra i pittori: Attilio Andreoli che aveva appena esordito alla Triennale, Carlo Bazzi e il futuro collega Salvatore Corvaja entrambi giovanissimi, gli altrettanto giovani e "avanguardisti" allievi di Mentessi, ovvero Innocente Cantinotti, Guido Zuccaro, Giovanni Buffa, Pietro Chiesa, Felice Abrami, Luigi Borgo Maineri che muoveva su di un binario tra Sottocornola e le applicazioni teoriche del divisionismo di Grubicy del quale era allievo, Angelo Prada, Daniele De Strobel, l'esordiente nel 1897 Rodolfo Paoletti, Giuseppe Mascarini, Luigi Valtorta, Romolo Pellegrini ed Eugenio Conti. Fra gli artisti decoratori si segnalano Eugenio Quarti ed Alessandro Mazzucotelli. Come si è detto la nomina a socio onorario comportava una possibilità concreta di intervenire nella vita dell'istituto e, generazionalmente, queste nomine rappresentano un chiaro indirizzo di "ammodernamento". Tornando alle vicende della quarta Triennale, la relazione giungeva, in marzo, firmata dalla Commissione: Giuseppe Carozzi, Cesare Hanan, Giovanni Sottocornola e Domenico Ghidoni. Il primo punto verteva sull'articolo 13 del regolamento della esposizione del 1897.

mostrandosi così favorevole ad ogni moderna iniziativa e in termini così cordiali, c'incoraggiava a fare tutte quelle proposte che credessimo opportune ed atte a rendere il regolamento dell'Accademia meglio appropriato ai bisogni e alle aspirazioni degli artisti. Sicuri di poter contare sopra il suo prezioso appoggio, noi ci siamo messi di lena al lavoro, e la discussione che seguì alle nostre proposte, lunga ed animata, mostrò d'esser ispirata al desiderio di apportare al regolamento quelle modificazioni che potessero meglio soddisfare ai legittimi desideri degli artisti, pur lasciando all'Accademia la sua autorità che le viene da una lunga esperienza.

Ci siamo insomma, attenuti – a ciò, come dicemmo, mossi dai sentimenti espressi nella di lei lettera – a concretare proposte tali che, pur restando nei limiti del possibile e nel campo della logica, significassero, qualora fossero accolte, che l'Accademia non è quel campo chiuso che alcuni ritengono e proclamano; ma al contrario un istituto suscettibile di tutte quelle riforme che giovano a renderlo meglio atto ai bisogni artistici moderni.

[...]

Anzitutto ci siamo fermati sul regolamento generale delle esposizioni per ciò che riguarda il modo con cui si formano le giurie di accettazione e di collocamento.

Ora è detto che esse si compongono di quattro membri scultori e quattro membri pittori, i quali sono nominati metà dal Consiglio Accademico, metà dall'assemblea dei consiglieri e dei soci onorari.

²⁰⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1898 al 1901, CARPI A III 26:3, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico 19 dicembre 1900.

Orbene, un'esposizione artistica è costituita per così dire da due elementi essenziali, l'elemento accademico il quale indice l'esposizione, l'elemento degli artisti che vi concorrono. Pare dunque ragionevole che le giurie di accettazione e di collocamento da cui dipendono da un lato il buon esito della mostra e dall'altro gli interessi professionali degli artisti, siano nominate, oltre che dai consiglieri accademici, anche dagli artisti espositori e da quelli altri artisti che concorsero alle ultime due esposizioni triennali.

È in questo senso che la nostra proposta di riforma all'articolo 13 del regolamento [del 1897, nda], suona così:

La nomina delle commissioni di accettazione e di collocamento venga fatta metà dai consiglieri accademici, e per l'altra metà dagli artisti espositori e da coloro che concorsero alle due ultime esposizioni triennali.

Un'altra modificazione si propone a questo medesimo articolo 13, e cioè che venga limitato il numero dei componenti la giuria.

Pare a noi infatti assodato, ed è parso all'assemblea degli artisti, che una giuria meglio risponda ai suoi requisiti d'indipendenza e di equità, quanto più sia nel numero limitata, e ciò perché la responsabilità personale dei singoli componenti viene maggiormente sentita, quanto meno è con altri condivisa. L'assemblea degli artisti, riguardo all'articolo 13, ha fatto quindi voto:

che sia ridotto il numero dei componenti le giurie di accettazione e di collocamento.

L'art. 13 del regolamento dell'esposizione Triennale 1897 prevedeva che all'ammissione fosse preposto un Giurì composto da 4 pittori e 4 scultori e al collocamento una commissione 6+6 eletta per metà dal Consiglio Accademico e per metà dall'Assemblea dei Consiglieri e dei Soci Onorari. Si è visto come, in occasione delle elezioni, le società artistiche locali, prima fra tutte la Famiglia, partecipassero col promuovere assemblee preliminari al fine di indicare una rosa di nomi che riuscisse rappresentativa dei *desiderata* dei diversi gruppi artistici. Il meccanismo, per quanto imperfetto, si basava, come si capirà, sull'assunto che Consiglio e corpo dei soci onorari costituissero una rappresentanza significativa della classe artistica locale. Questa prima modificazione venne discussa nell'adunanza ordinaria del Consiglio del 9 maggio:

Il segretario legge, comincia la lettura della relazione della Commissione degli Artisti, relazione annessa al presente verbale. La prima parte si riferisce all'art. 13 del Regolamento dell'Esposizione del 1897. [...] Il sig. Presidente [Boito, nda] dichiara che per parte sua sarebbe disposto a concedere agli artisti ancora di più di quanto chiedono, bisogna difatti tener conto del pericolo di dissidi in commissione di origine mista, dissidi che tornerebbero dannosi al procedimento tranquillo, sereno dell'Esposizione. Quando gli artisti sanno di dover eleggere commissari da contrapporre agli Accademici, non scelgono così spassionatamente come quando la nomina di tutte intere le Commissioni è loro affidata.

Quanto al diritto a concorrere alla elezione il Sig. Presidente propenderebbe a circoscrivere agli artisti che già presero parte a qualcuna delle precedenti Esposizioni triennali, perché hanno già dato guarentigia di essere veri artisti e così ne risulterebbe un corpo elettivo serio.

Il consigliere Alberti domanda se tale diritto di votare sarebbe limitato a quelli residenti in Milano, oppure a quelli che verranno a votare di presenza.

Il signor presidente non farebbe distinzione fra dimoranti in Milano o lungi da Milano [...].

Sul punto se le commissioni saranno due:

una quale giurì d'ammissione, l'altra quale commissione di collocamento, il Consigliere Rossi fa presente che in Svizzera l'esperienza ha dimostrati gli inconvenienti e consiglia una commissione sola, il Consigliere Ernesto Bazzaro consente in due commissioni distinte ma trova bene ammettere che un artista possa far parte di tutte e due.

In conclusione il Consiglio approva a maggioranza.²⁰⁶

Il discusso articolo 13 risulta, quindi, così modificato:

Ammissione e collocamento delle opere

Procederà alla ammissione delle opere un giurì composto di 7 membri, tra i quali almeno due pittori e due scultori e successivamente procederà al collocamento una Commissione affatto diversa composta pure di 7 membri, tra i quali almeno tre pittori e tre scultori.

a) la nomina, tanto del Giurì d'ammissione, quanto della Commissione di collocamento, sarà fatta da tutti gli artisti che hanno preso parte a qualcuna delle precedenti tre esposizioni triennali, ancorché non esponenti nella attuale. – Non possono quindi prendere parte alle suddette votazioni gli artisti che per la prima volta presentano opere alla Esposizione triennale.

b) gli artisti residenti in Milano procederanno alla votazione con schede segrete, presentate in persona, nel giorno e nelle ore che verranno annunziate in tempo dalla Presidenza. Gli artisti non residenti in Milano potranno presentare le loro schede manoscritte in lettera suggellata, compiegata in una lettera firmata dall'artista e raccomandata.

c) per riescire eletto occorre aver riportato il suffragio di almeno 1/5 dei votanti. – nel caso che la Commissione non possa completarsi supplirà la elezione diretta del Consiglio Accademico.

d) tanto il Giurì di ammissione, quanto la Commissione di collocamento scelgono il Presidente nel proprio seno.

e) il Segretario dell'Accademia è Segretario del Giurì e della Commissione di collocamento.²⁰⁷

L'articolo che, dopo il 13, si rivelava di fondamentale importanza era il 15: «è inappellabile l'operato sia del Giurì, sia della commissione; l'uno e l'altra si sciolgono appena abbiano compiuto il loro ufficio»²⁰⁸. Gli artisti spiegavano nella relazione:

Il principio di cui si basa quest'articolo è stato la causa prima che ha mosso gli artisti a discutere anche sulle altre questioni. È stato unanimemente espresso il desiderio che, d'ora innanzi, l'operato della giuria sia conosciuto per intero: gli artisti cioè sappiano non soltanto quali sono le opere accettate, ma anche quali siano le rifiutate. Ogni qual volta si è alla vigilia di un'esposizione sorgono gravi proteste, qualche volta ragionevoli, qualche volta no; è per ovviare a questo inconveniente che l'assemblea ha votato la seguente proposta dello scultore Sig. Alberti

Si domanda l'esposizione delle opere rifiutate dalla commissione giudicatrice lasciando facoltà di ritirarle a chi non credesse utile un giudizio di "controllo".

Lasciamo l'esplicazione di questa proposta allo scultore Alberti²⁰⁹ il quale, facendo parte del Consiglio Accademico, potrà avere modo di meglio illustrarla. Noi, senza opporci a questo desiderio, riteniamo che a questa proposta così come è espressa, si oppongano in pratica varie difficoltà; prima di tutto perché un'esposizione delle opere rifiutate non potrà riuscire che una mostra di opere, nel loro complesso almeno, mediocri o scadenti, non solo, ma anche una mostra incompleta, permettendosi a chi lo voglia, di sottrarsi a questo giudizio di controllo, ritirando la propria opera. In secondo luogo quest'ultima condizione è tale che non si potrà nemmeno formarsi un

²⁰⁶ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1898 al 1901, CARPI A III 26:3, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il 9 maggio 1900. Tutti i successivi brani riportati dalla relazione del Consiglio, salve dove indicato diversamente, provengono da questo fascicolo.

²⁰⁷ *R. Accademia di Belle Arti in Milano. IV Esposizione Triennale di Belle Arti (1900), Regolamento*, Manini Wiget, Milano 1900: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1898 al 1901, CARPI A III 26:3.

²⁰⁸ *R. Accademia di Belle Arti in Milano. III esposizione Triennale di Belle Arti*, Manini Wiget, Milano 1897.

²⁰⁹ Questa nota lascia intendere che Alberti fosse effettivamente socio dell'associazione sebbene non figurò nell'elenco soci del 1899.

giudizio completo sull'operato del giurì. È per queste ragioni che ci siamo fatti autorizzare dall'assemblea a sottoporre assieme a questa dell'Alberti alla S. V. Ill.ma.

Per essa noi vorremmo che si pensasse invece a tutelare l'interesse di quell'artista degno di considerazione, il cui merito venisse per avventura disconosciuto dal giurì. Noi riteniamo cioè conveniente che, qualora si avveri il caso che un'opera, riconosciuta per buona dalla maggioranza degli artisti espositori, sia stata dal giurì rifiutata, possano gli espositori medesimi farne rimarco al giurì, invitandolo a tornare ad esaminare l'opera in questione per vedere se sia il caso di modificare il giudizio suo, prima di renderlo pubblico ed inappellabile. Un reclamo insomma fatto in via amichevole, ispirato da moventi amichevoli, quali possono esser quelli che spingono degli artisti già accettati a far valere la loro influenza a pro' di un collega respinto. Ci sembra che questa sia la forma più equa e più simpatica, più degna d'artisti, per mitigare, senza affatto menomare, tutto ciò che vi può essere di troppo crudo nell'inappellabilità del giurì, e senza ricorrere a una forma di protesta.

A questo riguardo giova far notare come la nostra proposta non possa nemmeno lontanamente suonare sfiducia nel Consiglio Accademico [...]. Si vuole soltanto affermare la necessità di riconoscere che non esiste infallibilità [...].

In Consiglio si discusse anche questa proposta. Alberti e Basano Danielli appoggiarono subito la mozione: possibilista Boito che chiedeva soltanto che l'esposizione venisse realizzata in un locale a parte; dubbioso Giovanni Beltrami, uno degli spiriti magni della Famiglia, che rilevava come «in tutte le ultime esposizioni gli scarti sono stati pochi e ragionevoli». Dalla minuta del verbale si apprende che, tra i contrari, vi era persino Vespasiano Bignami, mentre Gola, Bazzaro, Rossi, Pirovano e Tallone appoggiarono l'idea di una esposizione volontaria, ovvero che l'esposizione delle opere rifiutate avvenisse solo dietro richiesta scritta degli artisti interessati e che un artista non ammesso avesse la possibilità di non concorrere alla rassegna parallela.²¹⁰ La proposta messa ai voti passò, come sperimentazione, con un voto di scarto: 8 favorevoli, 7 contrari. L'esposizione, sulla quale non è stato condotto alcuno studio, venne effettivamente realizzata all'interno dei locali dell'Accademia e venne chiamata *L'Esposizione de' Rifiutati volontari*. Quello che, per il momento, importa è che il regolamento venne modificato in tal senso:

è inappellabile l'operato del Giurì di ammissione, sia della Commissione di collocamento; l'uno e l'altra si sciogliono appena abbiano compiuto il loro ufficio. Sulla richiesta scritta degli autori di opere rifiutate dal Giurì di ammissione, verrà fatta dall'Accademia la esposizione pubblica, in appartato locale, delle opere predette, contemporaneamente alla Esposizione Triennale.

Se non fu accolta la proposta della possibilità di appellarsi al giudizio della commissione – perché, verosimilmente, avrebbe ingenerato un caos organizzativo – va evidenziato che l'organizzazione di una rassegna di *rifiutati* rappresenta un *unicum* non tanto nella storia milanese, essendovi altri casi simili, come l'Esposizione Libera del 1891 e un tentativo fallito di Conconi per il 1894, ma per la stessa storia delle esposizioni in ambito italiano. È l'Accademia a curare questa mostra garantendo, di fatto, la stessa visibilità degli accettati, in termini espositivi, ai rifiutati: in certo senso l'Istituto, col dar corso ad una esposizione dei rifiutati, derogava all'idea stessa della selezione assumendosi l'onere di dovere esporre, volente o nolente, tutto quanto venisse presentato.

Un ulteriore tema caldo, soprattutto dopo le triennali del 1894 e del 1897, riguardava la moralità e in tal senso la relazione degli artisti proseguiva.

²¹⁰ Milano 1900: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1898 al 1901, CARPI A III 26:3, Adunanza Straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 14 maggio 1900.

All'accettazione e collocamento delle opere si riferiscono due altre importanti questioni.

La prima riguarda la moralità di un'opera e il caso che venga dal giuri rifiutata perché immorale. È sembrato che questa questione esorbiti dalla competenza di un giuri artistico, per cadere sotto quella di altre pubbliche autorità a cui spetta il decidere in simili questioni. Si esprime quindi il desiderio:

che l'immoralità di un'opera d'arte non possa d'ora in avanti costituire un titolo perché l'opera possa venire rifiutata dal giuri, lasciando alle autorità politiche competenti il decidere su questa questione.

L'altra questione riguarda il collocamento delle opere accettate. Questione questa di capitale importanza per gli artisti e di cui a lungo si occupò l'assemblea, formulando infine il seguente voto:

l'artista espositore abbia il diritto d'indicare, nella finca apposita segnata nella scheda di notifica, le condizioni di luce nelle quali deve esser esposta l'opera sua, col diritto, ove esse non corrispondano, di ritirarla.

Noi crediamo che attuando questo desiderio, molte ragioni di malcontento e di agitazioni saranno tolte, e ci sembra che accordare ad un artista il diritto di ritirare l'opera sua, quando, malgrado la buona volontà della Commissione di collocamento per ragioni di spazio, non possa figurare come dovrebbe sia cosa ragionevole ed equa, e tale (appunto come abbiam detto) da rendere impossibile ogni ragione di risentimento.

Molto complessa fu la discussione in sede di Consiglio su questi temi e la si riporta integralmente perché permette di illuminare alcuni passaggi importanti sui casi precedenti.

Il Consigliere Danielli è contrario alla proposta; egli è d'avviso che si abbia a rifiutare l'ammissione di opere di soggetto o rappresentazione immorale; gli artisti veramente valenti non penano a creare opere di soggetto immorale, del resto ciò che fa risaltare il carattere immorale di un'opera è la deficienza della sua creazione ed esecuzione.

Il sig. Presidente trova che questa proposta dimostra che i proponenti si ricordano dei fatti avvenuti nelle triennali del 1894 e 1897.

A questo proposito i prof. Butti fa avvertire che l'opera del Ghidoni, le schiave, presentata nel 194 era stata ammessa dalla sezione degli scultori del Giuri nel primo suo giudizio, quando si era preoccupato soltanto dell'opera plastica senza considerarne il soggetto; il rifiuto fu pronunciato successivamente in adunanza plenaria di tutti i pittori e scultori componenti il Giuri e dietro insistenza del Comitato delle Esposizioni Riunite.

Il Conte Gola si domanda se si può far distinzione fra la questione dell'estetica ossia del valore artistico e quella della morale; comunque egli non ammette che un'opera ammessa dal Giuri possa poi essere biasimata da altra autorità rifiutata. A tali condizioni di cose e dinanzi al pericolo che il Giuri possa essere tacciato di aver ammesso all'Esposizione un'opera immorale, di aver sbagliato in ordine morale, ritiene che più nessun artista vorrebbe far parte di un giuri di ammissione.

Il Consigliere Alberti sostiene la proposta degli artisti, non vi vede alcun inconveniente.

Il Consigliere Danielli replica che è l'Accademia che fa l'Esposizione e perciò è l'Accademia che ha il dovere di tutelare l'interesse morale e materiale dell'esposizione ed è quindi in diritto di giudicare e rifiutare.

Il Sig. Presidente escluderebbe difatti l'intervento proposto degli artisti, delle autorità politiche, ammette bensì che nel caso venga sollevata la questione della immoralità di un'opera ammessa, venga nominata un'apposita commissione per esaminare la questione stessa e decidere. Propenderebbe perciò ad accettare l'articolo formulato dagli artisti, togliendovi però la parola politiche, la conclusione sarebbe quindi la seguente:

“l'immoralità di un'opera non può d'ora in avanti costituire un titolo perché l'opera stessa possa venir rifiutata dal giuri, si lascerà quindi alle autorità competenti il decidere su questa questione”.

Il Consiglio l'approva a maggioranza. I consiglieri conte Gola e Luigi Rossi hanno votato contro.

Il consiglio stabilisce inoltre che questa decisione pur rimanendo adottata e perciò valga di norma per l'avvenire, non venga pubblicata nel Regolamento dell'esposizione.

Basilare, stando alle continue querimonie, era poi un ulteriore punto: la possibilità per gli artisti di intervenire direttamente della definizione dell'allestimento delle opere:

È la volta della proposta degli artisti che un artista espositore abbia il diritto di indicare le condizioni di luce nelle quali dev'essere esposta l'opera sua, col diritto, ove esse non corrispondano di ritirarla.

Il Consiglio è in massima parte persuaso della difficoltà materiale che un artista espositore possa visitare i locali prima che incominci il collocamento delle opere e poi ancora quando il collocamento è compiuto, ma l'Esposizione non è ancora aperta; non vede neppure la ragionevolezza che qualsiasi opera non collocata secondo il desiderio dell'autore possa venir ritirata. Decide pertanto che:

l'espositore avrà la facoltà di indicare il suo desiderio rispetto alla luce ed alla collocazione delle opere, che di questo desiderio sia tenuto conto dalla commissione di collocamento nei limiti delle possibilità concesse dai locali e dai diritti degli altri espositori.

Quanto al ritiro delle opere non collocate secondo il desiderio dell'artista, il Consiglio non lo concede di massima pur riservando di acconsentirvi nei casi speciali in cui riconosca giusta la brama dell'artista di non lasciar esposta l'opera sua.

In tal senso l'art. 5 del regolamento per la triennale 1900 porta l'aggiornamento: «gli artisti espositori avranno la facoltà di indicare, nella finca osservazioni della scheda di notifica, il loro desiderio rispetto alla luce ed alla collocazione delle loro opere». I materiali della commissione di collocamento dimostrano che queste osservazioni vennero integralmente assunte e tenute in considerazione nel procedere dei lavori.²¹¹ Carlo Agazzi chiede per il suo *Ritratto di Signora* una illuminazione dall'alto, mentre per *Dai campi* «luce radente e violenta»; Morbelli che espone *Fragilina* e *Risaia* chiede «massima luce di lucernario – Risaia il più basso possibile»; Marius Pictor richiede che le opere siano poste in basso e che «la finestra sia a sinistra di chi guarda i quadri».

La relazione degli artisti proseguiva affrontando l'altro complesso tema «il regolamento per il conferimento dei premi». In merito all'art. 7, relativo al Principe Umberto, si chiede che il giudizio avvenga non entro venti giorni dall'apertura dell'esposizione, ma dalla *costituzione* del Giurì. Questo perché le lungaggini procedurali per l'elezione della commissione del Premio spesso portavano ad un restringimento dei tempi di valutazione.

Dipoi si chiedeva che si modificasse l'art. 9 - «in generale si sottintende che ogni opera esposta aspiri al premio» - modificandolo nel senso di una esclusione implicita delle opere presentate dai componenti delle commissioni di accettazione e collocamento: questa richiesta, come si vedrà, costituirà l'emblema dell'incapacità degli artisti stessi di farsi carico delle richieste avanzate.

In merito all'inappellabilità del giudizio – art. 29 – si chiedeva di specificare nel regolamento che le opere premiate fossero sottoposte a preventiva verifica della compatibilità con i regolamenti al fine di limitare i casi di ricorsi. Entrambe le proposte vennero accettate – la prima con una contrazione a 10 giorni dalla *costituzione* – a maggioranza, eliminando così il problema dell'incompatibilità tra le cariche organizzative e la partecipazione ai concorsi. In merito al Premio Fumagalli – la cui gestione era sempre stata interna al Consiglio per quel che riguardava le nomine delle commissioni – gli artisti chiedevano che le opere presentate dagli artisti che, per norma di regolamento, dovevano avere sotto

²¹¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1900 4° Triennale, CARPI F III 21:1, Commissioni di collocamento, Desideri dei pittori.

i 32, 33 e 34 anni a seconda delle specialità di concorso²¹², non fossero sottoposte all'ammissione, ma accettate senza riserva proprio in virtù della natura stessa del premio volto a *incoraggiare* i tentativi più notevoli che, per ciò stesso, potevano presentare mende e problematiche che ne avrebbero potuto precludere l'ammissione all'esposizione. Si chiedeva, inoltre, che il premio venisse assegnato «non esclusivamente all'opera migliore, ma anche, al caso, a un complesso d'opere di un artista». Trattandosi di un Premio vincolato da una disposizione testamentaria, notava il Consiglio, era impossibile procedere alla modificazione: in più si rilevava come, di prassi, le opere escluse dall'esposizione ma concorrenti al premio Fumagalli venivano in ogni caso sottoposte per prassi alla Commissione giudicatrice del concorso.²¹³

Nella seduta successiva del 14 maggio 1900²¹⁴ il Consiglio procedeva a ratificare le decisioni già prese modificando gli articoli del regolamento dell'esposizione.

In questa stessa seduta veniva data lettura delle altre due proposte presenti nella relazione degli artisti e che sono estremamente significative.

Questo quanto richiesto dalla Commissione degli artisti:

Che il consiglio Accademico consideri come candidati a soci onorari tutti gli artisti concorrenti a un'esposizione.

In tal modo si eviteranno dimenticanze o omissioni, che potrebbero aver l'apparenza di essere ingiustificate.

L'ultima proposta tocca l'ordinamento stesso dell'Accademia nelle sue basi e, se a prima vista può parer radicale, basta un breve esame per convincere chiunque come sia invece assennata e in ogni sua parte logica e convincente.

Ecco il desiderio dell'assemblea:

che ad leggere i consiglieri accademici siano chiamati, oltre ai soci onorari, gli artisti che concorsero alle ultime due esposizioni triennali.

Come procedono ora queste elezioni?

In una maniera che non possiamo a meno di definire quale strana e contraria ad ogni consuetudine. I consiglieri accademici vengono nominati unicamente dai soci onorari dell'Accademia, soci che, alla lor volta, sono di nomina dell'Accademia stessa! In poche parole, e per non dilungarci sopra una questione in cui il lato debole è di per sé evidente, sono gli eletti che scelgono gli elettori; circolo vizioso, chiuso ad ogni libera manifestazione; forma di ordinamento elettorale, contraria ad ogni consuetudine costituzionale; pericolo permanente di abusi; vero vizio d'origine insomma dell'Accademia che (sorta non si sa come, perché resta un mistero chi abbia all'origine nominato il Consiglio Accademico, se soci onorari non vi erano, e chi abbia nominato i soci onorari se non esisteva il Consiglio Accademico), vizio d'origine che è, a parer nostro, l'unica fonte di tutti gli odii artistici scatenatisi contro quest'istituzione; la ragione unica che rende l'Accademia meno affratellata cogli artisti di quanto dovrebbe e potrebbe essere.

Lasciamo agli artisti di concorrere direttamente all'elezione dei consiglieri accademici, e l'Accademia diventerà spontaneamente la legittima rappresentanza delle loro aspirazioni, la tutrice, liberamente scelta, dei loro interessi.

È un sacrosanto diritto degli artisti questo, tanto più, se si pensa che nelle elezioni dei membri della Giunta superiore di Belle Arti, istituzione di così alta importanza, è riconosciuto il diritto di voto agli artisti che presero parte alle esposizioni nazionali.

²¹² *Regolamento dei premi da conferirsi nella Esposizione Triennale della R. Accademia di Belle Arti di Milano. Approvato il 14 maggio 1900*, Witget, Milano 1900, p. 5 art. 32.

²¹³ Ivi, art. 35: «La commissione prenderà pure in esame le opere rifiutate dal Giurì d'ammissione».

²¹⁴ Milano 1900: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1898 al 1901, CARPI A III 26:3, Adunanza Straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 14 maggio 1900.

Certamente le lamentele degli artisti avevano una giustificazione, ma si è visto come alcuni casi – e servirebbero studi approfonditi sulla nomina dei Soci Onorari che, proprio la relazione, documenta essere centrale nel rapporto tra gli artisti e l'istituto – le nomine dei soci onorari mostrino una Accademia moderatamente aperta. Le sedute consiliari mostrano come, proprio dopo ogni triennale, vi fosse una nuova ondata di nomine sulla scorta delle tendenze che si manifestavano alle esposizioni. La nota della Famiglia Artistica, in ogni caso, doveva originare da un fatto che si considererà in maniera più ampia in seguito: la bocciatura di Giacosa quale consigliere accademico, avvenuta nel marzo del 1900 e che aveva portato alle dimissioni di Luigi Secchi e ad ampie polemiche sulla carta stampata²¹⁵. La Famiglia Artistica, in questa occasione, propose una propria lista di nomi²¹⁶ che comprendeva: Previati, Giacosa, Bezzola, Secchi, Cagnoni, Giovanni Beltrami e Carminati e la mancata nomina del letterato piemontese diede animo ad una polemica contro l'istituto braidense. Bisogna, tuttavia, considerare che il corpo dei soci onorari non era, come detto, così ristretto e che, trattandosi di un processo elettivo, è gioco forza che vi si manifestassero equilibri rispondenti a maggioranze strutturate all'esterno delle mura di Brera. Questo appare chiaro proprio dalla considerazione delle nomine dei giurì del Principe Umberto che rappresentano lo specchio – in parte deformato – di quello che la classe artistica locale, e nazionale, esprime. Quando si considerino questi giurì si nota come spesso fossero proprio gli elettori a rimettere nelle mani degli *accademici* il conferimento del premio. Il circolo vizioso lamentato dagli artisti appariva chiarissimo a Boito che, in sede di consiglio, esprimeva il suo parere:

Il sig. Presidente fa presente che all'atto pratico questi voti hanno già attuazione, che l'Accademia è sempre stata larghissima nell'ammettere la compartecipazione degli artisti e la sua costituzione, il suo organismo è il più liberale di tutte le istituzioni accademiche che abbiamo in Italia, poiché mentre da noi i Soci onorari, reclutati fra i migliori artisti eleggono i consiglieri accademici, questi nelle altre Accademie sono eletti dagli stessi consiglieri in carica. Per parte sua il Sig. Presidente dimostra che queste idee di maggior larghezza nella compartecipazione degli artisti alla organizzazione dell'Accademia ed al suo funzionamento egli le ebbe sempre ed, in prova, legge un passo d'una sua memoria del 13 luglio 1861, appunto su questo argomento, da cui appare che già 40 anni addietro egli proponeva le riforme oggi richieste e che non ha mutato convinzioni.

In massima parte il Consiglio è propenso a difendere queste riforme ma dubita abbiano ad essere accolte dal Ministero, che da tanti anni ha in animo di recare alle Accademie ed agli Istituti di belle arti una riforma generale.

Al netto delle complesse procedure ministeriali che non portarono ad alcuna modificazione statutaria, come si vede, l'Accademia e la Presidenza Boito accolsero quasi integralmente le proposte degli artisti: il regolamento della Quarta Triennale, in sintesi, veniva radicalmente mutato sulla base delle direttive provenienti dalla "base" dando corso ad una esposizione che, sulla carta, esprimeva in linea di massima l'idea di una rassegna regolamentata dagli artisti stessi e nella quale il corpo degli artisti aveva ampissimo margine di intervento.

Malgrado ciò le vicende dell'esposizione mostrarono nuovamente come le costanti accuse all'istituto braidense avessero come contraltare un comportamento a dir poco contraddittorio da parte degli artisti. Questo emerge chiaramente dalla considerazione delle vicende relative alla nomina delle giurie di accettazione e collocamento. Come visto l'Accademia aveva consentito al radicale mutamento

²¹⁵ E. Tea, *Storia del Cinquantennio 1894-1944. Dall'Accademia dei belle Arti a Brera in Milano*, in Tea 1947, pp. 195-229: pp. 202-203.

²¹⁶ Ivi, p. 202.

della prassi per la nomina delle due commissioni: il 12 luglio la Famiglia Artistica inviava questa comunicazione²¹⁷

Milano, 12 luglio 1900

Gli artisti milanesi, riunitasi alla *Famiglia Artistica* per concordare una lista dei candidati da comporre le Commissioni di accettazione e di collocamento per la prossima Esposizione triennale, che avrà luogo nel prossimo Settembre a brera, dopo non breve ed animata discussione, si accordarono sui seguenti nomi:

Commissione d'accettazione: Enrico Butti, scultore; Emilio Quadrelli, scultore; Domenico Ghidoni, scultore; Giovanni Sottocornola, pittore; Giovanni Buffa, pittore; Leonardo Bazzaro, pittore; Gustavo Macchi, scrittore d'arte.

Commissione di collocamento: Gaetano Previati, pittore; Angelo Morbelli, pittore; Giovanni Beltrami, pittore; Filippo Carcano, pittore; Primo Giudici, scultore; Felice Bialetti, scultore; Grossoni Orazio, scultore.

Il 15 luglio avvenivano le elezioni. Per il Giurì di ammissione risultano eletti: Pietro Bouvier con 49 voti, Francesco Confalonieri con 45, Antonio Bezzola con 43, Angelo Morbelli 42, Virgilio Ripari ed Enrico Butti con 38, Amerino Cagnoni con 36. Seguivano, eleggibili, Enrico Cassi con 35, Leonardo Bazzaro con 28, Giovanni Sottocornola con 27, Emilio Quadrelli con 26, Gustavo Macchi con 24 e Giovanni Buffa con 23. Se si eccettua Ghidoni, tutti i nominativi proposti dalla Famiglia Artistica riuscirono tra gli eletti o tra gli eleggibili per scorrimento, sebbene i votanti avessero eletto con maggior numero di voti due figure di "vecchia guardia" come Pietro Bouvier e Francesco Confalonieri. Malgrado ciò, tragicomica fu la successiva composizione del giurì: Giovanni Buffa, il 5 agosto, inviava una lettera preventiva dove si dichiarava non disponibile all'accettazione dell'eventuale incarico per incompatibilità. Fra i nomi sopra elencati rinunciano tutti ad eccezione di Pietro Bouvier, Francesco Confalonieri, Enrico Cassi e Gustavo Macchi sicché il Consiglio passò alla nomina diretta – da regolamento – di Giovanni Beltrami e Pompeo Mariani trovandosi dinanzi al rifiuto anche degli eleggibili per scorrimento. Significativa la rinuncia di Morbelli che, pur a fronte dell'apertura dimostrata dall'Accademia alle modificazioni richieste, per la seconda volta rifiuta l'incarico sostenendo una personale, benché perdente, battaglia per le libere esposizioni:

Milano 16 luglio 1900

Egregio Sig. Segretario

Speravo che il mio nome non riuscisse ma poiché mi vedo eletto nell'ono.le commissione d'accettazione, pur ringraziando i colleghi d'Arte della datami prova di fiducia, declino il mandato, onde essere coerente a me stesso, contrario cioè alle attuali organizzazioni di accettazione e collocamento, preferendo le esposizioni d'arte libere... ma per ora accontentandomi del minimo male...

Colla massima stima, di lei

Dev.mo obb.mo Angelo Morbelli

Sebbene la posizione di Morbelli sia comprensibile e coerente col suo precedente rifiuto di prendere parte al giurì del Premio Principe Umberto, si capisce come il carattere, certamente meno dirompente

²¹⁷ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1900 4° Triennale, CARPI F III 21:1, Commissioni di collocamento. Da questa cartella provengono i documenti citati a seguire.

di quanto sarebbe stato se non si fossero registrate tutte le defezioni, della commissione di accettazione per l'anno 1900 sia frutto, ancora una volta, di una sostanziale mancanza di collaborazione da parte degli artisti.

Stesse dinamiche si verificano per la commissione di collocamento. Eletto con larghissima maggioranza è Previati che raccoglie 70 preferenze, Giovanni Beltrami e Primo Giudici ottengono 62 preferenze, Domenico Ghidoni 48, 44 Achille Formis, 41 Astorri e Salvadori. Tra gli eleggibili Carcano con 31, Grossoni con 30, Morbelli con 27 e Felice Bialetti con 24. Rinuncia Previati – a causa, scrive, della salute dei suoi figli che lo trattiene fuori Milano – rinunciano Beltrami e Ghidoni, quest'ultimo perché la nomina era «contraria a miei intendimenti»: rimasto vacante un posto il Consiglio elegge Arturo Ferrari. Con lo scorrimento arrivano anche le rinunce di Morbelli e Felice Bialetti. È da sottolineare che Domenico Ghidoni – come anche Giovanni Sottocornola nel caso del giurì di accettazione – era membro della commissione di artisti della Famiglia che aveva elaborato le richieste da inoltrare all'Accademia e che aveva elaborato la clausola capestro della *incompatibilità* della nomina in commissione con la partecipazione ai concorsi: in sintesi, si crea la situazione paradossale per la quale lo stesso meccanismo che gli artisti – per senso di giustizia – avevano richiesto, viene sostanzialmente disatteso dagli artisti stessi perché nessuno dei nominati – più o meno scopertamente – è disposto a rinunciare alla partecipazione ai concorsi.

L'elemento surreale è che a fronte di queste defezioni, che mutano sostanzialmente l'esito della votazione, il 17 agosto viene recapitata alla presidenza di Brera una lettera sottoscritta da un gruppo di artisti:

I sottoscritti fanno domanda alla S.V. Ill.ma che si rinnovi la votazione per l'elezione dei due membri, esclusi dalla commissione di accettazione e collocamento da codesto Spett. Consiglio Accademico per incompatibilità nella loro qualità di concorrenti ai premi. Convinti che l'equità di tale domanda verrà apprezzata e conseguentemente esaudita ringraziano e si protestano:

Innocente Cantinotti, Angelo Morbelli, Gustavo De Bossi, Buffa Giovanni, Longoni Emilio, Broggi Camillo, Achille Cattaneo, Grossoni Orazio, Borgo Maineri, Ravasco Cesare, Giuseppe Mascarini, Felice Bialetti, Antonio Carminati, Colombo Carlo, Emilio Quadrelli, Alessandro Laforet, Aldo Mazza, Emilio Magoni.

Come mostrano i nominativi, la lettera proveniva certamente dall'ambiente della Famiglia Artistica: Boito rispondeva il 18 agosto che «sebbene io mi senta sempre lieto di poter soddisfare ai desideri di chi ama ed eserciti l'arte» non poteva corrispondere a questa richiesta sia per motivi di regolamento – un regolamento che Boito definisce «il più liberale fra tutti i regolamenti di esposizioni italiane e straniere» – che di tempo. Aggiungeva infine:

La S. V. ed i suoi egregi colleghi mi permettano poi di rimembrare come gli artisti riuniti alla Famiglia artistica abbiano espresso il desiderio che il Giurì di accettazione e la commissione di collocamento si componessero per metà degli artisti e per l'altra metà dal Consiglio accademico. Il Consiglio à lasciato invece l'intero Giurì e l'intera commissione alla liberissima scelta degli artisti, andando così molto al di là del voto degli artisti medesimi. Infatti, cinque membri sopra sette nel giurì e sei membri sopra sette nella Commissione furono votati dagli artisti; né è colpa dell'Accademia se tre su quattordici o rinunciarono insistentemente o si posero insistentemente in condizioni di incompatibilità

Le parole di Boito trovavano conferma nei fatti e, se si considera l'intero scorrimento dei nomi, le defezioni appaiono essere di gran lunga maggiori: sui 13 eletti ed eleggibili nella Commissione di accettazione ben nove rinunciarono all'incarico; sugli 11 eletti ed eleggibili nella Commissione di collocamento, sono cinque a rinunciare ed in entrambi i casi sono gli artisti che riscuotono i maggiori consensi e che rappresentano, spesso, scelte "d'avanguardia" – Bezzola, Morbelli, Ripari, Butti, Cagnoni, Previati, Beltrami – a dare *forfait*. Stupisce, nondimeno, trovare tra i firmatari della lettera che invoca *l'equità* – quasi che a fronte della generale ritirata degli artisti la nomina diretta dei componenti mancanti da parte del Consiglio fosse vista come una ennesima azione di forza dell'Accademia – proprio Angelo Morbelli il cui sprezzante rifiuto di prendere parte ad entrambe le commissioni alle quali era stato nominato appare intimamente contraddittorio con questa, ulteriore, richiesta di "democraticità" e Giovanni Buffa che rifiutò, come visto, la nomina per motivi di incompatibilità.

Il lavoro della Commissione di ammissione, come in ogni edizione, fu oggetto di contestazioni. La relazione stesa dal giurì²¹⁸ spiegava quella che definiva una apparente «eccessiva severità» nella selezione che aveva raggiunto il 47% di scarto sul totale e per le esperienze delle Triennali riproponeva un tema che, da decenni, ormai attraversava la carta stampata: la crisi generalizzata delle esposizioni d'arte.

Noi della Commissione abbiamo la coscienza di non aver ecceduto nella severità. Dinanzi al dilagare della mediocrità, alla facilità con cui da un troppo grande numero di artisti e dilettanti si mandano alle nostre esposizioni opere di nessun significato, studi incompleti e schizzi affatto rudimentali, e, peggio ancora, lavori in cui l'intenzione esclusivamente mercantile è troppo evidente, ci parve nostro dovere di reagire contro una tendenza che noi stimiamo perniciosa, e che, fatta sicura dall'indulgenza passata, mostra ogni anno di aggravarsi sempre più.

Noi pensiamo che una delle ragioni per cui il pubblico da qualche tempo pare disamorarsi delle nostre Esposizioni debba ricercarsi nella troppa facilità con cui lavori di nessun merito vengono accolti e accolti in tal numero da annegare fra essi anche le cose buone e da portare una specie di discredito sopra le Esposizioni stesse. Ogni nuova Esposizione dovrebbe, secondo noi, segnare un livello artistico più alto dell'Esposizione che l'ha preceduta.

Già ci sono nella nostra città delle mostre annuali in cui le opere di minore importanza o di chi è alle prime prove possono trovare decoroso modo di presentarsi. Queste di Brera per il fatto che si aprono solo ogni tre anni, per i cospicui premi di cui sono dotate, per l'autorità dell'Istituto che le bandisce, dovrebbero, secondo il nostro pensiero, costituire un avvenimento artistico più dignificante, cosicché l'esservi ammesso diventasse un titolo d'onore e il pubblico visitandole sentisse di trovarsi veramente nella casa dell'arte.

Questo, Ill. Signor Presidente, è il pensiero che ci ha guidati nel nostro compito. Ogni opera fu da noi coscienziosamente esaminata, riveduta alla distanza di qualche giorno per accertarci se la prima impressione non ci avesse per avventura tratti in inganno; non abbiamo risparmiato le analisi e i confronti quando qualche dubbio ci teneva sospesi [...]. Certo degli errori ne avremo commessi; la linea di demarcazione fra il buono e il cattivo in arte non esiste; l'apprezzamento di un'opera d'arte è cosa sempre soggettiva e quindi variabile a seconda delle tendenze e del temperamento di ognuno; onde altri troverà da riprendere molte cose che a noi parvero lodevoli e da lodarne molte che a noi sembrarono insufficienti; ciò è inevitabile; [...] A confortarci poi nel compito che ci eravamo prefisso, così grave di pericoli e di responsabilità, venne la considerazione che il Regolamento dell'Esposizione offre quest'anno agli artisti la possibilità di esporre egualmente al pubblico le opere che noi abbiamo rifiutate. Sarà una specie di appello dove l'opera della Commissione troverà un rigoroso controllo e una giusta soddisfazione l'artista che fosse stato da noi per avventura immeritadamente disconosciuto.

²¹⁸ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Triennale di Belle Arti in Milano 1900 4° Triennale, CARPI F III 21:1, Commissioni di collocamento, *Quarta Esposizione Triennale. Relazione del giurì di ammissione*.

Questa preventiva autodifesa trovava una giustificazione nella reazione della critica. Gian Piero Lucini, dalle pagine di «Emporium»²¹⁹ avviava la sua disamina sulla rassegna con una lunga riflessione sulla decadenza dell'istituto espositivo braidense. Lucini partiva dal presupposto che la crisi, ormai insanabile, era in larga parte causata dalla «insufficienza intellettuale delle così dette classi dirigenti». Il mecenate, per il letterato, dinanzi al progressivo mutare degli indirizzi artistici è «disabituato, senza preparazione, perché non segue il movimento; fuorviato, perché non ritrova i vecchi soggetti, le vecchie firme; disorientato, perché si parla di luminismo, d'impressionismo, di colori complementari»: un circolo vizioso di reciproca incomprensione che si traduce nel crollo del mecenatismo e in un progressivo distacco dell'artista dalla classe dei mecenati. In questo contesto, a vedere del critico, l'esposizione braidense non poneva alcun rimedio

A tutto ciò non si oppone il giudicato e l'opera delle Commissioni; possono queste constatare il fatto, ma non rettificarlo o farlo scomparire. Il borghese acquistatore, o semplicemente amatore d'arte, ha dei modelli già fatti nella retina, dei preconcetti in mente; a queste forme iniziali vuole che si attaglino e si adattino i lavori moderni. Egli ha il culto delle glorie convenzionali; ha delle pietre di paragone e delle miliari: coll'une giudica, coll'altre pone dei limiti.

I quadri, le statue stanno per lui come una lettura difficile, laboriosa, non conoscendone ancora l'alfabeto! A spiegar la nuova grammatica e la nuova sintassi, la critica suda e non riesce [...]. Il pubblico non vuol comprendere, che la psicologia faccia buon giuoco nei ritratti, che lo spettro solare venga discusso, che l'analisi curiosa del prisma sia necessaria per le luminosità, per l'ariosità, per li sfondi; che il pensiero adotti forme multiple, o serrate, o strette, o sommarie, o definite squisitamente per farsi valere: il pubblico, prima, non trova più il luogo comune che deve servire di scheletro, poi, non la solita ricetta della fattura e passa avanti. Sopra tutto, dice, non può più ammirare la *grande arte*. La *grande arte*! Come se potesse consistere in tempi oscuri di preparazione, in tempi dubitosi e perplessi di piccoli uomini. E sognando la Rinascenza non s'accorge delle evoluzioni.

Io sto per l'audacia, che incita e punge, che ha trovato la via sincera e personale per manifestarsi. Per fortuna, l'autorità ed il potere dell'Accademia, di giorno in giorno, si sfata, e noi vediamo che là vi si studia, quanto colla vita si deve disimparare; la Scuola comprende l'opera freddamente e minuziosamente; dà delle formole, che ardisce di chiamare moto, calore, colore ed aria. E chi vi sta legato non sente, non ha sofferto; la passione, che distrugge ed elimina l'accessorio per il materiale, l'essenza, non l'ha mai affocato; onde si attarda alle meticolosità ed ai dettagli infantili. Parlano costoro e ripetono; cercano di accarezzare, sono troppo espliciti, disperatamente, pazienti, anche; ma non fanno *sentire*. La perfezione si sforma nel banale, nel facile e nel volgare, nella virtuosità; e, davanti a queste ricostruzioni, rifletto donde verranno le nuove e migliori creazioni. Sono quindi pei giovani, ma non disprezzo li altri; e ciascuno assegno nell'ordine del tempo, nel bisogno dei tempi, nei motivi di allora e di adesso; ma giudico che ora si deve intensamente vivere e sentire per plasmare e dipingere.²²⁰

Fra tanto, noi stiamo sulla soglia in queste ciarle, che, del resto, non goveranno e non faranno del male: facendo i primi passi, in sull'entrare, eccovi delle notizie. La Commissione d'accettazione ha creduto d'essere benefica con quei criterii e con quel concetto; il fatto risulta, che, scegliendo, non ha scelto bene, o non ha veduto bene. Ottima idea fu quella d'aggiungere "*L'Esposizione de'Rifiutati volontari*" donde il giudizio, per la critica del suo operato, è più esatto. [*in nota*: si destinarono a questa mostra i portici e i locali a pianterreno, a sinistra, entrando, del cortile del Palazzo di Brera]. Trovo che qui vi sono tele e plastiche da poter star coll'altre sopra, come là su, altre che non dovrebbero essere in nessun posto e meno in una Esposizione. Perché? Non entriamo in particolari [...].

²¹⁹ G. P. Lucini, *Quarta Esposizione Triennale di Milano I*, «Emporium», vol. XII (1900), n. 70, pp. 323-336. E continuazione: G. P. Lucini, *Quarta Esposizione Triennale di Milano II*, «Emporium», vol. XII (1900), n. 70, pp. 338-353.

²²⁰ Lucini 1900a, pp. 325-326.

Il critico chiedeva, perciò, conto dell'esclusione dell'*Adoloscende nudo* dell'Ajolfi, del *Caino* del Ripamonti di «verismo audace, ma significativo, espresso dalla tecnica poderosa e dalla modellatura magistrale», del *Mattino di primavera* di Baldassare Longoni e di altre opere a suo modo di vedere ingiustamente escluse. Proseguiva:

Ma la Commissione volle così per altissime considerazioni di pura estetica, né io la lodo e passo oltre, pur troppo, per non lodare ancora.

Ritengo la collocazione delle opere arbitraria, affrettata, qualche volta irriverente. Spesso, non venne tenuto calcolo della distanza e della luce, per le quali il quadro meglio poteva presentarsi alla visione; onde, ad esempio, *Fragilina* e *La risaia* del Morbelli sarebbero più gustate, se si avesse avuto per loro tale rispetto. Per la stessa ragione i paesaggi del Sacheri e del Nomellini, appesi o troppo in alto, o in cantucci oscuri, passano inosservati, mentre sono degni di lodevoli attenzione. Così pure il lavoro complessivo, presentato dai singoli autori (quadri, bozzetti, pastelli), che avrei desiderato vedere vicino ne' suoi rapporti e nelle sue differenze, è sparso, disseminato, per cui la memoria del primo veduto sfugge, ed il giudizio sintetico sull'opera ne ha danno. Forse io, ed in pro della mia critica, reclamo troppo, e, per sfuggire le mie incomodità obbligherei li altri a rimanere incomodi; ma è pur logico, che, sminuzzata e disgregata la produzione di un pittore, egli ne scapita, né può in tutto venir compreso nel suo valore, perché le deficienze di una tela possono venir compensate dalla buona armonia e dalla virtù dell'altra vicina. Vi sono tele accatastate senza distinzione, in sale oscure, tele che si nuociono l'una all'altra, o fisse troppo in alto o posti d'angolo, o sottoposte ai giuochi maliziosi della luce, che, per una finestra, fa luminelli di rifrazione; tele, che aspettano tutt'ora uno sguardi pietoso a scoprirle. Ma in ragione inversa, e ciò non accade solamente qui, coloro che vanno per la maggiore, a loro agio si dividono lo spazio più acconcio: vi sciorinano i quadri *en petit comité*, si fanno dei salotti di ricevimento per li intimi, e, vecchie vedove beneficiate all'usufrutto, s'intrattengono nel malignare e nel sorridere, quando alcuno vi si inframette, ignoto fino allora, cui la bontà delli arconti, che reggono la pittura, ha lasciato passare nella loro comitiva.

Sto invece a mio agio e mi trovo bene, coi giudizi che le diverse Commissioni fecero nel distribuire i premi di fondazione privata e quelli del *Principe Umberto*. Senza misonismo, senza scrupolose lambicature accademiche, furono ai giovani e per i giovani. [...] Nella scelta, furono prese in considerazione opere che dieci anni or sono sarebbero sembrate eresie; e questa sensazione tanto più mi piace, in quanto al concetto comune dei visitatori più sembrare stramba e speciosa.²²¹

La critica di Lucini sintetizzava, ad apertura del nuovo secolo, tutte le accuse costantemente rivolte all'Accademia proprio nel momento in cui l'Esposizione era stata, *de facto*, rimessa nelle mani degli artisti: l'operato incomprensibile delle commissioni di accettazione – elette, si ricordi, dagli artisti espositori alle ultime tre Triennali – un collocamento utilizzato come arma per deprimere od esaltare le opere, una mancanza di parzialità di giudizio e azione e, velatamente, l'accusa stessa che le Esposizioni rappresentassero per ciò stesso un antidoto del tutto inefficace per lo stallo del mecenatismo che, anzi, dall'incapacità della rassegna stessa di farsi promotrice di un riavvicinamento tra pubblico e moderne tendenze, riusciva ancora più difficile da evitare. Se non si può, in ogni caso, entrare nel merito delle concezioni artistiche di Lucini e della sua evidente militanza nei confronti delle tendenze *audaci*, bisogna ammettere che questa ennesima geremiade per lo stato delle esposizioni non si può non leggere in controluce delle intense trattative occorse tra Accademia ed artisti. La bontà o meno delle scelte compiute dalla commissione di accettazione era dovuta ancora una volta alle scelte stesse degli artisti e, in questo caso, ancora più evidente si rivelava il cortocircuito perché si è visto come gli artisti stessi avessero – dopo aver concertato con l'Accademia – disatteso le loro stesse indicazioni rendendo in larga parte inefficace la *liberale* modificazione dei regolamenti

²²¹ Ivi, pp. 327-328.

patrocinata da Camillo Boito. Anche per la questione del collocamento, così violentemente attaccata da Lucini e, si vedrà, basata su una effettiva cattiva qualità dell'allestimento, è necessario però considerare i fatti con una adeguata distanza. Dato per assunto che la commissione aveva operato in appoggio di *coloro che vanno per la maggiore*, rimane indiscutibile che Previati, Beltrami, Ghidoni, Morbelli e Bialetti convocati, a diverso titolo e in diverso momento, a prendere parte al giuri rinunciarono. Sette nomi su sette, dunque, tra quelli proposti dalla Famiglia Artistica rientrarono tra gli eletti e gli eleggibili e su questi sette nomi, cinque rifiutarono l'incarico: è evidente che il cattivo risultato della commissione di collocamento – a fronte di una indicazione elettorale che aveva dato un chiarissimo segnale preferendo artisti “innovatori” – era lo specchio di una rinuncia da parte degli artisti stessi a intervenire nella gestione dei processi più critici, sebbene ne avessero ampia possibilità. Va, inoltre, sottolineato che la Triennale del 1900, benché Lucini taccia sul punto, rappresenta anche l'occasione per la costituzione di una vera e propria sala *divisionista* e che, in ciò, la Commissione di collocamento aveva seguito le indicazioni degli artisti che avevano chiesto, già dal 1897, che le opere fossero disposte secondo un criterio di “scuola”. Questo è confermato sia dalle parole di Pasquale De Luca, critico certamente non favorevole alle sperimentazioni *luministiche*, sia dal catalogo stesso dell'esposizione: il quinto comparto del Salone M²²² al piano superiore del palazzo di Brera accoglie, infatti, alcune opere di Luigi Borgo Maineri, Emilio Longoni, Pietro Chiesa, Angelo Morbelli, Giuseppe Pellizza, Carlo Fornara, Giovanni Battista Ciolina e Cesare Maggi costituendo, a tutti gli effetti, un tentativo di accorpare opere affini ne «la stanza dei *luministi*»²²³.

Andando alla vicenda del Premio Principe Umberto per quell'anno il giuri, in seguito alla votazione dei 74 espositori che depositarono la scheda, risultò composto da: Gaetano Previati, primo eletto con 52 preferenze, seguito da Emilio Gallori, Giovanni Beltrami, Vittorio Bressanin, Emilio Quadrelli, Bassano Daniello, Telemaco Signorini, Pietro Canonica e Carlo Cressini.²²⁴ Avendo tutti i giurati accettato l'incarico, si procedette all'esame. Dalla relazione della Commissione si apprende che Bressanin, Cressini e Canonica si dichiaravano per il non conferimento del premio nell'impossibilità di trovare opere meritevoli, ma dalle parole della commissione si apprende che le remore di Lucini circa il collocamento erano veritiere: «la poco felice collocazione di molte fra le opere esposte aggiunse difficoltà al nostro giudizio, specialmente per quelle di pittura, alcuna delle quali fummo obbligati a rimuovere dal loro posto, per metterle in condizioni da poter essere più equamente apprezzate. Questo esame, diremo così illuminato, ci riconfermò nella nostra prima impressione che veramente, tanto nella pittura che nella scultura, tre opere che si imponessero per la loro eccellenza mancavano all'Esposizione».²²⁵ Vincitori del premio furono: Mosè Bianchi con *Studio di interno di*

²²² Regia Accademia di Belle Arti, *Quarta Esposizione Triennale, 1900. Catalogo ufficiale*, Milano 1900, pp. 55-58. Le altre opere di Pellizza, *Ritratto del Notaio Jachino* e *Ritratto di Signora* erano esposte nella sala precedente (quarto comparto Salone M) insieme a *Libro Azzurro* di Sottocornola; ivi, pp.52, nn. 423-425. Quelle di Nomellini si trovavano divise tra la Sala D (ivi, p. 21, n. 166) e la Sala P (ivi, p. 72, n. 599).

²²³ P. De Luca, *L'ultima Esposizione Artistica del XIX secolo. II*, «Natura ed Arte», X (1900), s.1, pp. 75-83:83.

²²⁴ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Legati (A-Z) Premio Principe Umberto 1896-1908, CARPI C II 16, Anno 1900

²²⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Legati (A-Z) Premio Principe Umberto 1896-1908, CARPI C II 16, Anno 1900, *Relazione della Commissione per il conferimento dei Premi Principe Umberto alla IV. Esposiz. Triennale della R. Accademia di Belle Arti in Milano*.

casolare a Gignese, votato quasi all'unanimità da Signorini, Cressini, Previati, Quadrelli, Bressanin, Canonica e Beltrami²²⁶; Sartorelli e il suo *Vespero* e Mentessi con *Studio*.

Le vicende del concorso Fumagalli permettono di verificare altri aspetti del funzionamento del conferimento di questo premio.²²⁷ Come da prassi la commissione per il Fumagalli era eletta da Consiglio Accademico e risultò composta, per la scultura, da: Emilio Gallori, Pietro Canonica, Enrico Butti, Ernesto Bazzaro, Antonio Carminati, Orazio Grossoni, Primo Giudici, Bassano Danielli ed Achille Alberti. Quella di pittura da: Vittorio Bressanin, Telemaco Signorini, Cesare Tallone, Pompeo Mariani, Emilio Gola, Leonardo Bazzaro, Luigi Rossi, sostituito da Filippo Carcano, Amerino Cagnoni. I vincitori per i diversi rami furono: Felice Bialetti con *Teti* per la scultura, Attilio Andreoli con *Respha* per il concorso di figura e Beppe Ciardi con il trittico *La parabola delle agnelle* per la pittura di paesaggio. La relazione manoscritta di Bignami documenta che – a conferma di quanto Boito aveva risposto in Consiglio – effettivamente la commissione nella scelta del premio si orientava anche verso le opere non ammesse, tanto che venne preso in considerazione *L'Enigma* di Giorgio Kienerk che si trovava esposto tra i rifiutati, ma soprattutto riporta due diversi due orientamenti che dominavano le scelte della giuria: «segue una animata discussione che dura lungamente. La giuria è divisa tra due principi: quello di incoraggiare i giovani di maggiori promesse anche se l'opera da essi presentata sia incompleta; e quello di premiare chi si afferma con un'opera compiuta di merito positivo». Questo aspetto viene sottolineato anche nella relazione a stampa²²⁸ che riporta:

si dovrà incoraggiare senz'altro chi si avvanza con audacia e dà speranze larghe di sé, sia pure con un'opera incompleta e difettosa, o si dee invece preferirgli chi si afferma con un'opera pensata e compiuta, dimostrando di essere a un tempo giovane di età e maturo di sapere?

Se il geniale audace non è a tempo incoraggiato può il giudizio a lui contrario, come soffio gelato, spegnere una fiamma; se il forte che procede con prudenza e tenacia non trova plausi e compensi, si corre il pericolo di moltiplicare gli audaci di maniera, le caricature del genio.

I due premi di pittura conferiti al tema biblico *Respha* di Attilio Andreoni e al trittico simbolista di Beppe Ciardi, *La Parabola delle Agnelle* sembrano volgere verso una direzione di compromesso a sostegno di linguaggi moderatamente innovativi all'interno di filoni di ricerca già strutturati.

Sul tema dei premi, che in questa edizione non sembrano suscitare particolari reprimenda da parte della critica, uno degli interventi più significativi è quello della Famiglia Artistica in merito alla riedizione del premio istituito dal Comune di Milano. Già in Consiglio si era discussa la questione.²²⁹ Carcano avvertiva che «l'assegnazione dei premi per votazione popolare ebbe risultati cattivi», Beltrami chiedeva che il premio si convertisse in acquisti, ma Boito comunicava che era impossibile

²²⁶ Il premio conferito a Bianchi era, in qualche modo, annunciato. Su proposta di Giovanni Beltrami e di Emilio Gola, il Consiglio Accademico, infatti, aveva già approvato all'unanimità una deroga al regolamento dell'esposizione affinché in segno di «stima e deferenza al prof. Bianchi, sia fatta una piccola esposizione collettiva delle sue opere in questa triennale» e l'ordinamento venne affidato ai proponenti e al nipote Pompeo Mariani. Si veda: Milano 1900: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1898 al 1901, CARPI A III 26:3, Adunanza straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 14 agosto 1900.

²²⁷ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Legati (A-Z) Fumagalli. Concorso Premio Pittura-Scultura '900, CARPI C II 10:1.

²²⁸ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Legati (A-Z) Fumagalli. Concorso Premio Pittura-Scultura '900, CARPI C II 10:1, *Concorso ai due premi di pittura di fondazione Fumagalli. Relazione*, Manini-Wiget, Milano 1900.

²²⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1898 al 1901, CARPI A III 26:3, Adunanza ordinaria tenuta dal consiglio accademico il giorno 17 settembre 1900.

aggirare la delibera comunale e che il Municipio aveva deciso di affidare il giudizio agli espositori. Più radicale la posizione dell'associazione che propose, in sintesi, di sabotare le votazioni:

Dalla Famiglia Artistica ci perviene il seguente comunicato : «Gli artisti espositori della IV triennale sono invitati all'adunanza che avrà luogo nella sala della Famiglia Artistica (S. Paolo, 10), la sera del 6 corrente, alle ore 20.30, per discutere in merito all'aggiudicazione del Premio Municipale». E qui sono necessarie due righe di spiegazione. È noto che il Municipio ha stabilito, un premio di L 3000 per un quadro dell'esposizione di Brera. Quel premio fu altre volte assegnato — e già tutti sanno con quali metodi e con quale esito — mediante il voto popolare; ma presto scopri che quello che si usa chiamare «il popolo», se è capacissimo di eleggere cattivi deputati non è altrettanto capace di scegliere buone opere d'arte; e si ricorderà per un pezzo un certo concorso per «voto popolare» nel quale il peggiore dei quadri, un metro quadrato di tela scombiccherata, si portò via il premio. Questa volta si disse: «Votino i soli competenti, gli artisti»; e così si crederebbe possibile che un artista giudicasse che il lavoro d'un collega è migliore del proprio; e qualcuno osservò inoltre che sarebbero esclusi dal voto tutti gli artisti espositori che non risiedono a Milano. Alcuni bizzarri spiriti, a quanto si narra, avrebbero stabilito di estrarre a sorte il nome d'un quadro, votar tutti per esso, col patto che l'artista prescelto dalla sorte fosse obbligato a dedicare la somma od una scampagnata alla quale parteciperebbero tutti i votanti. La proposta non parve molto seria; e per discutere sul da farsi è convocata l'adunanza alla famiglia Artistica. Dio illumini gli artisti espositori.²³⁰

Gli artisti milanesi radunati alla Famiglia Artistica, ritenuto che il regolamento per l'assegnamento del premio municipale all'Esposizione di Brera non può dare alla votazione alcuna serietà, né quindi giovare al decoro dell'arte, e facendo voti perché la buona intenzione del Municipio riesca a trovare una via migliore di attuazione nell'avvenire, deliberano di astenersi dalla votazione del premio e di invitare i colleghi a fare altrettanto, declinando ogni responsabilità nelle eventuali coalizioni che potessero formarsi per sfruttare le lacune del regolamento». Questo è il comunicato che ci perviene dalla Famiglia Artistica; ed aggiungiamo ad esso qualche dato di fatto. Gli artisti presenti all'adunanza erano una ventina; alcuni altri avevano mandate proposte per lettera. S'era invitato a mandare un suo rappresentante anche il Municipio; ma questo mandò invece... il regolamento già approvato, e col quale si stabilisce: che la votazione per l'assegnazione del premio municipale sia fatta dai soli artisti espositori: che la votazione avvenga in una sala a Brera, e con voto palese: che per la validità della votazione basti il 10 per cento degli espositori, cioè, nel caso concreto, 35 votanti. Tale regolamento non garbò ai 20 artisti, convenuti alla Famiglia Artistica, i quali, come si dice sopra deliberarono di astenersi. Vedremo ora che cosa faranno i 330 espositori.²³¹

Il premio, infine, venne attribuito a Cesare Tallone che insieme a Carlo Balestrini e ad Emilio Longoni si contesero la vittoria. L'articolo del «Corriere della Sera» riporta informazioni estremamente utili sulle preferenze di voto espresse dagli espositori:

Votarono per il quadro del Tallone i seguenti artisti: Carcano Filippo; Ghiringhelli Giuseppe; Campestrini Alcide; Orsini Arcangelo; Cassi Enrico; Bersani Stefano; Pasinetti Antonio; Magoni Emilio; Mazzucchelli Alfonso; Astorri Enrico; Braga Enrico; Todeschini G. B.; Galli Angelo; Aiolfi Elia; Wildt Adolfo; Sala Irene; Berta Edoardo; Bonomi Rosina; Bonomi Gigina; Sala Paolo; Bononelli Romeo; Mariani Pompeo; Tallone Cesare; Carozzi Giuseppe.

Votarono per il quadro del Balestrini : Stragliati Carlo; Riva Egidio; Piana Giuseppe; Formis Achille; Corvaya S.; Bocca Luigi; Abrami Felice; Galvagni Ugo; Pellegrini Romolo; Paoletti Rodolfo; Curioni Vincenzo; Ravetta Enrico; Ximenes Eduardo; Salvadori Riccardo; Giribaldi Materno; Bianchi Luigi; Ferri Attilio; Galbusera Giuliano; Feragutti Arnaldo; Bazzi Carlo; Balestrini Cesare.

²³⁰ *Dalla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 272, 4 ottobre 1900, p. 3.

²³¹ *Gli artisti milanesi*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 275, 7 ottobre 1900, p. 3.

Votarono per il quadro del Longoni : Mascarini Giuseppe; Buffa Giovanni; Cattaneo Achille; Grubicy Vittore; Borgo Maineri Luigi; Bialetti Felice; Minozzi Filiberto; Zuccaro Guido; Vedani Michele; Conconi Luigi; Dal Bo Romolo; Bonn Emma; Violini Antonio; Mentessi Giuseppe; Cinotti Guido.

E' assai interessante lo scorrere queste tre liste di nomi, perché si trova in esse la ragione dei voti : ragioni di tendenza artistica rispettabili ed oneste; e si può concludere che questo primo tentativo di voto dato dai soli competenti fece buona prova. Il regolamento potrà forse, in qualche lieve particolare di secondaria importanza, venire qua o là modificato; ma, nel suo complesso, alla prova si dimostrò buono. In ogni modo è consolante il vedere che i tre quadri in lotta sono senza dubbio fra i migliori della Mostra, e che quello riuscito vincitore è tale opera d'arte da meritare il plauso generale.²³²

In effetti il premio a Tallone e l'ampio consenso riscosso da *Sola!* di Longoni mostravano un orientamento innovativo nelle scelte, ma, soprattutto, riflettevano una chiara frammentazione della classe artistica così come rileva il giornalista del foglio. Leggendo i nomi che votano per Longoni è facile trovarvi tutta la scuola "moderna" milanese, numericamente, ma anche strutturalmente, incapace di imporsi sulle altre *tendenze artistiche*.

Tenere a mente questo aspetto è di fondamentale quando si considerino le vicende relative alla nomina dei Consiglieri Accademici e, in particolare, alla vicenda del 1900 quando, come accennato, la questione Giacosa accese una disputa cittadina.

Come tutte le occasioni elettive in cui oltre che il Consiglio era coinvolta la classe dei Soci onorari, le elezioni dei Consiglieri Accademici erano la scena di uno scontro di interessi volti, ugualmente, a intervenire fattivamente nella composizione del Consiglio. Protagonisti di questa contesa, oltre ai singoli artisti, erano anche le due associazioni artistiche cittadine che, da un punto di vista generazionale, esprimevano due diverse tendenze. Non potendo in questa sede dilungarsi sulla lunga storia delle nomine consiliari, ci si concentrerà su due anni, il 1897 ed il 1900, che rappresentano il momento di maggiore tensione.

Come si è visto, la Famiglia Artistica, proseguendo una tradizione di dialogo con l'istituto braidense, aveva inserito fra le proprie richieste alla Presidenza che si intervenisse nella modificazione degli statuti per quel che concerneva le modalità di elezione del Consiglio Accademico estendendo il diritto di voto a tutti gli espositori alle ultime due esposizioni Triennali. Boito, si è detto, rilevava come già l'ordinamento dell'Accademia garantisse il massimo della rappresentatività e le parole del Presidente non appaiono peregrine se si considera che il corpo totale degli elettori – ovvero del Consiglio Accademico e del corpo docente unito ai Soci onorari – ammonta, per l'anno 1900, a 226 unità²³³ numero che rapportato ai 330 espositori della Triennale de 1900 – esposizione alla quale partecipano artisti provenienti da tutta Italia – rende immediatamente conto di quanto ampia fosse la base elettorale misurata sul contesto milanese.

Uno specchio, steso nel 1907 in occasione di una seduta di elezioni,²³⁴ riporta i seguenti dati:

²³² *La lotta artistica a Brera per l'assegnazione del premio del Municipio. Cesare Tallone vincitore*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 287, 19 ottobre 1900, p. 3.

²³³ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Nomine collettive. Documentazione dal 1889 al 1900, CARPI A IV 25, 1900.

²³⁴ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Nomine collettive. Documentazione dal 1901 al 1907, CARPI A IV 26, 1907.

Votazioni degli anni:

1898 su 234 elettori 86 votanti
 1900 su 221 elettori 96 votanti
 1901 su 264 elettori 84 votanti
 1902 su 265 elettori 88 votanti
 1904 su 255 elettori 109 votanti
 1905 su 245 elettori 84 votanti
 1906 su 266 elettori 68 votanti
 1907 su 298 elettori 66 votanti

Considerando, dunque, il corpo degli elettori – nessuna riforma, in tal senso, fu attuata a seguito delle richieste avanzate dalla Famiglia Artistica nel 1900 – appare evidente come il numero di Soci Onorari residenti in Milano fosse consistente e costituisse una ampia proiezione delle diverse tendenze.

Si consideri l'annata 1897: Emilio Longoni, che pure disertava ogni seduta e aveva già rifiutato la nomina, figura tra i soci onorari insieme ad Angelo Morbelli, Giuseppe Mentessi, Gaetano Previati, Luigi Conconi, Attilio Pusterla, Giovanni Sottocornola. Scorrendo i nomi che Angelo Morbelli, nella nota lettera a Pellizza dell'11 maggio 1897, annovera tra i divisionisti²³⁵ si scopre che quasi tutti sono soci onorari dell'Accademia con diritto di voto: Morbelli, Sottocornola, Longoni, Previati, Cairati, persino Guido Cinotti che sarà nominato nel marzo del 1898. Non figurano tra i soci onorari elettori, perché non residenti, gli artisti divisionisti che non avevano dimora in Milano: Nomellini, Pellizza socio onorario dal 1895, Segantini nominato socio, come detto, ma non accettante, Fornara, Ciolina e Peretti. L'unica personalità in merito alla quale si può avanzare l'ipotesi di una preventiva chiusura è, forse, quella di Grubicy. La scuola "nuova", per limitarsi al gruppo divisionista, era dunque quasi totalmente integrata al corpo dei soci onorari e aveva, pertanto, diritto di voto in occasione delle elezioni consiliari. Già nel 1887,²³⁶ in occasione della nomina a soci onorari di Emilio Quadrelli, Carlo Abate, Previati, Conconi, Luigi Rossi, Segantini, Ferragutti, Filippini e Barbaglia, Gustavo Macchi licenziava un articolo dal titolo «La Rivoluzione all'Accademia di Brera. Nuovi Soci Onorari»:

A Brera accadono da qualche tempo in qua cose straordinarie; tutta la vecchia filiste accademica è scossa nelle sue fondamenta, e non sa più raccapazzarsi nello incalzare dei nuovi avvenimenti.

Le forze giovanili penetrate recentemente in Consiglio hanno già cominciato a fare rigermogliare la vecchia pianta, attivando nuove correnti vitali. [...] Io non ho mai amato, e non amerò mai la Accademia, e, temo, non arriverò mai a credere che le sia dato un avvenire. Ma davanti alla lista dei nuovi soci onorari non è possibile reprimere le speranze che si affollano, se si pensa ai concorsi molteplici, ai premi, finora abbandonati nelle mani di una maggioranza di nullità intriganti, e che da tanto tempo attendono un po' di giustizia. [...] Tutti questi ingegni giovani, che hanno un passato, per quanto breve, di lavori, di studi, di lotte, porteranno nei futuri giudizi dell'Accademia i sani criteri della esperienza, la provata equità di chi ha sofferto cento volte le ingiustizie.

Finora l'essere socio onorario dell'Accademia era riservato agli insegnanti di ogni grado e di ogni intelligenza. Era una specie di *cavalierato* artistico, col quale si compensavano i buoni servigi resi ai superiori gerarchici. Ora

²³⁵ Fiori 1968, pp. 130-131:131.

²³⁶ Per questi anni si vedano: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Soci Onorari. Accademia di Brera miscellanea 1861-1894, CARPI C II 37;

sembra venuta l'ora del fertile lavoro; è da sperarsi che questi accademici, non vecchi né mummificati, chiamati a giudicare i giovani, concorreranno, messo in bado ogni pregiudizio, a spianare il cammino dell'arte.²³⁷

Il 10 gennaio 1897 si tennero le elezioni per sostituire 6 Consiglieri Accademici venuti meno per decesso, rinuncia o semplice scadenza del mandato.²³⁸

La Società degli Artisti e Patriottica²³⁹ faceva pervenire una propria lista proponendo l'architetto Emilio Alemagna, Bartolomeo Giuliano, Emilio Gola, Donato Barcaglia, l'architetto Giuseppe Locati ed Carlo Ermes Visconti in qualità di letterato. Una rosa di nomi, certamente, non di rottura. La Famiglia Artistica,²⁴⁰ dall'altro verso, proponeva Ernesto Bazzaro e Domenico Ghidoni per la scultura, si allineava alla proposta della società "rivale" per quel che riguardava la pittura con Gola e Giuliano, e tra gli architetti Luigi Boffi e Ulisse Bosisio. La mancanza degli elenchi sociali dell'associazione non permette di verificare se i nomi segnalati facessero tutti parte del corpo della società, certo è, in ogni caso, che sia Gola che Giuliano erano soci, così come Luigi Boffi. I risultati della votazione videro una leggera prevalenza della lista portata dalla Società degli artisti: riuscirono eletti Giuliano (riconfermato) e Gola, Alemagna (riconfermato) e il Visconti (riconfermato), Locati e Bazzaro. Se, in questo caso, le due liste non manifestavano particolari differenziazioni in termini di "tendenze", ad eccezione della scultura dove era chiara l'indicazione di una promozione delle istanze veriste contro la tradizione della "scuola di Milano" di Barcaglia, la distanza diveniva più evidente quando si consideravano le rielezioni: i tre proposti per la riconferma dalla Società degli artisti – Giuliano, Visconti e Alemagna – erano allo scadere del loro secondo mandato il che significava che una riconferma avrebbe significato quindici anni di Consiglio Accademico. La Famiglia, dal canto suo, proponeva solo la rielezione di Giuliano che era un socio dell'associazione. I due indirizzi, quindi, sembravano orientati l'uno verso un ricambio limitato del corpo consiliare con nuovi elementi che rappresentavano, in ogni caso, una istanza di continuità, mentre la Famiglia proponeva un rinnovamento quasi totale.

Queste due diverse opzioni vennero a confrontarsi con maggior forza in occasione delle elezioni indette per l'anno 1900.

Per prima cosa, disponendo dell'elenco soci della Famiglia Artistica per l'anno 1899, si può agevolmente verificare, con un buon margine di approssimazione²⁴¹, quanta parte della rappresentanza societaria fosse ugualmente parte del corpo elettivo dei soci onorari.²⁴² Prima delle

²³⁷ Gm, *La Rivoluzione all'Accademia di Brera. Nuovi Soci Onorari*, «La Lombardia», XXIX (1887), 48, 17 febbraio 1887, p. 2.

²³⁸ Secondo lo Statuto in vigore, ovvero quello approvato dal Regio Decreto del 13 ottobre 1879, gli Accademici di merito rimanevano in carica per cinque anni al termine dei quali era possibile la riconferma del mandato in seguito alle elezioni indette e alle quali prendeva parte il Consiglio congiunto al corpo dei soci onorari.

²³⁹ Tanto la lista proposta dalla Patriottica che quella della Famiglia si trovano nel fascicolo relativo al 1895: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Nomine collettive. Documentazione dal 1889 al 1900, CARPI A IV 25, 1895.

²⁴⁰ Per l'invito per la convocazione dell'assemblea straordinaria: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Nomine collettive. Documentazione dal 1889 al 1900, CARPI A IV 25, 1897.

²⁴¹ Si consideri che nell'elenco soci per il 1899 non appare tra gli affiliati Antonio Carminati che espose costantemente alle rassegne intime riservate ai soli soci negli anni novanta, così come non figurano nell'elenco soci Sottocornola, Ghidoni, Alberti che avevano sicuramente un legame col sodalizio o ne erano esponenti certi come testimonia la relazione della Famiglia a Boito. Quanto segue, dunque, va considerato esclusivamente per quel che riguarda ciò che l'elenco societario documenta, ma è chiaro che diversi soci onorari erano legati all'associazione per una frequentazione passata che poteva essersi interrotta. Valga per tutti l'esempio di Carcano che negli anni novanta ne era uno dei direttori.

²⁴² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Nomine collettive. Documentazione dal 1889 al 1900, CARPI A IV 25, 1900, *Elenco degli accademici di merito e dei soci onorari...*

elezioni, sette Consiglieri Accademici – Bignami, Giuliano, Gola, Rossi, Tallone, Butti e, con molta probabilità, Luigi Secchi – erano soci della Famiglia Artistica. Tra i soci onorari, pur considerando l'anno sociale di differenza, la Famiglia conta almeno 35 affiliati. Mantenendo fermo l'elenco del 1899, all'indomani della quarta Triennale sono 12 gli artisti soci – tutti giovanissimi come suaccennato – ad essere nominati tra gli onorari dell'Accademia.²⁴³ Non si tratta, a ben guardare, di numeri particolarmente alti, soprattutto se si tiene conto che nel 1899 i pittori che risultano iscritti nell'albo soci dell'associazione sono 73 e gli scultori 29. Anche quando si consideri la rappresentatività, emerge chiaramente come i soci della Famiglia facenti parte del corpus degli onorari nel 1900, sono i maestri già affermati o giovani con una carriera strutturata a livello espositivo nell'ultimo decennio.²⁴⁴

Il 25 marzo 1900 i soci onorari erano chiamati ad esprimersi sulle nomine di nuovi sette consiglieri a sostituire Roberto Fontana, dimissionario, e gli scaduti Achille Alberti, Bassano Danielli, Luigi Secchi, Luigi Bianchi, Amerino Cagnoni e Achille Formis.²⁴⁵ La Società degli Artisti e Patriottica il 15 marzo inoltrava una comunicazione ai soci con i nominativi che avrebbe preferito fossero prescelti a seguito delle consultazioni interne tra gli artisti e i soci onorari appartenenti all'associazione. Si proponeva la rielezione di cinque consiglieri – Alberti, Cagnoni, Danielli, Formis e Secchi, e la nuova elezione di Pompeo Mariani e Leonardo Bazzaro. Nello stesso frangente un *gruppo di soci onorari* proponeva una lista: non trattandosi, come di sovente, di un documento su carta intestata della Famiglia Artistica, ma di un volantino privo di indicazioni, non si può intendere questa lista come l'espressione dei suggerimenti di voto dell'assemblea della associazione, ma di un documento elaborato da «un gruppo di soci onorari, soci anche della Famiglia artistica».²⁴⁶ Una copia di questo foglietto si ritrova fra le carte d'archivio dell'Accademia:

Milano, Marzo 1900

Egregio Collega,

le raccomandiamo vivamente di votare, per la nomina dei nuovi Consiglieri Accademici, che avrà luogo Domenica 25 corrente, la seguente lista, la quale, come Ella vedrà, comprende nomi di artisti seri e indipendenti.

Un gruppo di Soci onorari.

Giuseppe Giacosa; Gaetano Previati; Antonio Bezzola; Luigi Secchi; Amero Cagnoni; Giovanni Beltrami; Antonio Carminati.

Le uniche due rielezioni proposte, in questa lista, erano quelle di Secchi e di Cagnoni, per il resto si trattava di nomine nuove.

Come suaccennato gli aventi diritto al voto erano 226, ma votarono in 96 e le elezioni diedero un risultato chiaramente volto al sostegno della lista presentata dalla Società degli Artisti e Patriottica:

²⁴³ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Nomine collettive. Documentazione dal 1889 al 1900, CARPI A IV 25, 1895, *Consiglieri Accademici e soci onorari eletti dal 1895 al 1909*.

²⁴⁴ Limitandosi ai pittori e agli scultori: Ermenegildo Agazzi, Armenise Raffaele, Bazzaro Leonardo, Beltrami Giovanni, Bignami Arnaldo, Carotti Giulio, Carozzi Giuseppe, Conconi Luigi, Cressini Carlo, Ferrari Artuto, Fornara Sallustio, Galli Riccardo, Hohenstein Adolfo, Longoni Emilio, Mariani Pompeo, Mentessi Giuseppe, Morbelli Angelo, Previati Gaetano, Rizzi Antonio, Sanquirico Pio, Bezzola Antonio, Cassi Enrico, Giudici Primo, Magoni Emilio, Mayer Giovanni, Pellini Eugenio.

²⁴⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Nomine collettive. Documentazione dal 1889 al 1900, CARPI A IV 25, 1900, *Elezione di 7 consiglieri Accademici. Milano, 6 marzo 1900*.

²⁴⁶ *All'accademia di Brera*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 81, 23 marzo 1900, p. 3.

con 88 preferenze fu primo tra gli eletti Amero Cagnoni, seguito da Secchi con 68, Leonardo Bazzaro con 65, Pompeo Mariani con 62, Bassano Danielli con 64, Achille Alberti con 54 e Giovanni Beltrami con 41. Seguivano, non eletti, Achille Formis con 40 voti, Gaetano Previati con 38, Giuseppe Giacosa con 33, Antonio Bezzola con 28 e Antonio Carminati con 26. Su sette nomi, quattro dunque erano stati rieletti al secondo mandato consecutivo e la lista del *gruppo di soci onorari* aveva riscosso un basso consenso: Giovanni Beltrami guadagnò il posto grazie ad un solo punto di scarto con Achille Formis. Non va, tuttavia, taciuto che Leonardo Bazzaro e Pompeo Mariani erano soci della Famiglia Artistica e che, nell'occasione, l'indicazione di voto della società non era stata ufficiale, ma frutto di una "minoranza" interna. Immediate si levarono le voci della stampa scatenate da una lettera di Luigi Secchi a «La Lombardia»²⁴⁷:

il chiarissimo scultore Luigi Secchi, ha ieri mandato al comm. Camillo Boito, presidente della T. Accademia di Belle Arti, la seguente lettera, che, autorizzati pubblichiamo:

Illustrissimo Signor Presidente,

il nome di Giuseppe Giacosa nel seno del Consiglio Accademico, sebravami dovesse portare alto il senso del bello e del vero. Nelle ultime elezioni, la maggioranza del Corpo Accademico, ha creduto bene di privare l'Accademia nostra di tanto onore. In seguito a questo deplorabile fatto, il quale pur troppo luminosamente prova la mancanza assoluta del senso artistico, rassegno a Lei, egregio signor presidente, le mie dimissioni, irrevocabili, da consigliere e da socio onorario.

Colla maggiore osservanza.

Devotissimo servitore

Luigi Secchi.

Milano, 29 marzo 1900.

Già il 26 marzo Proteo, verosimilmente Giovanni Biadene, scriveva sulle stesse pagine che «il risultato [delle elezioni] non stupisce gran che poiché è cosa risaputa che fra i soci onorari dell'Accademia (in parte illustri sconosciuti), le tendenze nuove e moderne attecchiscono poco».²⁴⁸ Ancora il due aprile si dava notizia di una nuova lettera inviata da Secchi alla Presidenza Boito nella quale lo scultore dava ulteriore conto del perché delle dimissioni dichiarando «d'aver sentito nella mancata elezione del Giacosa, l'influenza di quel forte gruppo di soci onorari che tende a far dell'Accademia una specie di loro Arca santa ermeticamente chiusa a tutti quegli artisti che siano in odore di eretici»²⁴⁹. Bisognava, dunque, «sottrarre l'Accademia da queste coalizioni d'interessi, che – ad onta della rispettabilità singola delle persone che li rappresentano – riescono perniciose alle libere manifestazioni dell'arte» e, in tal senso, veniva caldeggiata la proposta avanzata dalla Famiglia Artistica di rinnovare gli Statuti accademici per modificare le norme elettive dei soci onorari e del Consiglio. Il giornalista si augurava poi che gli artisti della Patriottica, «che rappresenta in arte, per così dire, la *Costituzionale*», si risolvessero ad appoggiare la memoria consegnata dalla Famiglia Artistica ed appoggiassero le riforme. Dalle pagine de «Il Tempo» anche Gustavo Macchi, già socio nonché tra i direttori della Famiglia Artistica, dava il suo rendiconto:

²⁴⁷ *Cronaca d'Arte*, «La Lombardia», XLII (1900), 88, 30 marzo 1900, p. 3.

²⁴⁸ Proteo, *Le elezioni all'Accademia di Brera*, «La Lombardia», XLII (1900), 82, 26 marzo 1900, p. 2.

²⁴⁹ Proteo, *A proposito di una dimissione*, «La Lombardia», XLII (1900), 91, 2 aprile 1900, p. 2.

Di rado s'era visto così vivo interessamento per le elezioni dei consiglieri scaduto nel Consiglio dell'Accademia di Brera. Gli artisti – dei quali una parte ha incominciato a risvegliarsi al soffio delle idee moderne – avevan dato a queste elezioni una certa importanza, e collegavano il rinnovamento di una parte del Consiglio accademico con l'agitazione per ottenere delle modificazioni ai regolamenti dell'Esposizione accademica e dei premi.

S'erano delineate nettamente – nei limiti dentro i quali è possibile presso gli artisti – due correnti, facenti capo l'uno alla *Famiglia Artistica*, l'altro a quel nucleo d'artisti che s'è aggruppato all'ombra della *Patriottica*.

La prima tendeva [...] a introdurre nel Consiglio elementi che davano affidamento di propugnare le chieste riforme; la seconda, propugnando soprattutto le rielezioni, e presentando due nomi nuovi di tinta piuttosto neutra, appoggiava lo *status quo*.

[...] Come si vede, la maggioranza dei soci onorari – con una maggioranza scarsa, giacché su più di duecento soci onorari ha votato meno di un centinaio – non ha appoggiato i fautori delle riforme. Torneremo dunque nel circolo vizioso; il nuovo Consiglio eleggerà dei nuovi soci onorari, a sua immagine e somiglianza, i quali, a loro volta, eleggeranno dei nuovi consiglieri, a somiglianza ed immagine loro. Gli artisti, nella memoria presentata direttamente al presidente dell'Accademia di Brera – e di cui diremo più ampiamente – chiedono che sia esteso il diritto di voto a *tutti* gli artisti che abbiano esposto nelle due Esposizioni nazionali precedenti all'elezione. E, difatti, non c'è altro mezzo per uscire dal circolo vizioso, pel quale l'Accademia va sempre più allontanandosi dagli interessi veri dell'arte contemporanea. Troverà essa, in sé stessa, la forza di affrontare – con l'opera delle intelligenze che fra i suoi maggiori non mancano – il problema: *o rinnovarsi, o morire?*²⁵⁰

Chiaramente, quindi, l'agitazione per la mancata nomina di Giacosa originava da una questione “politica”: nel marzo veniva sottoposta alla Presidenza la memoria con le richieste modificazioni dei regolamenti e degli statuti che sarebbe stata discussa, infine, nel maggio e i nuovi consiglieri accademici avrebbero potuto giocare un ruolo fondamentale nell'adozione delle modificazioni proposte.

Un fatto, tuttavia, invita ad un approfondimento – che qui si tralascia – sulle nomine dei Soci: se nel dicembre del 1900, come detto, i nuovi ingressi tra i soci onorari svecchiavano il corpo con la nomina di artisti nati negli anni settanta e vicinissimi agli ambienti della ricerca pittorica *luminista* e alla Famiglia Artistica, nel gennaio del 1901 alla nuova tornata elettorale per l'elezione di due Consiglieri, Gaetano Previati e Giovanni Sottocornola raccoglievano 10 e 9 voti ciascuno, un risultato impietoso dinanzi alle 69 preferenze ottenute da Andrea Ferrari ed Enrico Zannoni.²⁵¹

Quella delle nomine dei Consiglieri e dei soci onorari è una vicenda integralmente da ricostruire: il caso del 1900, per la coeva vicenda delle rimostranze degli artisti in merito agli ordinamenti accademici, assume una importanza particolare perché, se da un lato sembrerebbe testimoniare l'esistenza di uno scontro, dall'altro conferma come l'apparente chiusura del Consiglio non si riveli, nei fatti, esistere. L'azione di Boito e l'accettazione quasi totale e a larghissima maggioranza di tutte le modificazioni richieste, mostrano come anche con una rappresentanza consiliare non di rottura²⁵² o, addirittura, *satrapica*, l'Accademia fosse aperta ad un processo di revisione interna. Non va, d'altro canto, neppure sottovalutato lo scarsissimo numero di votanti in relazione al corpo degli elettori che,

²⁵⁰ g. m., *Le elezioni pel Consiglio accademico a Brera*, «Il Tempo», II (1900), 429, 26 marzo 1900, p. 3.

²⁵¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Nomine collettive. Documentazione dal 1901 al 1907, CARPI A IV 26, 1901.

²⁵² Il consiglio era composto da: Achille Alberti, Emilio Alemagna, Luigi Archinti, Ernesto Bazzaro, Leonardo Bazzaro, Vespasiano Bignami, Giovanni Beltrami, Enrico Butti, Amero Cagnoni, Filippo Carcano, Luigi Cavenaghi, Bassano Danielli, Carlo Ferrario, Bartolomeo Giuliano, Emilio Gola, Sebastiano Giuseppe Locati, Pompeo Marani, Ernesto Pirovano, Lodovico Pogliaghi, Luigi Rossi, Cesare Tallone e Carlo Ermes Visconti. Era al secondo mandato e, quindi, consigliere da dieci anni Lodovico Pogliaghi. Erano al terzo mandato con più di dieci anni di Consiglio: Archinti, Butti, Ferrario, Carcano, Cavenaghi. Erano al quarto mandato con quasi vent'anni di Consiglio: Bignami, Visconti, Giuliano ed Alemagna.

anche per questo caso, ripropone le dinamiche viziose delle nomine dei giurì: alle votazioni del 1900, quando si proposero Giacosa e Previati, non solo non erano presenti il letterato e il pittore, ma avevano dato *forfait* Pusterla, Conconi, Cinotti, Ghidoni, Giudici, Longoni, Morbelli, Pellini, Vanotti personalità che facevano parte di quel fronte “modernizzatore” che aveva animato nell’ultimo decennio la Famiglia Artistica.

I.1.5 - «BRERA PECCATO D’ORIGINE»: IL COLLASSO DELLE TRIENNALI E LA NAZIONALE DEL 1906.

La crisi del sistema espositivo, una crisi che era sia economica sia dell’istituto stesso che sembrava non rispondere più alle necessità di buona parte della classe artistica, non riuscì a trovare argine neppure con l’istituzione delle Triennali.

All’indomani della chiusura della quarta esposizione del 1900 il Consiglio Accademico di Brera indiceva una assemblea plenaria dei soci onorari al fine di porre in discussione la questione della periodicità delle esposizioni: per il 22 marzo si diramava la comunicazione assembleare al fine di discutere «se sia più vantaggiosa agli interessi dell’arte e degli artisti continuare le Esposizioni artistiche dell’Accademia di Milano col periodo triennale o se giovi meglio mutarle in quadriennali, biennali od annuali»²⁵³.

I problemi sul tavolo erano diversi così come emergeva nella seduta del 7 marzo.

Giovanni Beltrami, prendendo la parola, chiariva che due erano i temi fondamentali: il tempo, ovvero se la mostra dovesse tramutarsi in quadriennale, rimanere triennale o tornare annuale, e il luogo, se, cioè, fosse opportuno considerare Brera come sede o «studiare qualche modo d’andar fuori del Pal[azzo] di Brera» che, proprio il pittore, indicava come *peccato d’origine*. Boito, incalzato da Achille Alberti, ammetteva che qualora l’assemblea dei soci si fosse pronunciata per una sconfessione del Palazzo di Brera come sede si sarebbero avute *difficoltà enormi*, ma che il problema centrale rimaneva quello della periodicità. Si giungeva così al Consiglio Accademico del 21 giugno 1901.²⁵⁴ L’assemblea dei soci si era espressa in tal senso: «che le esposizioni dell’accad.[emia] siano in via ordinaria indette annualmente, salvo indire esposizioni straordinarie in occasione di fatti che richiamino l’attenzione generale sulla città. Raccomanda al Consiglio di studiare l’opportunità dell’epoca e della località in cui tenere l’esposizione annuale e fin d’ora proclama doversi in Milano tenere una esposizione straordinaria di BA in occasione della inaugurazione della ferrovia del Sempione». Boito rilevava come fosse sensata l’idea di connettere l’esposizione di Belle Arti alle celebrazioni per il Sempione considerando che, almeno economicamente, le Triennali avevano consegnato un bilancio fallimentare in termini economici: nel 1891 le vendite erano state di L. 76.260, nel 1894 si era registrato il picco di L. 195.275 proprio in occasione della fusione con le Esposizioni Riunite, mentre le edizioni successive del 1897 e del 1900 avevano dato prova del progressivo collasso con vendite per L.48.410 e L.39.140.

²⁵³ La convocazione manoscritta su carta intestata dell’accademia è conservata in: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall’anno 1898 al 1901, CARPI A III 26, *Adunanza Ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 7 marzo 1901*.

²⁵⁴ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall’anno 1898 al 1901, CARPI A III 26, *Adunanza Ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 7 marzo 1901*.

Alla riunione del 20 giugno 1901, tenutasi nelle sale di Palazzo Marino con la partecipazione dei promotori dell'esposizione del 1904, era, del resto, stata già presentata la proposta di una rassegna di belle arti da tenere contemporaneamente alle altre manifestazioni previste per l'apertura del Sempione.²⁵⁵ Il punto, per Boito, diveniva cruciale ed evitare il ritorno alle annuali, sebbene l'assemblea si fosse espressa in tal senso, era obbligatorio: per godere di un ascendente proficuo presso il Comitato Generale delle Esposizioni del 1904, del quale Boito era ovviamente membro in qualità di vertice dell'Accademia, e caldeggiare l'esposizione artistica, bisognava presentarsi con *una certa autorità*, ovvero, almeno una *quarantina di mila lire di premi*, quindi era necessario conservare il monte dei premi braidensi e non disperderli nelle infruttuose rassegne annuali. In più appariva ormai chiaro che l'accavallarsi di esposizioni nelle diverse città italiane non era d'aiuto a creare occasioni propizie per la classe artistica: Torino nel 1902 avrebbe aperto la sua rassegna nazionale, che Brera concorresse nello stesso momento con una propria mostra nazionale, affermava Boito, «potrebbe trarre nel ridicolo».

Un altro problema si presentava agli occhi del presidente: le complesse questioni burocratiche e gli esborsi economici non ripagati dal volume di affari rendevano impossibile l'idea di spostare una ipotetica rinnovata annuale nelle sale della Permanente, ma allo stesso modo «a Brera non si può ogni anno rinnovare il tentativo», soprattutto quando si ponga mente alla costante pletora di lamentele che tra il 1891 ed il 1900 avevano attraversato la stampa circa il cattivo funzionamento degli spazi braidensi e della Permanente come sede espositive per le esposizioni Triennali.

Per Boito bisognava rimandare a dopo il 1904 e fare pressioni presso il Comitato affinché gli edifici realizzati per le esposizioni potessero essere in parte conservati e donati all'Accademia come locali espositivi. Chiudeva con una considerazione economica:

Infine debbo ricordare i pericoli di un'esposizione annuale nei momenti che attraversiamo. Il pubblico si interessa poco. L'anno scorso abbiam coperto le spese per miracolo e consumando i concorsi della Cassa di Risparmio [...]. L'anno venturo correremmo lo stesso pericolo. Dopo una bella esposizione nel 1904, colla probabilità dell'interessamento del pubblico e con quella di buoni locali, le cose potranno prendere una piega migliore. Per tutte queste considerazioni a me pare dunque che non ci sia da esitare, cioè sospendere sino al 1904 le esposizioni annuali e poi riprenderle dopo.

Il Consiglio Accademico, a fine seduta, ratificava la decisione della Presidenza e si deliberava di aspettare il 1904 per indire una nuova esposizione e rimandare a dopo la chiusura delle rassegne dedicate al Sempione la definizione del problema della riattivazione o meno di un palinsesto espositivo su base annuale, biennale o, persino, quadriennale.

²⁵⁵ Per un recente studio che riporta parte della bibliografia più aggiornata sulla Esposizione del 1906: P. Bolpagni, *L'Esposizione internazionale del Sempione a Milano nel 1906, tra arte, urbanistica e società: le ricadute sulla città*, in F. Tedeschi, a cura di, *Milano 1906-1945. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, FrancoAngeli, Milano 2018, pp. 23-30. In aggiunta si vedano: G. Botti, G. Ricci, a cura di, *L'Esposizione Internazionale del Sempione. Milano 1906. Catalogo dei disegni di architettura dell'Archivio Storico Civico*, «Libri e Documento», Archivio Civico e Biblioteca Trivulziana Castello Sforzesco Milano, Novate Milanese 2011; F. Misiano, *“La città più città d'Italia” verso l'Europa. L'esposizione internazionale di Milano nel 1906*, Tesi di dottorato, rel. Prof. M. Punzo, Università degli studi di Milano, a.a. 2012-2013; F. Misiano, *L'Esposizione del Sempione 1906. Milano in vetrina*, «Diacronie» [Online], N° 18, 2 | 2014, documento 9 (messo online il 01 giugno 2014, consultato il 27 giugno 2019).

III.1.5.1 - «NON PIÙ RISPONDENTE AI TEMPI MODERNI». IL DIBATTITO ATTORNO ALLA GIURIA E AI PREMI ALL'ESPOSIZIONE DEL 1906.

Come noto, l'Esposizione Internazionale si tenne nel 1906 e fu accompagnata dall'Esposizione Nazionale di Belle Arti: sei anni di vuoto espositivo braidense ai quali si accompagnano progetti e discussioni nel corpo artistico che risultano di estrema importanza per comprendere il contesto espositivo milanese e le richieste degli artisti all'alba del nuovo secolo.

Più che all'Esposizione in sé, interessa qui guardare al dibattito che infiammò la stampa cittadina ed i circoli artistici locali tra il 1901 ed il 1902 in relazione al progetto, dapprima autonomo, dopo accorpato all'Internazionale del 1904 di una esposizione d'arte che, come visto, si affiancasse alle altre progettate.

Prima della riunione del 20 giugno 1901 del Comitato esecutivo per l'Esposizione del 1904, infatti, alcuni circoli locali, tra cui la Famiglia Artistica, avevano proposto la realizzazione di una mostra d'arte che, superando il 1902 e la rischiosa concorrenza all'esposizione torinese, puntasse al 1904²⁵⁶. Dopo che il progetto venne inglobato nel programma del Comitato si ebbe il 18 luglio l'assemblea generale per la nomina delle cariche. Presidente onorario era nominato il sindaco Mussi, Presidente effettivo l'ingegnere Angelo Salmoiraghi mentre Boito veniva nominato vice presidente insieme ad altre personalità. Contestualmente si nominarono i membri delle nove commissioni dedicate alle diverse branche della rassegna: per le Belle Arti Camillo Boito venne nominato presidente seguito da Achille Alberti, Ernesto e Leonardo Bazzaro, Giovanni Beltrami, Enrico Butti, Filippo Carcano, Giulio Carotti, Pompeo Mariani, Ernesto Pirovano e Giulio Pisa.²⁵⁷

In settembre si entrava nel vivo delle discussioni cittadine circa la prospettata esposizione d'arte: un gruppo di artisti si riunì presso le sale della Associazione Lombarda dei giornalisti e si decise di proporre al Comitato di «indire anche una esposizione d'arte internazionale raccomandandogli l'istituzione di un grande premio indivisibile di lire 50,000 da assegnarsi da un giuri artistico internazionale».²⁵⁸ Alla riunione erano presenti Filippo Carcano, Leonardo Bazzaro, Cesare Tallone, Ettore Tito, Primo Giudici, Giuseppe Carozzi, Bartolomeo Bezzi ed Antonio Carminati. Va tenuto in conto che questa riunione non aveva alcuna ufficialità in relazione ai lavori della Commissione nominata in seno al Comitato, sebbene vi figurassero Carcano e Bazzaro che erano membri della Commissione consultiva. Si trattava, in realtà, di venticinque artisti che agivano indipendentemente anche dalle associazioni artistiche locali, prima fra tutte la Famiglia Artistica.²⁵⁹

La vicenda è ricostruibile grazie ad un *memorandum*²⁶⁰ dato alle stampe dalla Famiglia Artistica stessa ed indirizzato al Comitato Esecutivo che permette, insieme alla cronaca a mezzo stampa, di

²⁵⁶ Misiano 2012-2013, pp. 21-23.

²⁵⁷ *Esposizione del 1904*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 196, 19 luglio 1901, pp. 2-3.

²⁵⁸ *Per un'esposizione d'arte internazionale a Milano*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 267, 29 settembre 1901, p.2.

²⁵⁹ I nominativi sono: Filippo Carcano, Leonardo Bazzaro, Cesare Tallone, Ettore Tito, Primo Giudici, Giuseppe Carozzi, Bartolomeo Bezzi, Antonio Carminati, Vittorio Castagneto, Enrico Braga, Giuseppe Piana, Giovanni Cavalli, Guido Macchi, Franz Laskoff, Paolo Troubetzkoy, Pierre Troubetzkoy, Camillo Rapetti, Achille Beltrame, Emilio Borsa, Enrico Cassi, Gian Giacomo Moretti: *L'Assemblea alla Famiglia Artistica per l'esposizione internazionale d'arte del 1904*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 273, 5 ottobre 1901, p.3.

²⁶⁰ Di seguito si fornisce la trascrizione completa del documento, un bifolio, che non mi risulta sia mai stato pubblicato e del quale si conserva una copia presso l'Archivio Storico della Famiglia Artistica Milanese: *Famiglia Artistica Milanese. All'On. Comitato Esecutivo dell'Esposizione del 1904*, Società Editrice per la pubblicazione del giornale «Il Tempo», Milano 1901.

seguire puntualmente lo svolgersi della complessa vicenda che vide un animato scontro all'interno della classe artistica milanese utile a comprendere i nodi centrali delle problematiche connesse al contesto espositivo locale e nazionale e significativo di una convergenza tra la Famiglia e l'Accademia.

Famiglia Artistica Milanese

All'On. Comitato Esecutivo dell'Esposizione del 1904

Codesto onorevole Comitato Esecutivo è chiamato, questa sera, a deliberare su alcune questioni importanti relative all'Esposizione che Milano ha deliberato di indire per il 1904. Esso dovrà discutere sull'ubicazione da darsi all'Esposizione, e sui programmi presentati dalle singole Commissioni consultive, per formare – vagliando le proposte – il programma generale che dovrà essere lanciato al pubblico, e servire di base per la raccolta dei fondi necessari all'attuazione della nobile e grandiosa iniziativa.

Dovrà essere discusso anche il programma della Commissione per l'Esposizione di Arte Pura [non decorativa, nda]: e da questa discussione dovrà uscire la deliberazione che porrà fine al dissidio scoppiato fra gli artisti – assicurando alla futura Esposizione di Arte un'organizzazione calma e sicura, appoggiata al consenso dei più, tale da garantire il successo morale e materiale anche di questa importante parte della Mostra del 1904.

Giova ricordare che, mentre la maggioranza degli artisti si trovò subito d'accordo nell'augurare che in occasione dell'apertura del Sempione si dovesse dare all'Esposizione d'Arte una importanza speciale, un nuovo indirizzo, atto a suscitare l'interesse del pubblico tutto – sui modi da adottarsi per ottenere tale risultato i pareri subito si divisero.

Mentre la Commissione consultiva del Comitato per l'Esposizione del 1904 non aveva resa ancora pubblica la sua opinione collettiva, tendente a proporre una grande esposizione *nazionale* – un gruppo di artisti lanciava l'idea di una esposizione *internazionale* – imperniata sopra l'istituzione di un premio unico di L. 50.000.²⁶¹

La proposta avendo subito interessato la stampa ed il pubblico – la *Famiglia Artistica* – il più antico fra i sodalizi artistici milanesi, che conta ora oltre 200 soci, appartenenti alle varie arti, ed ammette nel suo seno – *senza conceder loro il voto deliberativo nelle questioni solamente d'arte* – anche gli amatori, radunò in pubblica assemblea gli artisti milanesi tutti per discutere sull'argomento.

Gli intervenuti – mentre unanimemente accoglievano con simpatia l'idea di dare all'Esposizione d'arte carattere internazionale – si dividevano in due campi di fronte ai criteri in base ai quali l'Esposizione si doveva organizzare – insistendo gli uni sulla utilità, sulla necessità anzi, di istituire un premio unico ed indivisibile di L. 50.000 – gli altri dichiarandosi contrari alla istituzione di tale premio, e propugnando invece il concetto che per interessare gli artisti all'Esposizione, e cooperare alla cultura del pubblico, si erogasse tale somma – o quell'altra che si fosse potuta raccogliere – in acquisti di opere d'arte, da destinarsi ad un Museo d'Arte Moderna in Milano.

Risultò, dall'ordine del giorno votato, che le due correnti erano in quell'assemblea pressoché ugualmente forti. Per conto suo la *Famiglia Artistica* radunò i suoi soci, emettendo un voto collegiale, favorevole all'internazionalità e contrario al premio unico.

La riunione presso la Famiglia Artistica si tenne il 4 di ottobre: se l'internazionalità fu accolta all'unanimità, sul premio unico si accese un lungo dibattito che vide, tra i favorevoli, quanti avevano proposto la somma unica al Comitato, tra i contrari figure come Gustavo Macchi e Luigi Conconi. Alfine si procedette su tre ordini del giorno:

uno di Macchi, contrario ai premi di qualsiasi genere ed entità, e il quale proponeva che la somma da raccogliersi sia spesa in compera d'opere per la fondazione d'una galleria d'arte moderna; uno di Colautti, il quale proponeva che colle lire 50.000 si comperasse l'opera migliore per iniziare con essa la delta galleria; uno di Romussi, il quale, confermando il voto per l'internazionalità dell'Esposizione, proponeva che si sospendesse il voto sulla questione

²⁶¹ Si tratta della succitata riunione avvenuta presso le sale della Associazione lombarda dei Giornalisti il 28 settembre 1901.

del premio unico di lire 50,000 e che si nominasse invece una Commissione la quale, nelle assemblee del Comitato generale dell'Esposizione abbia a riferire sulle diverse correnti manifestatesi nella riunione di ieri sera. Dopo prova e controprova, e votazione per appallo nominale, la proposta Romussi fu approvata con un voto di maggioranza: ed a comporre la detta Commissione furono delegati Romussi e Macchi, cioè i due più decisivi e fervidi rappresentanti delle due opposte tendenze.²⁶²

In aggiunta si decise, su proposta di Carlo Romussi, di inviare un telegramma all'Esposizione Internazionale di Venezia: lì, infatti, si sarebbe aperto un ulteriore fronte di scontro direttamente con Fradeletto reso ancor più complesso dalla presenza attiva di Bartolomeo Bezzi.²⁶³

Presidenza Esposizione Artistica
Venezia.

Artisti e pubblicisti milanesi, riuniti assemblea sede Famiglia Artistica, nel fare voti che esposizione artistica a Milano 1904 sia internazionale, mandano fraterno saluto Venezia, valorosa iniziatrice, organizzatrice esposizioni artistiche internazionali in Italia.

Ottone Brentani

Presidente assemblea.

È da notarsi a questo proposito che delle esposizioni veneziane si parlò da tutti gli oratori con vero entusiasmo, e che si espresse da tutti l'augurio che l'iniziativa, unica, di Milano ridondi anche a vantaggio delle esposizioni periodiche di Venezia.

Seguendo il resoconto del *memorandum*, a pochi giorni di distanza, il 14 ottobre, la Famiglia Artistica – dinanzi alla impossibilità di una univocità di vedute emersa dall'assemblea precedente – convocava una assemblea dei soci convergendo su un preciso ordine del giorno:

I soci della Famiglia Artistica, convenuti per discutere e deliberare del mandato d'affidarsi a quei consoci che, facenti parte del Comitato dell'Esposizione del 1904, vi dovranno appoggiare le idee ed i principi della Famiglia, perché abbiano a sostenere la necessità di una Esposizione Internazionale d'arte a Milano nel 1904, nominano un Comitato di tre fra i presenti perché portino nella Commissione artistica i desiderati della Famiglia affinché si sia certi che la proposta di una Esposizione Internazionale vada in discussione nel Comitato esecutivo — affermano che nell'eventualità che l'Esposizione Internazionale si effettui, la proposta di un premio unico di 50.000 lire debba essere respinta come contraria agli interessi morali dell'arte, materiali dell'Esposizione stessa e non più rispondente ai tempi moderni²⁶⁴

Prosegue la memoria della Famiglia Artistica:

fu questo voto collegiale che spinse i fautori del premio unico a riunirsi in un nuovo Circolo che assunse il nome di «Leonardo da Vinci». Il nuovo Circolo iniziò tosto un'attiva campagna a favore del suo progetto, appoggiato da una parte della stampa cittadina, con la pubblicazione di un *memoriale*, con una conferenza, con la pubblicità data alle adesioni ottenute.

²⁶² *L'Assemblea alla Famiglia...* 1901, p.3.

²⁶³ La vicenda è stata fuggacemente affrontata da Daniele Ceschin: D. Ceschin, *La "Voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2001, pp. 142-143.

²⁶⁴ *Per l'Esposizione internazionale d'arte del 1904 e contro il premio unico di 50.000 lire*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 283, 15 ottobre 1901, p.3.

In effetti il 15 ottobre la frattura divenne insanabile: in seguito ad una riunione si costituì il Circolo che votò un ordine del giorno ed elesse una Commissione incaricata di procedere presso il Comitato esecutivo:

“Gli artisti aderenti al concetto di una esposizione internazionale d’arte, da promuoversi a Milano nel 1904 in occasione dell’apertura del Sempione, forti delle adesioni pervenute da Torino, da Roma, da Napoli e da Firenze, e dai principali centri artistici d’Europa e d’America, si costituiscono in un Circolo artistico allo scopo unico e diretto di far riuscire codesta impresa, anche con lo stabilire un premio unico ed indivisibile di lire 50.000, ed eleggono una Commissione che porti a conoscenza del primo magistrato del Comune la proposta, e la caldeggi presso il medesimo e presso la presidenza dell’Esposizione generale e presso tutte quelle Commissioni e quelle, autorità che possono giovare al trionfo utile e onorando per l’arte e per la patria”

Si passò quindi alla nomina della Commissione che riuscì composta di tre pittori (Filippo Carcano, Giuseppe Carozzi, Eleuterio Pagliano), tre scultori (Ernesto Bazzaro, Antonio Bezzola, Luigi Secchi), e tre pubblicitari (Ottone Brentari, Arturo Colautti, Carlo Romussi).²⁶⁵

Come si evince dalla memoria della Famiglia, il Circolo diede alle stampe un *memoriale* della propria proposta: il documento esiste e si tratta di una lunga e circostanziata difesa del progetto pubblicata nel novembre del 1901.²⁶⁶ Il 22 ottobre²⁶⁷ la Commissione del Leonardo da Vinci si recava dal Sindaco Mussi esprimendo come gli artisti milanesi «nella loro grande maggioranza» sostenessero la necessità di una Esposizione Internazionale e dell’istituzione di un «premio unico ed indivisibile» di cinquantamila lire. Contestualmente la stessa proposta veniva presentata a Camillo Boito che, diversamente dal Sindaco, opponeva questioni di carattere economico e tecnico circa l’eventualità di una “internazionale” e manifestava, piuttosto, la sua propensione ad una «grande Esposizione di sola arte italiana».

Il 23 ottobre Antonio Fradeletto rilasciava una intervista al «Corriere della Sera» che, pubblicata il 25, conclamava la rotta con Venezia. Alle domande del giornalista circa gli effetti deleteri di una internazionale milanese nel 1904 rispondeva:

Basta avere un po' di pratica di queste cose per persuadersi che un'Esposizione internazionale d'arte tenuta a Milano nel 1904 nuocerà alle Esposizioni veneziane del 1903 e del 1905. Tali danni, sono evidentissimi. Cominciate dalla vostra *reclame* che sarà clamorosa perché legata a quella di tre altre importantissime Esposizioni e che soffocherà necessariamente la nostra, massime se sparere la cannonata del premio di 50,000 lire. Poi, il pubblico fine, che s'interessa veramente di cose d'arte, è assai ristretto; noi siamo riusciti con grandi sforzi e sacrifici a richiamarlo a Venezia; ora le sue esigue correnti si divideranno. Il gran pubblico che accorre ad una Esposizione per procurarsi uno svago qualsiasi, o per fruire delle riduzioni ferroviarie, preferirà naturalmente Milano dove voi siete in grado di offrirgli attrattive più vivaci e più vistose. Quanto alla produzione artistica, invece di concentrarsi, si disperderà, perché (siamo sinceri) se volete istituire un grosso premio o molti premi dovete certo sperare che gli artisti stranieri, invece di mandare le loro opere migliori a Venezia nel 1903 o nel 1905, le mandino a Milano nel 1904. E infine, non occorrerà dimostrarvi, spero, che da noi le vendite

²⁶⁵ *Il Circolo Artistico Leonardo da Vinci e la Esposizione Internazionale del 1904*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 284, 16 ottobre 1901, p.3.

²⁶⁶ Se ne conserva copia presso l’Archivio Storico della Famiglia Artistica Milanese: *Per una Esposizione internazionale d’arte nel 1904, con un premio speciale di L. 50.000*, Capriolo e Massimino, Milano 1901. Si veda anche: *Il circolo artistico Leonardo da Vinci*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 310, 11 novembre 1901, p.2.

²⁶⁷ *Il Sindaco Mussi, il prof. Boito e l’Esposizione internazionale d’arte del 1904*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 291, 23 ottobre 1901, p.3.

diminuiranno, tanto l'anno prima quanto l'anno dopo dell'impresa vostra. Dunque meno pubblico, meno opere importanti e meno affari.²⁶⁸

Il giorno dopo, il 26 ottobre, aveva luogo la riunione congiunta tra la Commissione consultiva, i rappresentanti del Consiglio direttivo del Circolo Leonardo da Vinci e la presidenza del Comitato esecutivo. La Commissione al suo interno era divisa non solo in merito al premio unico, ma e soprattutto a riguardo del carattere da conferire all'esposizione, se nazionale o internazionale. Carlo Romussi e Giuseppe Carozzi, quali esponenti del Circolo, opponevano come Milano avesse sempre ceduto il passo ad altre città in campo espositivo: per deferenza a Venezia si erano ridimensionate le Triennali, per deferenza a Torino di era rinunciato all'esposizione del 1902. Per Carozzi risiedeva in questa «mancanza di avvenimenti artistici di grande momento» il motivo della crisi del contesto espositivo locale incapace di generare interesse presso gli amatori ed il pubblico e, ancora, il premio unico si rivelava fondamentale quale sprone per attirare artisti e opere di qualità al concorso. Boito, presidente della Commissione, prendeva la parola e spiegava le ragioni della sua personale opposizione:

C. Boito parlò colla solita facondia quasi un'ora, per combattere l'idea della internazionalità della Esposizione, e difendere quella di una grande Esposizione nazionale italiana, solenne, senza riscontro, nemmeno con quella di Torino del 1880, che fu certamente, nel senso della italianità, la migliore di tutte. Vorrebbe che in essa fossero accolti i vecchi ed i giovani, con alcune mostre collettive (Maccari, Gemito, Morelli, ecc.), con grande scelta di quadri storici, di lavori che tengano più all'idea che alla forma. Noi vogliamo che dal buco del Sempione entrino molti forestieri, ma esca molta merce italiana; e dobbiamo invitare gli stranieri a veder quanto sappiamo far noi, e non quanto sanno operare essi. Gli duole che l'ideale suo e della maggioranza dei suoi colleghi [della Commissione, nda] non sia condiviso da tutti. Anche crede si devono avere grandi riguardi per Venezia, il cui lavoro periodico verrebbe disturbato, danneggiato dall'impresa nostra. Si augura che gli artisti milanesi possano accordarsi tutti in un'idea sola, in un'iniziativa geniale.²⁶⁹

Il 28 ottobre 19 artisti si riunivano nelle sale della Patriottica e votavano un ordine del giorno contrario sia all'internazionalità della rassegna, sostenendo invece un carattere nazionale, sia al premio unico.²⁷⁰ I rapporti con Venezia, nel frattempo, si inasprivano: mentre le decisioni del Comitato erano rimandate al novembre, Fradeletto aveva proposto ed ottenuto dal Consiglio comunale il licenziamento di Bonmartini il corrispondente veneziano de «Il Secolo» giacché il quotidiano era tra i principali mezzi di promozione della campagna del Circolo Leonardo da Vinci.²⁷¹

Ad una successiva riunione tenutasi presso la Camera di Commercio il 28 novembre, Boito «mostrando un vivo desiderio di conciliare le varie tendenze delineantesi tra gli artisti»²⁷² si mostrava possibilista circa l'internazionalità della rassegna, seppur con *qualche limitazione*. Malgrado l'opposizione di Boito, la cui posizione, sostenuta dalla maggioranza della Commissione consultiva, si assestava adesso su una esposizione nazionale con delle «speciali sezioni straniere», durante la

²⁶⁸ o.b., *Venezia e l'Esposizione d'arte a Milano. Un'intervista con Antonio Fradeletto*. «Corriere della Sera», XXVI (1901), 293, 25 ottobre 1901, pp. 2-3.

²⁶⁹ *Per l'Esposizione del 1904*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 295, 27 ottobre 1901, pp. 2-3.

²⁷⁰ *La Patriottica sta per un'esposizione soltanto nazionale*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 297, 29 ottobre 1901, p. 3.

²⁷¹ Ceschin 2001, p. 143, nota 60. *Da Venezia. Un impiegato comunale licenziato*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 329, 30 novembre 1901, p. 3.

²⁷² *Per le Esposizioni del 1904*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 328, 29 novembre 1901, p. 3.

nuova adunanza del Comitato esecutivo tenutasi il 12 dicembre, veniva messa ai voti la proposta dell'internazionalità che venne approvata. Fu respinto, invece, il progetto di un premio indivisibile di 50.000 lire: la tensione tra gli artisti era a tal punto aumentata che il Circolo Leonardo da Vinci aveva avviato una riflessione per realizzare una *esposizione secessionista* in opposizione ad una ipotetica nazionale del 1904.²⁷³ Su di un fronte diametralmente opposto si schierava la Famiglia Artistica: nel novembre l'associazione lanciava un referendum nazionale²⁷⁴ che coinvolgeva i principali circoli artistici italiani chiedendo se il premio unico fosse rispondente «ai criteri della moralità e della dignità dell'arte» e i risultati erano consegnati nella memoria inoltrata al Comitato esecutivo:

I sostenitori del premio unico mettono in campo a difesa della loro idea – (non tenendo conto dei dettagli d'indole personale venuti a galla durante le polemiche) – affermazioni generiche ed argomenti d'indole pratica e artistica. I principali argomenti d'indole artistica sono: l'efficacia del premio vistoso, unico, nell'eccitare la produzione ed il concorso di opere importanti, dalle quali deriverà un elevato libello intellettuale alla mostra; l'attrattiva di una gara per un premio sì rilevante, sul pubblico, e il conseguente aumentato interessamento, dal quale dovrebbe derivare un accrescimento della coltura.

Gli argomenti di indole pratica si riassumono nell'efficacia del premio unico per attirare gli artisti stranieri che sanno di non poter sperare, in Italia, abbondanti vendite: nella aumentata curiosità, e quindi affluenza, del pubblico. Senonché questi argomenti a favore dell'istituzione del premio unico sono apparsi, dalla discussione che se n'è fatta in pubblico, assai deboli.

Le forti opere d'arte, quelle che sono la manifestazione sincera di un temperamento possono essere condizionate solo da un bisogno sociale, ma non nascono per la speranza di un premio. L'artista o lavora per vendere, per soddisfare una richiesta, o liberamente s'abbandona all'ispirazione sua, quando alla legge economica della domanda e dell'offerta si vuole ribellare.

I premi – e quanto più sono grossi e tanto peggio è – provocano tutt'al più una produzione artificiosa di opere, non rispondenti ad alcun bisogno reale, le quali, ad Esposizione finita tornano nello studio dell'artista, ed arrischiamo di non trovare mai più un utile applicazione.

Ma supposto anche che si voglia intendere la Esposizione di Belle Arti come uno spettacolo teatrale, destinato a finire col calar del sipario, non è probabile che i grandi pittori e scultori d'Europa si distolgano dal lavoro continuato da cui traggono fama e quattrini, per cercare il capolavoro favoloso, che possa con qualche probabilità aspirare all'*unico* premio di una esposizione mondiale. Se anche l'Esposizione riuscisse – in virtù del premio unico – superiore alle altre per numero e valore d'opere – la coltura del pubblico ben poco ne avvantaggerebbe. Giacché non basta una visita, una volta tanto, ad una serie di sale, contenenti opere delle tendenze più opposte, per iniziare lo spirito ai godimenti dell'arte: è solo con il contatto continuo, progressivo con le opere d'arte, che si rende possibile l'evoluzione del gusto. Né il pubblico – del resto – può trovare ragione di speciale interesse, di curiosità, in una gara per un premio unico, per grosso che sia. Giacché la gara non si svolge nel tempo, sotto i suoi occhi, e la decisione di essa non può essere controllata dal criterio comune.

Può essere per chiunque emozionante la gara, per un grosso premio, di cavalli da corsa o di ciclisti, perché il pubblico ne segue lo svolgersi, ed il giudizio definitivo è controllabile da chiunque, in base a disposizioni fisse, convenute, ineccepibili.

Fra i quadri e statue ogni visitatore sceglie ciò che più gli piace, e nessun giudizio, fosse pure quello dei più celebrati artisti del mondo, lo persuaderà mai di aver torto.

Senonché anche la supposizione che un premio di 50,000 lire possa far accorrere i grandi artisti dall'estero – il cui concorso sarebbe veramente ragione di curiosità e di interessamento – è errata.

²⁷³ *Per le Esposizioni del 1904. L'Esposizione d'arte sarà internazionale*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 342, 13 dicembre 1901, p. 3.

²⁷⁴ *Per la mostra internazionale d'arte del 1904*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 319, 20 novembre 1901, p. 3; *Nel mondo dei referendum*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 327, 28 novembre 1901, p. 3; *Ancora il referendum*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 328, 29 novembre 1901, p.3.

Dei grandi artisti dell'estero, i quali guadagnano nel loro paese più che a sufficienza, ed hanno una clientela, e per tener alta la loro fama si mettono spesso da sé fuori concorso, ben pochi vorranno correre il rischio di compromettere per la somma di 50,000 lire, la loro rinomanza di fronte ai concorrenti, facendosi giudicare secondi. E se si vorrà ottenere il loro concorso all'Esposizione si dovrà quindi ugualmente ricorrere a sistemi già in uso, agli inviti, pei quali – e in viaggi, in trasporti, in assicurazioni – occorrono somme non indifferenti. Praticamente, il garantire agli artisti esteri, che una data somma verrà destinata ad acquisti, si è già dimostrato un mezzo molto più efficace del premio, a Venezia: né esso ha impedito le mirabili ed interessanti esposizioni individuali, che nella Mostra Veneziana furono una delle maggiori attrattive. Questo senza entrare a discutere le ragioni morali che stanno contro il premio – le difficoltà – se non l'impossibilità – di equamente assegnarlo, le gare tutt'altro che artistiche, i compromessi, che la sua entità potrebbe facilitare.

Quanto alle affermazioni dei sostenitori del premio, esse consistono nel dire che essi rappresentano la maggioranza degli artisti milanesi, e che gli artisti d'Italia e dell'Estero approvano la loro idea.

Per chiarire la verità o meno di questa affermazione la Famiglia Artistica ha invitato i principali Circoli artistici d'Italia a pronunciarsi sul quesito «se sia ritenersi meglio rispondente agli interessi morali e materiali dell'Arte l'istituzione del premio unico, oppure se siano da preferirsi gli acquisti».

Secondo gli ordini del giorno pervenuti – che noi mettiamo, insieme all'elenco dei Circoli interpellati, a disposizione del Comitato Esecutivo, nell'originale – i Circoli di Roma, Torino, Bergamo e Palermo si sono pronunciati contrari al *premio unico*: quello di Roma favorevole al concetto dei premi, ma dividenti la somma di 50,000 lire in vari premi.

Inoltre – con una cartolina doppia, sulla semplice domanda se l'interpellato è favorevole o contrario al premio . la Famiglia Artistica ha intrapreso una inchiesta, fra pittori, scultori, architetti, letterati e pubblicitari – le stesse categorie di cui i sostenitori del premio vantano l'adesione.

Il risultato – il quale con le liste che servirono di base all'inchiesta, e le risposte originali è a disposizione del Comitato Esecutivo – è stato il seguente: su poco più di 400 interpellato hanno risposto 239 artisti, di cui 177 si sono dichiarati contrari e 62 favorevoli al premio unico di 50,000 lire.²⁷⁵

L'elenco dei nominativi dei favorevoli e dei contrari fotografava una vera e propria scissione del corpo artistico non imputabile, in linea di massima, a ragioni di scuola, ma a un diverso modo di concepire il sistema espositivo: certo non stupisce di trovare tra gli oppositori del premio artisti che da sempre, con coerenza, si erano professati contrari alle norme espositive e, in particolare, alle giurie e ai premi come Morbelli o Emilio Longoni. Dalle parole della Famiglia, emergeva chiaramente come due fossero i pericoli fondamentali: da un lato la creazione di un concorso che non avrebbe sostenuto e, semmai, depresso la qualità della produzione artistica, dall'altro il rischio che il meccanismo delle giurie si rivelasse controproducente e che potesse condurre, come spesso si era lamentato per i precedenti concorsi locali, ad un uso particolaristico del premio. Faceva eco alla Famiglia Artistica, sempre nel novembre, un altro gruppo di artisti che indirizzava una comunicazione alla Commissione consultiva per l'Arte pura del Comitato dove chiedeva che questo si battesse per non dar corso ad un unico premio e si dimostrava poco incline anche all'idea dell'internazionalità della rassegna artistica.²⁷⁶

Le ragioni del Circolo Leonardo da Vinci erano di segno opposto.²⁷⁷

²⁷⁵ Il documento porta 229 e 52 ma risultano corrette a penna in 239 e 62. L'intero plico di documenti proviene dalla collezione di Carlo Bozzi, giornalista e scrittore d'arte, e all'epoca legato all'associazione.

²⁷⁶ Il documento è conservato presso l'Archivio Storico della Famiglia Artistica Milanese: *Onorevole Commissione per l'Arte pura nel Comitato delle Esposizioni di Milano nel 1904*, Bellini, Milano 1901. La comunicazione, che porta adesioni quasi identiche a quelle che si ritrovano nella memoria della Famiglia, è sottoscritto da Mazzucotelli, Ferdinando Meaza, Carlo Porta e dall'incisore Ernesto Mancastropa.

²⁷⁷ *Per una Esposizione internazionale... 1901.*

Rimettere in auge – come pure era intenzione di Boito – una rassegna che ampliasse Torino 1880 era impensabile: troppe le esposizioni nazionali che costituivano un *circolo di ferro* qualora si fosse tentata una nazionale ulteriore soprattutto per l'impossibilità, in breve tempo, di proporre una qualità elevata dell'esposto. Il premio unico, sebbene critico sotto il profilo della "moralità", non si rivelava meno problematico degli acquisti che, numericamente ed economicamente, non avrebbero potuto garantire una soddisfazione paragonabile alla somma stanziata per una sola opera: circa il rischio di «offese e danni di cospirazioni occulte ed ingannatrici» bastava porre attenzione alla composizione della Giuria, compito che sarebbe spettato agli stessi artisti chiamati, ancora una volta, ad assumersi la responsabilità di una indicazione elettorale. I sostenitori di questa linea erano, tra gli altri, gli iniziatori Carcano, Bezzola, Pagliano, Ernesto Bazzaro e, a scorrere i nomi degli associati al circolo, si trova anche Filippo Tommaso Marinetti.²⁷⁸

Attorno all'esposizione del 1904, quindi, si condensavano le criticità che nell'ultimo decennio avevano attraversato le Triennali milanesi: le due differenti proposte rispondevano, in maniera diversa, ad un comune problema che era quello della crisi dell'istituto espositivo e dei dispositivi ad essa connessi. Scarsa affluenza di pubblico, vendite ridotte, un profilo qualitativo inferiore alle attese: come nel 1897, con l'istituzione del premio del Comune di Milano, il dibattito attorno alle somme-premio e ai metodi di aggiudicazione rimanevano fondamentali. Il sistema delle Giurie e delle premiazioni appariva, in larga parte e agli occhi della maggioranza degli artisti, non solo superato ma deleterio, la conversione dei premi in acquisti appariva, d'altronde, un semplice mutamento formale che nella sostanza non interveniva a migliorare lo stato dei fatti: più che in termini oppositivi le due posizioni sono da leggere come due diversi tentativi di portare una risposta ad un problema unico.

Lo scontro tra le opzioni in campo divenne tanto irruento che si giunse alla minaccia di una crisi istituzionale all'interno dell'Accademia stessa: la stessa decisione dell'internazionalità della rassegna venne, quasi subito, messa in discussione. Già agli inizi del novembre 1901, infatti, prima che il Comitato appoggiasse l'idea di una internazionale, all'interno della Commissione consultiva si era registrata una crisi: Enrico Butti, Ernesto Bazzaro, Leonardo Bazzaro e Filippo Carcano trovandosi in minoranza avevano presentato le dimissioni dalla commissione.²⁷⁹ Nel gennaio la crisi divenne conclamata:²⁸⁰ Boito nel gennaio inviava al Ministero le dimissioni da Presidente dell'Accademia di Brera seguite da quelle di vice-presidente del Comitato esecutivo e presidente della Commissione

²⁷⁸ Ivi, p. 13.

²⁷⁹ *Per l'Esposizione artistica dell'anno 1904*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 302, 3 novembre 1901, p. 3

²⁸⁰ *Crisi nella Commissione della esposizione d'arte pura del 1904*, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 12, 12 gennaio 1902, p. 3; Per il comunicato del Comitato esecutivo: *Per l'Esposizione d'arte*, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 13, 13 gennaio 1902, p. 3, «La Commissione artistica del Comitato per la Esposizione del 1904, in seguito a difficoltà insorte nel proprio seno, ha rassegnate le dimissioni. Fortunatamente le difficoltà non sono di natura tale da non poter esser rimosse: anzi la presidenza del Comitato esecutivo ha già deciso di offrir modo di risolvere l'incidente all'opera stessa personale dei più direttamente interessati, e cioè degli artisti. I componenti la Commissione artistica, da dieci verranno portati a quindici, di cui uno, il presidente, sarà nominato dal presidente del Comitato esecutivo, e gli altri quattordici invece, eletti per votazione degli artisti. Ciascun artista avrà la facoltà di votare solo per dieci membri, sui quattordici da nominarsi in modo da lasciare quattro posti liberi alla rappresentanza delle minoranze. Per la formazione poi del corpo elettorale la presidenza del Comitato esecutivo ha già chiesto il competente concorso di quattro istituzioni: l'Accademia di Brera, la Società Artisti e Patriottica, la Famiglia Artistica ed il Circolo Leonardo da Vinci, le quali dovranno fornire ognuna un elenco dei loro rispettivi soci artisti delle tre seguenti categorie: pittori, scultori, architetti. Con questo mezzo, la presidenza del Comitato è persuasa che la Commissione artistica da cui tanta parte di consigli si ha ragione di attendere, potrà esser presto ricostituita e con rinnovata lena spiegare la propria azione sulle basi fondamentali già accolte dal Comitato esecutivo: l'internazionalità della Esposizione di belle arti e l'esclusione di un grande premio unico indivisibile. A suo tempo sarà data notizia del luogo e del giorno della votazione». Per la lettera di Salmoiraghi alla stampa cittadina: *Per l'Esposizione d'arte*, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 15, 15 gennaio 1902, p. 3

consultiva. Le ragioni di quest'atto risiedevano nella poca trasparenza delle azioni del Comitato e alla contestazione generale dell'operato della Commissione: dinanzi alla minaccia dei quattro pittori, infatti, il Comitato aveva piegato verso l'internazionalità della rassegna chiedendo, in cambio, che gli artisti ritirassero le dimissioni; ne risultò che si dimisero altri membri della Commissione di parte boitiana; si stabilì che la Commissione fosse portata da 10 a 15 membri, tre dei quali erano già stati individuati tra i soci del Circolo da Vinci con un manovra chiaramente orientata a mettere sotto scacco la maggioranza, capitanata da Boito, contraria al carattere internazionale e al premio unico. Contestualmente la Famiglia Artistica e la Patriottica chiesero le dimissioni totali della Commissione pretendendo che venisse rieleto a suffragio da tutti gli artisti che avessero preso parte alle ultime Triennali: il Comitato, accettata questa ipotesi, si trovava dinanzi a Boito che dava le dimissioni dall'Accademia e dalla presidenza della Commissione stessa riservandosi di riassumerne la presidenza solo se indicato direttamente dagli artisti.

La vicenda si risolse lungo il 1902: Boito, in giugno, riferiva in Consiglio Accademico ponendo all'ordine del giorno se fosse necessario convocare una adunanza plenaria dei soci onorari per discutere «intorno ad una esposizione di belle arti nel 1904 o 1905».²⁸¹ Boito comunicava che era già chiaro che l'esposizione sarebbe stata rimandata al 1905 e che l'Accademia non aveva alcun potere decisionale giacché «questa volta non è più l'Accademia che fa l'Esposizione ma il Comitato il quale nomina la Commissione artistica o per lo meno invita gli artisti a nominarla». Bisognava «badare a quello che staranno per decidere e per fare», dunque, perché lo slittamento di data all'anno venturo poneva un ulteriore elemento di crisi dato il carattere internazionale deciso per la mostra: la contemporaneità con l'esposizione di Venezia. Boito chiariva infine che il suo pensiero si orientava verso una esposizione nazionale che fosse concordata con Venezia al fine di trovare una apertura eventuale ad una internazionalità congiungendo idealmente le due rassegne: era necessario, tuttavia, che il Consiglio non presentasse questa ipotesi all'assemblea dei soci onorari o ad una eventuale inchiesta referendaria al corpo artistico locale, ritenendo *pericoloso* agire in tal senso e pregiudiziale per il *nostro fine*, ovvero, la realizzazione di una Esposizione Nazionale. In occasione dell'adunanza del Comitato del 19 luglio 1902, Boito, in un contesto reso critico dallo slittamento al 1905 e alla contemporaneità con la biennale veneziana e dalla morte di Riccardo Selvatico fautore dell'internazionale lagunare, interpellato da Salmoiraghi sullo «scottante terreno dell'Esposizione artistica» tracciava la sua via:

disse che sarebbe forse stato possibile (e su questo terreno si avrebbe potuto tentare l'accordo) di fare a Milano (oltre alle altre Mostre) una Esposizione internazionale architettonica, ed una Esposizione nazionale di pittura o scultura, ed a Venezia una Mostra internazionale (esclusa l'Italia) di pittura e scultura; e finì esprimendo l'augurio che Romussi e Brentari, che erano fra i presenti, e che con tanto calore hanno sempre sostenuta la Mostra internazionale artistica a Milano, abbiano a coadiuvarlo nel suo progetto conciliativo. [...]

Camillo Boito, ed altri, accennarono anche all'idea di collegare, nel 1905, le Mostre di Milano e Venezia coll'organizzazione di visite ai Musei e monumenti di Brescia, Verona, Vicenza, Padova: progetto di cui si potrà riparlare, dopo aver sentito anche il parere di quelle città, espresso dai rispettivi giornali.²⁸²

²⁸¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1902 al 1908, CARPI A III 27, Adunanza Straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 6 giugno 1902.

²⁸² *L'Esposizione del 1905. L'adunanza del Comitato generale*, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 197, 20 luglio 1902, p. 3

Nel gennaio del 1903 era ormai deciso il carattere nazionale della rassegna: veniva nominata una nuova commissione e la presidenza affidata a Camillo Boito:

Il presidente del Comitato esecutivo della Esposizione del 1905, in conseguenza dell'ampio mandato di fiducia avuto dalle rappresentanze dei Circoli artistici cittadini, per la ricostituzione della Commissione che dovrà ordinare la Mostra nazionale di Belle Arti, ha, d'accordo col comm. Camillo Boito, presidente dell'Accademia di Brera, chiamato a farvi parte i signori: Prof. Camillo Boito, presidente; cav. Achille Alberti, scultore; cav. Ernesto Bazzaro, scultore; Felice Bialetti, scultore; Diego Brioschi, architetto; cav. Filippo Carcano, pittore; cav. Vigilio Colombo, cultore d' arte; cav. Pompeo Mariani, pittore; Giovanni Beltrami, pittore; Ernesto Pirovano, architetto; cav. Giulio Pisa, cultore d' arte; prof. Camillo Rapetti, pittore; prof. Luigi Secchi, scultore; prof. Giorgio Sinigaglia; Alessandro Vanotti.²⁸³

Nel 1906, dunque, si apriva l'Esposizione Nazionale di Belle Arti e, ancora una volta, si evidenziava la fragilità intrinseca del dispositivo.

Dal punto di vista dell'accettazione e del collocamento delle opere, va rilevato che l'Esposizione del 1906 presentava una innovazione non di poco conto: l'articolo 5 del regolamento, infatti, recita che «saranno ammessi ad esporre in mostre collettive quei sodalizi o gruppi di artisti, i quali abbiano un comune indirizzo d'arte».²⁸⁴ Come visto già dal 1897, proprio partendo da una richiesta formulata dalla Famiglia Artistica, la richiesta «che gli artisti di una data tendenza o scuola abbiano il diritto di chiedere il collocamento in gruppo» era stata avanzata all'Accademia e, in questo senso, si era ulteriormente dibattuto nel pieno del 1900 quando la Famiglia presentava le proprie osservazioni circa la modificazione dei regolamenti delle esposizioni. I gruppi lombardi furono due: quello rappresentato da Leonardo Bazzaro e quello rappresentato da Emilio Gola.²⁸⁵ Non risulta il deposito di alcuna richiesta di partecipazione per gruppo avanzata dai divisionisti, malgrado le idee morbelliane di meno di un decennio prima, a conferma di quanto gli studi hanno ampiamente rilevato in merito alla frammentazione e all'individualismo dei ricercatori sulla pittura divisa.²⁸⁶

Il vero elemento critico della rassegna fu, tuttavia, ancora una volta legato alle nomine e all'assegnazione dei premi, in particolare l'elezione della giuria. Come disciplinato dall'articolo 37 del regolamento²⁸⁷ il Giurì sarebbe stato composto da 15 membri che avrebbero assegnato tutti i

²⁸³ *L'Esposizione di Milano nel 1905. Belle Arti, pubblicità e stampa*, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 20, 20 gennaio 1903, p. 2.

²⁸⁴ *Mostra Nazionale di Belle Arti. Catalogo Illustrato. A cura del Comitato Esecutivo*, Capriolo e Massimino, Milano 1906, p. 6. Per i gruppi: pp. 31-32 *Gruppo di Artisti Toscani* (Luigi Gioli); pp. 34-36 *Gruppo del circolo Artistico Partenopeo* (Vincenzo Caprile); pp. 39-41 *Gruppo del Lazio* (Giulio Aristide Sartorio); pp. 41-44 *Gruppo di Artisti Veneziani* (Cesare Laurenti); pp. 44-47 *Gruppo dell'Unione degli artisti di Roma* (Ernesto Bionisi); pp. 51-52 *Gruppo Ciardi* (Guglielmo Ciardi); pp. 52-54 *Gruppo di Giovani Artisti Veneziani* (Lino Selvatico); pp. 58-59 *Gruppo di Paesisti Piemontesi* (Marco Calderini); pp. 60-61 *Gruppo* (Galileo Chini); pp. 63-65 *Gruppo delle Artiste* (Ida Bidoli Salvagnini); pp. 108-109 *Gruppo di artisti Lombardi* (Leonardo Bazzaro); pp. 112-115 *Gruppo Lombardo* (Emilio Gola); pp. 118-119 *Gruppo della Giovine Roma* (Pietro Mengarini).

²⁸⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Milano 1906, CARPI C VI 26: in questa cartella si conserva la scheda di notifica di gruppo di Emilio Gola. Dalle note manoscritte del pittore si evince che anche la decorazione delle sale poteva essere avocata agli esponenti così da gestire totalmente lo spazio concesso.

²⁸⁶ S. Fraquelli, *Italian divisionism and its legacy*, in S. Fraquelli, G. Ginex, V. Greene, A. Scotti Tosini, *Radical Light. Italy's divisionist painters. 1891-1910*, cat. della mostra (Londra, The National Gallery, 18 giugno-7 settembre 2008), National Gallery Company Limited, Londra 2008, pp. 11-20:17: «even though Divisionism is now rightly recognized as one of the most important artistic developments to emerge in Italy in the late nineteenth century [...] its early exhibition history reveals that it suffered from a lack of direction and that, despite artistic discussion and exchange of views between the artists, it never achieved the cohesion necessary to propel it into the international consciousness, unlike the efforts of Marinetti, who successfully promoted Futurism nearly twenty years later».

²⁸⁷ *Mostra Nazionale...* 1906, pp. 16-17.

premi²⁸⁸ ad eccezione del Fumagalli, del Durini e del Tantardini che, per norma statutaria, provenendo da legati testamentari, erano disciplinati dall'Accademia.

Le votazioni per le elezioni della giuria si tennero il 2 maggio²⁸⁹

Per la Giuria delle Belle Arti - Il giorno 2 maggio avrà luogo all'Accademia di Belle Arti la votazione per la giuria di premiazione delle opere esposte nella Mostra nazionale di Milano. L'assemblea degli artisti convocati per iniziativa della Famiglia Artistica e sezione artisti della Patriottica ha compilato la seguente lista :

Scultori: Rodin Auguste, Parigi; Van der Stappen Charles. Bruxelles: Frampfon Georges Londra; Braeche Pierre. Bruxelles.

Pittori: La Touche Gaston St. Cloud; Raffaelli Francois Parigi; Zorn Anders, Mora, presso Stoccolma; Claus Emile, Astóne, presso Bruxelles.

Architetti: prof. Olbrich Darmstad: Wagner Otto, Vienna; Horta Victor, Bruxelles; prof. Guimard.

Un gruppo di artisti ci comunica quest'altra lista:

Pittori: Faldi, di Firenze; Pennasilico, di Genova; Michetti, di Napoli; Milesi di Venezia.

Scultori: Carminati, di Milano; Gallori, di Firenze; Calandra, di Torino; Belli Luigi, di Torino;

Architetti: Sommaruga, di Milano Stacchini, di Firenze; D'Andrade, di Torino; Moretti, di Milano.²⁹⁰

Come si vede la lista proposta dalla Famiglia e dalla sezione Artisti della Patriottica si caratterizzava per una totale internazionalità della scelta. Dietro una tale indicazione è molto verosimile che si concretasse l'idea di rimettere in mano ad artisti stranieri un verdetto complesso per il gran numero di premi e per evitare che si potessero verificare influenze locali nella scelta dei premiati.

I risultati elettorali diedero una discreta conferma di questa apertura internazionale: con 58 voti ebbe il maggior numero di preferenze Gaston La Touche seguito da Anders Zorn con 56 preferenze, Emile Claus con 55, Josef Olbrich, Giuseppe Sommaruga e Ulisse Stacchini con 53, Davide Calandra con 18. Non avendo superato lo sbarramento di 14 voti non si riusciva a completare la commissione dei nove membri, rimanendo esclusi Enrico Butti, Auguste Rodin e Charles Van der Stappen e, come da regolamento, il completamento della lista era completato dai tre eletti del Consiglio Accademico e dai tre eletti dalla Commissione. I rifiuti della nomina furono diversi non solo tra gli eletti dagli artisti, ma anche tra i nominati dal Consiglio: Francesco Paolo Michetti e Carlo Ceppi non accettarono l'incarico, Luigi Belli dopo una prima adesione, dette forfait per malattia.²⁹¹ Ciò che ne risultò fu una Giuria che non rispondeva quasi in nessuna parte alle indicazioni delle votazioni, soprattutto per quel che riguardava l'internazionalità della composizione, nominata dalla Commissione. Avveniva così che il 19 giugno Emilio Gola poneva una interrogazione a Boito in Consiglio circa le «voci che corrono intorno alla costituzione della Giuria dei premi della Mostra di Belle Arti, e specialmente sulla affermazione che la commissione non abbia fatto quanto doveva per ottenere la collaborazione

²⁸⁸ Si trattava di 4 premi Principe Umberto di 6.000 lire ciascuno; due premi di 5.000 lire della Cassa di Risparmio e due di uguale importo del Comitato Esecutivo. A questi si aggiungeva il premio elargito dal re di 10.000 lire, il premio del Municipio della stessa sostanza e quello della Società Internazionale della Pace di 3000 lire.

²⁸⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Milano 1906, CARPI C VI 26, *Votazione per la nomina del Giurì dei premi. Milano, 2 maggio 1906 – (9-16 ore)*

²⁹⁰ *Per la Giuria di Belle Arti*, «Corriere della Sera», 31 (1906), 119, 1 maggio 1906, p. 5.

²⁹¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione d'arte Nazionale di Milano 1906, CARPI C IV 34, *Atti inerenti l'esposizione d'arte nazionale di Milano del 1906 (Giuria e corrispondenza). 2° Dossier*. Si vedano in particolare i verbali delle adunanze della Giuria che risulta composta da Sommaruga, Boni, Mazzanti, Stacchini, Previati, Jacovacci, Delleani, Faldi, Zocchi, Danielli, Gallori, Beer, Orsini, Cavenaghi, Savoldi e Calandra.

degli artisti stranieri nominati dagli artisti».²⁹² Boito rispondeva che, personalmente, non era favorevole ad una giuria internazionale ma che, da parte della Presidenza e della Commissione delle Belle Arti si era fatto il possibile per risolvere il problema dei giurati esteri che si concretava, in sintesi, in un problema di ordine economico. La richiesta di fondi al Comitato aveva avuto come risposta che l'espletamento della funzione di giurato era, da regolamento, a titolo *gratuito*, il Ministero opponeva ragioni burocratiche per non poter stanziare dei fondi. La circolare inviata dall'Accademia ai giurati sottolineava che l'opera si intendeva prestata a titolo gratuito e ad Emile Claus, che rispondeva di non poter partecipare per motivi economici, si rispondeva che il viaggio ed il soggiorno sarebbe stato infine rimborsato insistendo affinché accettasse l'incarico.

La vicenda della Giuria e dei premi si rivelò estremamente complessa e la Famiglia Artistica rivestì un ruolo centrale.²⁹³

L'11 maggio giungeva alla presidenza della Commissione di Belle Arti, ovvero a Boito, la comunicazione che la Giunta e il Comitato esecutivo avevano deliberato di «non concedere l'indennità ai giurati delle Belle Arti» ovvero, come avrebbe comunicato Boito nella successiva adunanza consiliare del 19 giugno, di non pagare le spese dei giurati internazionali. Immediatamente, il 15 maggio, Boito inviava una lettera alla Direzione della Famiglia Artistica invitandola a partecipare ad una adunanza prevista per il giorno seguente in Brera per urgenti comunicazioni inerenti la Giuria. Il 17 maggio la direzione della Famiglia Artistica inviava un'ulteriore comunicazione in cui sollecitava informazioni sullo «stato dei fatti concernente i giurati proposti nell'adunanza indetta dalla Famiglia Artistica e dalla sezione Artisti della Patriottica fra gli artisti espositori», chiarimenti, dunque, sullo stato dei fatti circa le presenze dei giurati internazionali sostenuti dai due circoli e votati dagli elettori. Il 24 maggio, a fronte della «mancanza di un comunicato ufficiale e categorico intono alla composizione della giuria», la Famiglia Artistica si era mossa, a seguito di una assemblea degli espositori, indirizzando una doppia comunicazione a Boito, sia come Presidente della Commissione di Belle Arti che come Presidente dell'Accademia, «diffidando il Comitato Esecutivo dell'Esposizione di non permettere l'aggiudicazione dei premi per parte di una giuria non costituita secondo il regolamento» ed istituendo una commissione interna composta da Cinotti, Focaldi e Laforet che agisse a nome della Famiglia per avanzare le necessarie verifiche. Svoltesi le votazioni, ai primi di giugno, senza che alcun provvedimento venisse preso, la Famiglia, il 7 luglio, comunicava alla Presidenza del Comitato Esecutivo che su mandato assembleare si era costituita una commissione composta da Francesco Vismara, Tullo Brianzi, Lazzaro Pasini e l'avvocato Vasco Riboni affinché si procedesse, presso la sede del Comitato, «ad una indagine circa la votazione ed il procedimento seguito dalla Giuria per l'assegnazione dei premi». Il 10 luglio la Presidenza del Comitato scriveva alla Presidenza della Commissione per le Belle Arti: non trattandosi di materia sulla quale il Comitato aveva avuto ingerenza, si riservava di indirizzare a Boito la commissione della Famiglia Artistica al fine di esperire le pratiche necessarie. Il 24 luglio, in una assemblea,²⁹⁴ la Famiglia deliberava di presentare un ricorso – del quale si fornisce una trascrizione

²⁹² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1902 al 1908, CARPI A III 27:6, Assemblea ordinaria del Consiglio Accademico del 19 giugno 1906.

²⁹³ Tutta la documentazione citata a seguire, se non diversamente indicato, proviene da questa cartella: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione d'arte Nazionale di Milano 1906, CARPI C IV 34, *Corrispondenza (diversa)-Corrispondenza Famiglia Artistica e Patriottica*.

²⁹⁴ *Gli artisti contro le premiazioni*, «Corriere della Sera», 31 (1906), 202, 26 luglio 1906, p. 4.

pressocché integrale – che veniva recapitato al Comitato Esecutivo chiedendo, *de facto*, l'annullamento di tutti i concorsi:

I sottoscritti artisti espositori alla Mostra di Belle Arti all'Esposizione di Milano pur riservando sin d'ora e facendo anzi ampia dichiarazione di adire le vie giudiziali, onde veder dichiarata la nullità del deliberato della Giuria per l'assegnazione dei premi alla mostra di Belle arti in Milano, in uniformità alla deliberazione dell'assemblea tenuta la sera del 24 luglio corr. presentano all'On. Comitato il seguente ricorso.

Motivi

I. Il deliberato della Giuria è nullo per essere viziato di nullità la costituzione del Collegio Giudicante.

La commissione per la Mostra di Belle Arti, ha sostituito ai giurati eletti dalla libera votazione degli artisti, dei giurati di propria elezione. [...]

Né si può contestare che la insufficienza di suffragio possa parificarsi alla mancanza di adesione od al rifiuto, poiché se [...] poteva anche ritenersi vana una seconda votazione, trattandosi di un determinato e ristretto numero di elettori non aventi una designazione precisa e concorde, nel fatto, gli artisti si sono affermati concordi sul nome di giurati stranieri.²⁹⁵

Né ancora può dirsi che la Commissione avente l'incarico di presiedere alla mostra poteva ritenersi in diritto di sostituire i giurati, pel riflesso che essa non avrebbe potuto poi avere alcuna ingerenza nella assegnazione dei premi, poiché per regolamento [della giuria, nda] in mancanza dei 2/3 dei voti su di un'opera, è la Commissione [...] che intervenendo col proprio voto è chiamata a decidere.

Che se per l'Art. 59²⁹⁶ del regolamento per la Mostra di Belle Arti spetta alla commissione decidere sulle interpretazioni dubbie e pei casi non previsti, non si può certo concedere a tale disposizione un significato che equivarrebbe a porre l'uno dei contraenti alla mercé dell'altro, e ad ogni modo non potrebbe mai servire a cancellare e andar di fregio ad una disposizione che doveva costituire la garanzia dei diritti degli artisti hanno provveduto il manifestato chiaramente di non voler lasciare togliere la fermandosi in meno orsi su dei nomi prescelti.

Giova infine notare comune ad ogni modo la commissione non abbia seguita la procedura indicata dall'articolo 59 predetto, in quanto questo, disponendo il diritto d'appello al comitato, implicitamente dispone la notifica agli artisti interessati della decisione della Commissione.

2°- Il deliberato è ancor nullo per non essere stato emanato da Giuria regolarmente costituita a sensi dell'Art.37 del regolamento.

«Un giurì composto di 15 membri, assegnerà i premi, meno quelli che dalle loro fondazioni sono sottoposti a norme speciali».

Colla adesione del pittore Clauss, avendo il Rodin dapprima pure aderito la giuria poteva ritenersi legalmente costituita e procedere ai suoi lavori. Senonché mentre ormai nelle date del 28-31 maggio, 2-3 giugno si procedeva alle opere di eliminazione, il 2 giugno lo scultore Rodin dichiarava di essere impossibilitato a recarsi in Italia e prendere parte alla assegnazione dei premi.

Quel giorno colle dimissioni di Rodin, la giuria non era già più in numero; e sostituito al Rodin un altro giurato, non poteva validamente continuare nei lavori limitando la scelta ad una cerchia di artisti, ristretta per precedenti votazioni di eliminazioni alle quali il nuovo giurato non aveva preso parte. Ma vi è di più e di assai più grave.

Il pittore Clauss che aveva aderito ed assicurato l'arrivo a Milano per il 31 Maggio, in quella data avvertiva della impossibilità di partecipare ai lavori prima del giugno e mentre in realtà solo colla convocazione del 3 giugno si sia deliberata la assegnazione dei premi Principe Umberto, la Commissione di Belle Arti telegraficamente non sospendeva solo il viaggio del Clauss ma dichiarando di rinunciare alla sua collaborazione e provvedendo a

²⁹⁵ Si intende che la scarsità di concorso elettorale non poteva essere interpretata dalla Commissione equivalente ad un astensionismo disinteressato degli aventi diritto al voto e che, pertanto, fosse conseguentemente inutile indire una seconda votazione che avrebbe, verosimilmente, portato ad un'ulteriore dispersione di voti. In più si contestava che, sebbene l'indirizzo dei votanti non fosse unitario, si era avuta una convergenza sui nomi dei giurati internazionali.

²⁹⁶ *Mostra nazionale di Belle Arti...* 1906, p. 22: «Per tutte le interpretazioni dubbie e per i casi non previsti dal presente Regolamento, la decisione spetta alla Commissione che presiede alla Mostra per le belle arti, salvo appello al Comitato esecutivo».

sostituirlo col pittore José Beulleure in data 31 maggio, Revocava ed annullava la votazione degli artisti sul nome del primo.

Ma poiché anche il Belleure non aderiva, la deliberazione della Commissione ha doppiamente violato il diritto degli artisti; colla revoca della nomina e del mandato conferito al Clauss dapprima, col non riuscire a sostituirgli il Belleure di poi così incompleta la giuria e ponendola nella condizione di non poter deliberare.

Che se taluno volle opporre l'esito delle votazioni dei giurati alla quasi unanimità, per dedurne la conseguenza che il voto di uno di essi non avrebbe potuto modificare le deliberazioni del collegio, e che per tale riflesso non si può ritenere nulla la assegnazione dei premi, sarà facile rispondere che le questioni di nullità fondamentali non possono essere sanate dalle risultanze finali, e che ad ogni modo non è affatto vero – e lo dica chi ha preso parte a qualche giuria – che il voto ed il convincimento di un giurato non può aver valore e vigore a modificare il convincimento dei colleghi, incomparabile valore deve essere dato al voto quando come nel caso attuale la giuria ha proceduto ad un'opera di eliminazione, opera nella quale anche un solo voto avrebbe potuto mantenere in votazione un candidato che per contro non ottenne il suffragio sufficiente per giungere alla gara definitiva.

3° La mancata assegnazione di uno dei Premi Principe Umberto, rende nulla tutta la deliberazione della Giuria.²⁹⁷ Non è contestabile che pel regolamento “dovevano” essere assegnati quattro premi Principe Umberto.

Non si trattava quindi di una facoltà, ma di un obbligo della giuria, e per questo riflesso all'articolo 14 del regolamento del giuri si prescriveva per l'assegnazione del premio un criterio relativo, non assoluto con la locuzione opere più commendevoli dell'esposizione, qualora quindi anche tutte le opere fossero state a giudizio della giuria non degni di premio ciò nonostante le più commendevoli si sarebbero dovute premiare. Ma tutto ciò è troppo evidente. La giuria dopo aver revocato in numero di 8 votanti, una deliberazione che lo stesso collegio precedentemente aveva assunto col volto di 13 componenti, senza provvedere ad una nuova deliberazione hamanifestamente violato il diritto e il regolamento.

A prescindere infatti dalla questione se la decisione del pittore Longoni poteva ritenersi regolare così da poterlo escludere dal concorso e da poter concedere la revoca dell'assegnazione per effetto di una irregolare notifica, a prescindere da ciò, è ovvio intanto che o la giuria quando annullò la premiazione non era in numero per poter

²⁹⁷ La questione circa il Principe Umberto nacque attorno al caso di Emilio Longoni che, come noto, rifiutò l'attribuzione del Premio per il suo *Ghiacciaio*. La vicenda è stata ricostruita da G. Ginex in Ginex 1994, pp. 39-41. Nell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti, sebbene come evidenzi la studiosa la documentazione risulti lacunosa a causa, proprio, dell'acquisizione dei verbali da parte degli avvocati della Famiglia Artistica, si conservano la minuta e la copia dattilografata del verbale della assemblea del 6 giugno della Commissione delle Belle Arti e della Giuria per discutere il caso Longoni (Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione d'arte Nazionale di Milano 1906, CARPI C IV 34, *Atti inerenti l'esposizione d'arte nazionale di Milano del 1906 (Giuria e corrispondenza)*). 2° Dossier; *Giuria per l'assegnazione dei premi Esposizione 1906*). Longoni aveva inviato la scheda di notifica segnando che intendeva, in linea con i propri principi, dichiararsi non concorrente ai premi: la Giuria procedette all'assegnazione del Principe Umberto senza una preventiva verifica delle schede perché, in sostituzione, si era optato per una comunicazione tramite raccomandata agli espositori che, di ritorno, dovevano comunicare se intendessero partecipare ai concorsi con annessa la dichiarazione che le opere non erano mai state premiate in precedenza né esposte in mostre pubbliche. Longoni non rispose alla raccomandata. Il *vulnus* procedurale fece sì che, quando si constatò la mancanza della documentazione – incluso lo smarrimento della notifica dell'opera – si ponesse la questione circa la legittimità della scelta della Giuria che avrebbe potuto dare adito a ricorsi da parte degli artisti non premiati. Previati, che era membro della Giuria, ne difendeva l'operato affermando che il premio andava attribuito in quanto la commissione aveva agito, in sintesi, senza alcun dolo al netto della superficialità dell'indagine preliminare, mentre la Presidenza concludeva che bisognava intercedere presso Longoni affinché ritirasse la propria astensione e accettasse il Premio. Il pittore, infine, confermò il suo diniego e il premio fu revocato. Ciò che per la Famiglia Artistica costituiva una ulteriore violazione regolamentare è che la giuria che procedette all'annullamento del precedente verdetto non si trovava nella condizione di legittimità per farlo e, soprattutto, non era possibile annullare il conferimento del premio che, semmai, avrebbe dovuto essere riassegnato. Quest'ultimo punto, tuttavia, come emerge dal verbale, poneva problemi ancora maggiori al collegio giudicante perché la classifica dei premi, sebbene di stesso valore, implicava l'esistenza di un primo classificato seguito dalle altre posizioni: assegnare un nuovo premio avrebbe potuto, così, entrare in contrasto con la precedente classifica e dar corso ad ulteriori problematiche regolamentari. Il Premio Principe Umberto venne attribuito a: Leonardo Bazzaro per *Dopo il naufragio*, Enrico Butti per *Tregua* ed Ettore Ferrari per *Frammento del Monumento a Giuseppe Mazzini*. Per la lista dei premi conferiti e la relazione della giuria si veda la memoria invitata a Boito: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione d'arte Nazionale di Milano 1906, CARPI C IV 34, *Atti inerenti l'esposizione d'arte nazionale di Milano del 1906 (Giuria e corrispondenza)*. 2° Dossier; *Giuria per l'assegnazione dei premi Esposizione 1906*.

deliberare, ed allora arbitrariamente di revocò una decisione della giuria che validamente aveva deciso, oppure era in numero, ed allora doveva supplire procedendo all'assegnazione del premio mancato.

Né si dica a priori che per ciò fare si sarebbero dovute annullare tutte le votazioni ed assegnazioni susseguenti, poiché in questa entrarono a far parte del collegio anche dei giurati che per l'art. II sulla costituzione dei giurati non potevano prendere parte alla premiazione principe Umberto, e per codesto riguardo la giuria del premio Umberto avrebbe potuto anche ritenere più notevoli delle opere premiate colla assegnazione Municipale, altre opere non premiate perché ritenute meno considerevoli delle due prescelte.

Dubbio d'altronde assurdo, poiché la giuria di fronte alla violazione del regolamento, non poteva preoccuparsi del lavoro già compiuto e della difficoltà di rifare l'intera opera.

Per le considerazioni svolte, riteniamo senz'altro implicitamente palesato anche l'errore che vizia il concetto di coloro pei quali la mancata assegnazione del premio principe Umberto porterebbe ad una semplice graduatoria sui premi seguendo l'ordine indicato nell'art. 22 del Regolamento sul giurì, e rimanendo così solo ad assegnare uno dei premi del comitato.

Cotesto concetto che potrebbe essere esatto, qualora una giuria composta degli stessi commissari avesse aggiudicato i premi informandosi ad una convinzione complessiva non può ammettersi quando si rilevi che i premi Municipali al posto dei giurati eletti dal Consiglio Accademico votarono i giurati eletti dal Municipio di Milano apportando impressioni idee personali e verisimilmente diverse.

IV° - Erronea assegnazione di uno dei premi del Municipio.²⁹⁸

[...]

V° - a tutti i motivi sopra accennati si aggiunga che la giuria per l'assegnazione dei premi Reali non si è curata di far risultare dai verbali la votazione ciò che la renderebbe nulla non essendo dato di giudicare se avvenne secondo le norme sancite dall'Art. 38 del Regolamento sulle Mostre.

Per tutte coteste ragioni non si ha dubbio che l'On. Comitato Esecutivo vorrà ritenere nulla e come non avvenuta la assegnazione dei premi fatta da una giuria illegalmente costituita e non funzionante in numero legale, provvedendo a che una nuova giuria venga costituita.

Sempre ed in ogni modo si impone che il Comitato provveda e che il regolamento nelle sue disposizioni più precise non sia violato e che vengano assegnati il Premio Principe Umberto ed il premio Reale per l'Architettura, ed annullata la violazione erronea, venga deliberato pure il premio alla Sezione di Bianco e Nero con tutte le conseguenze in ordine agli altri premi che da cotesta supplementare assegnazione potranno derivare.

Firmato: Francesco Vismara, Roberto Fontana, Ruggero Focardi, Archimede Bresciani, Ermenegildo Agazzi, Eugenio Pellini, Raul Viviani, Lazzaro Pasini, Achille Cattaneo, Ferraguti Visconti, Domenico Ghidoni, Romolo del Bo'. G. Mascaldini, Primodi.

Fir. Avv. V. Riboni

Anche a nome dell'Avv. Sarfatti.

Due dei massimi commentatori d'arte, Vittorio Pica²⁹⁹ e Ugo Ojetti, licenziavano, poche settimane prima, due articoli devastanti per la giuria e il concorso in cui le accuse di illegalità prendevano posto tra le pagine dei quotidiani locali più autorevoli. Dalle pagine del «Corriere», prima ancora che la Famiglia si muovesse con un'indagine formale, Ojetti restituiva un bilancio impietoso dei concorsi sintetizzando tutte le problematiche che, soprattutto negli ultimi vent'anni, si susseguivano in merito alla formazioni delle giurie, alla scelta delle opere e alla trasparenza delle azioni.

²⁹⁸ Una parte dei premi del Municipio di Milano era stata stanziata per il Bianco e Nero. In questa occasione la votazione era ritenuta ugualmente irregolare perché Belloni era stato premiato nella sezione del Bianco e nero nelle incisioni a bianco e nero – mentre le sue opere erano monotipi a colori – e Mariani era stato premiato per monotipo quando le sue opere erano incisioni a bianco e nero. Ne derivava che i premi, per le categorie, non erano stati effettivamente attribuiti e quindi da ritenersi nulli.

²⁹⁹ Ginex 1994, p. 40; V. Pica, *Le Belle Arti all'Esposizione di Milano*, «Il Secolo», XLI (1906), 14438, 7 luglio 1906, p. 1.

La relazione della giuria per le belle arti, dopo diciotto giorni di faticosa gestazione, è uscita alla luce del giorno e, come a ogni neonato, si conviene, è nella sua esiguità piena di mistero e d'ingenuità. Forse sarebbe più generoso non dirne male, perché nel prudente «cappello», anzi nell'igienica scuffietta che la Commissione per le belle arti ha voluto porle in capo si mette in dubbio persino la sua vitalità. Infatti quella Commissione si riserva nientemeno di esaminare le conclusioni della giuria «in osservanza all'articolo 59 del regolamento speciale». Non parliamo della forma sintattica e grammaticale. Gli artisti non sono scrittori: ma anche attraverso alla prosa dell'ottimo architetto Sommaruga gli espositori e noi del pubblico saremmo stati felici di investigare il mistero estetico pel quale il «Frammento del monumento a Giuseppe Mazzini» di Ettore Ferrari è apparso alla giuria degno dell'unanimità dei voti e del massimo premio, mentre l'opera di uno dei maggiori pittori contemporanei, d'Ettore Tito, ha raggiunto in quelle meditate votazioni soltanto il sesto posto, e mentre tutt'i giovani, salvo il Fontana con un tenue e appena grazioso bozzettino, sono stati esclusi da tutt'i premi. Forse il relatore ha creduto di soddisfare a questa legittima curiosità pubblicando, con un metodo nuovissimo ed offensivo per le legittime suscettibilità degli artisti, l'elenco completo di quelli che dopo essere stati per somma benignità «presi in considerazione» sono poi stati scartati e dimenticati nella votazione finale. Questa è la prima ingenuità.³⁰⁰ Ma la seconda e più grave è quella che cerca di nascondere le illegalità di questa votazione non parlandone affatto. E queste palesi illegalità sono precisamente le seguenti che ci permettiamo di enumerare sotto forma interrogativa, e per cortesia e per indicare con tutto il rispetto alla Commissione per le belle arti i punti deboli del paracadute che essa sta aprendo sotto il palloncino di questa relazione.

Primo: è vero che contrariamente all'esplicita disposizione dell'articolo 37 del pubblico regolamento per la Mostra di Belle Arti i giurati sono stati quattordici e non quindici, e appunto i pittori Previati, Faldi, Jacovacci gli scultori Cesare Zocchi, Danielli, Beer, Gallori, Calandra, gli architetti Olbrich, Sommaruga, Boni, Mazzanti, Stacchini? Secondo: è vero che un giurato ha preso parte soltanto alle prime votazioni della sua sezione,³⁰¹ così che la giuria sarebbe stata di fatto composta di tredici e nemmeno di quattordici membri? In altri termini, si può sapere quanti giurati hanno accettato, dopo tanti giorni, di firmare la relazione Sommaruga?

Terzo. L'articolo 37 dice: «Un giuri di quindici membri assegnerà o premi. Nove membri verranno indicati dalla libera votazione degli artisti. E gli artisti espositori, appena aperta l'Esposizione, voterono i nomi dei loro nove rappresentanti nella giuria, e i primi nomi come annunciammo allora, ricscirono tutti stranieri: Claus, Zorn, Latouche, Van der Stappen, Rodin, Frampton. Boberg, Olbrich, Wagner. La Commissione delle belle arti comunicò, come era purtroppo suo dovere, a questi nove illustri uomini l'omaggio e la scelta degli artisti italiani. È vero che la lettera si chiudeva con l'avvertimento che l'ufficio di giurato sarebbe stato gratuito, che cioè quei signori sarebbero dovuti venire da Londra e da Stoccolma, da Parigi e da Vienna a loro speso e restar qui a loro spese, finché avessero esaminato quasi tremila opere?

Onesta domanda è importante anche perché quell'avvertimento, come si può provare con private lettere di quelli artisti, non aumentò davvero all'estero il prestigio dell'Esposizione milanese. Infatti essi rifiutarono, alcuni anche con parole troppo brevi, quell'incarico. È vero che allora il Comitato comunicando agli altri eletti con minori voti la scelta degli artisti, si dimenticò di avvertire gli altri stranieri? Il pittore francese Raffaelli ha, ad esempio, dichiarato di non aver mai avuto la lettera di nomina.

Quarto: è vero che così nella giuria illegalmente composta di quattordici membri, soltanto sei giurati, e non nove, sono stati nominati dagli espositori?

Quinto. L'articolo 36 del suddetto regolamento comincia così: «Saranno conferiti quattro premi Principe Umberto di 6000 lire l'uno, per le opere più commendevoli di pittura e di scultura». La relazione della giuria invece non ne attribuisce che tre, al Ferrari, al Butti, a Leonardo Bazzaro, e soggiunge queste parole di carattere oscuro: «In riguardo almeno al Premio Principe Umberto, essendo questo di carattere continuativo, la non avvenuta assegnazione per gli artisti non rappresenterà una perdita ma fortunatamente solo una sospensiva». Rinunciando a comprendere che cosa significhi il carattere continuativo di un premio, è lecito sorridere per quel

³⁰⁰ La relazione della giuria, infatti, è accompagnata da un cappello con l'elenco di tutti gli artisti considerati per il conferimento dei premi.

³⁰¹ Si tratta di Olbrich che non figura nell'elenco dei giurati di alcuna votazione delle Belle Arti. Si vedano i singoli verbali di ciascun premio: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione d'arte Nazionale di Milano 1906, CARPI C IV 34, *Atti inerenti l'esposizione d'arte nazionale di Milano del 1906 (Giuria e corrispondenza). 2° Dossier; Giuria per l'assegnazione dei premi Esposizione 1906*

«fortunatamente ». Come? Gli artisti di tutt'Italia convengono con qualche migliaio d'opere a questa mostra, la giuria di suo arbitrio sottrae loro un premio di seimila lire fissato in un articolo del regolamento, e chiama ciò una fortuna per gli artisti? L'ironia non era ancora entrata nella prosa ufficiale. Questo primo esempio non è incoraggiante. Il relatore avrebbe potuto francamente raccontare tutta la verità. Uno dei quattro premi Umberto era stato dato al pittore Emilio Longoni per suo quadro *Il ghiacciaio*, ma il Longoni già nella sua scheda d'iscrizione aveva dichiarato di non voler concorrere a premi, e con bell'esempio di lealtà e di tenacia ha mantenuto questa sua dichiarazione anche quando gli è stata comunicata la scelta della giuria. Che si doveva fare? Radunarsi nuovamente e dare a un altro artista quel premio. Invece si minaccia per la «fortuna» degli artisti di non assegnarlo affatto e di rimandarne a un altr'anno, contro le leggi e la cortesia l'assegnazione. Non è illegale questo? Gli interessati potrebbero pronunciare una parola più grave.

Sesto. Qui non parliamo più di regolamento ma di quella correttezza che dovrebbe essere, prima d'ogni regolamento, norma di ogni giuria, anzi di ogni azione anche quando si tratta di questa derelitta arte nella quale e contro la quale da troppi anni in Italia pare che tutto sia lecito. Insieme alla sullodata giuria sedeva la Commissione ministeriale che doveva scegliere e comprare le opere per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma.

È vero che cinque artisti, Faldi, Jacovacci, Galloni, Calandra e Previati, facevano parte delle due Commissioni così che queste in un certo senso e per una parte diventavano una sola Commissione? Io non sospetto di questi egregi signori, ma chiedo solo che essi, davanti agli interessati, si pongano fuori e al disopra di ogni possibile sospetto. Si tratta di danaro sonante, e il danaro sonante è tutto in arte. Ora non era meglio evitare che, mentre, ad esempio, lo scultore Danielli dava in una Commissione il voto per assegnare un premio Umberto a una scultura di Ettore Ferrari, Ettore Ferrari, certo senza sapere di quella votazione, dovesse dare, come ha dato, nella vicina e, in parte, identica Commissione, il voto per assicurare alla Galleria Nazionale una scultura del Danielli?

Al punto cui son giunte le cose, a noi sembra necessario che il presidente della Commissione della mostra, Camillo Boito, con la sua autorità e il suo amore all'Esposizione, trovi presto in tutte illegalità una via di uscita. Da parecchie città d'Italia, non solo da Milano, gli son andate e gli vanno proteste contro questo verdetto della giuria. Adesso che la relazione è stata pubblicata, queste proteste raddoppieranno. I premiati, anzi gli stessi giurati, dovrebbero aiutarlo in quest'opera buona. Sarebbe eroico, ma gli artisti sogliono ripetere che in questa nostra epoca cupida e miope, l'arte è eroismo. Ecco una bella occasione per dimostrarlo. Stiamo a vedere.³⁰²

Come appare chiaro svolgendo le vicende concorsuali delle rassegne dal 1891, come si è qui cercato di fare, l'Esposizione del 1906 segnava il punto più critico del dispositivo dei premi, non solo in relazione alle irregolarità procedurali occorse nelle nomine dei giurati e nella distribuzione dei premi – al netto delle polemiche di ordine estetico – ma proprio in virtù della centralità e dell'ingente mole di premi stanziati. Basti considerare, come visto, quanto l'idea di un premio unico di 50.000 lire avesse infiammato i circoli artistici e quanto stanziare una forte somma fosse considerato da un lato deleterio, dall'altro quale elemento chiave per il successo e la riattivazione dell'esposizione quale istituto di interesse artistico e culturale. L'internazionalità della giuria si era scontrata con la disorganizzazione della Commissione e gli ostacoli economici che Fradeletto nel 1901 sottolineava quando si paventava, per Milano, l'ipotesi di una rassegna internazionale. Lo stesso Boito, nondimeno, aveva evidenziato l'importanza dei premi, nel 1901, come elemento chiave per convincere il Comitato ad accogliere l'esposizione di Belle Arti all'interno del programma delle manifestazioni per il Sempione. Il ricorso della Famiglia Artistica con l'agitazione artistica che l'aveva preceduta, rappresenta l'azione indubbiamente più significativa – per quanto inefficace – contro l'ormai inappropriato meccanismo dei premi: era stata la stessa associazione, del resto, a farsi promotrice nel 1901 di una riconsiderazione dei concorsi a favore della politica degli acquisti delle opere per i musei e le gallerie nazionali.

³⁰² U. Ojetti, *Dopo la premiazione alla Mostra di Belle Arti*, «Corriere della Sera», 31 (1906), 171, 25 giugno 1906, p. 3.

- **I.1.5.2** - «NON SA TROVARE ALTRA VIA DI SCAMPO»: 1908, L'ABBANDONO DI BRERA E L'ISTITUZIONE DELLE BIENNALI.

«L'Esposizione a Brera aveva il fascino di una bella e non ingloriosa tradizione, e per quella intimità cui ha accennato il Bignami i premi che vi si distribuivano assurgevano ad una singolare importanza. Si rassegna con dispiacere ad abbandonare Brera»³⁰³: così Pompeo Mariani reagiva dinanzi alla proposta di Boito di stipulare un contratto con la Permanente affinché transitasse in quella sede sia l'Esposizione accademica sia parte delle scuole.³⁰⁴

La situazione economicamente non florida della Permanente aveva già portato, nel 1904, ad un contatto: il 13 febbraio di quell'anno Boito comunicava in consiglio che la Società di Via Principe Umberto aveva chiesto «se l'Accademia voglia impegnarsi per un biennio ad alloggiare le proprie Esposizioni annuali di belle arti nel Palazzo della Società Permanente»³⁰⁵. La questione si presentava anche moralmente ed eticamente complessa: la non accettazione da parte di Brera della proposta, come evidenziava Ferrari, avrebbe potuto condurre «alla immediata liquidazione della Permanente. Ora se la Permanente liquida, i fondi vanno dispersi», quindi l'Accademia era, in certo modo, chiamata a concorrere al salvataggio della società milanese. Si aggiungeva, tuttavia, il concetto – vano – che qualche edificio costruito come sede espositiva in occasione della rassegna del 1906 sarebbe potuto rimanere nella disponibilità di Brera, sicché sembrava azzardato impegnarsi, con due anni di anticipo, con la Permanente. Prevalse l'idea di rimandare la discussione a tempi più opportuni, ma di avviare una collaborazione “tecnica” con la Permanente onde studiare l'eventualità di una nuova sede per l'Esposizione di Belle Arti.

Al 1907 la situazione, per Brera, era disperante. Recenti sottrazioni di spazio per la biblioteca, l'Istituto lombardo e altri usi avevano immiserito lo spazio disponibile per l'Accademia a fini espositivi. Nessun edificio costruito nel 1906 era stato riservato all'Istituto per la sua rassegna: Boito esponeva subito la necessità di stringere una convenzione con la Permanente.

I vantaggi che ne deriveranno non saranno né pochi, né di lieve importanza. Intanto ci consentirà di alloggiare colà alcune scuole distribuendo meglio quelle che rimangono a Brera. Ci permetterà inoltre di abbandonare definitivamente ambienti inadatti per la deficienza della luce (alcuni lo sono del tutto) e per le condizioni insalubri in cui si trovano. Altro beneficio si ritroverà nel poter disporre con sufficiente decoro le nostre Esposizioni in quel Palazzo. Egli pure comprende l'alto sentimento morale che ci lega a Brera e indovina le difficoltà e gli inconvenienti che si risconteranno nell'ordinare ivi le nostre mostre. Ma non sa trovare altra via di scampo. Pensare ancora di ripetere a Brera dopo la spogliazione che, sia pure per il bene e per l'amore dell'arte, abbiamo subita, gli sembra un volersi di proprio creare delle vane illusioni. Si pensi che non abbiamo più il fronte verso via Brera che incontreremo serie rimostranze ed opposizioni per la costruzione degli assiti. Vi si oppongono la dignità e la sicurezza del Palazzo e non se ne accontenteranno gli stessi espositori i quali sono ormai abituati a un addobbo e ad una collocazione delle loro opere molto più dignitosa e confacente allo scopo. Comprende che il Palazzo della Permanente non sia l'ideale, che è piccolo e che non gode né di speciali attrattive, né di soverchie simpatie. Ma noi le nostre esposizioni le dobbiamo fare in ogni maniera in omaggio ai molti e cospicui lasciti e tra i due mali conviene scegliere il minore. Quanto al poco spazio disponibile, che sarà sempre d'assai superiore a quello di cui si potrebbe disporre a Brera, faremo una esposizione ristretta, rigorosa nell'accettazione e ciò ci verrà consentito

³⁰³ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1902 al 1908, CARPI A III 27, Adunanza Straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 3 maggio 1907.

³⁰⁴ Si veda in generale Tea 1947, pp. 203-204.

³⁰⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1902 al 1908, CARPI A III 27, Adunanza Ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 13 febbraio 1904.

dopo la larghezza usata nell'ultima mostra. E dal confronto dei due sistemi potremmo trarre utili ammaestramenti.³⁰⁶

Durante la riunione emerse anche il problema della periodicità: come visto le Triennali si erano rivelate un fallimento a livello economico, sia per volumi di vendite, sia per le finanze braidensi. Carozzi in tal senso ricordava il risultato *disastroso* della Triennale del 1897 perché la Permanente risultava disertata dal pubblico. Boito, con la consueta pragmaticità, poneva dinanzi al Consiglio la necessità di decidere: «neanche potrebbe accettare una sospensiva circa la convenzione con la Permanente. Essa paralizzerebbe la Presidenza impedendole di provvedere al vantaggio delle scuole e delle future esposizioni». La presidenza pone al voto l'ordine del giorno: «Il consiglio accademico, lasciando impregiudicata la questione circa alla periodicità delle esposizioni, considerando lo stato attuale delle cose, decide che la esposizione di Brera si debba tenere alla Permanente e che la prima debba aver luogo nel 1908». Approvato all'unanimità con un solo astenuto, l'ordine, sebbene non formalmente, fissava la nuova cadenza biennale e, soprattutto, segnava l'abbandono del Palazzo di Brera da parte delle esposizioni che non vi sarebbero più rientrate tranne che per la Biennale del 1918: nel 1922 la mostra braidense e quella della Società per le Belle arti si sarebbero unite in una sola rassegna annuale.³⁰⁷

L'esposizione del 1908 si interfacciava, a livello organizzativo, con il primo problema dello spazio: pertanto «affinché la mostra abbia la possibilità di accogliere convenientemente le più importanti manifestazioni di molti artisti italiani, nessuno potrà esporre più di un'opera, escludendosi assolutamente gli inviti»³⁰⁸. Le modalità di nomina della Commissione di ordinamento e accettazione rimasero identiche a quelle della nazionale del 1906 che, tuttavia, si qualificava per essere una esposizione straordinaria sia per la mole dell'esposto che degli espositori: tre artisti e due scultori della commissione sarebbero stati eletti, raggiungendo il quorum di un quinto dei votanti, dagli espositori che avessero già preso parte ad una esposizione nazionale, uno scultore ed un pittore dal Consiglio Accademico. Qualora non si fosse riusciti a completare la rosa di nomi eletta dagli artisti per l'esiguo numero di voti, il Consiglio sarebbe subentrato nelle nomine mancanti.³⁰⁹ Stupisce, considerando questa norma, notare che rispetto alla precedente esposizione Triennale del 1900, dove il giurì di ammissione e collocamento era rinviato totalmente all'elezione degli artisti, venisse reintegrata la partecipazione del Consiglio. C'è da credere che in questo avessero un peso le difficoltà che si erano avute in quell'occasione per completare la commissione soprattutto a causa delle defezioni degli artisti eletti.

Un altro aspetto che risulta mancare, come documentano le schede di notifica, è la sezione introdotta nel 1900 e dedicata alle osservazioni degli artisti in merito al collocamento delle opere. Anche per la nomina del Giurì del Principe Umberto si assiste ad una simile "involuzione"³¹⁰: se fino al 1900 la

³⁰⁶ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1902 al 1908, CARPI A III 27, Adunanza Straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 3 maggio 1907.

³⁰⁷ Per un inquadramento generale sul tema si veda: S. Reborà, *Le "Biennali di Brera": la continuità dell'accademia e il dialogo con l'avanguardia*, in P. Biscottini, M. Amari, M. Negri, a cura di, *Arte a Milano 1906-1929*, cat. della mostra (Fiera Milano, Milano 24 novembre 1995 – 7 gennaio 1996), Electa, Milano 1994, pp. 21-29.

³⁰⁸ *Regolamento*, in *R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1908. Catalogo Illustrato*, Alfieri & Lacroix, Milano 1908, p. 7 art. 3. La disposizione era specificata all'art. 4 che imponeva che i le cornici raggruppanti disegni, e dunque da interpretare come opera unica, non superassero il metro di lunghezza nel lato maggiore.

³⁰⁹ Ivi, pp. 8-10.

³¹⁰ Ivi, pp. 10-12.

nomina della giuria era integralmente rimandata alla votazione degli artisti, il nuovo articolo 27 stabilisce che la giuria nazionale sarebbe stata composta da cinque membri eletti dagli espositori e quattro nominati dal Consiglio Accademico. Stabilendo uno sbarramento a 20 voti, il Consiglio avocava a sé il diritto – già esercitato in precedenza – di procedere d'ufficio alla nomina dei giurati mancanti qualora lo scorrimento dei risultati elettorali non avesse permesso di completare la giuria con i nominativi utili risultati dalle consultazioni. Con un numero inferiore a 50 di elettori l'elezione sarebbe stata, in ogni caso, ritenuta nulla ed il Giurì eletto totalmente dal Consiglio. La modificazione di queste norme riportava i regolamenti allo stato precedente al 1900, anzi, per il Principe Umberto si risaliva all'ultima annuale del 1888 perché dal 1891, come visto, l'elezione della giuria era stata sempre demandata integralmente agli espositori.

La prima Biennale del 1908 segnava un criterio: la riduzione dell'esposto. La nomina della Commissione di Ordinamento e Accettazione si tenne il 12 agosto, il numero dei votanti fra gli artisti fu bassissimo: 25 artisti votarono al seggio, 11 via posta, gli eletti furono l'onnipresente Filippo Carcano con 30 voti, Paolo Sala con 28, Amero Cagnoni con 19, Butti con 28 e Achille Alberti con 18.³¹¹ Butti rifiutò l'incarico e il Consiglio, di conseguenza, nominò tre artisti invece che due: Edoardo De Albertis, in sostituzione di Butti, Luigi Secchi e Cesare Tallone.³¹² Significativa, se si pensa agli eventi del 1906 e all'importanza che il tema della giuria aveva avuto, la vicenda del premio Principe Umberto: votarono 49 artisti su quasi centocinquanta espositori, il minimo per rendere valida la votazione era 50. Erano risultati eletti, in ordine di voto, Leonardo Bazzaro, Filippo Carcano, Amero Cagnoni, Ernesto Bazzaro e Pietro Canonica. Dinanzi al risultato il Consiglio decise di procedere alla nomina di questi artisti giusta la mancanza di un solo voto per il raggiungimento della validità: ad essi, di diretta nomina consiliare, si aggiunsero Sartorio, Luigi Gioli – sostituito da Giovanni Beltrami – ed Enrico Butti.³¹³ La politica della Commissione di accettazione fu estremamente rigida, 149 espositori per 149 opere, una percentuale di rifiuti stimata al 60%: lo spazio esiguo della Permanente, una politica di collocamento volta a meglio posizionare le opere in un allestimento arioso, comportava una contrazione delle ammissioni.³¹⁴ Se Ojetti, come confermano le immagini d'archivio³¹⁵, si dimostrava entusiasta per l'allestimento, gli sembrava che la qualità delle opere non fosse all'altezza dell'agone dei tre premi Principe Umberto: non che la mostra peccasse per il tenore dell'esposto, ma mancavano vette che potessero ambire a porsi come nuove manifestazioni d'arte.³¹⁶ La speranza o il progetto di risollevare le sorti delle rassegne braidensi si scontrava ancora con la realtà dei fatti: Giuseppe Mentessi, nella relazione per il conferimento delle

³¹¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1908, CARPI F IV 2:5.

³¹² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1902 al 1908, CARPI A III 27, Adunanza Ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 26 agosto 1908.

³¹³ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1902 al 1908, CARPI A III 27, Adunanza Ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 29 settembre 1908. Si veda anche: *La Relazione della giuria per i premi Principe Umberto all'Esposizione triennale di Brera*, «Corriere della Sera», 33 (1908), 283, 11 ottobre 1908, p. 5.

³¹⁴ «Fra piano terreno e primo piano non figurano centocinquanta lavori, ma in compenso tutti lodevoli e parecchi eccellenti, peroché rigorosa fu la cernita se lo scarto raggiunse l'altra proporzione di circa il 60 per cento. Anche la collocazione delle opere a qualche distanza una dall'altra e mai sovrapposte, consente al visitatore un godimento tranquillo e completo, senz'ombra di stanchezza. Certo le mostre artistiche di Venezia hanno insegnato qualcosa anche agli ordinatori della Esposizione di Brera», *L'Esposizione d'arte alla Permanente*, «Corriere della Sera», 33 (1908), 263, 21 settembre 1908, p. 5

³¹⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1908, CARPI F IV 4.

³¹⁶ U. Ojetti, *L'Esposizione Nazionale dell'Accademia di Brera*, «Corriere della Sera», 33 (1908), 258, 16 settembre 1908, p. 3.

medaglie d'oro del Ministero, scriveva che «questa esposizione [...] preparata ed ordinata con tante intelligenti cure, non ha forse avuto un esito conforme alla sua importanza e al complesso delle opere che vi figurano, alcune delle quali veramente degne di ammirazione», gli acquisti registravano la flessione dei decenni precedenti.³¹⁷ Intanto, fuori brera, aumentavano le occasioni espositive: accanto alle intime della Patriottica e della Famiglia, l'associazione di Bignami avviava nel 1908 le rassegne del Bianco e Nero, fugace esperimento che raccolse, tuttavia ampio successo di critica. Nel 1909 la Permanente avviava la sperimentazione della rassegna riservata ai soli artisti Lombardi. La Famiglia patrocinava, insieme alla Patriottica, nello stesso anno l'Esposizione di Brunate a Como.

I. 1.6 – «UN VIRUS CHE CORRODE MOLTE CERTEZZE»: L'ARTE LIBERA, I RIFIUTATI AL COVA, NUOVE TENDENZE. ALLA RICERCA DI CONTESTI ALTERNATIVI: 1910-1914.

La necessità di riformulare l'esposizione di Brera, di adattarla alla realtà di spazi ristretti con un conseguente ridimensionamento della rassegna con l'inasprimento delle selezioni di accettazione, apriva l'ultima parentesi di attacco alla mostra tradizionale: dopo le giurie di premiazione, era il turno delle Commissioni di accettazione. Le due rassegne di rottura del contesto milanese, l'*Arte Libera* e i *Rifiutati* al Cova, nascevano dalla comune – e velleitaria – idea dell'abolizione delle commissioni che si strutturava attorno all'azione di un gruppo di artisti: un'idea che dagli anni novanta dell'ottocento si agitava nel contesto locale con la primigenia formulazione dell'Esposizione Libera di Belle Arti del 1891. La lettera dei regolamenti per le Biennali del 1908, 1910 e 1912 documenta una inversione di tendenza: le politiche accademiche si fanno più serrate, dopo l'inedita apertura della Triennale del 1900, la partecipazione degli artisti è sempre più limitata a favore di un intervento costante del Consiglio nella scelta di alcuni nominativi da inserire nelle Commissioni di accettazione e nelle Giurie dei Premi. La stessa presidenza boitiana, dopo la parentesi riformista, ripiega verso una intransigente politica di chiusura verso le necessità della base motivata, si crede, dall'evidente contraddittorietà dei comportamenti degli artisti nonché dalle tensioni avutesi attorno alla Nazionale del 1906.

I.1.6.1 - «LE ACCADEMICHE FORCHE CAUDINE». LA COMMISSIONE D'ACCETTAZIONE ALLA BIENNALE DEL 1910.

Si è letto sulle gazzette, qualche anno addietro, che le nostre esposizioni d'arte non meritavano grande attenzione perché zeppe d'opere di scadentissimo ordine, perché addobbate senza nessun gusto estetico, perché non si richiamava, con nessun mezzo, l'attenzione del pubblico sulla mostra artistica.

Ora non si può dir più nulla.

Per fortuna, nella commissione di accettazione e collocamento, quasi sempre composta degli stessi nomi, è stata inclusa, per volere degli espositori, una persona preziosa, un artista sereno, un giudice eclettico, scrupoloso, profondamente onesto: Vittore Grubicy; l'uomo sincero e indipendente che, appunto per queste sue ottime qualità, era sempre lasciato in disparte.³¹⁸

³¹⁷ *La chiusura della mostra di Brera alla Permanente*, «Corriere della Sera», 33 (1908), 310, 7 novembre 1908, p. 5.

³¹⁸ Si tratta di un articolo pubblicato su «Monti e Riviera» dal titolo *L'Esposizione di Brera alla Permanente* e conservato fra i materiali di rassegna stampa relativi alla Nazionale del 1910 di Vittore Grubicy: Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy, GRU III.3.23.

La Biennale del 1910 segnava un punto di svolta: dopo due decenni di contrasto deciso all'ente *Accademia* Vittore Grubicy si trovava nelle condizioni di potere applicare le proprie visioni all'esposizione braidense. Milano è, ormai, la Milano *futurista*: Grubicy è considerato un maestro, così Morbelli, così Previati e tutti gli *avanguardisti* degli anni novanta, e le politiche espositive risultano inattuali ancora di più agli occhi dei giovani artisti che contestano la tradizione che li precede.

Le elezioni per la nomina della Commissione di accettazione e collocamento hanno luogo il 12 agosto: votano 59 artisti, poco più di un quarto dei 221 aventi diritto, che eleggono: Emilio Gola con 48 preferenze, Giuseppe Ciardi con 34, Vittore Grubicy e Cesare Zocchi con 32, Carlo Fontana con 31.³¹⁹ Risultava eletta, al completo, la lista di nominativi proposta dalla Famiglia Artistica con la consueta circolare diramata dopo l'assemblea. L'associazione, in questo momento, era alla testa dell'avanguardia: nelle sue sale, come si vedrà, non solo avevano fatto la loro primissima comparsa Russolo nel 1907 e Boccioni nell'Intima del 1908 nella sezione del Bianco e Nero, ma già dal 1910, a seguito della compilazione dei manifesti pittorici del futurismo, i futuristi eleggono l'associazione quale sede espositiva di gruppo con sale riservate esclusivamente alla loro produzione. Nello stesso torno d'anni vi espone tutta la giovanissima scuola: da Carlo Erba a Dudreville, da Sante Callegari a Giuseppe Camona, Bonzagni, Carlo Carrà, Josz, Ugo Martelli, Guido Mazzocchi e altri artisti della generazione degli anni ottanta.

Procedendo con ordine, l'elezione a membro della Commissione fu per Grubicy un fatto così inatteso che diede vita ad un singolare scambio epistolare con Boito: avendo avuto notizia tramite telegramma di città della sua nomina, Grubicy credeva si trattasse di una *burla apocrifa* e inviava, in data 13 agosto, due lettere, una a Boito una seconda al segretario Campi, chiedendo spiegazioni. Boito rispondeva il 18 agosto che, di prassi, piuttosto che servirsi di corrieri interni all'Istituto si spedivano per velocizzare i tempi i telegrammi così da riuscire a precedere le comunicazioni date a mezzo stampa. Gola rinuncia al mandato, il Consiglio completa la commissione procedendo alla nomina degli artisti che erano stati votati nelle elezioni: Bersani si aggiunge ai pittori insieme a Lodovico Cavaleri, affianca invece Carlo Fontana e Zocchi lo scultore Laforet.

Il 25 agosto Grubicy invia una memoria ai colleghi della Commissione per esprimere le sue opinioni sul modo di procedere.

Egregio Collega,

non consentendomi la mia sordità di partecipare utilmente a discussioni verbali vi prego di consentirmi di sottoporvi per iscritto alcune considerazioni preliminari, sulle quali si potrebbe intendersi per facilitare il pieno accordo dei nostri lavori.

a) L'Esposizione di Brera, promossa come è da un organismo dello stato, ha verso la generalità degli artisti italiani doveri e obblighi che non hanno le altre esposizioni d'iniziativa e rischio locale, le quali devono provvedere il meglio che possono ai loro interessi.

b) L'Esposizione di Brera deve quindi avere di mira – non tanto di allestire una concertazione di opere che attraggano e dilettono il visitatore quanto – di intuire e di riconoscere con serena e larga obbiettività tutti i valori nuovi e soprattutto personali che si affacciano alla ribalta dell'arte.

Ammesso ciò ne viene come necessità per applicarlo

³¹⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1908, CARPI F IV 9:3. Da questa cartella provengono tutti i materiali citati a seguire.

I° La rinuncia assoluta ad eleganze pretenziosette – e sempre deficienti per mancanza di locali e di ricolmi addobbi – nel collocamento delle opere cercando di usufruire il maggior spazio possibile.

II° La preferenza assoluta nell'accettazione alle opere che rivestono il carattere della personalità ed in subordine – sotto certe restrizioni – quelle che rispondono ai requisiti dell'abilità professionale generica.

Siccome poi l'Esposizione, indetta dalla R. Accademia, non può e non deve esercitare rigori di selezione per opere di artisti che già ebbero alti attestati di considerazione dall'Accademia stessa ed in parti tempo per salvaguardare la logica uniformità di criteri che deve governare il nostro lavoro d'accettazione propongo:

che gli artisti che hanno il titolo di Professore o di Consigliere della R. Accademia possano esporre di diritto le loro opere colla qualifica di "esenti dal controllo della commissione d'accettazione"

Come emerge il primo criterio necessario per Grubicy, sotto il profilo estetico, era quello che da sempre aveva accompagnato la sua attività di pubblicitista: riconoscere le espressioni sincere e non bottegaie e, quindi, di maniera, e sostenere le manifestazioni personali.

Quello che in termini operativi, tuttavia, si poneva come un punto controverso era l'assunto di esimere dal giudizio i facenti parte del corpo accademico. Potrebbe sembrare, a tutta prima, una indicazione conservatrice, ma vi si legge chiaramente l'idea di evitare che l'Accademia cannibalizzi sé stessa: l'accettazione poteva fungere da temporanea sospensione per opere immature o rigetto di lavori che, per il loro carattere spiccatamente mercantile, avrebbero snaturato la finalità della rassegna. Altra cosa avrebbe significato bloccare opere di artisti, o meglio maestri, già affermati e facenti parte dell'istituto braidense, il cui rifiuto avrebbe rappresentato la smentita di una posizione già conquistata e concessa, in termini onorifici, dall'Accademia stessa.³²⁰ La proposta non fu accettata: alla riunione del 29 agosto il segretario Cambi quale «rappresentante dell'Accademia deve dichiarare che la Commissione faccia come vuole ma non vuole né indulgenze né privilegi per i suoi».

Gli espositori furono 205, le opere esposte 284: rispetto alla Biennale del 1908, infatti, si era modificato il punto del regolamento che limitava ad un unico pezzo gli invii alzandolo a due. Purtroppo, i lunghi elenchi dei rifiutati non permettono di ricavare, come quasi sempre accade nelle stringate carte braidensi, i giudizi dei singoli commissari. Alcune lettere di Grubicy conservate presso l'Archivio Braidense permettono, però, di vedere confermati i principi del critico-pittore.

In una lettera al segretario Cambi, datata 30 settembre, diceva che il giorno prima, nello studio del segretario, si era trovato «impressionato sgradevolmente della banale impostazione di tonalità di quel ritratto del giovane Frisia [Donato Frisia mandava il *Ritratto del Violoncellista Stella* che fu accettato]³²¹ – m'accaloravo contro l'abuso di presentare alle esposizioni tutti quei ritratti fatti unicamente per professionale guadagna pane». Nel contempo, tuttavia, la sua attenzione veniva calamitata *dal genuino fenomeno «arte»* alla vista di un'opera – evidentemente sostenuta dal Segretario – «veramente distinta per intuito naturale d'un giovane dotato d'emozione, benché deturpata da un pessimo indirizzo di visione pittorica». Nota interessante che richiama quella lucidità di giudizio di Vanotti dinanzi a *Maternità*, e che lascia trasparire come il commissario si mostrasse capace di apprezzare opere al di fuori di un gusto estetico personale.

Malgrado ciò si rimane, retrospettivamente, impressionati dalla quantità ingente di rifiuti totali o parziali.³²² Limitandosi al gruppo futurista e ai nomi tangenti: alla Bisi Fabbri vengono respinte due opere, *Disperazione Angoscia* e *Il duchino*, due a Carrà *La Lombardina* e *un Paesaggio*, due disegni

³²⁰ R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1910. Catalogo Illustrato, Alfieri & Lacroix, Milano 1910, p. 7 art. 4.

³²¹ Ivi, p. 47.

³²² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1910, CARPI F IV 11:6.

a Dudreville che presentava *Dramma* e *L'Opificio*, a Carlo Erba due paesaggi *Sera d'Estate* e *Tramonto*, ad Italo Jozs due disegni e due oli, ad Ugo Martelli due paesaggi, due a Notte, a Russolo viene respinto un grande paesaggio ad olio mentre vengono accettate le due cornici con acqueforti,³²³ Non a caso nella compilazione dei *Nuovi Archivi del Futurismo* si è scritto che quella dei futuristi fosse una «presenza piuttosto marginale»:³²⁴ malgrado, infatti, gli affondi di Paolo Thea il rapporto degli artisti futuristi con l'Accademia è stato tralasciato negli studi successivi e ciò a scapito, anche, della comprensione, si crede, di un evento come l'*Arte Libera*.

In realtà, come si evince dalle schede di notifica, la partecipazione dei futuristi era stata massiccia: furono i rifiuti delle opere a ridurre all'osso la presenza del gruppo con una sola opera pittorica di Umberto Boccioni. Boccioni, che notificava un *Paesaggio* quadro ad olio, dalle dimensioni con cornice di 1.90x1.30, e un *Ritratto* di proprietà Ruberl di 1.50x1.60 era ammesso, infine, con questa sola opera e non venivano riesposti i saggi presentati, nel luglio, al Concorso Fumagalli. Negli studi, sebbene la partecipazione del pittore sia stata recepita, non ci si è soffermati sull'opera esposta alla nazionale: il ritratto, segnato come *invendibile*, è verosimilmente il *Ritratto della Signora Meta Quark* datato al giugno del 1910. Le dimensioni della sola tela, 106.5x130 cm sembrano compatibili con le misure fornite dal pittore e che si riferiscono all'opera già incorniciata: la proprietà, già all'epoca Ruberl, confermerebbe l'identificazione dell'opera.³²⁵ Proprio la partecipazione di Boccioni al Concorso Fumagalli, partecipazione che lo vede concorrere con *Le Tre Donne* e un non meglio identificabile *Ritratto di una futurista*³²⁶, permette di evincere un'ulteriore attestazione del modo estremamente aperto di rapportarsi del maestro nei confronti della produzione dei giovani artisti.

La vicenda è narrata in una lettera inedita che Giuseppe Camona invia a Cesare Grubicy il 3 agosto del 1912 e ci fornisce utili indicazioni per comprendere il modo in cui Vittore concepiva sia l'incarico che, personalmente, gli era stato affidato dagli artisti, sia l'obiettivo ultimo delle giurie e delle commissioni.³²⁷

Caro signor Cesare

Vorrei accontentarla nel suo desiderio di ricordare e ricostruire la discussione interessante e vivace avuta l'altra sera fra Vittore e E. Longoni in Galleria.

Desiderando Longoni avere le impressioni e i giudizi di Vittore sulle opere esposte alla Permanente per i concorsi Canonica e Fumagalli e precisamente sui lavori di Bezzola, Prada, Viviani, Biazzi e Martelli da Ferrara ed altri, il discorso venne a cadere sul solito modo nel quale le solite commissioni esaminatrici di Milano assegnino i premi: non mettendosi così dal lato oggettivo, equanime e doveroso, ma seguendo gusti e simpatie e pressioni personali nell'assegnazione dei premi, non compiendo quindi il mandato loro assegnato. Vittore esprimeva queste idee, già

³²³ Si vedano le schede di notifica relative *ad vocem*: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1910, CARPI F IV 14:2.

³²⁴ E. Crispolti, *Nuovi Archivi del Futurismo. Le Esposizioni*, De Luca, Roma 2010, p. 20.

³²⁵ M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni. L'opera completa*, Electa, Milano 1983, p. 316 n. 467; M. Calvesi, A. Dambrosio, *Umberto Boccioni. Catalogo Generale*, Allemandi, Torino 2016, p. 311, n. 344.

³²⁶ Malgrado sia stata assunta come certezza (si veda: Calvesi, Dambrosio 2016, p. 281 n. 224), non vi è alcuna traccia documentaria né una descrizione derivabile dalla stampa che permetta di sostenere l'ipotesi avanzata da Di Milia che propone l'identificazione del *Ritratto di una futurista* con *Testa Femminile* opera sulla cui datazione e sulla cui paternità sussistono dei dubbi [si veda: M. Rosci, *Genesi e mutazioni degli 'Stati d'animo' di Umberto Boccioni*, «Prospettiva» n. 57/60, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, V. II (Aprile 1989 - Ottobre 1990), pp. 449-456]; G. Di Milia, *Boccioni*, Firenze 1998, p. 27; G. Di Milia, *Boccioni contro Marinetti*, in *La grande Milano tradizionale e Futurista. Marinetti e il futurismo a Milano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo di Brera 10 ottobre -18 novembre 1995), Roma 1995, pp. 120-121 e ripr. del documento originale; Morganti 2004, p. 166.

³²⁷ Mart, Archivi del Novecento, GRU I. 1.1.180:1912.

da lui più volte espresse ed anche pubblicate, con molta vivacità ed indignazione paragonando dette nomine a dei ladri e tagliaborse che rubano denaro a chi di diritto dovrebbe spettare.

Ricordava poi precisamente l'ultima premiazione al "Ritratto" del Cantinotti che doveva a tutto diritto essere assegnata alle "Tre Donne" di U. Boccioni. A questo proposito Vittore osservava che un pittore facendo il ritratto anche alla più laida, vecchia e ripugnante ruffiana potrebbe, anzi dovrebbe – se è artista – illuminarlo di una certa poesia e direi quasi nobiltà mentre il "Ritratto di sua madre" del premiato Cantinotti, pur essendo sua madre, era stato visto ed eseguito senza anima, senza elevatezza. Longoni allora voleva con qualche "però" fare notare qualità che secondo lui erano in detto quadro trovando eccessivo il modo di giudicare di Vittore.

Questi gli osservava che tutti gli uomini che superano la normale ed uniforme mediocrità intellettuale borghese sono, anzi debbono essere eccessivi.

Gli rispondeva che anche se eccessivo il suo giudizio era sincero e lo pronunciava nettamente perché è un dovere il parlare apertamente e senza transizioni affinché certi fatti non succedano e si perpetuino a continuo danno dell'arte, mentre Longoni anche col suo ammettere la verità sostanziale dei suoi "però" continuava e favoriva questo stato vergognoso di cose senza apertamente ribellarsi e questo era tanto più doloroso in quanto che Longoni colle sue opere e colla sua vita era riuscito ad ottenere quella stima e quella alta considerazione che darebbe valore ad un suo giudizio nettamente espresso. [...]

La lettera qui riportata si pone in linea con quanto già ricostruito da Federica Rovati in merito ai rapporti di stima che Grubicy dimostrava nei confronti di Boccioni e della sua personale declinazione del futurismo³²⁸ e conferma il parere positivo che il pittore aveva del grande ritratto esposto ai concorsi governativi. Si badi che questo schierarsi di Grubicy a favore di Boccioni nel concorso Fumagalli avveniva nel luglio – la mostra per i Concorsi aprì 23 luglio – dopo che Vittore nell'aprile aveva licenziato un articolo su «Il Secolo» estremamente critico nei confronti delle teorie espresse nei manifesti: una conferma, dunque, della estrema apertura della capacità critica di Grubicy nel sostenere le manifestazioni d'arte che avessero quei caratteri di eccezionalità per lui fondamentali. Interessante è, poi, il rimbotto ad Emilio Longoni che, costantemente avverso ad ogni forma di collaborazione con l'Accademia e ad ogni onorificenza tributatagli, portava avanti una battaglia infruttuosa perché *senza apertamente ribellarsi* manteneva immutato lo stato dei fatti. Malgrado, dunque, l'indiscutibile attivismo progressista grubiciano nella commissione di accettazione e malgrado i tentativi del pittore di aggiornare i criteri di giudizio³²⁹, l'operato della giuria ebbe come risultato una limitazione non di poco conto per le opere dei più giovani artisti.

Per quel che riguarda il Principe Umberto,³³⁰ le elezioni del 21 settembre si tramutarono in un nulla di fatto per il mancato raggiungimento del *quorum* di 68 votanti: lo spoglio, in ogni caso, indicava come preferenze Filippo Carcano, primo tra i nominati, Leonardo Bazzaro, Ettore Tito, Cesare Zocchi, Emilio Quadrelli, Orazio Grossoni, Antonio Mancini, Luigi Panzei e Giuseppe Carozzi. A

³²⁸ F. Rovati, a cura di, *Umberto Boccioni. Lettere futuriste*, Egon, Rovereto 2009, p. 26 n.17, pp. 207-208. Si veda a p. 208 la trascrizione della lettera di Grubicy a Boccioni del 27 luglio 1910 dove il maestro si dimostra entusiasta del miglioramento pittorico de *Le Tre donne*. La lettera era già stata trascritta e pubblicata da M. Vinardi, in M. Vinardi, *Vittore Grubicy De Dragon e Arturo Tosi «...se una spanna di cielo mi prende tanto tempo e così lungo amoroso lavoro»*, in G. Pacciarotti, *Umori di Buona terra. I luoghi della pittura di Arturo Tosi*, cat. della mostra (Rovetta, Centro Museale, 15 luglio – 3 settembre 2006), Busto Arsizio 2006, pp. 13-19:19 nota 29. Per i rapporti tra Boccioni e la Galleria Grubicy: S. Rebora, *Umberto Boccioni e la Galleria Grubicy, tracce per la ricostruzione di un rapporto*, in F. Rossi, A. Contò, a cura di, *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e memoria*, (Milano, Palazzo Reale, 23 marzo – 10 luglio 2016), Electa, Milano 2016, pp. 126-131.

³²⁹ Documentato è l'intervento di Grubicy per l'ammissione di Cesare Ravasco e di una delle sue sculture che, dapprima giudicata sospesa, venne rifiutata senza che vi fosse un successivo riesame: infine Grubicy ottenne l'ammissione di entrambi i lavori. Si veda: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1910, CARPI F IV 9: 3.

³³⁰ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1910, CARPI F IV 11:4.

seguito di ciò, la nomina dei membri passò, come da regolamento, alla diretta indicazione del Consiglio che nominò: Carcano, Leonardo Bazzaro, Previati, Pugliese Levi, Tallone, Vanotti e gli scultori Grossoni, Quadrelli e Zocchi. Anche per il Principe Umberto, che fu vinto da Emilio Borsa e Baldassare Longoni per la pittura e da Michele Vedani per la scultura,³³¹ non mancarono polemiche ancora una volta documentate dal carteggio Grubicy. È in particolare Eugenio Pellini, scultore legato da un sincero rapporto di stima al vecchio maestro divisionista, che indirizza a Vittore una lettera in cui lamenta lo svolgimento del concorso:³³²

Carissimo Grubicy

Poche sere sono ho trovato l'amico Previati e gli dissi francamente la mia meraviglia nel vederlo convinto che il quadro di B. Longoni [*La Notte* che vinse il primo premio, nda], da lui sostenuto in giuria, fosse superiore al suo delizioso quadro "Perla d'amore" [Grubicy era stato in lizza per il premio prima che nelle ultime votazioni venisse escluso] e gli cantai forte che il quadro premiato per me è un quadro di mestierante ed è già morto, mentre che il suo, caro Vittore, è così al di sopra, che in un paese che non fosse Milano avrebbe gli onori che si merita, poiché tale è il rispetto che vi si sente avvicinandolo, che si ha paura a muoverlo, quasi la gradevole sensazione debba turbarsi e svanire. Previati a difesa mi dice che non il risultato, ma la bandiera ha voluto far trionfare l'indirizzo nuovo, ma a me pare se mai che la bandiera non è lei caro Grubicy che l'ha sempre portata?

Ma quando poi ieri sera mi hanno dato a leggere la relazione Previati, ed ho notato tra i nomi "degni di far corona ai premiati" il nome di Troubetzkoy ho avuto un fremito di indignazione vergona, proprio il Previati doveva adoperare il nome di Troubetzkoy così caro all'arte pura per far da corona al più volgare e vuoto degli scultori milanesi?! [si riferisce a Michele Vedani, nda].

Vergogna vergogna, mi sento di non credere più alla sincerità e al talento di Previati.

Proprio la viva voce di Previati, riportata da Pellini, confermava dunque come nell'assegnazione dei premi e nella scelta della giuria si riflettessero motivazioni che andavano ben oltre il semplice riconoscimento all'opera *più commendevole* e come i conferimenti si muovessero all'insegna di una ben precisa politica di sostegno, come rileva giustamente Rebora, della linea pittorica lombarda.

Da un punto di vista critico la rassegna del 1910 raccolse i consensi degli osservatori: superiore a quella del 1908, era ritenuta una esposizione riuscita sia dal punto di vista qualitativo che per l'allestimento, ma si rivelò, infine, un ulteriore insuccesso di vendite e pubblico. Su «Arte e Artisti» l'articolaista chiosava «la Mostra organizzata dall'Accademia non ha più una base, né larga né stretta, nella cittadinanza, la quale rinnovata dalle industrie non dà più al nome *Brera* il significato di una volta».³³³ Lo stesso Boito, nel prorogare la rassegna sino al 20 novembre, accompagnava la decisione adducendo due motivazioni e proponendo una ulteriore dilazione di otto giorni dopo la chiusura del 20:³³⁴ in questo periodo l'ingresso sarebbe stato gratuito e sarebbe stato distribuito al pubblico, gratuitamente, un catalogo con i prezzi delle opere, tutto al fine di incentivare le scarsissime vendite. Per quel che importa, in questa sede, l'elemento fondamentale è che, ancora una volta, i problemi nodali delle premiazioni e delle accettazioni rimanevano insoluti: Carlo Bozzi, ne «Il Secolo», pur recensendo positivamente la rassegna, notava come l'istituto espositivo fosse, in larga parte, inattuale ed inefficace.

³³¹ Si veda il verbale delle sedute della giuria nella cartella indicata alla nota precedente.

³³² Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I 1.1.673: 1910.

³³³ *Corriere artistico*, «Arte e Artisti», VIII (1910), 181, 1 novembre 1910, p.2.

³³⁴ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1910, CARPI F IV 11:5.

Questa antica esposizione nazionale che fu annuale, poi triennale e pare ora voglia fissarsi in biennale, ha portato dallo storico Palazzo di Brera, dove ebbe origine e sede, il nome quantunque sia tenuta nella palazzina della Società per le Belle Arti ed è stato rilevato qui, or non è molto, la differenza fra *Brera* d'una volta e le mostre attuali, per colpa anche dei premi, soprattutto del come vengono aggiudicati, [...] proprio ora che i premi non di acquisto e non in denaro sembrano condannati [...].³³⁵

Leo Mezzadri su «La Provincia di Brescia»³³⁶, molto meno compiacente sulla mostra, traeva le somme sull'operato della Commissione di accettazione con una netta condanna:

Mi sia consentita, a questo punto, una digressione a proposito delle opere che per volere della «Commissione di accettazione» noi non possiamo gustare nella Mostra attuale. Manca la produzione di parecchi giovani anticonvenzionali, e dotati di spirito indipendente, i quali, o si videro precluso l'accesso, o non si presentarono, per non passare sotto le accademiche forche caudine di una commissione, che, come avviene di solito, era male composta (ne facevan parte artisti che figurano alla Mostra con loro opere originali e con quelle dei loro allievi), e seguiva, per giudicare, gli stessi criteri scolastici di altri...memorabili giudici, che molti anni or sono, in occasione di una di queste Esposizioni Nazionali a Milano, non si peritarono, ad esempio, di rifiutare l'*Ave Maria* di Giovanni Segantini!

Onde appare maggiore il male proveniente da una tale selezione ordinaria e capricciosa di quello che sarebbe per derivare dall'eccessivo concorso di tele che si verificherebbe qualora il sistema delle giurie di accettazione venisse bandito. Tra i giovani artisti purtroppo assenti alla Mostra, non posso tacere il milanese Carlo Erba, che già ebbi occasione di sinceramente lodare su queste colonne, al tempo dell'ultima Esposizione invernale della Famiglia Artistica.

I.6.1.2 - «VI È UNO SQUILIBRIO». ARTE SPONTANEA, PASSATISMO E FUTURISMO: *L'ARTE LIBERA* DEL 1911.

La serrata della biennale 1910, conseguente alla precedente diminuzione di accessi già riscontrata nel 1908, e il sostanziale regresso nelle politiche elettive delle giurie e delle commissioni – è da notare che dopo la Triennale del 1900 fu completamente abbandonato il progetto di una Esposizione dei Rifiutati annessa alla rassegna nazionale e non se ne ritrova alcun cenno nei regolamenti né nei documenti d'archivio³³⁷ – sono lo sfondo sul quale si staglia la vicenda dell'*Arte Libera* del 1911. Oltre agli affondi di Federica Rovati, tesi a ricostruire la partecipazione futurista alla rassegna, sulla mostra dell'*Arte Libera* non sono disponibili studi che abbiano affrontato l'evento sotto i suoi diversi aspetti: il recente intervento Francesco Oppi manca di un adeguato taglio scientifico.³³⁸ Rimandando,

³³⁵ C.b., *All'Accademia di Brera. L'Esposizione nazionale di Belle Arti*, «Il Secolo», 18 settembre 1910.

³³⁶ L. Mezzadri, *L'Esposizione di Belle Arti*, «La Provincia di Brescia», 6 ottobre 1910.

³³⁷ Non corrisponde al vero l'indicazione di Fausto Gozzi che, scrivendo sulla Esposizione dei Rifiutati del 1912, affermava che «I “rifiutati” non accettavano di essere inseriti nella sala riservata agli artisti non ammessi prevista dalla mostra di Brera»: F. Gozzi, *Bonzagni oggi, un artista europeo*, in F. Gozzi, a cura di, *Aroldo Bonzagni. Pittore e illustratore 1887-1918. Ironia, satira e dolore*, cat. della mostra (Cento, Galleria D'Arte Moderna Aroldo Bonzagni, 28 novembre 1998-28 febbraio 1999), Charta, Milano 1998, pp. 10-51:30. Il perdurare di una sezione dei rifiutati era stata segnalata da Thea (Thea 1994, p.73) le cui parole sono state integralmente ricopiate da Gozzi, tuttavia, come detto, si tratta di una indicazione scorretta.

³³⁸ Sull'*Arte libera*, non esistendo studi specifici, si segnalano per un inquadramento: C. L. Raghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Comunità, Milano 1963, p. 146-147; C. Baumgarth, *Die Anfänge den futuristischen Malerei*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 11. Bd., Heft 2/3, novembre 1964, pp. 167-192:187-190; P. Thea, *La Cittadella e la Città Proibita ovvero la doppiezza di Brera*, in G. Utica, M. N. Varga, E. Longatti, P. Thea a cura di, *Milano Brera. 1859-1915. I premi Brera dalla Scapigliatura al Simbolismo*, cat. della mostra (Milano, Sala napoleonica dell'Accademia di Brera, 7 febbraio - 20 marzo 1994), Ages, Torino 1994, pp. 65-75; F. Benzi, *Il futurismo*, Motta, Milano 2008, pp. 57-60; F. Rovati, a cura di, *Umberto Boccioni. Lettere futuriste*, Egon, Trento 2009, pp. 27-29, nn. 18-21; pp.

dunque, per quel che pertiene strettamente la presenza di opere futuriste a quanto scritto nel 2009 da Rovati, quello che qui interessa indagare sono le fasi di sviluppo della mostra, ed il legame che instaurava, in termini oppositivi, con il contesto artistico locale, tra Accademia e Famiglia Artistica. Considerando, dapprima, i manifesti, non mi risulta sia mai stato pubblicato nella sua interezza in alcun testo relativo al futurismo la rara, sotto il profilo bibliofilo ed archivistico, lettera-manifesto *Artisti d'Italia*³³⁹ che segue di qualche mese la nota *Lettera-invito per l'Esposizione d'Arte Libera* del 30 gennaio 1911³⁴⁰ ed è da rimandare al febbraio-marzo di quell'anno.

Come emerge dalla *Lettera-invito*, infatti, la mostra era prevista per il 15 aprile, mentre in *Artisti d'Italia* si legge di una proroga sia della consegna sia dell'inaugurazione fissata, e avvenuta, il 1° maggio. La datazione della prima comunicazione è importante perché permette di capire come i fatti che portarono la Direzione della Casa del Lavoro a patrocinare il progetto dovettero aver luogo all'indomani della chiusura, nel tardo 1910, della rassegna nazionale braidense.

Questa la *Lettera-Invito*:

La Direzione della Casa di Lavoro, sempre ansiosa di poter dar vita alla Cassa di soccorso per i disoccupati, venne nella determinazione di iniziare le pratiche per una libera Esposizione, a totale profitto della Casa di Lavoro stessa. In questo ambiente speciale al quale giungono tutti i giorni tipi svariatissimi umani, è stato provato la grandissima capacità che alcuni di essi hanno rivelato nell'assimilare, con una facilità e rapidità veramente sorprendente, lavori nuovi che loro venivano affidati e che essi, per la prima volta, eseguivano.

Specialmente nel Riparto dei giocattoli, si ebbe moltissime volte la occasione di ammirare la meravigliosa spontaneità con la quale, persone ignare del disegno e della pittura, riuscivano a creare degli oggetti che risvegliarono l'interesse del pubblico. Ricordando questi fatti, un egregio artista ci suggerì l'idea di una esposizione che potrebbe rivelare cose nuove ed aprire il varco ad aspirazioni che onorerebbero l'arte stessa. Ecco come la Direzione ispirata da questo buon suggerimento, ha creduto rivolgersi ad egregie persone che hanno accolto benevolmente l'iniziativa.

[...]

È nei nostri propositi non dar vita ad una delle solite esposizioni d'arte, ma di mostrare invece che il senso artistico, ritenuto privilegio di pochi, è innato nella natura umana, e che le forme con le quali esso si manifesta sono semplici esponenti della maggiore o minore sensibilità di chi le concreta. Con ciò non si intende di escludere chi, facendo dell'arte una professione, educa e perfeziona le qualità naturali. Invitiamo però, sia bene inteso, quanti intendono affermare *qualche cosa di nuovo*, lungi cioè da imitazioni, derivazioni e contraffazioni, e coloro che tentano di esprimersi diversamente da ciò che è comune e convenzionale.

Per questa ricerca di un'arte più ingenua, più istintiva, più sincera, riportata alle sue sane origini, noi, pur non disperando di accogliere qualche lavoro che assurga da espressione incompleta o intenzionale a valore

209-213; C. Poggi, *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton University Press, Princeton 2009, pp. 102-108; G. Lista, *Arte e Politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Mudima, Milano 2009, pp.36-42; G. Lista, *Gli anni dieci: il dinamismo plastico*, in G. Lista, A. Masoero, a cura di, *Futurismo 1909-2020. Velocità+Arte+Azione*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio – 7 giugno 2009), Skira, Milano 2009, pp. 83-179: 98; E. Crispolti, a cura di, *Nuovi Archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni*, De Luca, Roma 2010, pp. 21-22; F. Oppi, *Boccioni e Alessandrina, la Milano che sale. La prima Esposizione d'Arte Libera in Italia*, in G. Nuvoli, C. A. Colombo, *La signora dei disperati. Alessandrina Ravizza e Milano nel centenario della scomparsa*, Raccolto Edizioni, Milano 2015, pp. 71-89. Nessuna traccia di materiali riguardanti l'Arte Libera è presente nell'Archivio della Società Umanitaria.

³³⁹ Solo Luigi Sansone, nella sua monografica su Adriana Bisi Fabbri, riporta stralci del testo riprodotti anche in Rovati 2009, p. 210; L. Sansone, *Vita e opere di Adriana Bisi Fabbri*, in L. Sansone, a cura di, *Adriana Bisi Fabbri 1881-1918*, cat. della mostra (Milano, Museo della Permanente 3 maggio-17 giugno 2007), Mazzotta, Milano 2007, pp. 11-51:25-26. Stralci di questo manifesto, che ha un tono affatto diverso dalla lettera-invito, sono riportati in: ac., *La prima esposizione d'arte libera*, «Corriere della Sera», 35 (1911), 120, 1 maggio 1911, p. 3.

Ringrazio Giacomo Coronelli e la Libreria Antiquaria Pontremoli per avermi messo a disposizione il documento di collezione privata: *Artisti d'Italia*, Tip. Operai, Milano 1911.

³⁴⁰ Per la trascrizione si veda: Z. Birolli, *Umberto Boccioni. Scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 420-421.

significativo, siamo certi di riuscire ad una mostra di particolare interesse per il pubblico e di positiva osservazione e studio per gli artisti.

È un'esposizione libera a tutti: così ai ragazzi che spesso riflettono inconsciamente, ma con vivacità di segno ciò che colpisce la loro immaginazione, come agli operai, agli uomini che adoperano il linguaggio universale delle forme e dei colori per fissare ciò, che la parola mal saprebbe esprimere, così ai molti che sono portati a definire il vero, quale loro apparve in un istante, come a quelli che traggono dalla sensibilità propria e dalla natura, un mondo di forme e di colori, in contrasto con la realtà, ma in armonia con la mente.

Si pregava, inoltre, gli espositori di farsi giudici essi stessi onde evitare che la commissione divenisse giuria e quindi di attenersi, precisamente, al programma con non *inviare opere che non rispondano al carattere ed allo scopo della nuova esposizione*. Non erano, come si vede, presenti attacchi diretti di nessun genere all'accademia, alle commissioni, alla burocrazia così come, invece, emerge nel testo licenziato qualche mese dopo. Anzi, il programma sottolineava la centralità di una ricerca basata sull'affermazione di un *senso artistico* innato senza che emergesse una forma di rivendicazione legata alla professione artistica *strictu sensu* degli artisti puri. Anche sotto il profilo del linguaggio, la *Lettera-invito*, come già rilevava Rosci, non mostra alcuna concessione ai toni surriscaldati del fraseggiare futurista.³⁴¹

I primi firmatari erano Boccioni e Carlo Carrà, Giovanni Rocco, Guido Mazzocchi, Ugo Nebbia ed Alessandro Mazzucotelli.

Considerare i nomi dei promotori è interessante per cercare di comprendere l'ambiente nel quale il progetto poté svilupparsi. Partendo da Boccioni, il pittore nella sua comunicazione a Giannetto Bisi dell'aprile del 1911 scriveva che «l'idea è mia [...]. Niente giurie, niente valutazioni, niente inviti»³⁴². Stante alle ricostruzioni di Gino Agnese,³⁴³ i rapporti di Boccioni con l'Umanitaria dovrebbero risalire alla metà del 1910 quando al pittore, che avviava i lavori per *La Città Sale* nell'estate di quell'anno,³⁴⁴ sarebbe stato concesso l'utilizzo dello spazio di Santa Maria della Pace come atelier tramite la mediazione di Augusto Osimo, segretario dell'Umanitaria, che risulta essere anche in contatto con Grubicy³⁴⁵ in relazione a progetti educativi legati all'ente e all'Università Popolare. La segnalazione di questo legame proviene da un articolo di Paolo Buzzi su Boccioni pubblicato su «L'Ambrosiano»³⁴⁶ nel 1924 in cui il letterato futurista scrive: «Lo vedo, un tempo, cattivo, prono, slanciarsi all'assalto d'una Sua tela enorme, laggiù, in una grande aula concessa dall'Umanitaria agli sbocchi del Suo genio. Sullo sfondo mattone cupo, v'è una città che s'alza». Calvesi, per parte sua, sosteneva che il pittore avesse compiuto l'opera in locali offerti dalla Camera del lavoro, la cui sede, tuttavia, si trovava in Via Crocefisso: la notizia nasce da una nota di De Micheli che ricordava come il pittore Aldo Carpi gli avesse detto di aver incontrato più volte Boccioni presso l'istituto milanese e si inseriva nell'annosa questione riguardante le propensioni politiche del pittore.³⁴⁷ L'unica nota coeva rintracciabile in merito alla *Città sale*, tuttavia, ci dice che il quadro si trovava nello *studio* del

³⁴¹ M. Rosci, *Genesi e mutazioni degli "Stati d'Animo" di Umberto Boccioni*, «Prospettiva», v. II (aprile 1989-ottobre 1990), nn. 57/60, pp. 449-456: 455 nota 7.

³⁴² Rovati 2009, p. 27. La lettera è stata ricondotta dalla studiosa all'aprile 1911.

³⁴³ G. Agnese, *Umberto Boccioni. L'artista che sfidò il futuro*, Johan & Levi, Milano 2016, pp. 172-173.

³⁴⁴ Rovati 2009, pp. 21-22 n.8.

³⁴⁵ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.1.1.656.

³⁴⁶ P. Buzzi, *Boccioni*, «L'Ambrosiano», III (1924), 55, 4 marzo 1924, p. 3; Calvesi, Coen 1983, p. 374.

³⁴⁷ M. Calvesi, *Il lutto, il lavoro, la risata*, in A. Masoero, G. Lista, a cura di, *Futurismo 1909-2020. Velocità+Arte+Azione*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio – 7 giugno 2009), Skira, Ginevra Milano 2009, pp. 181-182. Per il ricordo di De Micheli: M. De Micheli, *Prefazione*, in Z. Birolli 1971, p. XVII nota 6.

pittore³⁴⁸ dove lo vide Teglio nel marzo del 1911: o Teglio, dunque, si riferiva allo *studio* dell'Umanitaria, dove Boccioni lavorava contemporaneamente alle opere sue di grande formato, oppure risulterebbe difficile capire perché, qualora l'opera sia stata effettivamente dipinta come testimonia Buzzi, per motivi di spazio, nei locali offerti da Osimo, il pittore portasse l'opera – fresca – nello studio di Via Adige 23 dove il grande dipinto doveva essere, in ogni caso, teso su telaio dato che Teglio riuscì a vederlo. Boccioni, dunque, stante l'attendibilità dell'informazione di Buzzi, dipinse la *Città sale* nei locali dell'Umanitaria e qui verosimilmente nacquero i rapporti con Alessandrina Ravizza e la realizzazione della copertina per *Nota della Lavandaia* che, dato alle stampe nel gennaio del 1912, dovette essere realizzata negli ultimi mesi del 1911.³⁴⁹

Per quel che riguarda Carlo Carrà, come racconta il pittore nella sua autobiografia,³⁵⁰ il suo contatto con l'umanitaria risale al 1908: licenziato da Brera, cosa che avvenne, appunto, in quell'anno³⁵¹, il giovane artista ricorda che «per interessamento di un amico, il professor Osimo, segretario generale dell'Umanitaria, mi diede incarico di assumere servizio in qualità di insegnante di decorazione murale con tanto di compenso da camparne la vita». Esperienza, tuttavia, breve³⁵² perché le cattive condizioni dell'insegnamento convinsero Carrà a licenziarsi entro pochissimo tempo.

Se per Mazzucotelli è notissimo il coinvolgimento in relazione all'opera prestata per la “Casa del Lavoro” e le Scuole industriali sostenute dall'Umanitaria, le altre tre personalità necessitano di un chiarimento.

In primo luogo bisogna sottolineare che Giovanni Rocco, architetto milanese attivo soprattutto nel periodo post bellico, fu anche pittore e lo ritroviamo esporre alla Famiglia Artistica nel 1910, nel 1912 e nel 1914.³⁵³ Per quel che lo riguarda è anche coinvolto, nel 1910, in progetti educativi realizzati in unione tra la Società Umanitaria e l'Università Popolare e che vedono coinvolti Vittore Grubicy, Giovanni Beltrami, Alfredo Melani, Mazzucotelli, Edgardo Calori «e altri valentissimi nella Sezione annessa alla Casa del Popolo e alle nostre scuole».³⁵⁴ È socio della Famiglia Artistica in questi anni e, ancora, nel 1915 lo ritroviamo iscritto in qualità di architetto.³⁵⁵

Guido Mazzocchi, la cui identità è chiarita, fra le altre attestazioni, dalla sua presenza in mostra – la recensione apparsa su «Il Secolo» riporta di «delicate sanguigne anemiche e spirituali di Mazzocchi»

³⁴⁸ A. Teglio, *Ritratti a penna. Umberto Boccioni*, «Il Panaro», XXXXX (1910), 76, 19 marzo 1911, p. 1: «E risponde alle parole coi fatti: dal “Ritratto di una maestra di scena” che è una visione oggettiva, egli è giunto ad una composizione grandiosa, tutta spirituale, che ho visto ieri nel suo studio e che nessuno ancora conosce. È un quadro di dimensioni vastissime ch'io non posso – perché non so – descrivere».

³⁴⁹ Si veda: A. Ravizza, *Nota della lavandaia*, Tipografia cooperativa operai, Milano 1912; «Bollettino della proprietà intellettuale», XI (1914), parte II, Cecchini, Roma 1914, p. 73 n. 57508; Calvesi, Dambroso 2016, p. 386 n. 590.

³⁵⁰ Poggi riporta come suggestione da Ragghianti l'informazione che Carrà lavorasse per diversi anni come insegnante all'Umanitaria, ma si tratta di una deformazione del pensiero di Ragghianti che rilevava, soltanto, come per anni Carrà intrattenesse rapporti con gli ambienti socialisti e operai, come desumibile dalla sua autobiografia: C. Carrà, *La mia vita* [trascr. Ed. Longanesi 1943], in M. Carrà, a cura di, *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 646.

³⁵¹ *La pensione Hayez e il Premio Bozzi-Caimi a Brera*, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 191, 11 luglio 1908, p. 6.

³⁵² È da correggere l'indicazione di Poggi (2009, p. 298 nota 72), che ha totalmente tralasciato l'autobiografia di Carrà, in merito ad un lavoro durato diversi anni frutto di una errata interpretazione di un inciso, alquanto impreciso in verità, di Ragghianti che riguardava la frequentazione di Carrà degli ambienti operai: «il quale da anni viveva vicino a lavoratori giovani e adulti, insegnando nei corsi dell'Umanitaria»: C. L. Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Comunità, Milano 1963, p. 147.

³⁵³ Proprio come architetto è segnalato all'intima del 1914: c.b., *La Mostra intima alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLIX (1914), 17492, p. 5

³⁵⁴ *Le nostre scuole*, «L'Umanitaria», (VI) 1910, 16 ottobre 1910, pp. 5-8:6.

³⁵⁵ *Famiglia Artistica. Elenco dei soci al 31 dicembre 1915*, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», II (1916), I, 1 gennaio 1916, pp. 7-12:10.

- è un pittore specializzato in ritratti, non un ingegnere come indica Oppi,³⁵⁶ ampiamente presente alle rassegne Intime già nel 1902 e tra il 1908 ed il 1914: nel 1910 espone alla nazionale braidense un dipinto dal titolo *Adolescente*.³⁵⁷ Si tornerà a breve su questa figura perché appare centrale, malgrado la sua identità ormai dimenticata, per illuminare, grazie alla inedita documentazione rintracciata nel fondo Grubicy del Mart, alcuni aspetti poco noti dell'*Arte Libera*. Tramite il padre Luigi ed il fratello Cesare saldi erano i rapporti con l'Umanitaria.

Per tutti gli artisti *puri* sono dunque noti rapporti pregressi o coevi con il mondo ruotante all'Umanitaria e risultano essere tutti soci ed espositori alla Famiglia Artistica dove sono documentati nello stesso torno d'anni e che costituiva, dunque, un luogo di incontro e probabile reciproca conoscenza.

Per quel che concerne Ugo Nebbia, la cui personalità attende un recupero integrale³⁵⁸, sebbene non sia documentabile, poteva verosimilmente far parte del gruppo di critici e osservatori d'arte che si muovevano attorno alle rassegne Intime della Famiglia dove pure avvenne l'incontro tra Boccioni e Margherita Sarfatti nell'inverno 1908-1909.³⁵⁹ L'associazione, infatti, aveva da sempre rappresentato un polo di incontro tra artisti, osservatori d'arte, letterati e critici – si citano a titolo di esempio Gustavo Macchi, che ebbe anche cariche dirigenziali, Carlo Bozzi, Virgilio Colombo che ne fu segretario, e lo stesso Filippo Tomaso Marinetti che era tra i soci della Famiglia – ed è probabile che Nebbia fosse legato a questo circuito, fatto provato, ex post, dal ruolo che ebbe all'interno dell'associazione negli anni a seguire non solo nell'ambito delle Nuove Tendenze.³⁶⁰ In ogni caso anche Nebbia aveva un legame professionale con l'Umanitaria ed insegnava storia dell'arte nelle scuole dell'ente.³⁶¹

Da questo gruppo nacque, dunque, la prima comunicazione *Lettera-invito* che, di norma, viene attribuita ad Umberto Boccioni: «There is little doubt that Boccioni wrote this letter-invitation», scrive Poggi,³⁶² e porta a conferma il fatto che tra i firmatari il primo sia proprio il pittore futurista. Questo, in realtà, è banalmente dovuto ad un ordinamento alfabetico delle firme (Boccioni, Carrà, Mazzucotelli, Mazzocchi, Nebbia, Rocco) così come accade, ugualmente, nel manifesto *Artisti d'Italia*. Giovanni Lista, ripreso da Poggi, senza dubbio alcuno attribuisce a Boccioni la paternità della *Lettera Invito* del gennaio 1911 dandole un valore non soltanto estetico ma sociale per la comprensione della personalità boccioniana in termini politici. Lista, tra l'altro, allude ad una dimenticata testimonianza di Margherita Sarfatti, simile a quella che si vedrà più avanti, in cui la critica afferma che rimonderebbe a Boccioni, nonché a lei stessa, l'organizzazione della rassegna.³⁶³

³⁵⁶ Oppi 2015, p. 75. Si veda: e.c., *La Prima Esposizione d'Arte Libera*, «Il Secolo», XLVI (1911), 16176, 1 maggio 1911, p.5 e Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU III.3.27.

³⁵⁷ *Esposizione nazionale...1910*, p. 27 n. 51.

³⁵⁸ Si segnala la tesi di S. Sartori, *Ugo Nebbia cronista e critico dell'arte contemporanea*, Tesi di Laurea in Storia dell'Arte Contemporanea, rel. F. Bernabei, Università degli Studi di Padova, aa. 2001-2002.

³⁵⁹ Per questo aspetto: N. D'Agati, *Bianco e Nero. Presenze futuriste alle esposizioni della Famiglia Artistica (1907-1917)*, in G. Marini, F. Parisi, a cura di, *I futuristi e l'Incisione. Il segno dell'avanguardia*, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 23 febbraio – 15 aprile 2018), Silvana Editoriale, Milano 2018, pp. 24-31.

³⁶⁰ Nebbia risulta tra i soci almeno dal 1915: *Famiglia Artistica. Elenco dei soci al 31 dicembre 1915*, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», II (1916), I, 1 gennaio 1916, pp. 7-12:9.

³⁶¹ *Scuola elementare di disegno per operai e Scuola laboratorio d'arte applicata all'industria*, «L'Umanitaria», IV (1908), 41, 31 maggio 1908, p. 161.

³⁶² Poggi 2009, p. 103.

³⁶³ G. Lista, *Arte e Politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Mudima, Milano 2009, pp.23-55:36-42

Sebbene Lista non specifichi la fonte, si tratta dell'articolo notissimo in morte del pittore pubblicato dalla Sarfatti su «Gli Avvenimenti»:

Poco dopo, nella primavera successiva, alla Esposizione Libera delle Officine Ricordi, tentativo nobilissimo, di cui, sull'esempio del *Salon del Indépendants*, aveva egli suggerito l'iniziativa alla indimenticabile Alessandrina Ravizza, egli esponeva la vasta tela delle *tre Donne*.³⁶⁴

Sembra, tuttavia, che la partecipazione più diretta di Boccioni, e dei futuristi, sia da rimandare ad una seconda fase.

Alla prima comunicazione del gennaio 1911 seguiva, come detto, con un tono totalmente diverso, il manifesto del quale si riporta la trascrizione integrale:

Artisti d'Italia

Un fremito di vita nuova agita le giovani coscienze artistiche nel nostro paese!

Vi è uno squilibrio tra la libera esplicazione dell'individualità estetica e i mezzi che a questa son concessi per potersi presentare al pubblico.

L'autoritarismo più sfacciato violenta il diritto più elementare di vita che per un'opera d'arte è quello d'essere veduta.

La burocrazia ufficiale, l'accademia e l'affarismo con regolamenti restrittivi ed opportunistici, con criteri arbitrari e personali si arrogano il diritto – che a nessuno può appartenere – di accettare o respingere le libere manifestazioni di qualsiasi temperamento artistico.

Ed è con questa nostra **PRIMA ESPOSIZIONE LIBERA** che noi dimostriamo come un'esposizione abbia il dovere di accogliere tutte le espressioni individuali dell'artista: dal più umile e infantile sogno di bambino, alla più complessa manifestazione della maturità del genio!

È per riunire in un'unica voce innovatrice d'un principio di libertà assoluta, che noi chiamiamo a raccolta tutte le energie, perché partecipino con tutto il nostro entusiasmo alla nostra iniziativa. È infatti sempre vano lo sforzo del singolo per infrangere la cerchia che opprime l'affermazione della sua originalità

A questa mostra possono partecipare:

I

Il fanciullo che ingenuamente ha fissato sulla carta la sua visione

II

L'operaio che ha segnato rozzamente le sensazioni che lo colpirono.

III

Tutti coloro che, adoperando il linguaggio universale delle forme e dei colori non sono ancor riusciti a far vedere le loro opere.

IV

Tutti coloro infine che comprendono la nobiltà e la serietà della nostra iniziativa e vogliono inviare le loro opere senza badare alla fama cui sono giunti, senza paura di urtare clientele o protezioni.

La mostra che noi indichiamo sorgerà in locali magnifici per luce e vastità, gentilmente concessi dalla **Ditta RICORDI – Viale Vittoria, 21.**

³⁶⁴ M. Grassini Sarfatti, *L'opera di Umberto Boccioni*, «Gli Avvenimenti», II (1916), 39, 24 settembre-1 ottobre 1916, pp. 12-15:13

Nessun criterio di valutazione informerà l'opera della commissione, la quale accetterà qualsiasi lavoro di scultura, pittura ad olio, acquarelli, incisioni e si limiterà a disporre le opere armonicamente senza entrare in merito al valore di esse.

Il numero delle opere da potersi inviare è illimitato. Si prega però l'espositore ad apporvi un numero progressivo in ragione del valore da lui attribuito, in modo che la commissione possa uniformarsi al suo desiderio qualora fosse costretta, per necessità di spazio, a limitare il numero delle opere.

Saranno rifiutati tutti i lavori di pazienza, e tutti quelli che rivestissero un carattere commerciale, di copia o di pura esercitazione accademica.

Tutte le opere dovranno essere inviate franche di ogni spesa in Viale Vittoria, 21 (ex stabilimento Ricordi) entro il 15 aprile 1911.

Le opere di scultura dovranno essere inviate col loro piedistallo.

L'esposizione durerà un mese. Le opere dovranno essere ritirate dagli espositori (o da incaricati) non dopo i 10 giorni dalla chiusura.

La data dell'inaugurazione è fissata improrogabilmente per il 1° maggio 1911.

Gli espositori avranno una tessera di libero ingresso per tutta la durata dell'esposizione.

Gli introiti, compreso il 10% sulle vendite, andranno a totale beneficio della **Casa dei disoccupati della "CASA DI LAVORO"** Via Manfredo Fanti, 17.

BOCCIONI – CALORI – CALLEGARI – CARRA' – MACCAGNO – MACCHI
MAZZOCCHI – MAZZUCOTELLI – NEBBIA – ROCCO.

Rispetto alla precedente lettera i toni risultano mutati e chiaramente improntati al manifesto futurista: alla compassata celebrazione dell'arte manifestantesi primordialmente, anche nei lavori di chi è privo di educazione, si sostituiva, ad apertura, una netta rivendicazione artistica, certamente non tesa a celebrare la spontaneità dei disegni infantili od operai, ma a contestare i dispositivi delle rassegne braidensi, le giurie e le commissioni di accettazione, rivendicando il diritto per *un'opera d'arte* di essere vista.³⁶⁵

Da questo punto di vista si crede che siano da circostanziare le letture, sin troppo caricate, proposte da Giovanni Lista in termini di una interpretazione socialista dell'intento futurista nella definizione dell'*Arte Libera* e rilanciate da Christine Poggi che sembra eccedere quando suggerisce un carattere accostabile alle successive esposizioni, sorte nell'ambito del *Der Blaue Reiter*, centrate sull'esaltazione del primitivismo e della libertà dell'impulso artistico come modello di riferimento estetico.³⁶⁶ Certamente la *Lettera-invito* portava con sé una visione socialisteggiante, perfino paternalistica, che rifletteva l'ambiente nel quale la proposta della mostra era nata, ma non si trattava,

³⁶⁵ «Un gruppo di artisti ha avuto un'idea: bandire un'esposizione — la prima del genere — d'arte libera a chiunque: ai bambini, a chi dell'arte non fa professione ma ne ha la passione, agli artisti veri ed ai futuristi. Questi ultimi anzi presero il sopravvento su gli altri membri del Comitato, almeno nella compilazione del manifesto dove è detto che "l'autoritarismo più sfacciato violenta il diritto di vita dell'opera d'arte" e che "la burocrazia ufficiale si permette di accettare o respingere le libere manifestazioni di qualsiasi temperamento artistico": ac., *La prima Esposizione d'Arte Libera*, «Corriere della Sera», 36 (1911), 120, 1 maggio 1911, p. 3.

³⁶⁶ Poggi 2009, p. 104. È vero che Boccioni, in una comunicazione ad Adriana Bisi Fabbri (Rovati 2009, pp. 27-28, n. 19) definisce *interessantissimo* il lavoro di un bambino di 7 anni esposto nella sala riservata ai futuristi, ma la mostra non si caratterizzava, nei fatti, per essere una esaltazione dell'arte primitiva o primordiale. Poggi, in sintesi, tende ad estremizzare la lettura, l'unica che avesse posato l'accento sulla partecipazione infantile, proposta da Raggianti che, tuttavia, considerava l'*Arte Libera*, non in rapporto alle successive espressioni del *Cavaliere Azzurro*, ma in relazione alle ricerche di Corrado Ricci sull'arte dei bambini e ad una attenzione per il tema diffusa principalmente in ambito germanico: C. Ricci, *L'Arte dei Bambini*, Zanichelli, Bologna 1907. Completamente errata la ricostruzione riportata Laura Iotti: L. Iotti, *Futuristi e anarchici: dalla fondazione del futurismo all'ingresso italiano nella prima guerra mondiale (1909-1915)*, «Carteitaliane», II (2010), n.6, pp. 69-95: 78-80. La studiosa indica, persino, in *Care Puttane* l'opera sfregiata sostenendo che sia stata poi ridipinta col nuovo titolo de *La Risata*.

come si cercherà di mostrare, di un impulso che si possa rimandare con certezza al fronte futurista, tanto più che il manifesto *Artisti d'Italia*, chiaramente futuristeggiante, non poneva l'accento in questa direzione, anzi, introduceva problematiche che riguardavano in maniera esclusiva la classe degli artisti *professionisti* e che, certamente, nulla avevano a che spartire con uno scarabocchio infantile. L'esposizione di questi oggetti, che occupavano una sala intera, semmai, sembra ritornare utile quale elemento strumentale all'estremizzazione del discorso teso a colpire nel vivo i dispositivi che sovrintendevano le rassegne e i criteri adottati dagli arbitri per decidere cosa rispondesse o meno ad un criterio artistico normativamente stabilito.

Proprio attorno al tema delle opere degli *operai*, aspetto largamente trascurato in letteratura³⁶⁷, ma centrale per comprendere la questione dell'*Arte Libera*, è necessaria una riflessione.

La presenza di questi lavori e la dimensione socialista nella quale si muoveva Alessandrina Ravizza è stata, negli studi, letta come sintomo di una azione politica da parte dei futuristi anche in relazione, come sia Lista che poi Poggi hanno evidenziato, al fatto che alcune opere esposte da Boccioni, Carrà e Russolo avessero come tema centrale quello del *lavoro*: questo fintantoché si accetti l'ipotesi che l'indirizzo della rassegna, sin dal suo nascere, fosse frutto della concezione boccioniana, cosa che è tutt'altro che ovvia. Poggi, per dar man forte alla lettura, ha persino recuperato un riferimento di Carlo Ludovico Ragghianti³⁶⁸ che segnalava, in relazione all'*Arte Libera*, le mostre realizzate a Milano, a partire dal maggio del 1909, a beneficio della Società di Previdenza per le operaie dove vi erano «esclusi i professionisti artisti». La mostra, in realtà, era una rassegna di beneficenza, priva di qualsivoglia intendimento artistico o, quantomeno, estranea a queste problematiche, ed organizzata dalle patronesse del bel mondo dell'aristocrazia milanese: la quasi totalità degli espositori erano donne e patronesse che presentavano i frutti del dilettantismo femminile dalla pittura al ricamo.³⁶⁹ Andando all'*Arte libera* le opere esposte non dovevano essere frutto del *dilettantismo* borghese: gli *operai* in larga parte, se non esclusivamente, erano gli *artefici*, ovvero degli operai che realizzavano arte applicata e non pura e che provenivano dalle scuole dell'Umanitaria:

La sezione riservata ai non artisti è abbastanza ampia e comprende lavori di operai propriamente detti (alcune strane Visioni romantiche del muratore Cristiani, qualche notevole scultura dell'imbianchino Morelli³⁷⁰ e del meccanico Stucchi, ecc.) e di operai che esercitano professioni all'arte affini come incisori, litografi, decoratori, capimastri.³⁷¹

Si badi che le Scuole dell'Umanitaria abbracciavano un campo vasto e vi si trovavano tanto gli imbianchini quanto gli incisori, i cartellonisti quanto gli orologiai, fanciulli sopra i 12 anni che si indirizzavano, nelle diurne, ai corsi professionalizzanti e che compivano la primissima formazione, e adulti che già svolgevano una professione da *artefice* e che frequentavano corsi avanzati serali.³⁷² Si

³⁶⁷ Rimonta ancora a Ragghianti l'unico intervento sull'*Arte Libera* in cui sia messo in evidenza, anche con le opere, il rapporto strettissimo con le scuole dell'Umanitaria: Ragghianti 1963, pp. 146-148.

³⁶⁸ Ragghianti 1963, p. 146.

³⁶⁹ Poggi 2009, p. 298. Per la mostra: ac., *Alla Villa Reale. Esposizione artistica e di curiosità*, «Corriere della Sera», 34 (1909), 127, 9 maggio 1909, p. 5.

³⁷⁰ Per una riproduzione del lavoro di Morelli: Oppi 2015, p. 83.

³⁷¹ ac. 1911.

³⁷² Alle serali, ad esempio, si entrava a partire dai 13 anni e rappresentavano, appunto, un livello di formazione ulteriore tanto che l'ammissione era subordinata «agli studi precedentemente seguiti in altre scuole di disegno o in base ad esami» e, in ogni caso, era necessario che il postulante avesse almeno da un anno esercitato «l'arte che è oggetto d'insegnamento nella scuola». *Le scuole dell'Umanitaria*, «Corriere della Sera», 36 (1911), 271, 1 ottobre 1911, p.5.

trattava dello stesso principio che strutturava l'offerta formativa della Regia Scuola Superiore d'Arte applicata di Milano diretta da Luigi Cavenaghi e che proprio nel 1911 vedeva, nel corpo docente, anche Edgardo Calori che, insieme ad Eugenio Pellini, teneva la scuola di modellazione.³⁷³ All'interno delle Scuole erano previsti corsi di disegno che spaziavano, sia per la pittura che la scultura, dallo studio del modello al vivo, alla copia al vero di animali, piante ed oggetti. Un insegnamento strutturato, volto a sviluppare una competenza *artistica* da applicare alla pratica del lavoro, come mostrano le immagini delle scuole di disegno elementare e delle scuole laboratorio di arte applicata presenti nel Convento della Pace presso la Casa del Popolo.³⁷⁴ Gli *operai propriamente detti*, dunque, erano gli operai che frequentavano le classi serali per aggiornamento e specializzazione. A sostegno di questa lettura, vi è il collegamento diretto, tramite Mazzucotelli e, si vedrà, Demetrio Maccagno ed Edgardo Calori, con l'Umanitaria che abitualmente, del resto organizzava esposizioni dei lavori degli allievi. Proprio nell'ottobre del 1911 se ne apriva una dedicata ai saggi delle scuole definite come il *fulcro del futuro operaio*. Se ne riporta un'ampia trascrizione perché aiuta a chiarire, nella complessa articolazione delle scuole e nelle diverse categorie della mostra, come in larghissima le opere *operaie* esposte all'*Arte Libera* fossero realizzazioni che venivano fuori dalle mani dei frequentatori delle scuole operaie – non opere di arte applicata, ma lavori *puri*, libere manifestazioni – e come il largo concorso di questa parte degli espositori trovasse risposta nel patrocinio dell'Istituto e dei maestri che vi insegnavano.³⁷⁵

Negli stessi locali delle scuole industriali che la Società Umanitaria ha aperto nella propria sede, in via S. Barnaba — locali ampi, bene illuminati e arieggiati, dischiusi come sono sopra cortili lieti di erbe e di fiori —, è accessibile a tutti, da qualche giorno la esposizione dei saggi degli allievi. Poiché quelle scuole rappresentano per la nostra città il maggior fulcro del futuro operaio un po' colto, abile e dal gusto educato al bello, il pubblico tutto, in special modo i lavoratori, dovrebbero accorrere numerosi a visitare la mostra, che si chiuderà domenica ventura. Le scuole industriali dell'Umanitaria, che funzionano ormai da nove anni, sono frequentate da tre o quattrocento allievi, tutti destinanti al lavoro dell'officina. Vi entrano giovinetti, volendo, ma dopo due anni devono passare nella bottega padronale per lavorare materialmente e magari cominciare il guadagnarsi la vita. Le scuole, per questi che s'iniziano così ad un dato lavoro con un corredo di studi e di abilità materiale, sono diurni. Poi ci sono le scuole-laboratorio serali destinate ad operai già avviati alle professioni. Esse sono frequentate da oltre un centinaio di allievi, parecchi dei quali hanno già percorso i due primi anni nelle scuole stesse, e desiderano un ulteriore perfezionamento. Il corpo insegnante, assai numeroso, è formato da artisti più o meno noti e cari al pubblico. Nella sezione del ferro sono esposti alcuni saggi di grande bellezza. Il ferro sembra diventato morbido: si piega, si contorce, si adatta a tutto, forma ringhiere di scala, parapetti per poggioli, grandi cancellate, maniglie di porta, attrezzi domestici d'uso quotidiano, bizzarramente arricciato o disteso con garbo, o dischiuso a bulbi di fiore. È facile immaginare che all'insegnamento presiede il Mazzucotelli coadiuvato dal Rizzarda. [...] D'interesse però anche maggiore è la sezione oreficeria e incisione. Uno spirito nuovo la anima e vi sono piccole cose, ninnoli, gioielli signorilmente eleganti, accanto magari alla piastrina d'ottone finemente levigata da chi s'inizia così all'arte incisoria. Poi le mostre si succedono: c'è quella dei verniciatori che sanno mascherare l'umile abete in cento guise, da farlo sembrare legno prezioso o marmo orientale: poi la mostra degli imbiancatori destinati a rompere nel

³⁷³ *La R. Scuola Superiore d'Arte applicata in Milano*, «Arte e Artisti», X (1911), 191, 1 aprile 1911, pp. 4-5.

³⁷⁴ *Dal Convento della Pace alla casa del Popolo*, «L'Umanitaria», III (1907), 30-31, giugno-luglio 1907, pp. 41-44. Si vedano anche: *Le scuole laboratorio del ferro e dell'oreficeria della Società Umanitaria*, «Arte e Artisti», III (1905), 44, 16 febbraio 1905, pp. 1-2; *La Scuola di figura decorativa della Società Umanitaria*, «Arte e Artisti», III (1905), 48, 16 aprile 1905, pp. 3-4; *Le scuole dell'Umanitaria*, «Arte e Artisti», III (1905), 54, 16 luglio 1905, pp. 3-4.

³⁷⁵ Si consideri anche il seguente articolo in cui si dibatte sulla tipologia di insegnamento e sui risultati ottenuti: *Sui saggi delle Scuole dell'Umanitaria*, «Arte e Artisti», III (1905), 58, 16 settembre 1905, pp. 3-4.

futuro la tradizione delle orribili decorazioni ancora in uso nei soffitti delle case borghesi, la mostra dei decoratori di vetrate, quella della plastica, quella del disegno, ecc,³⁷⁶

Si trattava di mostre organizzate con cadenza annuale e ne danno conferma proprio le pagine de «L'Umanitaria», il bollettino della società, dove i lavori degli allievi delle scuole sono costantemente riprodotti e dove ampio risalto viene dato alle rassegne dei saggi.³⁷⁷ Sotto questo profilo, dunque, l'*Arte Libera* rappresentava, stante il programma della *Lettera-Invito*, una variazione sul tema delle rassegne interne dell'Umanitaria: non solo saggi degli allievi, ma lavori che testimoniassero e documentassero una inclinazione artistica sviluppata tramite l'insegnamento nelle Scuole operaie, impresa già portata avanti, in larga scala, all'Esposizione del Sempione del 1906.

Anche quando si parla di lavori di bambini, non è improbabile che ci si riferisca a prove realizzate dai più giovani frequentanti le scuole diurne dell'Umanitaria o degli istituti dipendenti dall'ente milanese. Non va dimenticato che da 1908 la Società Umanitaria aveva importato il modello montessoriano con l'istituzione di una Casa dei Bambini in Via Solari 54 per accogliere i figli degli operai durante la giornata lavorativa accogliendo bambini dai 3 ai 6 anni.³⁷⁸ Anche presso le scuole professionali dell'Umanitaria di primo grado si impartivano nozioni *artistiche*: «Il disegno [le bambine] lo apprendono come i piccoli artefici: copiando dal vero e seguendo i propri gusti in modo che ogni disegno porta un'impronta sua».³⁷⁹ L'insegnamento del disegno era basato su un modello preciso:

Lo costruisce [il suo futuro] a poco a poco ammaestrato dai consigli del maestro e dall'evidenza delle cose, rendendosi conto dei più reconditi significati di queste, convincendo se stesso prima di tentare di convincere gli altri. Cioè non va avanti ciecamente. Impara — se è un disegnatore — a copiare da figure geometriche o da oggetti naturali, come foglie o animali morti. Lo sforzo suo è più profondo, più che nel copiare stampe e fotografie: deve acuire le sue facoltà di penetrazione e d'interpretazione e immaginare da sé l'artificio del riprodurre verosimilmente. L'anno dopo egli è chiamato a ritrarre da modelli in rilievo» nel terzo anno impara a plasmare nella materia i segni dell'arte come fabbro ornatisti, stuccatore, ebanista, ecc.

Boccioni scriveva che nella sala futurista si trovavano disegni di un bambino di 7 anni: si trattava del giovane Kientz che risulta proprio esporre nella sala futurista, come documenta la recensione apparsa su «La Perseveranza», dove si legge «Kientz, un bambino di 7 anni, allinea i suoi tentativi tra i quadri futuristi. E, per l'età che ha, spiega già delle tendenze ardite. Le linee ingenui, tracciate sopra fogli rigati, dovrebbero rappresentare delle cose feroci: la ghigliottina, il delitto, la boxe; oppure amori al chiaro di luna, *et similia*: a 7 anni, non c'è male».³⁸⁰

Una traccia ulteriore sembra confermare l'ipotesi di una presenza massiccia di *operai* ed espositori provenienti dall'ambito dell'Umanitaria: la ricamatrice «Settili», segnalata dal recensore de «Il Secolo», potrebbe essere in realtà Adele Sottili — con un errore di stampa tipico della carta stampata — che era insegnante di ricamo presso le Scuole professionali femminili dell'Istituto. È soprattutto

³⁷⁶ *I saggi alle scuole industriali dell'Umanitaria*, «Corriere della Sera», 36 (273), 3 ottobre 1911, p. 5.

³⁷⁷ *La mostra delle Scuole dell'Umanitaria*, «L'Umanitaria», IV (1908), 42-43, 18 agosto 1908, pp. 165-167.

³⁷⁸ *Nelle case operaie. La casa dei bambini*, «L'Umanitaria», V (1909), 2, 12 febbraio 1909.

³⁷⁹ o.c., *Da un convento di francescani a una scuola di artefici* «Corriere della Sera», 34 (1909), 238, 12 ottobre 1909, p. 5.

³⁸⁰ d.b., *Esposizione Libera*, «La Perseveranza», LII (1911), 120, 1-2 maggio 1911, p. 2. Per altre indicazioni sugli espositori giovani: Rovati 2009, p. 212.

una recensione apparsa su «Arte ed Artisti» che conferma come il bacino fondamentale della mostra, per i *non-artisti*, fossero le scuole: «Dove il significato della Mostra è completamente mancato è nella esposizione primordiale del segno grafico. L'operaio non ha fissato rozzamente le sensazioni che lo colpirono, ma ha esposto dei saggi scolastici. L'ingenuità del fanciullo è completamente assente».³⁸¹ I *saggi scolastici* sono le prove che gli *artefici* normalmente proponevano alle rassegne organizzate dall'Umanitaria: la lamentela circa la qualità di queste opere, come si vedrà, era generalizzata da parte della critica. Sembrerebbe, dunque, che l'*Arte Libera*, sotto questo profilo, rappresentasse in un primo momento la congiunzione di due diverse intuizioni: da un lato l'esposizione delle opere *liberamente* realizzate dagli artefici, grandi e piccini, in larga parte sostenuta dalle scuole operaie quale prodotto di una artisticità non educata e spontanea, e dall'altro la creazione di uno spazio libero per l'esposizione delle opere degli artisti *puri*. I due manifesti, nel testo, riflettono bene le due posizioni: il primo pone a cappello dell'invito proprio una riflessione che nasce dalla constatazione dei risultati raggiunti nelle scuole-laboratorio. A tal proposito mi sembra necessario confrontare il testo del manifesto del 30 gennaio 1911 con quando si ritrova scritto su «L'Umanitaria» a proposito dell'insegnamento del disegno e delle sue finalità:

Abbiamo già varie volte scritto che, per noi, l'insegnamento del disegno costituisce l'alfabeto di ogni altro insegnamento professionale; la coltura fondamentale sulla quale deve erigersi, poi, quella speciale inerente alle singole arti.

Non solo: per noi la scuola di disegno è altresì scuola di educazione perché indirizza all'ordine materiale che bene spesso accompagna e prepara ed aiuta l'ordine morale; introduce all'osservazione che distrugge i preconcetti e pregiudizi ed abitua al ragionamento positivo basato sulle cose e non sulle estrazioni, ci spinge alla ricerca e al giudizio individuale e quindi allontana dalla imitazione e suscita il bisogno della sincerità; procura, infine, una fonte inesauribile di spiritualità e di soddisfazioni a tutti aperta, procurando l'abito ad ammirare ed amare le infinite cose belle della natura.

Ma perché la scuola di disegno tali scopi li raggiunga è necessario esclusivamente si basi sull'osservazione della natura, allontanando da sé qualsiasi consuetudine di imitazione. Perché il fanciullo o il giovane operaio apprendano a vedere le cose con i propri occhi e con la propria mente, essi devono avere innanzi a sé oggetti o prodotti della natura, non copie o riduzioni che li abituino a vedere a traverso il pensiero ed il disegno di altri; *in nessun modo deve essere turbata la genuità delle loro impressioni*. Né all'allievo deve mai essere imposta la riproduzione di opere che risultino elaborazione individuale della natura atteggiata a fine decorativo: si viola - con ciò - non solo *la purezza e la verginità delle impressioni giovanili*, ma si abitua all'allievo a fare senza comprendere, a mettere in moto la mano e a lasciare inerte la mente a pensare con il cervello altrui; *si distrugge il bisogno e l'abitudine della sincerità*.³⁸²

Se si considera che la *Lettera invito* proclamava la ricerca di *un'arte più ingenua, più istintiva, più sincera, riportata alle sue sane origini*, appare evidente che questo modello educativo rispecchiava, in sintesi, l'ideale estetico degli animatori delle Scuole dell'Umanitaria. Luigi Rossi, al quale era stato affidato, nella Scuola di Decorazione, lo studio del modello, aveva completamente sovvertito l'insegnamento accademico:

³⁸¹ Il Pittorello, *Una Esposizione libera di B.A.*, «Arte e Artisti», X (1911), 194, 16 maggio 1911, p. 2.

³⁸² *La scuola di disegno serale per operai*, «L'Umanitaria», I (1905), 6, 20 giugno 1905, pp. 66-67. Si veda anche: *La scuola superiore di plastica nelle Scuole-laboratorio d'arte applicata all'industria*, «L'Umanitaria», I (1905), 8, 25 agosto 1905, pp. 85-88.

Chi è stato scuola sa come si insegna la copia della figura umana. Passato un allievo tra la polvere dei gessi vetusti e delle stampe ingiallite, dopo che lo si è costretto per mesi e mesi eterni alla copia dei frammenti in gesso del corpo umano - piedi mani gambe torsioni teste - arriva il giorno in cui l'allievo medesimo è messo al cospetto di una figura viva di carne ed i muscoli. Essa ha nelle sue linee armoniche qualche cosa che era in ignoto alla fredda superficie dei gessi e l'allievo, turbato, chiedente invano alla sua matita la espressione della vita che palpita nella carne, finirà con ricomporre inconsapevolmente un mosaico freddo e ieratico col ricordo dei mozziconi di gesso sui quali si è irrigidita limitata la sua osservazione. Questo, sia detto con rispetto che meritano le cose vecchie, è il risultato degli antichi insegnamenti. La nostra scuola doveva seguire altre vie. Essa intanto, seguendo gli ammaestramenti infallibili dell'osservazione, pensava che il primo esercizio di copia del nudo non deve essere frammentario. [...] La nostra scuola ha capovolto il metodo. L'allievo che si accinge allo studio del nudo ha al proprio cospetto la figura completa messa totalmente in ombra, nella posizione più semplice, ieratica, difesa da un sottile velo che serve ad addolcire l'ombra, eliminando ogni visione del dettaglio.³⁸³

La *Lettera-invito* indicava nel *mostrare che il senso artistico, ritenuto privilegio di pochi, è innato* la ragione della mostra:

è una esposizione libera a tutti: così ai ragazzi che spesso riflettono inconsciamente, ma con vivacità di segno ciò che colpisce la loro immaginazione, come agli operai, agli uomini che adoperano il linguaggio universale delle forme e dei colori, per fissare ciò, che la parola mal saprebbe esprimere, così ai molti che sono portati a definire il vero, quale loro apparve in un istante, come a quelli che traggono dalla sensibilità propria e dalla natura, un mondo di forme e di colori, in contrasto con la realtà, ma in armonia con la mente.

La finalità dell'insegnamento delle Scuole era precisamente questa – in larga parte utopica - idea di sostenere lo sviluppo di una autonoma e personale capacità di espressione artistica, basata sull'osservazione diretta del dato vero naturale, a una classe sociale normalmente estranea a qualsivoglia educazione estetica con una finalità anche e, soprattutto, economica in funzione di un accrescimento della qualifica e delle abilità tecniche a sostegno di un rinnovamento delle industrie artistiche e delle arti applicate.

L'insegnante rende acuto lo sguardo dell'allievo, suscita in lui l'attitudine all'amorosa osservazione, lo indirizza nella tecnica riproduzione. Null'altro. L'insegnamento dev'essere diretto a svolgere la personalità dell'allievo, che deve vedere e lavorare con tutta la pienezza delle sue facoltà.³⁸⁴

La stessa introduzione presente nella *Lettera* faceva chiaro riferimento ai progressi del *Riparto dei giocattoli* della Casa di Lavoro dove «si ebbe moltissime volte l'occasione di ammirare la meravigliosa spontaneità colla quale, persone ignare quasi del disegno e della pittura riuscivano a creare degli oggetti che risvegliarono l'interesse del pubblico» e proseguiva: «ricordando questi fatti, un egregio artista, ci suggerì l'idea di una esposizione che potrebbe rivelare cose nuove ed aprire il varco ad aspirazioni che onorerebbero l'arte stessa».

In letteratura si è, ormai, radicata – in base a quanto scritto da Agnese e rilanciato nei diversi contributi – l'idea che sia stato Boccioni a proporre la mostra: Poggi immagina che Boccioni, visitando le classi di Mazzucotelli, fosse rimasto colpito da questi progressi e di lì avesse maturato l'idea della

³⁸³ *La scuola di Decorazione presso le Scuole-Laboratorio d'arte applicata all'istruzione*, «L'umanitaria», II (1906), 15, 30 marzo 1906, pp. 43-45:44.

³⁸⁴ *La scuola superiore...* 1905, pp. 85-88: 88.

rassegna.³⁸⁵ Questo perché la mancata considerazione di *Artisti d'Italia* ha spinto a ritenere boccioniana la paternità della *Lettera-invito* che, non a caso, Birolli inseriva nell'antologia degli scritti del pittore. Una revisione del testo, tuttavia, soprattutto in relazione allo strettissimo rapporto che i concetti sia artistici che sociali applicati nelle Scuole dell'Umanitaria ritrovano nei contenuti della *Lettera*, alla chiara indicazione di un ambiente di coltura che è quello delle arti applicate, alla totale assenza di qualsiasi riferimento all'arte *pura* e agli artisti professionisti e al contesto espositivo locale – elemento che, come detto, diviene predominante nel manifesto successivo – e, non in ultimo, alla presenza di firmatari connessi all'insegnamento nelle Scuole degli artefici, propende per una attribuzione del testo all'*entourage* dell'Umanitaria, forse ad Alessandrina Ravizza stessa e all'artista che, più di tutti, rivestiva un ruolo preminente all'interno delle scuole, Alessandro Mazzucotelli. Il maestro del ferro battuto era infatti un punto di riferimento anche per la Ravizza stessa che ne aveva chiesto la consulenza proprio per l'impianto della produzione di Giocattoli.

Studio la produzione del giocattolo [...]. Ma mi propongo – come si propongono i miei consiglieri dei primi giorni, i colleghi dell'Umanitaria – di creare un tipo nuovo di giocattoli, il giocattolo artistico, il giocattolo italiano. Mi rivolgo a diversi artisti, alla Famiglia Artistica chiedendo consigli e disegno. Mi aiuta il signor Mazzucotelli, soddisfa alla mia richiesta un solo artista – il signor Stroebel – che disegna un cavallo e un'automobile riuscitissimo [...]. Visto, però, che la cooperazione invocata tardava a venire nella misura che desideravo, mi rivolgi al signor Edgardo Calori, insegnante nella Scuola professionale femminile dell'Umanitaria, e lo invitai a studiare appunto un giocattolo che avesse un'impronta prettamente italiana, ed anche fosse utile come fattore di istruzione e di educazione.³⁸⁶

Sembra molto più probabile, pertanto, che l'*egregio artista* che suggerì la realizzazione della mostra non fosse Boccioni, ma uno degli artisti legati all'insegnamento presso le scuole: come già rilevava Marco Rosci,³⁸⁷ del resto, «nonostante il fatto che alcune frasi della lettera-invito presentino qualche assonanza generica con le formulazioni futuriste del 1910 [...] è indubbio che i due futuristi partecipino alla promozione e all'organizzazione a titolo personale, alla pari con gli altri». E aggiungeva: «d'altra parte, le opere da loro presentate rendono evidente che l'occasione fu sfruttata per una prima uscita pubblica clamorosa del trio milanese. E in effetti, manipolando la realtà con tecniche retoriche già collaudate, nella versione aggiornata del Manifesto Tecnico premessa al catalogo di Parigi il Movimento presenta l'Esposizione come “Salon Futuriste à Milan”».

Le tappe di questo *sfruttamento* sono ricostruibili tramite il secondo manifesto che testimonia come i pittori del gruppo passassero da una posizione secondaria ad una gestione più massiccia, anche nella comunicazione della mostra. La stessa carta stampata recepisce il radicale cambiamento di impostazione:

Il programma della Mostra artistica che ha indetto la *Casa del Lavoro* ha preso, in una seconda edizione, una forma più chiara, più definita. Si tratta dunque di concedere la libertà, o meglio di concedere il diritto all'artista di presentarsi al pubblico; libertà e diritto ora violentati dalla burocrazia ufficiale, dall'accademia, dall'affarismo con

³⁸⁵ Poggi 2009, p. 104.

³⁸⁶ A. Ravizza, *I primi tre mesi di funzionamento della Casa di Lavoro*, «L'Umanitaria», III (1907), 35-36, 22 dicembre 1907, pp. 104-110: 104.

³⁸⁷ M. Rosci, *Genesi e mutazioni degli “Stati d'Animo” di Umberto Boccioni*, «Prospettiva», v. II (aprile 1989-ottobre 1990), nn. 57/60, pp. 449-456: 455 nota 7.

criteri arbitrari e personali. Si tratta dunque di esporre, in virtù di questo diritto le espressioni individuali: dal più umile e infantile sogno di bambino, alla più complessa manifestazione della maturità del genio.³⁸⁸

Il lancio del nuovo manifesto, *Artisti d'Italia*, dovette avvenire nel marzo stante che Vittore Grubicy l'8 aprile scriveva a Guido Mazzocchi dichiarandosi disposto a partecipare e a contribuire alla mostra: la consegna delle opere era dalla *Lettera-invito* fissata al 31 marzo e l'inaugurazione al 15 aprile, evidentemente Vittore era a conoscenza delle nuove scadenze portate dal manifesto futuristeggiante. Che la mostra dell'*Arte Libera*, così come emerge da quest'ultimo testo la cui paternità è, sì, quasi sicuramente da rimandare ai giovani marinettiani per il chiaro tono aggressivo da prosa futurista e rispondente al tenore dei precedenti manifesti del 1910, evolvesse con una fisionomia rivolta all'esercizio della professione artistica e legata alle problematiche del contesto espositivo locale, appare chiaro quando si consideri che Boccioni scriveva a Giannetto Bisi di aver avuto come modello le «Esposizioni Indipendenti sul tipo di quelle di Francia». Esposizioni indette, come noto, dal 1884 dalla Société des Artistes Indipendens «basée sur la suppression des Jurys d'admission, a pour but de permettre aux Artistes de présenter librement leurs ouvres au jugement du Public»³⁸⁹ : il programma, in sintesi, dell'*Arte Libera* nella versione *Artisti d'Italia*. D'altronde, se come sottolineato da Calvesi³⁹⁰, non è possibile escludere che Boccioni durante il suo primo viaggio parigino nella primavera del 1906 avesse potuto visitare il *Salon d'Automne*, è possibile ipotizzare che il giovane pittore potesse visitare il *Salon des Indépendants* che inaugurava la sua mostra annuale nel 1906 dal 30 marzo al 30 aprile a pochi giorni, dunque, del suo arrivo a Parigi. N

el marzo, sicuramente, Boccioni diede una chiara indicazione alla mostra tanto che il pittore ne rivendicava, a tutti gli effetti, l'ideazione: viene meno l'utopico orizzonte di una artisticità legata alle arti applicate e alla nobilitazione del lavoro in una prospettiva di estetizzazione socialista del lavoratore e del prodotto, e si punta verso l'*arte pura*. Si parla di *artisti*, di *genio*, di *opere d'arte*, di *accademie*, di *regolamenti*: il discorso si inserisce in un preciso ambito di definizione connesso alla protesta antiaccademica e alla rivendicazione artistica non della *naïveté* del fanciullo o dell'operaio, ma del diritto dell'artista professionista nei riguardi di un contesto espositivo che lo emargina in virtù delle sue concezioni estetiche. Non a caso questo manifesto è citato dai giornalisti come punto di riferimento per la lettura dell'esposizione nella contestazione delle commissioni e delle giurie. Su «l'Avanti» si legge una recensione, meno nota,³⁹¹ della mostra di Filippo Quaglia che individua la chiave di lettura:

Il continuo crescere degli artisti e l'incremento costante da questi dato all'arte italiana aveva fatto notare una vasta lacuna nel campo artistico.

Infatti essendo le mostre il monopolio privato di una schiera esigua di pittori e di scultori che forse non hanno altro valore che quello di essere conosciuti nell'ambiente artistico, un gran numero di giovani erano messi fuori da ogni possibilità di poter mostrare al pubblico i propri lavori. Da questo fatto deriva che un gran numero di valenti autori restano all'oscuro con tutto il loro valore; alcuni poi perseverano sperando di far mutare pensiero ai cerberi

³⁸⁸ *Il programma...*, «Arte e Artisti», X (1911), 192, 16 aprile 1911, p. 3.

³⁸⁹ *Société des Artistes indépendants. Catalogue de la 22me Exposition 1906*, Parigi 1906.

³⁹⁰ M. Calvesi *Boccioni prima del futurismo*, in M. Calvesi, E. Coen, A. Greco, *Boccioni Prefuturista*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 18 ottobre – 27 novembre 1983), Electa, Milano 1983, pp.11-32:23

³⁹¹ Raramente citata negli studi su Boccioni, non risulta neanche censita nella bibliografia del Catalogo Generale dell'artista (Calvesi Dambruoso 2016) né nelle accurate ricerche di Rovati (2009), la relazione di Quaglia permette di aggiornare l'elenco delle opere esposte dal pittore (si veda: Rovati 2009, p. 211) con l'aggiunta di «due teste di contadini»: F. Quaglia, *L'Esposizione d'Arte Libera di Milano*, «L'Avanti», XV (1911) 161, 11 giugno 1911, p.3.

dell'arte, altri invece e specialmente coloro che dell'arte fanno un mero diletto, si scoraggiano e lasciano cadere inerte le braccia davanti al rifiuto inesorabile.

Perciò va data lode al comitato dell'esposizioni d'arte libera che, ispirandosi a un criterio di equanimità, ha avuto la geniale idea di accogliere tutto ciò che le venisse inviato, dai primi sgorbi del fanciullo che ha gettato su una pagina di quaderno concetto scuro, a volte non privo di originalità, alle tele dipinte in modo veramente degne di ben altri destini.

In questa mostra il visitatore passa in rivista le varie fasi dell'arte, con le sue varie concezioni, i suoi diversi atteggiamenti attraverso ad un numero considerevole di tele in cui si sono affannate e le menti vergini ogni qualsiasi studio, e menti che hanno voluto ritornare allo stato vergine ripudiando il passato, e menti smarrite nell'incertezza della linea, della forma e che presentano i soliti soggetti lirici che piacendo al pubblico lo rendono più indulgente verso l'artefice, infine menti oneste in cui l'osservatore scorge il frutto di uno studio indefesso di una ricerca accanita della perfezione a cui alcuni si sono sensibilmente avvicinati. Gli artisti hanno presentato un gran numero di opere di cui noi dobbiamo essere fieri, perché è da esse che vediamo sprigionarsi il genio italiano che nelle sue diverse forme quando vuole, sa imporsi. [...] Questa esposizione, i cui principi sono coerenti ai principi futuristi, ha avuto l'onore dell'intervento ufficiale dei pittori di questa scuola, e per il pubblico è stato un movente di intensa curiosità se si pensa che quasi tutte le tele sono state accolte con un successo di simpatia che va continuamente aumentando nonostante le vivaci discussioni che hanno determinato.

Il cappello di Quaglia chiarisce perfettamente e riconduce l'*Arte Libera* alla problematica situazione braidense: esclusioni e giurie che, quasi programmaticamente, limitano il numero di giovani a favore del proseguimento di una tradizione figurativa ormai digerita dai gusti del pubblico, è lo stato dell'arte alla Biennale del 1910. Che l'*Arte Libera*, poi, da questo punto di vista rispondesse precisamente ai principi futuristi è evidente quando si confronti il Manifesto *Artisti d'Italia* con il *Manifesto dei Pittori Futuristi* dove si affermava come «Le esposizioni, i concorsi, la critica superficiale e non mai disinteressata condannano l'arte italiana all'ignomia di una vera prostituzione» e si chiedeva chi si sarebbe curato degli «artisti che non hanno ancora vent'anni di lotte e di sofferenze, ma che pur vanno preparando opere destinate ad onorare la patria». La lotta si faceva all'indirizzo di un'arte non codina, non dominata dal *gusto*, ma che esprimesse una sensibilità nuova e che si districasse dalla mediocrità del mestiere a favore di un'arte come affermazione di una visione personale. Questo indirizzo è certamente da imputare alla partecipazione dei futuristi, ma, fatta salva la carica eversiva nei confronti di un contesto espositivo che, come si vedrà, rimaneva per loro sostanzialmente intangibile e, soprattutto, disfunzionale rispetto alle necessità del gruppo, la mostra non vedeva la sola partecipazione della triade della *luce*, ma quella di quanti dividevano o avevano già, da tempo, portato avanti una contestazione degli equilibri dentro e fuori la cittadella di Brera.

L'*Arte Libera*, d'altronde, era percepita in larga parte dalla carta stampata come una consueta esposizione d'arte, naturalmente *sui generis* e focalizzata sulle proposte futuriste, e con questo metro venne valutata. Se per il commentatore de «Il Secolo», dopo l'infilata dei lavori dei non *professionisti*, ci si trovava dinanzi alla «comune tradizione» e alla «burocrazia quotidiana»³⁹², per l'osservatore del «Corriere della Sera» la mostra si sostanziava nelle tele *ottime* degli artisti.

Nelle intenzioni dei promotori questa esposizione, che s'inaugura oggi, avrebbe dovuto comprendere specialmente cose non d'artisti professanti, cose di inconsci, forse d'artisti futuri, di umili amanti dell'arte. Invece sono gli artisti veri che concorsero in maggior numero a formarla con buone tele, spesso ottime. Basterà fare qualche nome: Roberto Borsa, Marius Pictor, Grubicy de Dragon, Jemoli, Carlo Agazzi, Baldassare Longoni, Maldarelli,

³⁹² e.c., *La Prima Esposizione d'Arte Libera*, «Il Secolo», 2 maggio 1911: Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU III.3.27.

Macchiati, Bernasconi, Pasinetti, De Francisco, ecc. Poi figurano parecchi giovani a pena avviati all'arte e magari all'inizio degli studi accademici. Taluni promettono assai, come il D'Andrea, come il Frisia, come il Turolo, come il Cisari, come il Beniscelli, quasi un ragazzo, i quali rivelano, quale più quale meno, agilità d'ingegno, sveltezza di mano, sicurezza d'occhio e quella esuberanza, quella eccessività che sono proprie dei giovani che si destinano all'arte cominciando dal lasciarsi crescere i capelli e dall'usare giacche col bavero ritto e calzoncini molto stretti in basso³⁹³

Andando ai firmatari, in *Artisti d'Italia* si ritrova la stessa indicazione riscontrata in precedenza: da un lato l'ambiente dell'Umanitaria, dall'altro quello della Famiglia Artistica con i nomi Calori, Callegari, Macchi, Maccagno.

Macchi è identificabile in Luigi Macchi, giovane scultore, esponente all'*Arte libera*, tra gli allievi di Tallone a Brera³⁹⁴, dunque compagno di corsi di Carlo Carrà che frequentava anch'egli la classe talloniana, e che nel 1907 fu premiato dal Consiglio accademico con il premio di fondazione Bozzi-Caimi nella sezione scultura:³⁹⁵ si ritrova tra gli espositori all'Intima del 1909 e del 1910.

Callegari è identificabile nel poco più noto Sante Callegari, scultore mantovano ma attivo nella scena milanese, era anch'egli socio della Famiglia Artistica dove esponeva da tempo e dove lo si ritrova nel 1910 e nel 1911: nel 1910 aveva esposto alla rassegna nazionale una statuetta in bronzo dal titolo *Rimorso*.³⁹⁶ Ancora una volta, dunque, i giovani protagonisti della promozione della rassegna, nell'ambito dell'*arte pura*, oltre a condividere l'ambiente formativo braidense, si ritrovavano nello stesso periodo ad essere soci ed espositori presso la Famiglia Artistica milanese.

Calori e Maccagno, invece, sono due personalità connesse a doppio filo con Alessandro Mazzucotelli sia per essere suoi collaboratori, sia per la comune attività nelle scuole dell'Umanitaria. Edgardo Calori, come visto, era insegnante di disegno presso la scuola professionale femminile e di scrittura presso il laboratorio d'arte, Demetrio Maccagno era, invece, insegnante di disegno presso la scuola professionale maschile.³⁹⁷ Di Calori, la cui personalità artistica appare avvolta dalle nebbie, all'*Arte Libera* è documentata la partecipazione in qualità di decoratore: questa pratica è confermata dalla sua partecipazione nel 1909 al concorso per il posto di incaricato presso la Scuola d'ornato di Brera dove, malgrado un buon punteggio, non guadagnò la posizione vinta da Giovanni Lentini.³⁹⁸

La mostra, come noto, fu giudicata un fallimento da Soffici. Va sottolineato che il pittore non era a conoscenza del secondo manifesto *Artisti d'Italia* almeno sino all'11 aprile quando, da Parigi, scriveva entusiasta dell'iniziativa a Prezzolini e si doleva di essere ormai in ritardo per partecipare, evidentemente ignaro dello slittamento dell'inaugurazione al primo maggio:

Giacché sto parlando di cose pratiche ti dirò che ho ricevuto la circolare per quella esposizione indipendente di Milano. L'idea è ottima e mi ha fatto un grandissimo piacere. Vorrei certo fare qualcosa: una nota, mandare le pitture dello zio: ma ho visto che s'inaugurerà fra due o tre giorni – il 15 aprile e non c'è più tempo. Perché non me l'hai mandata prima? In ogni modo me ne occuperò assolutamente. Se fosse aperta quando tornerò in Italia passerei da Milano e ne parlerei largamente. Mi fa un piacere immenso vedere tali manifestazioni di libertà=intelligenza=di rinascita. Sarebb'egli dunque che la nostra casa e sciagurata Italia si sveglia davvero? Ho

³⁹³ ac., *La prima Esposizione d'Arte Libera*, «Corriere della Sera», 36 (1911), 120, 1 maggio 1911, p. 3.

³⁹⁴ Le informazioni sono state rintracciate grazie alla collaborazione dell'Archivio Tallone.

³⁹⁵ *Attraverso le arti sorelle*, «Ars et Labor», 62 (1907), 9, settembre 1907, p. 917.

³⁹⁶ *Esposizione nazionale... 1910*, p. 34 n. 138.

³⁹⁷ Le informazioni sono desumibili dall'Archivio Storico della Fondazione Prospero Moisé Loria – Società Umanitaria.

³⁹⁸ e.c. 1911: «decorazioni di Calori»; per Brera: *Il concorso per la scuola d'ornato a Brera*, «Corriere della Sera», 34 (1909), 209, 30 luglio 1909, p. 5.

pensato che il fatto di questa esposizione è quasi simbolico. Come credi di averti detto, se c'è una sorgente, un filo d'arte in Italia, sgorga dal popolo e dalle anime inculte: vedere che è appunto di qui che il rinnovamento comincia mi fa sperare. Dopo essersi esaurita a forza di fecondità la nostra razza non può più buttar rami nuovi, bisogna che ricominci a buttar polloni dalla terra stessa.³⁹⁹

Lo sconcerto di Soffici, visitando la mostra, fu, come noto, enorme:⁴⁰⁰ l'idea di una mostra che ripartisse *dalla terra stessa*, che simbolicamente si ponesse agli antipodi delle manifestazioni artistiche *pure* o *alte* e a favore di quanto vi fosse di *inculto*, si scontrava con la realtà di una rassegna in cui, eccettuata la presenza degli operai, che pure per il pittore non aggiungevano nulla di valido alla mostra, tutto rientrava nel corredo di una consueta esposizione d'arte. Al netto del disgusto per le opere futuriste – ree di aver recuperato il *filacciume del divisionismo* – Soffici si trovava ingannato da tutto: dalla *Lettera* aveva intuito la realizzazione di una mostra in cui la partecipazione sarebbe stata sostanzialmente fatta da *non artisti* e, invece, concludeva «mai, credo, fu accatastata sotto la luna paccottiglia più oscena, più sozza, e più lamentevole di quella che la buaggine invereconda di qualche centinaio di sgorbiatori italiani non s'è peritata di esporre all'obbrobrio certo e irrefrenabile di chiunque avvii la più lontana idea del nuovo e del bello nelle sgraziate sale del viale Vittoria». Pesenti, Benvenuti, Mario de Maria, Vittore Grubiczy costituivano «uno squallore tragico d'imbecillità».⁴⁰¹ Chiaramente dall'iniziale idea della *Lettera*, più legata – sebbene con una concezione sicuramente meno radicale – all'impressione avutane da Soffici, la mostra era stata trasformata in una Esposizione d'arte a tutti gli effetti sotto l'egida del gruppo futurista. Totalmente fallimentare fu la mostra per il recensore di «Arte e Artisti»:

Una mostra libera di B.A. presuppone che in essa non si debbano vedere opere che furono esposte in esposizioni ordinate col soccorso di una giuria. Non ottemperando a questo precetto, non si saprebbe spiegare la necessità di una mostra libera. E fummo un po' meravigliati di vedere a questa prima Mostra libera antiche conoscenze, opere che furono pregiate anche dagli ortodossi. Chi dunque ha menomato la libertà di questi artisti? Forse la prevenzione, il concetto che in altre esposizioni vi sono delle giurie?

Ma vi è qualche cosa di più grave, cioè la infrazione del principio di libertà per le opere degli stessi organizzatori, anzi degli stessi artisti che la libertà assoluta predicano. Giudicando con i criteri di libertà esposti dai promotori, non troviamo nulla da dire se si vuol esporre, se si espone anche gli stracci con i quali si puliscono i pennelli. Ma per opere d'arte si intende, si dovrebbe intendere, il resultamento di un lavoro meditato e premeditato. Ora in mezzo alle visioni caleidoscopiche dei futuristi, vi sono dei quadri ai quali poco manca per essere opere d'arte nel vero senso della parola. E ciò perché i futuristi coll'indagine e nello stringere i nodi hanno perduto quella libertà che è loro così cara, e si sono avvicinati alla tradizione. Quindi, ripetiamo, non sappiamo perché si urla tanto contro le giurie, dato che queste, quando sono eclettiche, accolgono le opere d'arte, quando sono veramente tali, all'infuori di ogni preoccupazione tecnica. Anzi, di qualche futurista vi sono opere che furono, cosa orribile, esposte nelle Mostre le più ortodosse, le accademiche.

Cosa vale dunque, a stesso giudizio dei futuristi, esporre gli studi e le fantasie informi? Vale stancare il pubblico e gli artisti, ritardare e perturbare quello studio, quel ripulimento, per così dire, per cui l'abbozzo informe diventerà opera d'arte. E qual è l'artista che non è futurista nell'abbozzo?

³⁹⁹ M. Richter, a cura di, *Giuseppe Prezzolini-Ardengo Soffici. Carteggio. I 1907-1918*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1977, p. 172

⁴⁰⁰ Si veda, rimanendo nell'ambito grubiciano, la reazione di Benvenuti alla recensione di Soffici: P. Pettenella, *Il Carteggio Grubiczy-Benvenuti nell'archivio del Mart*, in S. Rebora, a cura di, *Benvenuto Benvenuti. Dal vero al simbolo 1881-1959*, cat. della mostra (Acquaviva, Villa Mimbelli 4 ottobre 2001-6 gennaio 2002), Silvana Editoriale, Milano 2001, pp. 28-41:38.

⁴⁰¹ A. Soffici, *Arte libera e pittura futurista*, «La Voce», III (1911), 25, 22 giugno 1911, p. 597.

In omaggio alla libertà si sono espone anche le più gravi atrocità accademiche, le quali fanno il paio con le atrocità caleidoscopiche. Questo fatto dimostra l'ampia libertà della Mostra libera, e nella mente dei liberisti avranno voluto persuadere i visitatori che fra i due delitti, quello che merita *venia* è quello dei futuristi.

[...] Concludendo: i liberisti hanno dimostrato la necessità delle giurie, e non si sono mostrati meno desiderosi di altri delle distinzioni di collocazione. Potrebbero anche aver ottenuto un risultato opposto, quello cioè di ribadire col pubblico e negli artisti la necessità di un maggior vigore nell'esercitare le selezioni. E sotto questo rapporto ben vengano le esposizioni libere.⁴⁰²

Non meno critico Alfredo Giarratana che da «La Provincia di Brescia» parlava di «una mostra dunque non riuscita, sebbene ordinata da artisti».⁴⁰³ Nei fatti, la mostra non si imponeva per la sua dimensione “primordiale”: le opere dei *non-artisti* erano giudicate fiacche, dall'altro lato vi si ritrovavano artisti notissimi al pubblico e costantemente presenti alle rassegne annuali della Permanente e alle accademiche braidensi e i Futuristi avevano radicalmente mutato l'esposizione in una mostra di gruppo.

È proprio quando si consideri quanto i futuristi avessero monopolizzato la rassegna con la loro sala che ci si stupisce di trovare Vittore Grubicy.⁴⁰⁴

Come noto, sebbene nel corso del 1910 la corrispondenza con Boccioni e successivamente con Russolo testimoni una inedita apertura nei confronti della loro produzione, il primo approccio del maestro nei confronti delle teorie del gruppo marinettiano era stato tutt'altro che benevolo. Il lungo articolo pubblicato su «Il Secolo»⁴⁰⁵ era un bonario, ma severo, rimprovero all'*ignoranza penosamente deplorabile* che i pittori futuristi avevano manifestato nel loro scritto e neppure la lettura del *Manifesto tecnico* aveva confortato la posizione del critico-pittore. Va notato che Vittore dovette ricevere direttamente i manifesti: come scrive, infatti, durante la revisione delle bozze «ricevo il *Manifesto Tecnico* dei sedicenti “futuristi”» e ciò è confermato dalla presenza in una cartella del Fondo Grubicy proprio della prima copia del *Manifesto dei Pittori Futuristi* sottoscritto, ancora, da Bonzagni e Romani, dove Grubicy evidenzia il nome di Carrà e Bonzagni e appunta, al retro, una serie di nomi utili alla stesura del suo articolo. Documento importante, questo, che attesta come i rapporti tra i giovani futuristi ed il venerato maestro risalissero già al febbraio 1910 e confermano il ruolo di Grubicy quale punto di riferimento per le nuove generazioni, un ruolo che emerge chiaramente proprio in relazione all'*Arte Libera*.

Se si considera il programma *Artisti d'Italia*, l'adesione di Grubicy appare, però, ovvia: la partecipazione ad una esposizione programmaticamente priva delle Commissioni d'accettazione, soprattutto in controtela alle vicende braidensi del 1910, rispondeva ad un preciso appoggio alla contestazione dei consueti criteri organizzativi, gli stessi contro i quali, già dal 1897 Morbelli, e ancor prima Grubicy, si erano mossi anche tramite l'azione mediatrice della Famiglia Artistica. La stessa polemica contro l'arte di mestiere, dapprima molto poco incisiva nella *Lettera invito* e poi radicale nel manifesto fa eco, in prospettiva, alle parole che attraversavano la produzione critica di Grubicy

⁴⁰² Il pittorello 1911.

⁴⁰³ A. Giarratana, *Dalla Permanente all'Arte Libera. I pittori bresciani*, «La Provincia di Brescia», XLII (1911), 135, 18 maggio 1911, p. 2.

⁴⁰⁴ I rapporti di Grubicy con Alessandrina Ravizza e l'istituto da lei promosso rimontano agli anni novanta dell'Ottocento: Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.1.1.737 e GRU I.1.1.834.

⁴⁰⁵ V.G., *Pittori Futuristi*, «Il Secolo», XLV (1910), 15803, 19 aprile 1910, p. 3: per una trascrizione, Schiaffini 2009, pp. 179-183. Si veda anche: Rovati 2009, p. 208: La studiosa riporta la trascrizione della lettera conservata al Getty Research Institute, spedita da Grubicy a Boccioni e relativa a *Le tre donne* nel quale il pittore dice di aver visto già prima l'opera nel suo studio. Di questa lettera si conserva la minuta nei copialettere di Grubicy presso l'Archivio del Mart.

sin dal suo nascere. Si può certamente affermare, sotto questo aspetto, che le teorie e le intenzioni che si ponevano alla base dell'*Arte Libera* non rappresentassero in alcun modo – eccetto che per la declinazione formale – una novità introdotta dalla contestazione avanguardista di impronta futurista, ma che fossero il portato dell'ombra lunga di polemiche accese da vent'anni e che la affiliazione tra gli artisti *puri* promotori si sostanziasse proprio in una condivisa posizione di debolezza generazionale nel contesto espositivo locale.

La stima di cui godeva Vittore era, del resto, tangibile: Mazzucotelli nell'aprile del 1910 gli scriveva una lettera per ringraziarlo del dono di una tricromia d *Inverno in montagna* e, in quella occasione, si esprimeva in maniera negativa sulla gestione dei concorsi accademici

Carissimi Vittore Grubicy

Sono stato assente ed eccomi in ritardo col mio doveroso ed entusiastico ringraziamento.

Ella mi ha procurato un grande contento, una dolcissima gioia, un ricordo suo e così gentile e valoroso mi è carissimo perché io amo lei e la stimo quanto amo e stimo la Sua Opera di Grande Artista e di Uomo Colto.

La tricromia "Inverno in Montagna" mi ricorda perfettamente il suo bellissimo quadro da me tanto ammirato nell'esposizione biennale del 1908 allor si usarono i premi (e non so con quale buon senso) a premiare anzi a consolare uomini per le loro opere passate.

Roba dell'altro mondo.⁴⁰⁶

Lo stesso Russolo, nel gennaio del 1911, inviava al pittore una lettera nella quale «poiché ella ebbe la bontà di avere delle buone parole» per le opere esposte dal pittore futurista alla rassegna Intima di quell'anno, chiedeva un aiuto materiale per la vendita dei lavori pittorici e per la produzione incisoria.⁴⁰⁷

La presenza di Vittore Grubicy, anche da un punto di vista pubblico, conferiva un valore non secondario all'*Arte Libera* poiché rappresentava l'appoggio di una personalità non soltanto influente e carismatica nell'ambiente artistico milanese e ricettiva e benevola nei confronti delle nuove tendenze evolutive, ma direttamente coinvolta sia in termini di militanza sia in termini pratici nella questione delle Commissioni di accettazione che, proprio nel 1910, per mandato degli artisti della Famiglia Artistica, gli era stata affidata. Quella di Grubicy, tuttavia, non fu una semplice partecipazione personale e permette di considerare come l'impalcatura dell'*Arte Libera* giungesse infine a crollare a causa dell'ecllettismo scriteriato delle opere esposte e di una frammentazione ideologica del corpo dei promotori che fece perdere di coesione all'ipotesi *Artisti d'Italia*.

Come si evince da quanto rimane dell'epistolario tra Mazzocchi e Vittore e dal tono stesso della comunicazione, il primo contatto tra i due avvenne, infatti, all'indomani della pubblicazione dell'articolo grubiciano sui futuristi nell'aprile 1910.

Il 20 aprile del 1910 il giovane pittore mandava al maestro divisionista una cartolina:

Caro Signore,

con vivissimo godimento io lessi poco fa nel «Secolo» la sua fiera risposta ai sedicenti artisti Futuristi di Milano.

Me ne rallegro con lei e ne approfitto per esprimerle tutta la mia simpatia e per stringerle cordialmente le mani.

⁴⁰⁶ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU. I. 1.1.594, 6/04/1910.

⁴⁰⁷ In parte trascritta in: F. Tagliapietra, *Dalla suggestione simbolista alla teorizzazione e produzione futurista: incisioni e dipinti*, in F. Tagliapietra, A. Gasparotti, a cura di, *Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista*, cat. della mostra (Rovereto, Mart, 27 maggio-17 settembre 2006), Skira, Ginevra-Milano 2006, pp. 15-42: 25. Si veda: Mart, Archivio del '900, GRU. I. 1.1.783, 3/11/1911

Sempre suo
Guido Mazzocchi.⁴⁰⁸

Mazzocchi, tra tutti i componenti della Commissione per l'*arte pura* rappresenta la personalità più matura in termini generazionali, nato nel 1877 all'epoca dell'*Arte Libera* era trentaquattrenne, con una carriera artistica avviata come ritrattista e un profilo culturale complesso. Innanzi tutto Mazzocchi conosceva almeno dal 1908 Alessandrina Ravizza: lo documenta il ritratto della filantropa realizzato dal pittore e riprodotto nell'articolo che Innocenzo Cappa dedicò al Mazzocchi nel 1909 sulle pagine di «*Varietas*».⁴⁰⁹ Politicamente schierato su posizioni anarchico-libertarie, Cappa lo definisce «apostolo del cosiddetto disordine sociale», era figlio di Luigi Mazzocchi, assessore comunale all'edilizia sotto il sindaco di radicale Giuseppe Mussi, che fu consulente tecnico per l'Umanitaria in materia edile. Suo fratello, Cesare Mazzocchi, era stato docente presso la Scuola di disegno elementare dell'Istituto.⁴¹⁰

I contatti tra Mazzocchi, poco propenso, dunque, alle visioni futuriste e Grubicy si riattivarono in occasione dell'*Arte libera*:⁴¹¹

8 aprile 1911

Caro Sig. Mazzocchi (pittore e firmatario del Manifesto per l'Esposizione Libera)

Se la mia buona volontà fosse bene accolta e venisse volenterosamente assecondata sarei disposto a portare un largo e notevole contributo all'Esposizione Libera fra i di cui membri promotori leggo il di Lei nome e quello dell'Arch. Rocco che mi danno pieno affidamento di serietà dell'intrapresa.

Il contributo non si limiterebbe ad una larga partecipazione di lavori miei ma al prestito per pura esposizione di lavori che tengo di giovani *afficionados* che fanno o facevano capo a me per simpatia e consigli. Potrei senza difficoltà e solo con qualche spesa di rincorniciatura ed allestimento, portare il contributo d'un centinaio di pezzi dei quali garantirei io della piena e rigorosa rispondenza al programma simpaticissimo. E per conto mio rinuncerei ad esporre alla "permanente" come ero intenzionato (malgrado "l'ambiente antipatico") per un programma prefissomi di continuare a mostrare cose mie.

Trattandosi d'un contributo vasto e notevole intenderei però che mi venisse riservata una sala della quale poter disporre indipendentemente da qualsiasi accademiola sia pure di nuovo conio. Finché si tratta di due, tre artisti c'è la possibilità d'intendersi. Un numero maggiore costituiscono subito (per generazione spontanea e senza la menoma malizia) un'accademia nel senso non buono della parola.

Dunque se viene accettata la mia proposta farei venire da Livorno a mie spese il mio giovane amico Benvenuti pittore il quale dovrebbe essere riconosciuto come facente in tutto le mie veci non consentendomi la mia salute di sobbarcarmi al non lieve lavoro di allestire, fare la toilette ed ordinare un numero così vistoso di lavori.

Prego lei di comunicare con l'architetto Rocco ed uniti di fare la formale proposta ai colleghi organizzatori per ottenere un consenso ben definito per non avere dopo dei dispiaceri. Saluti cordialmente

VG.

⁴⁰⁸ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU.I.1.1.589.

⁴⁰⁹ I. Cappa, *Nello studio di un giovine pittore. (Il ritrattista Guido Mazzocchi)*, «*Varietas*», VI (1909), 68, dicembre 1909, pp. 893-898:897.

⁴¹⁰ *La scuola di disegno...* 1905, pp. 65-66.

⁴¹¹ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU.I.2.4. Per la lettera: Schiaffini 2009, p. 43. Il primo contatto di Vittore con l'*Arte libera* fu mediato da Ugo Bernasconi che gli fece pervenire il nuovo manifesto: Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU.I.1.1.87 (26;23;38): lettere del 4 aprile 1911; 12 aprile 1911; 20 aprile 1911.

Vittore trovava *simpaticissimo* il programma, certamente in linea con le sue idee ed il suo vissuto militante, e garantiva la *piena e rigorosa* rispondenza dei lavori: naturalmente sulla base della propria concezione estetica. Il 9 aprile comunicava a Benvenuti il progetto:

Giacché parli di venire a Milano per prendere me, è probabile che la tua presenza potrà essere assai utile per allestire una larga partecipazione di opere mie, tue, di Macchiati, Bernasconi ed altri che sono presso di me. Aspetto una risposta decisiva dal Comitato se mi dà carta bianca per una Sala da allestire.⁴¹²

Il via libera arrivava il 14 aprile. Grubicy scriveva a Benvenuti di recarsi a Milano per «organizzare la nostra esposizione [...] indipendente fra i miei amici d'arte».⁴¹³ Vittore era già in contatto con Serafino Macchiati che inviava da Parigi casse di lavori⁴¹⁴, altri ne avrebbe chiesti a Tosi⁴¹⁵, Bozzi, Torelli ed altri prestatori e artisti, altri ne doveva spedire Benvenuti. Qualcosa, tuttavia, rendeva insicuro Grubicy sulla tenuta del progetto *Arte Libera*, una probabile frattura interna, e chiedeva rassicurazioni scritte:

16 aprile 911

Caro Sig. Mazzocchi

Mi si affaccia l'ipotesi – sia pure di una sola probabilità – che ella per qualche disaccordo si staccasse dai suoi colleghi. Io mi verrei a trovare completamente disarmato di fronte ai membri della commissione non solo ma anche ai proprietari dello stabile.

Non le pare possa tornare opportuno che quanto ella si compiace di dirmi verbalmente venisse a risultare da uno scritto firmato dai di lei colleghi assenzienti?

Il progetto venne realizzato: Vittore il 29 aprile scriveva a Benvenuti che le opere portate all'*Arte Libera* «non rispondono a nessuno dei requisiti della macchia pittorica, del paesaggio interessante né dell'esecuzione calligrafica accurata».⁴¹⁶ Per Vittore si trattava di opere sincere, lontane dalla logica dei *paesaggisti* e frutto di una *ginnastica spirituale* e avvertiva l'allievo di fare osservare ai promotori, qualora fossero giunti *appunti in sordina*, che il numero spropositato di lavori di Macchiati era necessario per mostrare il lavoro *serio ed antiaccademico* dell'artista. Nei giorni precedenti l'inaugurazione, però, è proprio all'illustratore che Vittore confidava dei dubbi: se è persa la lettera inviata dall'anziano maestro, la risposta di Macchiati è chiara.

In quanto a ciò che tu mi dici riguardo all'esposizione uso indépendents de' locali Ricordi, non mi sorprende affatto. I signori organizzatori o segnatori del Programma pescano delle idee al di fuori di loro e le fanfaronate Marinettiane finiscono sempre, anche quando delle ragioni, con una sonora risata. Per questo non saprei incoraggiarti ad entrare nella combinaison e lasciarti barcollare sui loro trampoli, naturalmente.⁴¹⁷

Se le tensioni tra Vittore, i promotori e, nello specifico, l'*accademiola di nuovo conio* - Boccioni, Carrà, Russolo - non sono documentate, non è difficile immaginare che tutto ruotasse attorno alla monopolizzazione della rassegna da parte dei futuristi e alla messe di opere portate da Vittore.

⁴¹² Archivio del '900, Mart, Fondo Benvenuti, BEN.I.1.1.278, 9/4/1911

⁴¹³ Archivio del '900, Mart, Fondo Benvenuti, BEN.I.1.1.278, 14/4/1911

⁴¹⁴ Archivio del '900, Mart, Fondo Grubicy, GRU.I.1.1. 556: 7/04/1911; 15/04/1911; 29/04/1911.

⁴¹⁵ Per la lettera di Grubicy a Tosi: E. Pontiggia, M. Vinardi, *Arturo Tosi e il Novecento. Lettere dall'Archivio dell'Artista*, Sillabe, Livorno 2018, p. 45 n. 22.

⁴¹⁶ Archivio del '900, Mart, Fondo Benvenuti, BEN.I.1.1.278, 29/4/1911

⁴¹⁷ Archivio del '900, Mart, Fondo Grubicy, GRU.I.1.1.556: 29/04/1911.

Accanto ai futuristi gli espositori erano diversi: dai vicini, almeno in quel momento, Adriana Bisi Fabbri, Ugo Piatti e Giovanni Battista Grandi, si andava a maestri divisionisti come Vittore, De Maria, Baldassarre Longoni e ad una schiera di artisti giovani e meno giovani della scuola lombarda o attivi a Milano.⁴¹⁸ Non è improbabile che molti nomi di *giovani aficionados* di Grubicy siano da identificare con quelli che figurano tra gli espositori della mostra: Vittore, come detto, era una figura magnetica che attirava attorno a sé un'ampia schiera di pittori in cerca di ammaestramenti e consigli, bastino per tutti Giuseppe Camona e Serafino Macchiati il quale, all'*Arte Libera* aveva una monografica di suoi bozzetti per illustrazione.

Grubicy, nell'allestire l'esposizione *indipendente*, disponeva opere muovendosi in un tempo non più suo. Gli artisti riconducibili alle sue scelte – Bernasconi, Tosi, De Maria, Benvenuti, Macchiati nonché Borsa, Pasini, Carlo Agazzi, Raul Viviani, Jemoli ed altri legati alle visioni estetiche grubiciane – se non erano integrabili, ovviamente, nel discorso futurista, risultavano difficili da inserire anche nell'orizzonte dell'*Arte Libera*. I principi estetici intimisti ed emozionali di Vittore, che si muovono tra l'eccitazione *fisiologica* destata da un De Maria e le «violettole della povera e cara allieva Aurora»⁴¹⁹, sono distanti dalla «nuova sensibilità completamente trasformata» invocata dai futuristi. Le modalità stesse adottate dal gruppo avanguardista non potevano trovare terreno fertile nelle posizioni di Grubicy, che pure, accanto a Morbelli, Conconi e altri aveva partecipato al moto anti-accademico degli anni novanta accarezzando il progetto di un'*arte libera*.

Letto l'articolo su «La Voce» Benvenuti ne invia copia a De Maria, Bernasconi, Macchiati e Vittore.⁴²⁰ Se Macchiati risponde con una punta di ironia, a proposito della «mostra futurista (!??)», che tolti quattro artisti veri «per il resto condivido pienamente ciò che dice il Soffici»⁴²¹, Grubicy scrive una lunga lettera definendo le parole di Soffici *frustrate*, frutto dell'*onanismo cerebrale* di un uomo incapace di provare gioia nell'arte. Testimonianza ne era la sua ammirazione per Rosso che «fuori dalla virtuosità d'uno abilissimo a farsi valere» altro non era che una riedizione «anche per la priorità di data di una quindicina d'anni» della *poderosa genesi creatrice sana e geniale* di Giuseppe Grandi. Per questo *l'invelenito scrittore non capiva*

opere d'arte veri frutti d'amore come quelli di De Maria, di Macchiati, miei, tuoi ed altrettanti che vengono dal Soffici attenagliati coll'identico feroce compiacimento con sui si scaraventa contro certe evidentemente non sincere tamburonate a base di bluff dei nostri giovani colleghi che – nontà loro! – amano qualificarsi da sé stessi «futuristi» cioè resistenti al futuro mentre purtroppo temo che i poveracci siano morti prima di nascere perché da Natura non abbastanza dotati per essere sacerdoti dell'arte.⁴²²

Confrontando le parole di Boccioni nel *Manifesto della scultura futurista* del 1912 sul *genio* Medardo – pur nell'evidenziazione dei suoi limiti – con l'esaltazione grandiana di Vittore, si coglie tutta la

⁴¹⁸ Si segnalano alcuni nominativi derivati dalla rassegna stampa citata nel testo e dei quali, in moltissimi casi, non era nota la partecipazione alla mostra: Serafino Macchiati, Vindizio Nodari Pesenti, Padovani, Dudreville, Donato Frisia, Mario Pobbati, Giuseppe Maldarelli, Lazzaro Pasini, Emilio Borsa, Ugo Bernasconi, Antonio Rubino, Gobbi, Carlo Agazzi, Raul Viviani, Nicola (?) Laurenti, Enrico Pancera, Sante Callegari, Guido Mazzocchi, Luigi Macchi, Edgardo Calori, Beniselli, Pietro De Francisco, Giulio Ricordi, Mario Biazzini, Achille Jemoli, Piola, Mario Chiattoni, Giannino Castilioni, Angiolo D'Andrea, Luigi Turolo, Cisari.

⁴¹⁹ Archivio del '900, Mart, Fondo Grubicy, BEN.I.1.1.278, 29/4/1911.

⁴²⁰ Archivio del '900, Mart, Fondo Grubicy, GRU.I.1.1.84, 22/06/1911.

⁴²¹ Archivio del '900, Mart, Fondo Benvenuti, BEN.I.1.1.334, 02/07/11.

⁴²² Archivio del '900, Mart, Fondo Benvenuti, BEN.I.1.1.278, 24/6/1911

distanza estetica e ideale tra Grubicy e gli avanguardisti e come non poteva che rivelarsi fallimentare l'idea di una mostra in cui principi non solo dissimili, ma irriducibili, coesistevano.

Se Grubicy, dunque, ebbe la possibilità di partecipare alla mostra e di realizzare una intera sala con opere di artisti di sua scelta, la lettera di Boccioni ad Adriana Bisi Fabbri del 30 aprile 1911 – lettera dove, non a caso, Boccioni parla di una esposizione *abortita* - documenta come, per altro verso, il pittore futurista avesse ampiamente lavorato alla strutturazione e alla scelta dell'allestimento e del posizionamento dei pezzi, almeno quelli di sua scelta e pertinenza.⁴²³

Proprio la presenza futurista all'*Arte Libera* è utile a comprendere un aspetto fondamentale della mostra in relazione al rapporto conflittuale con l'ambiente espositivo locale. Spesso questa mostra è stata indicata come la prima mostra futurista: Boccioni, Carrà e Russolo, pur presentandosi quale gruppo sodale al programma, si ritagliano espositivamente uno spazio, una vera e propria *Sala Futurista*, dove sono esposte all'incirca cinquanta opere,⁴²⁴ «a capo di un corridoio, su una porta che immette in tre sale, una denominazione collettiva: *I futuristi* [...] I pittori futuristi sono tre e ciascuno occupa una sala».⁴²⁵ Stando al commentatore de «Il Secolo» i futuristi «hanno occupato quasi metà dell'esposizione libera». Una strategia espositiva, questa, consistente nell'isolarsi in un'area esclusivamente dedicata alla loro produzione che non rappresentava, tuttavia, una novità e che era già stata sperimentata:⁴²⁶ alla mostra del *Bianco e nero* del 1910 presso la Famiglia Artistica si parla di una «breve sala dei pittori futuristi, i quali dovrebbero essere alla prima affermazione di opere»⁴²⁷. All'Intima del 1910 i Futuristi, come noto, esponevano e, soprattutto, si presentavano ancora in gruppo ed isolati: questo fatto è confermato da due recensioni in cui si parla di un *antro* dove i pittori si presentavano. Si trattava di una due salette minori della sede: la mostra si articolava, infatti, lungo tre sale maggiori e due minori, una dedicata al Bianco e Nero e una ai futuristi.⁴²⁸

Sotto questo profilo *l'Arte Libera* non rappresentava «the first group presentation of the Futurist painters»⁴²⁹, quanto, semmai, il tentativo di portare ad un livello successivo quanto già sperimentato in seno alla Famiglia Artistica.

Prima ancora, dunque, della svolta del 1912 quando i futuristi definitivamente abbandonano i contesti istituzionali e perseguono una strategia espositiva militante con le relative sclerotizzazioni e miopie strategiche,⁴³⁰ il gruppo adottò la politica di riservarsi uno spazio nel quale proporsi come realtà di

⁴²³ Rovati 2009, pp. 27-28, n. 19: «Vi ho collocata tutta su una parete, nella sala, con una di fronte che risponda al nostro desiderio almeno in parte. Appena voltata la Vostra parete viene la Sala Futurista, nella quale hanno preso posto i disegni di un bambino di 7 anni, interessantissimo. Vicino a Voi v'è un bambino di 12 un operaio con due teste e uno sconosciuto con una Annunciazione giottesca alta un palmo»

⁴²⁴ Per il numero delle opere si veda il volantino: *Un quadro futurista sfregiato dai Passatisti* edito in seguito al non meglio documentato sgraffio o ditata su *La Risata* di Boccioni.

⁴²⁵ Rovati 2009, p. 211.

⁴²⁶ Si rimanda come testo di massima più recente per questi anni al contributo di Giovanni Lista che ripercorre, seppur con molte inesattezze, le partecipazioni futuriste alla Famiglia Artistica: G. Lista, *Gli anni dieci: il dinamismo plastico*, in A. Masoero, G. Lista, a cura di, *Futurismo 1909-2020. Velocità+Arte+Azione*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio – 7 giugno 2009), Skira, Ginevra Milano 2009, pp. 83-179:83-101. Una analisi più precisa e puntuale, sebbene di difficile accesso linguistico, è nel già citato e fondamentale saggio e di Christa Baumgarth del 1964 e ancora nel successivo: C. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek, Hamburg 1966.

⁴²⁷ *La mostra di bianco e nero alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLV (1910), 15775, 21 marzo 1910, p. 5; Crispolti 2010, p. 16.

⁴²⁸ Si vedano: a.c., *Un'altra esposizione di Belle Arti*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 356, 24 dicembre 1910, p. 5; i.o., *L'Esposizione intima della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLV (1910), 16052, 27 dicembre 1910, p. 3

⁴²⁹ Poggi 2009, p. 104.

⁴³⁰ Si considerino i fallimentari rapporti con Armory Show e con Secessione Romana, per i quali si veda: Schiaffini 2013, pp. 52-64. Paolo Thea parlava proprio di un abbandono volontario delle istituzioni ufficiali: Thea 1994, p. 74.

gruppo autonoma e staccata dal resto degli espositori. Considerando il contesto artistico milanese, in questi anni, solo le Intime della Famiglia Artistica permettevano una tale possibilità operativa alla quale si affiancava la possibilità di esporre, nei fatti, senza che vi fosse un filtro di selezione. Una commissione di accettazione e collocamento vi era, anche, alle rassegne annuali della Permanente: alla mostra degli artisti lombardi, la prima inaugurata, nel 1910 i futuristi – Carrà e Boccioni – erano, come noto, presenti, ma le loro opere erano distribuite in due diverse sale e non accostate come permette di evincere il catalogo⁴³¹. Il silenzio generalizzato e, spesso, ostile della critica è una nota dominante rispetto alle prime sortite espositive del gruppo futurista: Carlo Bozzi, dalle pagine de «Il Secolo» salutava in maniera molto ironica i pittori, ma ne sottolineava subito l'affiliazione alla Famiglia Artistica:

Fra i giovani si distinguono i soci della Famiglia Artistica e un paio dei cinque che si sono battezzati futuristi ma che, per ora, rappresentano appena il passato prossimo dell'impressionismo francese e ai quali, ieri, da queste colonne, un maestro dell'arte e della critica chiedeva un manifesto...di opere.⁴³²

Non diverso lo sguardo del commentatore de «L'Unione» che scriveva:

Non mancano in questa mostra i futuristi, e va data lode alla commissione per l'accettazione ed il collocamento delle opere, di aver voluto con un po' di indulgenza, favorire il loro intervento. Il pubblico potrà così osservare questi prodotti dei *Signori della luce*, come essi si proclamano in un allegro manifesto e potrà fare i confronti opportuni con gli altri lavori modesti ma equilibrati.⁴³³

Purtroppo la scarsità di materiale archivistico disponibile sulle mostre annuali della Famiglia nel periodo in esame non permette di documentare in che modo procedessero le Commissioni, pure presenti, di accettazione: tuttavia, come si vedrà, una testimonianza di Giovanni Mussio del 1912 conferma, nella sostanza, il carattere totalmente libero delle rassegne intime, unica alternativa, dunque, alle *forche caudine* braidensi e alla Permanente quando si trattava di ammissioni.

In ogni caso, il costituire le Intime il modello espositivo più liberale potrebbe concorrere a spiegare come mai a Milano, contrariamente che a Roma, non si verificò mai la necessità di una *Secessione* che ricavasse uno spazio alternativo a quello accademico e, soprattutto, come mai le mostre contestative – come l'*Arte Libera* e quella dei *Rifiutati* – finissero per non strutturarsi come circuito alternativo stabile, né generassero una tradizione o un prototipo stante la sostanziale diversità che caratterizzò sia la rassegna dei Rifiutati del 1912 che la mostra novotendente del 1914.⁴³⁴

All'alba del 1911, dunque, i futuristi disponevano di tre diversi orizzonti espositivi: Brera, con commissioni di accettazione e collocamento, la Permanente, con la stessa struttura, la Famiglia Artistica ad accesso libero. L'annata 1910, come visto, aveva già segnato una affermazione locale degli artisti marinettiani che contavano già, come *futuristi*, diverse partecipazioni: *Bianco e Nero* alla Famiglia nella primavera, mostra degli artisti lombardi, mostra dei Concorsi, Esposizione Nazionale, Intima della Famiglia Artistica. Fatte salve le rassegne della società, in tutti i casi i futuristi non erano stati presentati come gruppo. Le Intime e le mostre interne dell'associazione, tuttavia, non potevano

⁴³¹ *Società per le Belle Arti Esposizione Permanente. Mostra annuale degli artisti Lombardi*, Milano 1910, pp. 20-21 (Boccioni); p. (Carrà).

⁴³² c.b., *L'Esposizione primaverile alla Società per le Belle Arti*, «Il Secolo», XLV (1910), 15804, 20 aprile 1910, p. 3.

⁴³³ *Artisti lombardi alla Permanente*, «L'Unione», III (1910), 111, 22 aprile 1910, p. 4.

⁴³⁴ Si veda: Thea 1980, pp. 3-6.

costituire una alternativa di diretta concorrenza alla visibilità delle rassegne nazionali: benché gli osservatori d'arte fossero molto attenti a quanto si proponeva nelle sale sociali, l'evento della Famiglia rimaneva una occasione di nicchia, una mostra minore che poteva, al massimo, costituire un avvio di un discorso, non certo l'affermazione sulla scena artistica locale.

L'*Arte Libera* futurista non può essere letta fuori da un discorso che consideri la trama espositiva milanese: uno dei fatti scatenanti, anche dal tono di *Artisti d'Italia*, dovette essere il rifiuto, recentissimo, di due tele di Carrà, di una di Boccioni e di una di Russolo alla Braidense e la mancata vittoria del Fumagalli da parte di Boccioni stesso. Questo substrato è quello che sostanzia l'interpretazione boccioniana dell'*Arte Libera* come esposizione di indipendenti e la sterzata impressa dai futuristi alla mostra. L'attacco alle giurie e alle commissioni, lungi dall'essere una semplice *boutade*, toccava nel vivo il problema maggiore per i futuristi che avevano avviato una politica espositiva di gruppo: Brera, la vetrina espositiva principale, sotto questo profilo, rimaneva intangibile. L'impossibilità di intervenire sulle decisioni delle giurie di accettazione e collocamento avrebbe reso infine inattuabile qualsivoglia pianificazione espositiva di gruppo in una rassegna nazionale e questo, per un movimento strutturato attorno ad un programma, costituiva un elemento di enorme debolezza perché rendeva impossibile il presentarsi al pubblico in maniera coesa anche qualora le opere avessero passato le *forche caudine* di Brera.

Dopo essersi, lungo il 1910, presentati come *gruppo* al pubblico nelle occasioni minori, la necessità di conquistare da un punto di vista materiale la scena artistica locale ed il mercato imponeva la ricerca di un contesto espositivo diverso, un *nuovo centro* come lo ha definito Thea, funzionale alla politica espansiva che non poteva più trovare nell'*intimità* della Famiglia Artistica un ambito di definizione sufficiente soprattutto a fronte di una critica ampiamente ostile e reticente. La necessità di andare oltre la visibilità offerta dalle sale, benevole, della Famiglia, emerge chiaramente quando si consideri che a questa data l'associazione aveva ormai avviato un calendario di esposizioni individuali alle quali, indubbiamente, avrebbe potuto ambire la falange futurista nel presentarsi espositivamente come gruppo unitario. Ed è qui, dunque, che risiede la novità fondamentale dell'*Arte Libera* con l'adozione del manifesto come mezzo di promozione: strutturare, cioè, un contesto espositivo *ex-novo*, esterno a qualsiasi circuito preesistente, capace di garantire un ampio riscontro di pubblico e in cui promuovere una mostra, a tutti gli effetti, autogestita e in cui il gruppo futurista passa dalla subalterna posizione di espositore che impone, anche in realtà come quella della Famiglia Artistica, la necessità di sottostare ad un ordinamento che procede da una commissione che, quantomeno, *ordina*, al ruolo di promotore istituendo una rassegna e definendone i limiti operativi e formali nelle scelte e negli allestimenti.⁴³⁵

Ancora, a distanza di 14 anni, nel 1925, Margherita Sarfatti ricordava – esasperando autocelebrativamente la propria partecipazione attiva che non risulta in alcun modo documentata – come l'impresa fosse stata organizzata da lei, Boccioni ed Alessandrina Ravizza e forniva indicazioni utili a definirne il carattere sia nella parte *destruens* che nella parte *construens* funzionale alle esigenze del gruppo marinettiano, rimandando il tutto non ad un problema sociale, connesso al sostegno dell'arte primordiale o primitiva, ma ad un problema di professionismo artistico e di contestazione del circuito espositivo locale:

⁴³⁵ Si veda quanto ha scritto a tal proposito Paolo Thea rilevando come questo costituisse attorno al 1910-14 uno dei problemi centrali del contesto artistico locale: Thea 1980, p. 4.

Le Giurie di accettazione nelle Esposizioni di belle arti dovrebbero essere – non dico giuste, che è impossibile e disumana pretesa – ma severissime. Se no, è meglio abolirle.

A Parigi, la Mostra degli Indipendenti attuò questo principio, con risultato caotico, non inglorioso e non infecondo. Dalla confusione di molte strampalate assurdità, emersero delle stelle di prima grandezza, che il pubblico mai aveva avuto agio di contemplare, e sarebbero giunte nel suo campo di osservazione chissà quanti anni dopo. E anche fra noi, ad una Mostra simile, organizzata prima della guerra da Alessandrina Ravizza, da Umberto Boccioni e da me, dovettero i pittori futuristi di entrare la prima volta in diretto contatto col pubblico milanese.⁴³⁶

I.6.1.3 - «LA DOLOROSA MERAVIGLIA». LA COMMISSIONE D'ACCETTAZIONE ALLA BIENNALE DEL 1912.

La rassegna nazionale del 1912 non portava alcuna traccia di modificazione regolamentari a seguito dell'esperienza contestativa dell'*Arte Libera*. Invariate rimangono le norme per le nomine la Commissione di accettazione, cinque artisti eletti dagli elettori e due dal Consiglio Accademico, mentre per quella di ordinamento interviene una modifica che rimanda la nomina interamente al Consiglio. Per le giurie dei Premi rimane invariata la prassi con cinque artisti eletti dagli espositori e quattro dal Consiglio.⁴³⁷ Ancora una volta, per ragioni di spazio, il Regolamento prevede la limitazione al massimo di due pezzi per espositore.

Come ogni anno le associazioni artistiche inviarono le proprie liste:

Come abbiamo annunciato, domattina all'Accademia di Brera gli artisti aventi diritto dovranno portare il loro voto per la scelta della Giuria di accettazione delle opere destinate alla esposizione, che si annuncia molto importante, del prossimo settembre nella nostra città. La giuria sarà composta di sette membri, cinque dei quali da eleggersi dagli espositori e due dall'Accademia di Brera. Avrebbe dovuto riuscire facile a Milano, più direttamente interessata, trovare cinque bei nomi da proporre, ma gli artisti, si sa, si amano come cani e gatti. Così le liste di candidati raccomandate agli aventi diritto a votare sono tre, nientemeno! Una è presentata da una cinquantina di artisti fra i quali, a cominciare dal Carcano, sono tutti i nomi del più noti e valenti, ed è composta di Cesare Laurenti, Marco Calderini e Paolo Sala, pittori, Achille Alberti ed Ernesto Bazzaro, scultori: una — la lista, diremo così della Fronda — è presentata dalla « Famiglia Artistica e reca i nomi di G. Graziosi, Vettore Zanetti-Zilla e V. Grubicy, pittori, e Cesare Zocchi ed Eugenio Pellini, scultori. La terza comprende, fra altri nomi, i bei nomi di Marius Pictor e di Plinio Nomellini [add. 13/08: di Baldassare Longoni e dello scultore. Dal Bo, e l'ultima, non meno clandestina, reca i nomi di S. Bersani, A. Cagnoni, N. Gradi, pittori, e L. Secchi e Confalonieri, scultori. Il Secchi fu portato a sua insaputa, tant'è vero ch'egli ci autorizza a dirlo e a dichiarare che non accetterebbe se eletto. Intanto dopodimani l'Accademia di Brera provvederà alla scelta dei due propri rappresentanti nella giuria.⁴³⁸

⁴³⁶ M. G. Sarfatti, *Pittori e scultori alla terza Biennale in Roma*, «Rivista illustrata del Popolo d'Italia», III (1925), 4, 15 aprile 1925, pp. 39-43: 39. Si veda: E. Pontiggia, *La Classicità e la Sintesi Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1931)*, in E. Pontiggia, *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, cat. della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo 13 luglio-12 ottobre 1997), Skira, Milano 1999, pp. 13-61: 31; Poggi 2009, p. 103; A. Negri, *Margherita Sarfatti e Milano. 1902-1923. Alcune osservazioni*, in A. M. Montaldo, D. Giacon, *Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano*, cat. della mostra (Milano, Museo del Novecento 21 settembre 2018-24 febbraio 2019), Electa, Milano 2018, pp. 23-29: 25-26.

⁴³⁷ Per gli studi sul regolamento: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1912, CARPI F IV 18bis:1. Per il regolamento e i relativi articoli: R. *Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1912. Catalogo illustrato*, Romitelli, Milano 1912, pp. 7-16.

⁴³⁸ *Per le elezioni d'una giuria artistica*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 224, 13 agosto 1912, p. 5.

Le associazioni artistiche locali venivano scontrarsi sulla scelta dei nomi:⁴³⁹ la retrograda lista della Patriottica – una lista che presentava nominativi che ricorrevano nelle commissioni già dagli anni novanta – si scontrava con quella della Famiglia Artistica che riproponeva Grubicy come nome di punta al fianco di Eugenio Pellini che, come visto, proprio al maestro divisionista scriveva lettere astiose nei confronti dell’operato di Previati alla precedente Biennale.

Le sedute per le votazioni si tennero il 13 agosto con sessanta votanti che diedero come eletti: Marco Calderini con 63 preferenze, Cesare Laurenti con 59, Vittore Grubicy con 56 per i pittori ed Achille Alberti e Cesare Zocchi per gli scultori. Riusciva eletta, dunque, la commissione proposta dalla Patriottica, ma la Famiglia otteneva, quantomeno, la nomina di Vittore e Zocchi.⁴⁴⁰ Il completamento della giuria da parte del Consiglio andava nel senso di un deciso mantenimento dell’indirizzo tradizionalista risultando nominati Pompeo Mariani ed Ernesto Bazzaro. La seduta del Consiglio per l’elezione dei membri mancanti sembra, ancora, essere lo specchio di una involuzione delle politiche accademiche, quantomeno boitiane:⁴⁴¹ il Consigliere Cassi chiedeva se, nell’indicare i nomi, non fosse il caso di mantenere fede alla votazione eleggendo gli artisti che seguivano nelle preferenze di voto espresse dagli artisti. Boito rispondeva che il criterio doveva essere nominare «quelli che al Consiglio sembrano più adatti. [...] non è il caso di lambiccarsi il cervello per tale scelta; tener presente come condizioni essenziale che i prescelti sieno di pieno gradimento al Consiglio, che siano soprattutto veri artisti non solo, bensì parziali ed indipendenti. Ad esempio egli crede che Bignami, Carcano, Previati, Tallone siano sempre eleggibili opportunamente». Previati dal canto suo trovava «che si potrebbe integrare la Commissione nel senso di formare una garanzia di imparzialità dei criteri da adottare nei lavori della Commissione stessa».

I lavori della commissione partirono il 26 agosto: la prima azione fu quella di recarsi presso lo studio di Wildt per verificare l’opera da lui notificata, la *Il Giovane, il Vecchio e il Santo*, che venne ammessa all’unanimità e si aggiudicò il premio Principe Umberto per la scultura. Il 26, 27 e 28 agosto si procedette all’esame di tutte le opere suddivise per categoria: accettati, sospesi e rifiutati. La relazione della Commissione riporta dati impressionanti: le opere accettate furono 226, quelle rifiutate 378.

Tuttavia la Commissione ha la coscienza di non aver ecceduto nella severità anche perché dinanzi al dilagare della mediocrità, alla facilità con cui da un troppo grande numero di artisti e dilettanti si mandano alle nostre esposizioni opere di nessun significato, studi incompleti e manchevoli, le parve suo dovere di reagire contro una tendenza che stima dannosa.

Già ci sono in questa città delle Mostre annuali promosse dai sodalizi artistici in cui le opere di minore importanza, e di chi è alle prime prove possono trovare decoroso modo di presentarsi. Queste di Brera per il fatto che si aprono ogni due anni, per i cospicui premi di cui sono dotate, per l’autorità dell’istituto che le bandisce, dovrebbero secondo il pensiero della Commissione, costituire, come costituivano un tempo, un avvenimento artistico più significativo.

Per alcune opere la Commissione, nell’escluderle, ha dovuto tener conto anche del limitato spazio disponibile.

⁴³⁹ Si veda il fondamentale intervento di S. Reborà: S. Reborà, *Le arti a Milano nel 1912*, in L. Mattioli Rossi, M. Di Carlo, a cura di, *Boccioni 1912. Materia*, cat della mostra (Milano, Fondazione Mazzotta, 2 aprile – 28 maggio 1995), Mazzotta, Milano 1995, pp. 272-283.

⁴⁴⁰ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1912, CARPI F IV 18bis:5.

⁴⁴¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dall’anno 1909 al 1912, CARPI A III 28: 3, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 14 agosto 1912.

Altre opere invece – in generale però di piccole dimensioni – sono state accolte non tanto per il loro valore intrinseco quanto per seguire il criterio di carattere generale di portare alla Mostra una nota di varietà che valga a renderla più attraente e più completa.⁴⁴²

La Commissione, dunque, si poneva al riparo da eventuali critiche palesando una interpretazione della mostra che non andava nel senso, auspicato da Grubicy, di una rassegna utile a lasciare emergere le tendenze nuove e le recenti manifestazioni – anche se non perfettamente estrinsecate – ma a demandare a questo scopo le esposizioni collaterali, prima fra tutte l'Intima della Famiglia Artistica, riservando a Brera il ruolo di vetrina per un'arte che, in sostanza, si assestava sul tradizionale sentiero della linea lombarda dell'ultimo ventennio.⁴⁴³ Vittore Grubicy, che aveva comunicato di non essere presente alle sedute e richiedeva di ricevere via lettera i verbali, rimandava la copia di sua pertinenza con una nota sferzante:

Mentre per riguardi a titoli personali di natura ufficiale vennero accolte molte opere d'un'insignificanza e banalità desolante, furono invece respinti con durezza inesorabile lavori di notevolissimo interesse evolutivo e ciò malgrado la più viva e calorosa insistenza del sottoscritto rimasto abbandonato anche dal collega Scultore Zocchi, la cui elezione era dovuta alla stessa lista di artisti che io mi sforzavo di patrocinare.

Vittore Grubicy De Dragon

Sembra, ma non vi è traccia documentaria, che Grubicy per opposizione ai verdetti abbandonasse la commissione. In ogni caso appare chiaro che lo scontro si consumava: Vittore interpretava come un mandato specifico quello della Famiglia Artistica e lo concepiva come finalizzato a imporre una visione progressista delle Commissioni, e riconosceva, lui stesso, nella sua elezione un compito che si traduceva nel patrocinare artisti che, evidentemente, non trovavano fortuna nel meccanismo di ammissione alla rassegna. Gli elenchi dei rifiutati⁴⁴⁴ riportano ingenti rifiuti totali o, più spesso, parziali per i più giovani. Si riportano alcuni nominativi: Roberto Borsa, Achille Virgilio Funi⁴⁴⁵, Mario Chiattoni, Luigi Archinti, Sante Callegari, Luigi Bompard, Aroldo Bonzagni⁴⁴⁶, Gottardo Segantini, Pietro De Francisco, Guido Marussig, Adriana Bisi Fabbri, Italo Josz, Giuseppe Cominetti, Angelo Barabino, Carlo Erba⁴⁴⁷, Michele Cascella, Guido Calori, Mario Biazzi, Romano Valori, Ugo Piatti, Emilio Notte, Donato Frisia, Carlo Prada, Guido Zuccaro, Marcello Nizzoli, Aldo Carpi, Lina Arpesani, Archimede Bresciani, Guido Caprotti, Vindizio Nodari Pesenti, Matteo Olivero.⁴⁴⁸

Un caso di indubbio interesse è il rifiuto di un'opera di Pietro Chiesa: alla nona pagina dell'elenco delle opere dei rifiutati si legge «Pietro Chiesa (5 contrari) ?????? scrivere a cav. [illegibile]». Il pittore

⁴⁴² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1912, CARPI F IV 18bis:5: *Verbale del Lavoro compiuto dalla Commissione di Accettazione*.

⁴⁴³ Come ha scritto Sergio Rebora: «attraverso la maggior parte delle opere presentate alle biennali dagli artisti di formazione braidense, prime fra tutte quelle che risultavano vincitrici ai concorsi o che conseguivano il premio Principe Umberto, si poteva riconoscere una linea unitaria e coerente che distingueva la specificità milanese», in S. Rebora, *Le "Biennali di Brera": la continuità dell'accademia e il dialogo con l'avanguardia*, in P. Biscottini, M. Amari, M. Negri, *Arte a Milano 1906-1929*, cat. della mostra (Milano, Fiera Milano 24 novembre 1995 – 7 gennaio 1996), Electa, Milano 1995, pp. 21-29:21.

⁴⁴⁴ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1912, CARPI F IV 18bis:5: *Opere di Pittura non accettate*.

⁴⁴⁵ Presentava *La danza del gatto*

⁴⁴⁶ Presentava *La Crocifissione e La Danzatrice*

⁴⁴⁷ Presentava *Nota di colore*. Risultava accettato *Casolari a sera*.

⁴⁴⁸ Per un raffronto con le opere ammesse si veda: R. *Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1912. Catalogo illustrato*, Romitelli, Milano 1912.

aveva notificato l'opera *Ritratto di Bambina* che venne, inizialmente, respinto e poi esposto⁴⁴⁹. Tra le comunicazioni agli artisti si ritrova una lettera, inviata a Chiesa, che rimonta proprio alle discussioni relative all'ammissione del suo lavoro:

Milano, 28 agosto 1912,

Egregio Signore,

La commissione di accettazione ha esaminato il di lei dipinto «Ritratto di bambina» presentato per la Mostra di Brera. La stima di tutti i colleghi verso di lei avrebbe voluto indurli ad accettare il quadro, ma l'affetto grande che hanno per il collega, ci ha persuasi a sconsigliarlo dall'espone un'opera che, a parer loro, non aggiunge nulla al bel nome in arte che egli si è guadagnato.⁴⁵⁰

Alfine Chiesa decise di esporre il lavoro, ma la lettera documenta l'imbarazzo della Commissione nel ritrovarsi in una situazione complessa: già nel 1910, infatti, Grubicy aveva proposto di non sottoporre all'accettazione le opere dei Consiglieri accademici e degli insegnanti, e la questione si riproponeva tal quale. Chiesa non era nel corpo accademico, ma era artista che aveva raccolto ampi consensi in precedenza proprio dall'Istituto stesso e sarebbe stata indubbia fonte di imbarazzo il dover bloccare l'accesso ad un'opera di un pittore ormai annoverato tra i maestri.

Nei fatti il dibattito scoppiò all'indomani delle accettazioni, prima che le porte della Biennale si aprissero:

Attesa la quantità piuttosto limitata di locali disponibili, l'Accademia di Brera non fece troppo chiasso intorno a questa esposizione per ridurre così il numero degli espositori. Ciò nonostante questi furono numerosissimi, non solo di tutta la Lombardia ma di parecchie città del Regno. Le opere presentate sommarono a 713. La giuria d'accettazione non ne accolse però se non 335 appartenenti a 248 artisti. Così lo scarto fu nella proporzione del 55 per cento, dando origine ad un'infinità di commenti che durano ancora⁴⁵¹

La firma del «Corriere», *ac*, in occasione della inaugurazione sentenziava che l'alto tasso di rifiuti non era abbastanza: «la eliminazione avrebbe potuto e dovuto essere anche maggiore, senza riguardo a nomi pur simpatici ed a figure di valenti infiacchiti dall'età».⁴⁵²

Vittore Grubicy rispondeva con una lettera al Corriere nella quale spiegava il suo punto di vista in un contesto reso febricitante da una protesta artistica scoppiata all'indomani dell'inaugurazione della mostra:⁴⁵³

Signor Direttore,

Avendo partecipato ai lavori della Giuria di accettazione per l'Esposizione biennale di Brera sembrami doveroso spiegare ai lettori che quell'ecatombe del 56 per cento — denunciata dal signor critico del giornale — non va computata come una falcidia sulle opere presentate ex novo per l'accettazione alla Biennale; ma bensì come una percentuale risultante da queste opere, affluite per la Biennale più l'intero stock dei lavori che avevano già partecipato ai vari concorsi accademici e che — con ingresso sempre gratuito pel pubblico! — furono esposti per quindici giorni negli stessi locali della Permanente assunti in noleggio dalla Regia Accademia.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 54 n. 320

⁴⁵⁰ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale di Belle arti in Milano 1912, CARPI F IV 16. *Corrispondenze con gli artisti A-L*, ad vocem.

⁴⁵¹ *L'imminente esposizione triennale di Belle Arti. Il 55 per cento delle opere scartate*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 249, 7 settembre 1912, p. 5

⁴⁵² *ac.*, *La mostra nazionale di Belle Arti a Brera*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 255, 13 settembre 1912, p. 3.

⁴⁵³ *Le esclusioni all'Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 258, 16 settembre 1912, p. 5.

Per cui la Commissione d'accettazione giustamente curante della necessità di far posto alle opere nuove, senza stabilire un reciso principio di massima (che sarebbe stato in contrasto col regolamento il quale conferisce alle opere dei concorsi il diritto di aspirare all'ammissione per la Biennale) ha adottato il criterio di limitare al minimo l'ammissione e quindi la ripresentazione di tali opere.

Non ho difficoltà ad associarmi all'onorevole critico del Corriere quando scrive che «...la eliminazione avrebbe potuto e dovuto essere anche maggiore»: Ma quando aggiunge «senza riguardo a nomi pur simpatici ed a figure di valenti infiacchiti dall'età» trovo che l'esecuzione pratica non può riuscire così speditiva e comoda. È una questione questa di delicatezza estrema che all'ultima Biennale di Brera lo scrivente aveva tentato di risolvere purchessia proponendo di istituire una categoria di *esenti* dall'esame della Giuria perché... investiti di certi titoli di emanazione e di autorità accademica. Non si può né si deve dimenticare che queste esposizioni sono d'istituzione e di gerenza dell'Accademia...: come mettere alla porta questo o quello dei padroni di casa? I colleghi della Giuria del 1910 votarono contro la mia proposta e quest'anno la questione si è risolta nella sostanza — se non nella forma — quando ci si trovò di fronte all'«impossibilità» (!?) di rifiutare il tal nome pur essendo unanimi nel consentire sulla miseria deplorabile dell'opera.

Mi limito ad esporre il problema; ad altri studiarne la soluzione.

Con ossequio.

V. Grubicy, pittore.

La prima spiegazione, inerente i concorsi Fumagalli, è fondamentale per comprendere lo scontro che si verifica con Bonzagni: lo scarto, spiega Vittore, doveva l'ampio ammontare al fatto che le opere presentate ai concorsi di fondazione privata, la cui esposizione si teneva nelle stesse sale della Permanente in luglio, erano d'ufficio ammesse alla nazionale. La politica, comprensibile, della Commissione era quella di dar la precedenza ad opere che non fossero già state esposte — come quelle per i concorsi — e dunque i rifiuti assommavano a causa dell'ingente mole di opere già esposte nel precedente appuntamento espositivo. D'altro canto si riproponevano, come accennato, i problemi già verificatisi in occasione della biennale del 1910 e Grubicy stesso si trovava a gestire un altro *affaire* simile a quello Chiesa e che coinvolgeva il satrapico Conte Emilio Gola. La vicenda, significativa, è documentata dalle minute di Vittore e testimonia come il pittore divisionista fosse pienamente impegnato non solo in una revisione delle procedure, ma al sostegno dei giovani artisti che richiedevano l'ammissione alle esposizioni maggiori.

Il 28 aprile 1912 Grubicy scriveva a Gola una lettera.

Caro Gola,

L'ammirazione profondamente convinta per la sua arte che mi ha dato godimenti di vero trasporto da paragonarsi quasi a quella di natura sessuale...(pare una prosa assurda eppure non faccio che fotografare il mio pensiero!).

La deferenza convinta quindi che — come forse nessun altri mai — nutro per la sua personalità artistica grandemente [?] già assodata, mi autorizzano, mi incoraggiano e direi quasi mi impongono di rivolgerle una preghiera urgente, quella di ritirare il suo dipinto di 3 bambini che non contiene traccia non emana tracce sufficienti della qualità saporose di pittore che rendono cari il nome di Emilio Gola. Pompeo Mariani si associa.⁴⁵⁴

Il 30 agosto Vittore scriveva a Campi in Accademia

L'amico Gola dopo avermi per cortese deferenza telegrafato «Grazie prego ritirare quadro» oggi è venuto ad esprimermi il vivo rincrescimento che prova a rinunciare all'esposizione di quella sua opera alla quale — assicura lui — ci tiene in modo particolarissimo ed è pienamente convinto del valore di essa.

⁴⁵⁴ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU.I.2.4., 74.

Siccome ho sempre professato e proclamata la massima che un artista il quale si è meritatamente conquistato una personalità e un nome ha di che rispondere del proprio nome verso il pubblico – anche degli errori – senza che a nessuno venga mai in mente di renderne responsabile le commissioni d'accettazione, prego l'onorev. Sig. Segretario a considerarmi come pienamente assenziente a che il collega Gola sia libero di fare quanto gli pare: ritirare od esporre la sua opera.⁴⁵⁵

Nello stesso giorno scriveva, ma probabilmente non inviava,⁴⁵⁶ una seconda comunicazione a Campi nella quale sollevava un ulteriore elemento di problematicità:

Egregio Segr. Campi,

Essendo compiuta all'oggi andante 30 agosto l'opera consentitaci per parte sostanziale quest'anno dall'innovato regolamento della R Accademia (che toglie a noi ed incarica altri della funzione delicata del collocamento) contro il quale prego far mettere a verbale la più formale protesta per conto mio e dei miei rappresentati.

Grubicy protestava contro la modificazione del regolamento che, come accennato, revocava alla Commissione d'accettazione di occuparsi anche del collocamento: questa revoca, agli occhi del pittore, era certamente negativa e presentava la formale protesta dei suoi *rappresentati*, ovvero degli artisti che lo avevano, per la seconda volta, eletto in Commissione. Si tratta, indubbiamente, di un altro segnale di quella “involuzione” della rassegna annuale della quale si è accennato ad apertura e che limitava ulteriormente le possibilità degli artisti di interagire con il meccanismo espositivo. A strascico della vicenda di Gola, che ebbe la sua opera reintegrata, Grubicy sollevava altre osservazioni

Egr. Sig. Campi,

vengo ora a conoscere che i due dipinti sui quali i colleghi si accanirono rifiutandone l'ammissione sono dello stesso giovane artista che destò pari vivacità di discussione nel 1910 ma con esito di tolleranza sì che coll'esser stato ammesso risultò una delle tele discusse con maggior intensità ed interesse: quest'anno che ha progredito lo cacciano fuori.

Dopo la chiusura delle operazioni venne ammessa l'opera di Gola e credo qualche altra: questa riapertura delle operazioni mi fa pensare all'ingiustificata esclusione di certi artisti aventi già un nome, mentre ad altri – unicamente per riguardo al nome – vennero accettate opere assolutamente impossibili. La bambina di Chiesa non avrebbe guastata l'esposizione posto che si era passato sopra a tre o quattro altre cose riconosciute più scadenti.⁴⁵⁷

Purtroppo non è possibile risalire dagli elenchi degli esclusi sia del 1910 sia del 1912 al nome dell'artista al quale Grubicy si riferisce sebbene alcuni elementi inducono a credere che si tratti di Angelo Barabino.⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU.I.2.4., 76.

⁴⁵⁶ Si tratta di una minuta che segue la n. 74 ma che risulta sbarrata,

⁴⁵⁷ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU.I.2.4., 77.

⁴⁵⁸ Stando alla lettera delle parole di Grubicy non sembra possa trattarsi di Carlo Erba nei confronti del quale è nota la stima di Grubicy: è lo stesso Erba a raccontare in una lettera a Michelacci dell'incontro avuto, proprio in quei giorni, in Galleria con Vittore e dei complimenti ricevuti per il suo lavoro, si veda: S. Massari, a cura di, *Carlo Erba. Una memoria nel futurismo. 1884-1917*, cat. della mostra, (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 10 aprile-10 maggio 1981), De Luca, Roma 1981, p. 250 n. 16.

Come attestano i materiali dell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, infatti, Barabino portava all'esame del giurì due lavori: *Fiori selvatici* e *Il Figlio*.⁴⁵⁹ Il due dipinti sono menzionati nell'elenco delle opere rifiutate stilato dalla giuria. I documenti non permettono di desumere le ragioni del rifiuto, tuttavia, Barabino stesso, poco dopo l'esito, inviava una lettera a Vittore Grubicy: «non rimpiangerò mai la severità d'una giuria che ha dato occasione a lei, grande e serio Artista, di occuparsi così benignamente dei modesti miei lavori. Ancora nelle manifestazioni d'Arte, come nella vita, è tenuto in gran conto lo stretto formalismo e salvare le apparenze è ancora grande preoccupazione. Non dico che ciò non abbia una certa importanza ma tentare di demolire tutto quel che è valore all'infuori di tali concetti esclusivi, mi pare un'esagerazione odiosa. Non mi sconcerta però tanta severità per la manchevolezza di disegno delle mie figure – forse a torto ho trascurato di mantenere sempre in valore una qualità che nei pochi anni di frequenza alle scuole di Brera ho dimostrato di possedere».⁴⁶⁰

I dati combaciano: nel 1910 Barabino esponeva a Brera un suo lavoro molto discusso, *Rapina*⁴⁶¹, in cui la pittura divisa si piegava al trattamento di un tema scabroso come quello dello stupro. Grubicy, che sicuramente apprezzava la pittura affine dell'artista tortonese che nel gennaio era stato “arruolato” dal fratello Alberto per l'impresa di Amsterdam, doveva trovare insensata la bocciatura di due lavori – in particolar modo *Il figlio* – che rappresentavano un indubbio avanzamento pittorico e concettuale nella produzione dell'artista.

È evidente, dunque, che ancora vent'anni dopo le polemiche attorno alle ammissioni delle opere divisioniste, le Commissioni di accettazione costituivano un enorme problema, anche per un pittore che, certamente, non si trovava nelle condizioni di poter subire *ancora* delle forme di accanimento da parte delle giurie per motivi di ordine estetico stante che la glossa divisa era ormai la linea dominante di larga parte della scuola lombarda. Situazione che diveniva disperante per tutte quelle espressioni non inquadrabili come le tendenze secessioniste, latamente futuriste e primitiviste – da Carpi a Frisia, da Bonzagni a Dudreville – che si manifestavano tra le nuove generazioni. In questo conteso appariva certamente differente ed ancor più interessante la posizione di Grubicy perché, come emerge dalle lettere, il pittore non si pone dogmaticamente a favore o a sfavore dell'indirizzo moderno contro quello passato, bensì perseguendo un pensiero di fondo sostanziale che tutela da un lato i diritti della fama acquisita e, dall'altro, i diritti dei giovani artisti a non vedere espulsi i propri lavori. Come appariva, ai suoi occhi, insensato che un'esposizione Accademica escludesse opere di Gola o di Chiesa, allo stesso modo trovava inspiegabile il paradosso di non sostenere, negandogli l'accesso, un giovane artista che nel biennio trascorso aveva mostrato ampi margini di evoluzione. Lo stesso giorno dell'inaugurazione della rassegna annuale, Aroldo Bonzagni, alla testa di un gruppo di artisti giovani colleghi comunicava a mezzo stampa un manifesto che lanciava la *Mostra dei Rifiutati*. In questo trambusto il Consiglio sembra rimanere totalmente apatico: non risulta, quantomeno dai verbali disponibili, che nelle adunanze si affrontassero ordini del giorno riguardanti la Commissione di accettazione né, tantomeno, l'agitazione dei rifiutati.

⁴⁵⁹ Per la vicenda: N. D'Agati, *Angelo Barabino. Il figlio*, in A.-P. Quinsac, a cura di *Divisionismo. La rivoluzione della luce*, cat. della mostra (Novara, Castello di Novara, 23 novembre 2019 - 15 aprile 2020), Mets, Novara 2019, pp. 212-215.

⁴⁶⁰ M. Scognamiglio, *Epistolario*, in A. Anétra, a cura di, *Angelo Barabino. Arte e Pensiero*, Oltrepò, Voghera 2016, pp. 29-158: 74, lettera del 1 settembre 1912.

⁴⁶¹ *Esposizione Nazionale...1910*, p. 31 n. 102.

Tuttavia un elemento veniva a turbare la Presidenza: l'ennesimo ritorno negativo in termini economici e di pubblico della mostra. Alla seduta del 20 dicembre 1912 il fallimento era palese.⁴⁶² Il Presidente Boito poneva la questione se, non trattandosi di una temporalità regolamentata ma semplicemente consuetudinaria, l'Esposizione avrebbe dovuto tenersi l'anno venturo 1913. Previati prendeva la parola per esprimere «la dolorosa meraviglia che prova ogni qual volta deve constatare l'esiguità dei proventi dell'Esposizione di Brera, chiedendosi perché non si debba o non si possa, in una città come Milano, dar vita ad una Esposizione che potrebbe essere anche annuale come al Salon di Parigi, purché tutta l'organizzazione avesse intendimenti più larghi». Gola chiedeva se non si potesse riconsiderare l'ipotesi di un'altra sede a sostituire la Permanente, gli faceva eco Mentessi che sottolineava la necessità di evitare *in ogni modo* la sovrapposizione con Venezia che era divenuta costante dal 1910 e rischiava di replicarsi in una ipotetica Biennale del 1914. L'architetto Sommaruga, considerando l'infelice esito finanziario delle ultime esposizioni, non solo sconsigliava di indirne una l'anno venturo, ma proponeva una riattivazione del meccanismo triennale. Posta ai voti la questione, votano per una edizione al 1913 soltanto Mentessi, Laforet, Gola e Previati, così che «in seguito a tale votazione l'esposizione è rimandata ad epoca da destinarsi».

I.6.1.4 – «AI NOSTRI UMILI VEGLIARDI DELLA COMMISSIONE ACCADEMICA»: LA MOSTRA DEI RIFIUTATI AL COVA DEL 1912.

Il 13 settembre 1912, a seguito della recensione di Carlo Bozzi della mostra nazionale, si dava conto di una protesta.⁴⁶³

Si tratta del manifesto lanciato dagli artisti rifiutati:⁴⁶⁴

un gruppo di giovani artisti rifiutati all'Esposizione della Permanente ci comunica il seguente manifesto:

Ai nostri umili vegliardi della Commissione Accademica – alla vigilia del loro trapasso – durante i fasti dell'Esposizione di Brera – per nulla menomati dal loro rifiuto mandiamo il nostro orgoglioso saluto – atto di sfida e di sdegno anelanti affrettarne l'immortalità.

Aroldo Bonzagni – Archimede Bresciani – Giuseppe Maldarelli – Tomaso e Michele Cascella – Donato Frisia – Achille Funi – Carlo Prada – Vindizio Nodari Pesenti – Brugnetti – Barabino – Archinti.

Non vogliamo discutere il tono e la forma della protesta, dobbiamo però rilevare due fatti. Cinque dei protestanti hanno avuta una loro opera accettata dalla Commissione...accademica e l'opera non è stata ritirata. La Commissione di accettazione è solo in parte di nomina dell'Accademia; due suoi membri, Zocchi e Grubicy, furono eletti dagli stessi espositori ed erano stati proposti ufficialmente dalla Famiglia Artistica...che non credo sia una emanazione dell'Accademia di Brera. E il Grubicy, non si ritirò che all'ultimo momento, per un dissenso coi colleghi, quando il lavoro di accettazione era pressoché compiuto.

⁴⁶² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dall'anno 1909 al 1912, CARPI A III 28: 3, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 20 dicembre 1912.

⁴⁶³ Per un quadro generale sui fermenti oppositivi in Italia in questo periodo: F. Parisi, *Indipendenti, Rifiutati e Secessionisti. Le mostre di fronda in Italia tra il 1903 e il 1916*, in F. Parisi, a cura di, *Secessioni Europee. Monaco, Vienna, Praga, Roma*, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella 23 settembre 2017 – 21 gennaio 2018), Silvana Editoriale, Milano 2017, pp. 93-103: 100. Il manifesto era stato segnalato già in Rebora 1995.

⁴⁶⁴ *Artisti che protestano*, «Il Secolo», 13 settembre 1913: Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU III 3.31. Come per l'*Arte Libera* anche per l'esposizione dei Rifiutati del Cova non si sono rintracciati studi che ne restituissero appieno la fisionomia: la rassegna è stata, sostanzialmente, trattata come un episodio della biografia di Bonzagni.

Sul ritiro di Grubicy, come accennato, non vi sono documenti che lo attestino, ma rimane certo che la questione circa l'ammissione delle opere fu estremamente complessa.

Il pittore aveva spiegato che un largo ammontare dei rifiuti era dovuto alla precedente esposizione dei concorsi: a tal proposito la documentazione braidense del 1912 permette, in primo luogo, di sollevare Vittore dalla generale reprimenda che ha avvolto il suo operato in quell'occasione e in relazione all'*affaire* Bonzagni.⁴⁶⁵

Aroldo Bonzagni aveva partecipato ai concorsi accademici la cui esposizione, come ogni anno, si teneva nel giugno-luglio: il concorso Fumagalli per la figura aveva come soggetto quello di una *Danzatrice*. Bonzagni presentò una propria opera, la celebre *Salomè-I moti del ventre*, ma l'opera fu notificata in ritardo e, quindi, non apparve. La mancata verifica di questo passaggio portò all'esclusione dell'opera dalla rassegna nazionale in forza di quel principio che Vittore aveva espresso, ovvero che si era proceduto ad una selezione che tenesse conto della pregressa visibilità alle mostre dei concorsi. Sono del tutto speciose, da questo punto di vista, le parole di Gozzi in merito ad un rifiuto motivato da «motivi stilistici, invidia per la crescente notorietà del giovane Bonzagni, invitato nello stesso anno alla X Biennale di Venezia, o il suo passato di firmatario dei manifesti futuristi».⁴⁶⁶ I fatti sono più complessi: parte della documentazione – la lettera di Bonzagni ed un breve stralcio di quella di Grubicy – era già stata pubblicata nel volume del 1994 sui premi accademici⁴⁶⁷ e qui se ne fornisce la trascrizione integrale anche a correzione di taluni errori di trascrizione del testo bonzagnesco. Il 2 settembre 1912, Grubicy scriveva a Campi:⁴⁶⁸

Il pittore Bonzagni – senza darmi alcun suo recapito per la risposta – mi scrive una lettera di sconveniente impertinenza, asserendo di esservi in certo qual modo autorizzato nientemeno che da Lei e cioè dal fato che: mentre in un mio incontro con questo giovane (che si rammaricava penosamente del proprio caso strettamente d'interesse accademico) udii, come cosa per me assolutamente nuova la circostanza che la sua “Salomé” – per un caso di ritardo – non partecipò all'Esposiz.ne Accademica: e quindi, non essendo stata esposta per tutto un mese come le altre faceva eccezione al criterio – tacitamente se non formalmente – da noi adottato di non ripresentare, per mancanza di spazio, i lavori che qui ebbero tutto un mese di pubblica mostra... Autorizzai il giovane reclamante a far pratiche per mettere in rilievo tale circostanza da me asserita, onde tentare un ritorno del giudicato per riammettere l'opera non mai esposta ed erroneamente espulsa.⁴⁶⁹

Mentre dunque si era svolto questo nel mio pensiero, il giovane Bonzagni si permette scrivermi di “mancanza di coraggio nelle proprie convinzioni” per il fatto che Ella, Sig. Campi, avrebbe asserito “che io – Grubicy – come del resto tutti i commissari sapevamo che questa sua Salome non era stata esposta”.

Se il Sig. Campi ha fatto un'asserzione di questo genere, i colleghi certo l'hanno udita e la speranza da me formulata al giovane Bonzagni non aveva base che nel mio desiderio di bene. In moltissimi casi d'una certa gravità fui formalmente interpellato e poterli assolvere al mio dovere malgrado la deficienza dell'udito. In questo caso non mi resta che affermare ch'io ignorai assolutamente la circostanza che si fosse presentata una “Salomé” o “Danzatrice” che non aveva partecipato al concorso e quindi ho ignorato che sopra questa opera (che non ricordo

⁴⁶⁵ Thea 1994, p. 73.

⁴⁶⁶ F. Gozzi, *Identità della Galleria 1918-2006. Dalla morte di Aroldo Bonzagni al Catalogo generale della Galleria d'arte moderna*, in F. Gozzi, a cura di, *Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento*, Motta, Milano 2000, pp. 14-55:41.

⁴⁶⁷ Utica, Varga, Longari, Thea 1994, p. 94 n. 48.

⁴⁶⁸ Archivio Accademia Belle Arti di Brera, Esposizione Nazionale di Belle Arti in Milano 1912, CARPI F IV 16, corrispondenze con gli artisti (A-L), *ad vocem*.

⁴⁶⁹ La minuta conservata presso il Fondo Grubicy presenta delle minime ma significative differenze, in particolare Vittore aggiunge che aveva parlato a Bonzagni «autorizzandolo a valersi del mio nome – a far pratiche per mettere in rilievo tale circostanza e per tentare un ritorno sul giudicato»: Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU.I.2.4: 82.

neppure!) fosse stato invocato un giudizio con una qualsiasi – anche minuscola – diversificazione con tutte le altre Salomé già esposte. Veda lei, Sig. Campi, nella Sua sapiente correttezza cosa resti da fare.

Devotissimo

Vittore Grubicy De Dragon

PS: per scrupolo di aver forse ecceduto nel dare importanza alla lettera dell'aitante e robusto giovanotto (che si compiace sempre di minacciare fiere e truculenti!) ho pensato di acchiudergliela in originale.

[lettera di Bonzagni allegata]

Egregio Signore,

Stamane fui dall'Economo dell'Accademia il quale come sua consueta gentilezza mi disse che Ella anche come anche del resto tutti i commissari sapevano che la mia "Danzatrice" non era stata esposta in precedenza – ma anzi l'Economo stesso fece gentilmente osservare questo fatto.

Che Ella abbia voluto attenuare la tristezza della notizia medicandola coll'apparenza d'una vicina possibilità non credo, poiché ella può avere intuito facilmente dalla mia fierezza la serena convinzione delle mie qualità e però l'indifferenza relativa davanti a tutto ciò che può offendere ed avvilitare solo la mediocrità..., ma d'altra parte mi dispiace veramente vedere messa in dubbio la sua sincerità dal fatto che l'Economo mi ha fatto osservare avvalorato anche dalle parole del pittore Mariani...! L'Economo è persona come lei che di sopra d'ogni sospetto e quindi fa veramente dispiacere il trovare così evidenti certe contraddizioni...

Le ho scritto solo perché ella ha voluto gentilmente ieri sera darmi il di Lei appoggio, ma rattristato dal fatto di dovere ancora osservare come sempre la mancanza di coraggio nelle proprie convinzioni sia sempre la dote speciale di tutti i commissari... i quali non giudicano così giustamente e coscienziosamente. S'Ella mi avesse detto che i miei quadri non valgono nulla Le sarei stato più grato di questa cruda confessione, ma così devo amaramente osservare la triste verità che mi offre quotidianamente la vita. Perdoni il disturbo che le ho arrecato con questa mia.

Salutandola distintamente

Aroldo Bonzagni.

Milano 30 Agosto 1912.

La lettera, datata al 30 agosto, ci riporta a fatti accaduti, quindi, il 29 agosto sera: Grubicy, ascoltando il caso del pittore aveva, dunque, offerto il proprio appoggio a Bonzagni invitandolo a servirsi del suo nome per richiedere una revisione del giudicato. La corrispondenza con Vittore dimostra chiaramente come l'anziano maestro si fosse dimostrato sotto ogni profilo disponibile ad intercedere presso l'Accademia affinché la questione si risolvesse nel senso di una corretta riconsiderazione del caso. Ciò, tuttavia, non avvenne: Bonzagni non prese parte all'Esposizione Nazionale e, come visto, in occasione del vernissage lanciava il suo manifesto futuristeggiante che, con toni tutt'altro che pacati, si indirizzava contro la Commissione d'accettazione. Meno di un mese dopo, il 6 ottobre, la carta stampata dava notizia che l'agitazione dei rifiutati si era organizzata al fine di promuovere una mostra:

Un gruppo di giovani artisti rifiutati alla Esposizione Biennale dell'Accademia di Belle Arti sta organizzando attivamente una Mostra di pittura e scultura nelle sale del Cova. La mostra verrà aperta verso la metà del mese corrente.⁴⁷⁰

Già il primo di ottobre su «Arte e Artisti» un lungo editoriale ripercorreva la vicenda delle espulsioni per il 1912, e permette di verificare come si svolsero, in maniera precisa, i fatti:

⁴⁷⁰ *All'Esposizione di Brera. L'assegnazione dei premi e delle medaglie*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 278, 6 ottobre 1912, p. 6.

Non si allarmino i colleghi se parliamo delle diatribe che accadono all'apertura di una mostra d'arte; sono sempre le stesse, si dirà; ma nel caso di Brera vecchi molto da dire, se non di nuovo, certo di peculiare. Niente di serio è accaduto; qualche vivace discussione, la distribuzione di un foglietto volante da parte di alcuni giovani dalle tendenze modernissime, ma non futuriste, anzi, in contrasto col futurismo, nel quale foglietto si augurava l'immortalità ai vegliardi della commissione di accettazione. Agli artisti molto concesso, e più alla gioventù: non crediamo che vi possa essere stato risentimento nei commissari, perché i giovani pacati e venticinque anni sono dei rammolliti a quaranta. Dunque se non pace, tolleranza. Il livello della mostra di Brera è già stato misurato in altra parte del giornale, e non vogliamo ripeterci esaminiamo le cause di questa depressione artistica. La mostra di Brera si dibatte in una strettoia che non si è mai voluto eliminare. Se non è da dieci anni che noi abbiamo dato l'allarme, certo da cinque almeno predichiamo che non è possibile far precedere la mostra di Brera da quella dei concorsi di Fondazione privata, e permettere che le opere concorrenti ai premi Fumagalli, Mylius eccetera possano essere presentate alla giuria della mostra di Brera. Quando le opere presentate ai concorsi di Fondazione privata erano poche, in allora le difficoltà erano minime; ma ora sono tante che l'Accademia non sa che pesci pigliare. Se per programma queste opere si escludono dalla nazionale, allora i concorrenti ai premi Fumagalli, Canonica... sono pochi e di poco valore; se non si escludono accadono i guai che oggi lamentiamo. Si vuol salvare capra e cavoli: non si salva né l'una né gli altri, e questa indecisione è sommamente deleteria a tutti. Sarebbe più pazzo chi pensa che l'Accademia voglia il male di quel che potrebbe essere pazzo quest'ultima a volerlo; ma il giudizio di questo stato normale di cose non spetta all'Accademia, né agli espositori, né ai rifiutati, ma spetta a coloro che nessuno interesse hanno in casa.

L'esposizione dei concorsi di Fondazione privata quest'anno è stata cospicua per qualità e quantità, e conteneva opere di giovani valenti, ma che non potevano essere bene accettati da commissioni accademiche. Distribuiti i premi, la maggior parte delle opere furono notificate a Brega per essere esaminate dalla giuria di accettazione. Senza essere indiscreti, poiché il pittore Grubicy in una sua lettera al Corriere della Sera ci informa di molte cose, bisogna credere che la giuria, o l'Accademia, è stata matrigna verso le opere di questi concorrenti ai premi di Fondazione privata. Nessuna restrizione dov'è per gli artisti che presentano queste opere già esposte rispetto a quelli che ne presentano *ex novo*: il regolamento nulla contiene per la lettera, e nulla si può presumere per lo spirito rispetto ad una possibile diminuzione di diritti.

Ma la *diminutio captis* degli artisti concorrenti ai premi di Fondazione privata fu un fatto tangibile, sia che la Giuria abbia essa stessa di sua iniziativa preso il partito di considerarli figliastri (in questo caso la Giuria ha assunto gratuitamente una responsabilità che non era sua), sia che l'Accademia abbia presentato le opere pregiudicate finito il giudizio delle nuove.

Ma nella scelta delle opere, per così dire pregiudicate, si sono commessi degli errori madornali. Che una giuria partendo dal principio della maturità dell'artista rifiuti le opere dei giovani si comprende; ma che con questi rifiuti pure quelle di giovani che già hanno raggiunto un valore indiscutibile, è davvero strano. E la stranezza è ancora maggiore quando si rifletta che, se è facile prendere abbagli nel giudicare l'opera nello studio dell'artista, facile è non prenderne quando i quadri già sono stati esposti; hanno subito il confronto e, per conseguenza, misurati alla stregua della relatività. Ma la politica non deve avere occhi; cioè bendarseli.

E la maturità devesi solamente considerare per una certa forma d'arte? E quando l'opera passa il segno della maturità? Ne sono, allora, responsabili i loro autori. Bene detto, ma non giusto quando lo spazio è tiranno. Bene scrisse il Grubicy [...]

Si continua dire, e scrivere sui giornali, che le opere scadenti dovevano essere lasciate fuori della porta, come se in ogni esposizione non vi fossero opere che entrano per considerazioni tutt'altro che artistiche. Fuori i nomi di queste opere; altrimenti a seconda delle tendenze artistiche, tutta l'esposizione è da scartare. E si potrebbe anche dire quali sono le opere che furono rifiutate per le ragioni per cui furono accettate quelle che ora si vuol dare l'ostracismo. È davvero un modo curioso per procurare simpatia di una mostra.

Se quanto ci hanno narrato è vero, e non abbiamo alcuna ragione per dubitare, un gruppo di rifiutati organizzerà una mostra di protesta. Diremo francamente ciò che pensiamo di queste mostre-proteste. Se per essere quivi accettati basta il titolo del rifiuto, vi entrerà anche la zavorra: allora bisogna esporre dove il programma non prescrive giuria di sorta. Facciamo notare che dove si sono tentate queste mostre, dove si accettava tutto, la collocazione era fatta in modo da mettere in bellavista le opere migliori, quindi si operava una selezione. Se invece solo certe opere saranno esposte, si cade negli errori e guai comuni a tutte le esposizioni. Tanto in un caso quanto

nell'altro il pregiudizio opererà il suo effetto. Avrebbero protestato i rifiutati, se fossero stati ammessi? No di certo; anzi avrebbero reso omaggio di capacità alla giuria che ora trattano di rammollimento. Per essere intonati, poiché si tratta dello più di pittori, diremmo che meglio delle proteste valgono le secessioni. Se quando si organizza una mostra d'arte, un gruppo di artisti di astenersi e di organizzarne una per proprio conto, nessun pregiudizio recherebbe nocimento alle opere esposte.⁴⁷¹

L'articolo, insieme a quanto scritto da Grubicy al «Corriere», spiega come si svolsero i fatti e il problema centrale rappresentato dalla confluenza delle opere esposte ai concorsi.

I rifiutati, dunque, si mossero negli ultimi giorni di settembre all'organizzazione di una mostra e operarono alla maniera futurista con la pubblicazione di lettere-manifesto: è interessante notare come gli artisti presenti vengano percepiti come *opposti* al futurismo, e l'opposizione appare tanto più chiara quando si considerino le azioni. I futuristi non partecipano alla Nazionale del 1912: avviato il tour europeo l'orizzonte delle rassegne ufficiali è totalmente abbandonato. I rifiutati (Bonzagni, Bresciani, Maldarelli, i Cascella, Frisia, Funi, Prada, Pesenti, Brugnetti, Barabino ed Archinti) non hanno chiaramente una comune posizione stilistica: si accorpano in quanto esclusi. Non sono, sotto questo profilo, prive di significato le parole dell'articolaista di «Arte ed Artisti» che sottolineava la velleità di una simile operazione: al di fuori, infatti, di una *pars destruens* nei confronti della struttura espositiva braidense, il gruppo non si presentava come capace di proporre una effettiva rottura strategica su base estetica od operativa, anzi, come sottolineava Paolo Thea – anche in relazione al futuro ritorno dei firmatari *rifiutati* a Brera - «la mostra dei “rifiutati” del '12, quasi una febbre passeggera è proprio quanto maggiormente cementifica i bastioni della città proibita»⁴⁷² perché indirettamente riaffermava la centralità di Brera come luogo non ovviabile di affermazione e del quale, gli artisti, non riuscivano ad altro se non a contestare i meccanismi.

La mostra venne inaugurata il 15 ottobre e fu pubblicato il noto catalogo con la copertina di Mario Chiattoni in puro stile secessionista.⁴⁷³ Lo spoglio che si è condotto sui quotidiani ha permesso di documentare anche la realizzazione di un ciclo di conferenze tenutesi il 25 ed il 26 ottobre a mostra aperta.⁴⁷⁴ I commediografi e poeti Cesare Lodovici, Alessandro de Stefani, Fausto Valsecchi si alternarono con le loro letture ad Aroldo Bonzagni che propose una significativa conferenza dal titolo «Lezione di zoologia sul critico d'arte». La ricezione della critica significativamente parlava di una mostra «in armonia con quella raccolta alla Permanente»⁴⁷⁵, di una rassegna che «s'annunciava come una audace battaglia di ribelli e tale non è»⁴⁷⁶, Giovagnola dalle pagine del moderatissimo «Emporium» scriveva che gli artisti rifiutati facevano «della loro esclusione, il simbolo più caro del loro affrancamento dagli impacci e dalle imposizioni della scuola, e vogliono così assumere un carattere sarei per dire secessionistico, che non è proprio di molti dei circa quaranta tra pittori e scultori che hanno qui raccolto le loro opere» e concludeva parlando di «un'esposizioncella

⁴⁷¹ *Polemiche artistiche*, «Arte e Artisti», XI (1912), 1 ottobre 1912, pp. 3-4.

⁴⁷² Thea 1994, p. 74.

⁴⁷³ *I rifiutati*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 287, 15 ottobre 1912, p. 5; ac. *Una curiosa mostra. Le opere rifiutate a Brera*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 288, 16 ottobre 1912, p. 5. Si veda da ultimo: S. Fontana, *Aroldo Bonzagni, un artista antagonista. Pittore, illustratore, cartellonista e caricaturista*, in «Ricerche di S/Confine», VII (2016), 1, pp. 18-44: 28-29. *Mostra pittura scultura rifiutata alla X esposizione nazionale dell'Accademia di Brera*, Off. Grafiche Pilade Rocco e Co., Milano 1912.

⁴⁷⁴ *Alla mostra dei rifiutati*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 297, 25 ottobre 1912, p. 5; *Alla mostra dei rifiutati*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 298, 26 ottobre 1912, p. 5

⁴⁷⁵ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU III.3.32: *L'Esposizione dei rifiutati*, «Il Secolo», 16 ottobre 1912.

⁴⁷⁶ ac. 1912.

supplementare che ha la sua ragione di essere, non tanto in un'intenzione di difesa più o meno legittima, quanto nel bisogno degli artisti giovani che fan gruppo a Milano di dimostrarsi vivi e attivi anche se le loro opere non compaiono nelle affollate Mostre ufficiali». ⁴⁷⁷ In tutti gli articoli è, d'altra parte, dato di rilevare una accondiscendenza nei confronti delle ragioni della mostra e nella contestazione del meccanismo braidense, che aveva dimostrato ancora una volta la sua fragilità, ma nessun carattere di eversione veniva riconosciuto alla mostra, così come non era stato riconosciuto in prospettiva alla precedente *Arte Libera*. Tutto rientrava in una comprensibile e, quasi, necessaria operazione di ricerca di nuove vie espositive, per presentarsi al pubblico, per coloro che non riuscivano ad inserirsi tra le maglie strette di Brera. ⁴⁷⁸ Quello che, in ogni caso, importa è che la *Mostra dei rifiutati* segnava una seconda alternativa operativa a quanto sperimentato l'anno precedente e così emerge chiaramente dal manifesto scritto da Bonzagni ad apertura del catalogo. ⁴⁷⁹

Siamo rifiutati!

La Commissione Accademica non volle dare ospitalità alle nostre opere, perché troppo avrebbero dimostrato l'inferiorità delle loro! Tutto ciò è stato detto, ripetuto, tuttavia nessuno ha avuto l'ingenuità di gridarlo forte... di scriverlo come facciamo noi perché tutti lo possano sapere.

Siamo scartati!

Lo diciamo con un senso di intima compiacenza, poiché se in fondo la vicinanza di cose mediocri poteva intensificare il valore delle nostre, tuttavia la nostra coscienza non sarebbe stata del perfettamente tranquilla... ! Trionfare sulla mediocrità non è pur generoso! Epperò ci siamo ritirati modestamente in certi locali, nei quali abbiamo appeso le nostre opere perché tutti possano vederle e fare dei confronti che riusciranno certamente interessanti!

Adoperiamo la violenza, la sincerità delle nostre giovani forze e la folle passione dei nostri cuori ad accarezzare lungamente gli abbaglianti Sogni che ci prepara il fervido fuoco dell'Arte!

Ad Essi diamo materia attraverso alle mille difficoltà dell'esistenza quotidiana che a noi maggiormente rivolge le sue sfiibranti ostilità.

I vegliardi non vogliono nelle loro stamberghe foderate di grigio e d'equivoco il tumulto smagliante dei nostri colori vivificati attraverso il prisma radioso della nostra Giovinezza!

I nostri colori li abbagliano, la violenza delle nostre forme li esaspera.

Essi si chiudono furiosamente nei loro ovili evitando la raffica canora di sole che vuole irrompere frenetica e trionfante ad eclissare fatalmente le mute fiammelle della loro mediocrità!

A noi l'ignobile compito di far comparire la loro povertà intellettuale come purtroppo usa da tempo una parte di gioventù che non vibra con noi, ma a noi il Dovere di demolire vigorosamente le loro lapidi consunte, triste testimonianza della loro esistenza.

E cominciamo finalmente!

Noi daremo visione alle nostre forze e ci uniremo sempre più formidabili per coraggio e per ardire!

Dimostriamo al mondo indolente che la Gioventù non è un reato, che Essa è sacra, e va rispettata quanto e più della vecchiaia, poiché più di questa è utile e necessaria.

Faremo da noi e quando avremo disciplinato le nostre forze, daremo l'assalto alle Accademie e alle Esposizioni...

Forzeremo così le magre file dei vegliardi e loro contenderemo vittoriosamente gli allori che essi dispensano alla mandra dei loro incensatori, simbolizzanti l'espressione più palese della propria nullità, che solo scuotendo il fumigante turibolo e chinando la schiena stremenzita riesce a crearsi un piedistallo sul quale riscuotere per turno il prezzo della propria servitù.

⁴⁷⁷ L. Giovagnola, *La mostra milanese dei rifiutati al "Cova", «Emporium», vol XXXVI (1912), 215, pp. 397-400.*

⁴⁷⁸ D'altronde, come era stato rilevato da Carlo Bozzi, sei espositori avevano ottenuto l'accesso a Brera (Bresciani, Michele Cascella, Frisia, Carlo Prada, Archinti).

⁴⁷⁹ L'attribuzione del testo a Bonzagni, dubitativamente segnalata da Sara Fontana, è certa come testimonia la copia del catalogo conservata presso l'Archivio Apice di Milano che presenta l'autografo del pittore in calce allo scritto.

Ai giovani forti e pieni d'ardire e come noi rifiutati mandiamo il nostro saluto, oggi dando unità alle nostre forze disperse, mentre assumiamo così una schietta fisionomia domandiamo l'adesione di tutta la gioventù ribelle e valorosa di questa bella Italia che va rinnovandosi meravigliosamente, per temprarci a battaglie ben più nobili dalle quali sapremo trarre a fasci i lauri trionfali, per incoronare la fronte tersa d'eterna bellezza alla nostra sempre prodiga di nuovi splendidi tesori, divina Amatrice Arte!

Se l'*Arte Libera* rappresentava, come prima strategia, la logica di un movimento che da Brera si spostava *fuori Brera* per non farvi materialmente più ritorno – almeno per quel che riguardava i Futuristi –, la rassegna dei *Rifiutati*, come emerge dalle retoriche parole di Bonzagni, si poneva sì quale contestazione che da Brera si spostava *fuori Brera*, ma puntava ad rientrare *in Brera*. L'obiettivo ultimo era la dimostrazione e l'affermazione di una generazione nuova che intendeva *forzare* le fila delle generazioni passate per scavalcarle. Sta tutta qui la focalizzazione sul tema del *rifiuto*: mentre l'*Arte Libera* si poneva quale raccolta di opere *non rifiutate*, ma vevoli di per sé quale affermazione di una precedenza dell'artista e dell'arte sulle giurie e le commissioni, la mostra del '12 poneva l'accento sul rifiuto come elemento di identificazione, in negativo, rispetto ad una istituzione, Brera, alla quale si chiedeva, o dalla quale si sarebbe infine "estorto", con giovanile impeto, il riconoscimento. Come per l'*Arte Libera* il tentativo, dal punto di vista dello sviluppo di una prassi, si dimostrò del tutto fallimentare.

Tra il 1913 ed il 1914, intanto, prendeva vita una terza ipotesi operativa: le *Nuove Tendenze*.

1.6.1.5. - «SI RIMETTE ESSA STESSA ALL'AVANGUARDIA»: 1913-1914, NUOVE TENDENZE ALLA FAMIGLIA ARTISTICA.

«Nuove Tendenze ha come luogo Milano e come data la primavera del 1914»⁴⁸⁰: con questa secca constatazione Paolo Thea apriva il suo contributo sulle *Nuove Tendenze* ad avvio della mostra del 1980 che, sotto il profilo della ricostruzione di *Nuove Tendenze* come movimento artistico e come fatto espositivo, rappresenta una pietra miliare negli studi sui contesti artistici. Se per gli anni venti, si è detto in apertura, il testo di Massimo de Sabbata⁴⁸¹ è giunto a colmare un vuoto ricostruendo la trama espositiva milanese tra istituzioni, associazioni e iniziative private sia di gallerie che di gruppi artistici, per i due decenni precedenti non si disponeva di simili strumenti.

Thea nella sua ricostruzione di *Nuove Tendenze* considera ogni aspetto: non solo l'estetica, ma i rapporti economici, culturali, artistici che ruotano attorno al prodotto del 1914. *Nuove Tendenze* è un

⁴⁸⁰ Thea 1980, p. 3. Sulle Nuove Tendenze, oltre al catalogo del 1980 si veda: E. Crispolti, *Vicende dell'immagine fra espressionismo, cubismo e futurismo*, «L'Arte Moderna», VIII, Fabbri, Milano 1967, pp. 109-110; M. Rosci, *Dudreville fra Futurismo ed Espressionismo*, «Arte illustrata», II, 13-14, gen.-feb. 1969, pp. 38-45; E. Crispolti, *Rivedere Nuove Tendenze*, in E. Crispolti, *Il Mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebs, Trapani 1969, pp. 72-112 e ill. 1-24; E. Crispolti, *Per un profilo di Carlo Erba*, in S. Massaro, a cura di, *Carlo Erba. Una memoria nel futurismo. 1884-1917*, cat. della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica – Calcografia, 10 aprile – 10 maggio 1981), De Luca, Roma 1981, pp. 7-40; E. Crispolti, *Revisione di Nuove Tendenze*, in E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Roma 1986, pp. 130-162. A questi testi si rimanda per ogni indicazione circa le questioni artistiche ed estetiche inerenti la formazione definitiva del gruppo. Si segnala da ultimo la tesi in corso di svolgimento di Roberto Iossa: R. Iossa, *Leonardo Dudreville e l'esposizione di Nuove Tendenze*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Milano, Corso magistrale in Storia e Critica dell'Arte, rel. P. Rusconi, a.a. 2018-2019.

⁴⁸¹ De Sabbata 2012.

esperimento complesso che cerca di attivare una terza alternativa: dalla mostra di *protesta* nella declinazione dei *Rifiutati*, dalla mostra *autogestita* nella variante dell'*Arte Libera* così come si sostanzia nei fatti, ovvero in una mostra il cui fulcro concettuale d'avvio si annacqua per lasciar posto alla sortita futurista che cannibalizza, letteralmente, il resto dell'esposto, si giunge alla terza alternativa, quella di una mostra in cui, come evidenza Thea, la forzatura del rapporto *arte-pubblico* diviene un compito specifico in termini estetici all'interno di uno strutturato rapporto di forze. Sono i confini nei quali si attua questa forzatura a costituire l'innovazione.

Il luogo prescelto, la Famiglia Artistica, rappresenta, come si è cercato di mostrare, una istituzione estremamente attiva e riconosciuta nel tessuto cittadino ed è un punto di riferimento per diverse generazioni di artisti, osservatori d'arte e amatori. La scelta di un luogo non neutrale, ma incardinato in un preciso sistema all'interno del quale si pone come spazio libero, non è secondaria: le sale della Famiglia rappresentano uno dei punti di raccordo tra *arte* e *pubblico*, un ambiente che è già predisposto ed è riconosciuto, dopo la parentesi futurista e in virtù della sua stessa storia, quale luogo in cui è possibile avvicinare una produzione che, di norma, non è rappresentata altrove. È nelle sale della Famiglia Artistica che, nella primavera del 1910, i futuristi espongono come gruppo ed è in quelle sale che il pubblico può accedere direttamente ad opere che non trovavano ospitalità nelle sale Braidensi o della Permanente. Sotto questo profilo la scelta dei futuristi di proseguire, almeno fino alla fine del 1911, a utilizzare le sale della Famiglia come loro sede espositiva, anche dopo la parentesi dell'*Arte Libera*, è indicativa di come quel contesto costituisse, tuttora, l'unica alternativa valida all'impermeabilità dei contesti ufficiali, e valida, soprattutto, perché capace di garantire una legittimazione all'interno del mondo artistico cittadino.

Nuove Tendenze, dunque, a fronte di una proposta estetica eversiva che si pone da manifesto l'intenzione «soprattutto di affermarsi e di venire a diretto contatto col pubblico a quelle espressioni d'arte, le quali, per il loro carattere di avanzata ricerca, difficilmente possono farsi conoscere nel loro giusto valore nelle consuete esposizioni», elegge quale sede espositiva una associazione che garantisca una legittimità alla proposta stessa.

Alla lucida indagine di Paolo Thea sfuggì, in tal senso, un dettaglio: *Nuove Tendenze* nacque nel 1913, il volantino del 20 marzo 1914 è il punto di arrivo di un lavoro avviatosi quasi un anno prima. Di ciò ne dà testimonianza un articolo non noto⁴⁸² apparso sul «Corriere della Sera»:

Ci comunicano: «Per la prossima primavera si avrà a Milano una nuova mostra d'arte. Essa vuole riunire, affermare e mettere a contatto col pubblico quelle espressioni artistiche assolutamente originali che per il loro carattere avanzato di ricerca non sono note o giudicate nel loro reale valore e nel loro giusto intento. Tale mostra esclude nel modo più assoluto tutte e altre manifestazioni che da noi hanno il loro naturale ambiente nelle consuete esposizioni. Il movimento è iniziato dagli architetti Antonio Sant'Elia, Giulio U. Arata, dai pittori Leonardo Dudreville, Penagini, M. Chiattonne, dallo scultore Giovanni Passamai e dai pubblicisti Ugo Nebbia, Carlo Bozzi, Gustavo Macchi e Decio Buffoni i quali invitano fin da ora ad aderire ed a partecipare tutti quanti sentono che il bisogno di una simile iniziativa debba concretarsi. Adesioni e chiarimenti presso il pittore L. Dudreville, via Cesare Balbo, N. 8, Milano».⁴⁸³

⁴⁸² Per una prima segnalazione: N. D'Agati, «*Ripensare a Nuove Tendenze*»: 1914 – 1980, in S. Portinari, N. Stringa, a cura di, *Il Reenactment delle mostre*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, in corso di stampa.

⁴⁸³ *Verso nuove tendenze artistiche*, «Corriere della Sera», 38 (1913), 228, 16 agosto 1913, p. 5.

Questo trafiletto permette di circostanziare meglio la vicenda novotendente: Dudreville, che ne è, insieme a Nebbia, la colonna portante, era già presente. Accanto a loro si ritrovano Antonio Sant'Elia che, dunque, ben prima del marzo '14 era entrato in contatto con il nuovo fronte⁴⁸⁴ e Giulio Ulisse Arata.

Dudreville, Arata e Sant'Elia proprio nel 1913 avevano collaborato per un progetto architettonico riguardante la risistemazione di Piazza delle Erbe in Verona:⁴⁸⁵ non è improbabile, allora, che nell'ambito di quella collaborazione si ponessero le basi dell'affiliazione nel nuovo gruppo stante la coincidenza, significativa, che tutti e tre gli artisti che collaborarono si trovano a sottoscrivere il primissimo manifesto dell'agosto 1913. Del resto Arata, Dudreville, Penagini e Sant'Elia erano soci della Famiglia Artistica: Arata, nel 1913, ne era stato anche direttore per la sezione architetti.⁴⁸⁶ Siro Penagini, la cui fuoriuscita dal gruppo è da imputare, probabilmente, al suo trasferimento nel Lazio, era un artista legato alla Famiglia Artistica: vi espose nel 1909, nel 1910 e nel 1913.⁴⁸⁷ Nessun passaggio espositivo alle Intime si è rintracciato, invece, per Mario Chiattonne⁴⁸⁸, la cui partecipazione ai contesti artistici d'avanguardia è ampiamente documentata dai rapporti con Boccioni e i *rifiutati*, e per Giovanni Possamai la cui sfuggente figura è ancora limitata al cammeo della mostra del 1980.⁴⁸⁹ Tre pittori, dunque, uno scultore, due architetti e quattro critici: Gustavo Macchi, Decio Buffoni, Carlo Bozzi ed Ugo Nebbia. Gustavo Macchi era uno degli spiriti magni della Famiglia Artistica almeno dagli anni novanta dell'ottocento; Carlo Bozzi militava da altrettanto tempo, anche come pittore dilettante, all'interno dell'associazione, ed era una delle penne d'arte più stimate de «Il Secolo»; Decio Buffoni, la penna de «La Perseveranza», risulta tra i soci almeno dal 1915 e, in ogni caso, frequentava certamente le rassegne della Famiglia Artistica in qualità di osservatore d'arte. In merito ad Ugo Nebbia si è già detto. Considerando i pubblicitari, ai quali è da aggiungere Arata, il fronte delle nuove tendenze ospitava quattro tra le personalità più in vista della critica d'arte locale. Paolo Thea, nuovamente, aveva sottolineato la centralità di questo aspetto: «i novotendenti riescono a forzare la situazione proprio in virtù del prestigio e del potere esercitato nell'ambiente milanese da quattro personaggi pubblici»⁴⁹⁰, Nebbia, Macchi, Buffoni e Arata, appunto. Mancava all'appello Bozzi perché non era nota la sua partecipazione, almeno, alla formazione del 1913.

Una legittimazione, dunque, proveniva dal luogo in cui la mostra era ospitata, un ulteriore elemento era dato dalla partecipazione degli scrittori d'arte che gli amatori leggevano e stimavano quali punti

⁴⁸⁴ Per Sant'Elia si vedano da ultimo: A. Coppa, M. Mimmo, V. Mimosi, a cura di, *Antonio Sant'Elia. Il futuro delle città*, cat. della mostra (Milano, Triennale 25 novembre 2016- 8 gennaio 2017), Skira, Milano 2016; E. Godoli, a cura di, *Antonio Sant'Elia e l'Architettura del suo tempo. Atti del convegno internazionale*, Didapress, Firenze 2018.

⁴⁸⁵ Si veda: U. Tramonti, *Il concorsi per la nuova sede della Cassa di Risparmio di Verona 1913-1914*, in Godoli 2018, pp. 163-174.

⁴⁸⁶ «La nuova direzione della Famiglia Artistica è riuscita così composta: direttori: Ermenegildo Agazzi, G. B. Gianotti, Guido Mazzocchi, pittori; Giannino Castiglioni, Romolo Del Bò, Eugenio Pelimi, scultori: Giulio Arata, architetto; avv. Alfredo Pinaroli. Gaetano Corbella e Vittorio Della Grazia, frequentatori. A revisori: Ing. Urbano Mazzoli e signori Battaini e Pironi», *La direzione della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXVIII (38), 81, 22 marzo 1913, p. 5.

⁴⁸⁷ Si vedano i registri per le annate citate e la bibliografia relativa.

⁴⁸⁸ Il pittore-architetto risulta iscritto come Socio della Famiglia almeno nell'elenco del dicembre 1915: *La Famiglia Artistica... 1915*, p. 8. Su Chiattonne: P. G. Gerosa, *Mario Chiattonne. Un itinerario architettonico fra Milano e Lugano*, Electa, Milano 1985; P. G. Gerosa, *Mario Chiattonne e i suoi progetti da studente e autodidatta nelle Accademie di Milano, Bologna e Vienna*, in A. M. Guccini, a cura di, *La trasmissione del sapere. Maestri e allievi lungo la Via Emilia attraverso gli archivi dell'architettura*, Bologna 2011, pp. 59-80.

⁴⁸⁹ P. Thea, in Thea 1980, pp. 105-106.

⁴⁹⁰ Thea 1980, pp. 7-8.

di riferimento: *Nuove Tendenze*, in sintesi, inaugurava un modello di rassegna in cui la componente “curatoriale” *ante-litteram* mediava la proposta estetica al pubblico.

Non a caso era in questi termini che Nebbia apostrofava il lettore del catalogo nel suo testo posto ad apertura:

Queste “Nuove Tendenze” che, nelle ospitali sale della Famiglia Artistica, affrontano per la prima volta quello che si chiama il giudizio del pubblico, col dileggiato programma d’escludere “tutte quelle manifestazioni d’arte che nelle consuete Esposizioni trovano già il loro naturale ambiente”, non tentano rumorose premesse, né per accaparrarsi la benevolenza, né per violare la simpatia di quanti non si ritengono estranei al fenomeno artistico contemporaneo.

Abbiamo varcato il limite – quale? – d’ogni espressione d’arte, o fatto sprizzare una scintilla ad illuminare un caos, o contribuito a crearlo, o rotto il torpore di chi s’accontenta delle idee fatte, o semplicemente espresso attraverso qualche temperamento il tormentato divenire di nuove e non inutili realtà nel campo estetico?

La domanda non esprime dubbio. V’è troppa fede in chi tra noi, in un ambiente come il nostro, non sorretto diciamo dal consenso, ma neppure dalla simpatia benevola dei più, osa affermare che l’arte segue il suo logico proseguire, anche se sembra così in contrasto colle formule consuete.

Noi crediamo che un’affermazione come la nostra non potrà mai esser infeconda.

Giudicateci intanto nelle opere ed anche nelle intenzioni; ché noi domandiamo qualcosa di più del puro consenso e della pura simpatia. Domandiamo che non ci si rinneghi a priori il diritto d’aver osato di vedere e di sentire più in là, e d’aver tentato d’esprimere quello che abbiamo veduto e sentito. Non ci teniamo ad essere incomprensibili ad oltranza, né a profanare per puro capriccio di novità il senso estetico dei più: ma d’apparire solo onesti collaboratori a favore d’una sempre più ampia e libera espressione, attraverso la quale soltanto sentiamo che l’arte nostra potrà, anzi dovrà, trovare i suoi più vitali elementi.

U.N.⁴⁹¹

I toni appaiono radicalmente mutati rispetto alle apostrofi futuriste – si pensi soltanto al manifesto futurista *Cittadini! Se non volete coprirvi di vergogna...* diffuso a seguito della cattiva recensione dell’*Arte Libera* apparsa su il «Corriere della Sera» - e questo introduce un ultimo aspetto: la mancanza di una dimensione eversiva e contestativa della rassegna che, ancora una volta, testimonia come «i giovani artisti si sentono idealmente vicini ai futuristi anche se in loro esiste la certezza che la via da loro utilizzata non sia una concreta ipotesi operativa».⁴⁹² *Nuove Tendenze*, anche nel manifesto fondamentale, non presenta, in alcun caso, contestazioni dell’Accademia, delle Commissioni, delle Giurie, della critica, del gusto, limitandosi a porsi come alternativa, in termini estetici, a ciò che di norma si incontra nel naturale ambiente delle esposizioni.

Una posizione antitetica non solo all’operare dei Futuristi, ma anche a quello dei *Rifiutati* che avevano basato la loro campagna “promozionale” sull’attacco al sistema dell’Accademia e della critica – si è detto della zoologica conferenza bonzagnesca – a favore di una proposizione estetica che sceglieva, nell’ovvia impossibilità di percorrere i sentieri braidensi dove Dudreville aveva ottenuto costanti rifiuti tra il 1910 ed il 1912, di riportare il discorso sui linguaggi elaborando una nuova ipotesi operativa in cui la comunicazione, la sede, i promotori fungessero da tramite fiduciario nei confronti del pubblico. Ne dava prova, all’atto pratico, proprio Decio Buffoni che presentava la mostra alla Famiglia Artistica come l’emblema di un rinnovarsi stesso dell’associazione a seguito della parentesi calante precedente investendo la società del compito di promotrice dell’avanguardia stessa:

⁴⁹¹ *Prima esposizione d’arte del gruppo Nuove Tendenze alla Famiglia Artistica di Milano*, cat. della mostra (Milano, Famiglia Artistica, 20 maggio-10 giugno 1914), Alfieri & Lacroix, Milano 1914, pp. 3-5.

⁴⁹² Thea 1980, p. 7.

Tra i moltissimi artisti che hanno affollato ieri sera i vecchi locali della *Famiglia Artistica*, in Via Agnello 8, e nella animazione delle discussioni che si sono accese, qualcuno ha esclamato: «Con questa esposizione la Famiglia Artistica dimostra di non essere soltanto capace di organizzare feste mascherate e banchetti umoristici.

Benissimo. L'Esposizione che si è inaugurata ieri sera, è la più bella dimostrazione della vitalità rinascente del vecchio sodalizio artistico milanese. Forse qualche anno fa, una esposizione che avesse avuto un carattere battagliero di avanguardia, qui non sarebbe stata possibile. La Famiglia Artistica sembrava dissolversi col dissolversi degli antichi elementi – un tempo vitali che permanevano in essa. Questa prima esposizione del gruppo «Nuove Tendenze» è quella che finalmente rompe il cerchio che stava per chiudersi attorno all'associazione e che l'avrebbe soffocata. La «Famiglia» ammettendo nelle sue sale le opere di questi artisti, si rimette esse stessa all'avanguardia, si rifà banditrice delle espressioni nuove, risultato delle nuove ricerche e dei nuovi problemi che agitano il campo dell'arte.⁴⁹³

Un circolo virtuoso, sembrerebbe, in cui *Nuove Tendenze* investiva, nuovamente, la Famiglia del ruolo di tutrice dell'avanguardia e l'associazione, di converso, accoglieva ancora nelle sue sale, comunque autorevoli dopo quarant'anni di storia, gli avanguardisti, il tutto con la mediazione dei critici: non stupisce, allora, che nel dicembre 1913 il già novotentendente Dudreville sia nominato direttore della Famiglia Artistica nella sezione pittori,⁴⁹⁴ carica che viene rinnovata, per il biennio successivo, nel 1915.⁴⁹⁵

⁴⁹³ d.b. [Decio Buffoni], *L'Esposizione del gruppo Nuove tendenze*, «La Perseveranza», LV (1914), 139, 21 maggio 1914, p. 2: «La Famiglia Artistica ha proceduto alla rinnovazione della sua direzione. [...] La nuova direzione è riuscita così composta: Vittorio Della Grazia, Alciati, Mazzocchi, Moretti Foggia, Del Bo, Savoldi, Pasini, Dudreville, Colombi, Caprotti. Appena eletta, la nuova direzione si è messa al lavoro, ed ha approvato l'ordinamento della prima esposizione intima di bozzetti e di disegni, da inaugurarsi verso la metà del corrente mese, nei locali della Società»

⁴⁹⁴ *La nuova direzione della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», 38 (1913), 338, 4 dicembre 1913, p. 6.

⁴⁹⁵ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», 40 (1915), 71, 12 marzo 1915, p. 6: «Alla Famiglia Artistica ha avuto luogo l'Assemblea Generale dei soci per la discussione ed approvazione del bilancio e nomine della nuova direzione [...]. Dopo una breve discussione riguardante sopra tutto i progetti per l'avvenire, l'assemblea ha confermato ad unanimità la Direzione in carica così composta: Ambrogio Alciati, Silvio Colombi, Romolo Del Bò, Vittorio Della Grazia, Leonardo Dudreville, Guido Mazzocchi, Mario Moretti-Foggia, Lazzaro Pasini, ing. Luigi Prevedal, Enrico Saroldi e nominò a revisori i ragionieri Achille Castiglioni, Carlo Prada e Achille Jemoli».

CAPITOLO II

«ECCO L'ARTE NUOVA, L'ARTE DELL'AVVENIRE».

SCAPIGLIATURA, UN NODO STORIOGRAFICO.

Il termine *Scapigliatura* – come noto utilizzato nell’accezione comportamentale di un vivere marginale e marginalizzato da Cletto Arrighi – riveste, nella storiografia dell’arte ottocentesca lombarda, un ruolo particolarmente ambiguo.¹

«Una denominazione tanto generica quanto fortunata»², come è stato rilevato, l’etichetta *Scapigliatura* è connessa ad una irriducibile ambivalenza: storicamente, infatti, individua una temperie culturale, una vera e propria *Weltanschauung* trasversale in termini sociali, generazionali e culturali che trova declinazione in una complessa articolazione di forme che non è possibile ridurre ad un unico movente, sia esso plastico, pittorico, letterario o musicale. Dall’altro verso, *Scapigliatura*, nel campo ristretto delle arti visive, è stato accolto quale termine che indica una precisa *scuola* pittorica e scultorea ruotante attorno alla riflessione sul binomio colore-disegno e forma-colore sulla scorta della lezione e della maniera di Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni e di Giuseppe Grandi³. Sin dalla storica e fondamentale rassegna del 1966⁴, la prima mostra che abbia riassunto gli studi sul fenomeno svolti nella prima parte del secolo, questa valenza del termine è stata storicizzata: una adozione che ha una sua precisa e valutabile legittimità storiografica e che poggia su una tradizione radicata. Recentemente attorno al termine *Scapigliatura* si è avuta una ulteriore riflessione storico-critica che ha portato alla assunzione di una lettura *movimentista* del fenomeno scapigliato. *Scapigliatura*, in sintesi, non come etichetta storiografica utile ad individuare retrospettivamente un fenomeno dai margini sfumati e ambigui, ma come termine che individua un *movimento* e che, quindi, trae la propria significazione dall’esistenza di un gruppo coerente che negli anni settanta del XIX secolo si identifica in una precisa declinazione stilistica – quella cremoniana, ranzoniana e grandiana – e che storicamente diviene definibile come *scapigliatura* in base all’assunzione o meno di questo *stile*.

¹ Per un inquadramento generale si veda: G. Scarsi, *Scapigliatura e Novecento. Poesia, pittura, musica*, Edizioni Studium, Roma 1979; G. Farinelli, *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984; A. Ferrini, *Invito a conoscere la Scapigliatura*, Mursia, Firenze 1988. Fondamentale per un approccio alla complessità del tema: F. Bettini, *La critica e gli scapigliati*, universale cappelli, Bologna 1976.

² *Premessa* in M. Agliati Ruggia, S. Rebora, a cura di, *Il Segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 15 settembre – 3 dicembre 2006), Silvana Editoriale, Milano 2006, p. 9.

³ Su Giuseppe Grandi si vedano da ultimo: G. Zanchetti, “*in tanto confida mescolanza di favelle...*” *Scapigliatura e scultura a Milano da Rovani a Dossi*, in Agliati Ruggia, Rebora 2006, pp. 55-69; F. Tedeschi, *Giuseppe Grandi e la scultura milanese degli anni Sessanta-Settanta*, in C. De Carli, F. Tedeschi, *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, V&P, Milano 2011, pp. 15-30. Anche per quel che riguarda Grandi si potrebbe, a tutti gli effetti, parlare di una tendenza *colorista* della scultura giacché la sua opera, spesso, oltre ad essere accostata agli esiti pittorici cremoniani, veniva indicata dai critici come pittorica: notissimo il giudizio di Dossi che, su «Le tre arti» ebbe a scrivere «La mano intellettuale del Grandi che mentre sculpe, colora». Su questo aspetto: N. D’Agati, *Dalla Scapigliatura a Fontana*, «Titolo», VII (XXVII), 13, inverno-primavera 2017, pp.10-13.

⁴ *Mostra della Scapigliatura. Pittura, scultura, letteratura, musica, architettura*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, maggio – giugno 1966), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1966. Per quel che riguarda la Scapigliatura pittorica si segnalano come testi fondamentali: Agliati Ruggia, Rebora 2006 e Quinsac 2009. Le due rassegne rappresentano un basilare punto di accesso alla bibliografia sul tema.

Che una compagine siffatta esistesse, in termini molto più diluiti, appare evidente quando si consideri che attorno a Cremona – più complessa è la questione ranzoniana – nacque una vera e propria scuola di cremonisti, ma non è altrettanto evidente che questa scuola di cremoniani e cremonisti esaurisse in sé, nei termini di proposte stilistiche, il fenomeno al quale si dà il nome di *Scapigliatura*.

Questo aspetto assume una importanza centrale nella comprensione dell'assetto della Famiglia Artistica che è sempre stata indicata come *scapigliata*, sebbene si sia trattato di una sottolineatura di pertinenza che si orientava verso la lettura dell'associazione quale frutto di una cultura di tipo post risorgimentale – anche per quel che pertiene le pratiche associazionistiche stesse – e post-romantica. Recentemente, tuttavia, si è anche evidenziato il ruolo dell'associazione quale soggetto di una strutturazione *movimentista* del fenomeno scapigliato e questo pone un problema di tipo estetico: la Famiglia Artistica, al suo nascere, è una associazione orientata in senso linguistico su posizioni cremoniane o, comunque, connesse alla riforma pittorica degli anni sessanta? Qualora si assuma l'ipotesi che la Scapigliatura sia cremonista, la risposta non può che essere negativa. Diviene affermativa quando si consideri, invece, la scapigliatura come un fenomeno di più ampia portata che eccede la triade Cremona-Ranzoni-Grandi per abbracciare un tema di ricerca generazionale definito come *colorismo*. Un secondo aspetto, indissolubilmente legato alla supposta dimensione anti-accademica che, come si è cercato di evidenziare, va riletta nel senso di un rapporto di concertazione più che di opposizione, riguarda il modo in cui l'associazione risponde a quella *vulgata* di una Scapigliatura *in contestazione*. L'immagine, cioè, di una scapigliatura bohémienne, caratterizzata da una socialità emarginata, degradata, ai limiti del quieto vivere sabauda e in *contrasto* con un ordine costituito, è stata quella che ha, letteralmente, costruito in letteratura la fisionomia della Famiglia Artistica complice una serie di attività sociali che sono state lette, in maniera si crede impropria, come simbolo e sintomo di una volontà di negazione della cultura istituzionale e pennelleggiate di un carattere proto-avanguardista. La considerazione di questi aspetti è una premessa fondamentale, al fianco di quella dell'attività dell'associazione in relazione ai contesti artistici locali, per *ripensare* l'origine, il ruolo e il tipo di socialità che la Famiglia Artistica ha svolto in rapporto alla cultura del periodo e alla temperie scapigliata stessa.

I.2.1. - «SMETTONO DI ESSERE SCAPIGLIATI»: SCAPIGLIATURA COME MOVIMENTO?

La mostra dedicata alla Scapigliatura nel 2009⁵, mostra che, da un punto di vista concettuale, si poneva quale momento di sintesi per studi sulla Scapigliatura lombarda dal 1966 in avanti, poggiava su due assunti critici fondamentali: l'esistenza di un *movimento* scapigliato e la rivendicazione di una autonomia della Scapigliatura quale fenomeno artistico. La curatrice, Annie-Paule Quinsac, partiva da un presupposto estremamente lucido:

la scapigliatura no. È negletta, quale espressione di un tardo romanticismo regionale, e anche in casa, quando la si ricorda, non viene valutata per se stessa, ma come una sorta di punto di partenza – perché filologicamente da qualcosa bisogna pur partire –, ancora un po' polveroso d'Ottocento, da cui prendere le mosse per indagare su chi, a seguire, ha rivoluzionato dalla visione del mondo ai canoni estetici. In breve, gli artisti scapigliati sarebbero padri

⁵ Per quello che qui interessa: A- P. Quinsac, *Dal 'Pandemonio per cambiare l'arte' all'Accademismo*, in Quinsac 2009, pp. 27-49 e Finocchi 2009, pp. 286-287.

e nonni di figli e nipoti più importanti di loro (l'Impressionismo, invece, è l'impressionismo e basta. E chi lo scavalca è post-impressionista, da Cézanne a Seurat).⁶

Confermava la correttezza di questa impostazione il fatto che la letteratura sul tema contava un accumulo di rassegne, come *Dalla Scapigliatura al Futurismo*⁷ del 2002, che già dal titolo si presentava come precisa volontà di

Offrire un panorama sinora mai esplorato in un'esposizione, suggerendo una lettura giocata non più nel segno di una rottura, ma di una continuità; non un'opposizione dunque tra il futurismo (il "nuovo") e le due correnti artistiche che in Lombardia lo avevano preceduto [scapigliatura e divisionismo], entrambe sigillate concettualmente nell'ambito del "vecchi"; bensì un percorso alla ricerca delle "eredità" e dei punti di contatto, che sono tanti, evidenti, e ammessi con assoluta sincerità e consapevolezza, quando non con orgoglio, da parte dei loro stessi protagonisti.⁸

La mostra del 2009, tuttavia, proprio nel presentare il fenomeno della Scapigliatura, almeno in ambito artistico, non riusciva a evitare, come si vedrà, l'impasse di una "avanguardizzazione" della cultura scapigliata.

Considerando *in primis* la questione riguardante l'esistenza e la legittimità storica di un *movimento* scapigliato, la rassegna milanese – preceduta nel 2006 dalla mostra curata da Sergio Reborà e Mariangela Agliati Ruggia *Il Segno della Scapigliatura*⁹ – si poneva, nei fatti, con un obiettivo preciso: definire cosa fosse la *Scapigliatura* giacché «in un secolo e mezzo non ha trovato una definizione critica concorde, né in sede estetica, né cronologica, né, di conseguenza, su chi debba esservi incluso».¹⁰ Nel far ciò era fondamentale, in primo luogo, fornire una coordinata estetica al *movimento* che fungesse da modello normativo per l'individuazione di aspetti pittorici e plastici che, in maniera univoca, legittimassero la pertinenza o meno di un artista al fenomeno *scapigliatura*. Chiave di volta del sistema divengono «la pratica di una tecnica "sfumata"»¹¹, «una visione *in dissolvenza* delle forme dipinte o scolpite»¹², il rifiuto del *paesaggio puro* e, quindi, l'esclusione di «tutta la cosiddetta scuola *impressionista lombarda* e con essi quanti hanno scelto ritiri spirituali per elaborare la loro visione o hanno preferito eleggere il ricco paesaggio lombardo a soggetto della propria ricerca. [...] Il *vero* della Scapigliatura è centrato sull'uomo, sull'introspezione, sulle

⁶ Quinsac 2009, pp. 27-28.

⁷ F. Caroli, A. Masoero, a cura di, *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 17 ottobre 2001 – 17 febbraio 2002), Skira, Milano 2001. Si consideri anche la di poco successiva: R. Bossaglia, R. De Grada, a cura di, *Dalla Scapigliatura al Divisionismo*, (Milano, Galleria d'Arte Sacerdoti, 20 novembre – 22 dicembre 2004), Mazzotta, Milano 2004.

⁸ A. Masoero, *Dalla scapigliatura al futurismo: un percorso di modernità*, in Caroli, Masoero 2001, pp.21-55.: 21.

⁹ Agliati, Reborà 2006. Questa rassegna, pur partendo dalla centralità della linea Cremona-Ranzoni-Grandi, non giungeva alla teorizzazione *movimentista*. Concentrandosi piuttosto, e per molti aspetti per la prima volta, sulla ricostruzione della fitta trama di relazioni – sociali, economiche e culturali – del contesto ruotante attorno alla ricerca pittorica cremoniana e ranzoniana, nonché alla sistematizzazione di studi che rimanevano aggiornati al 1966, la rassegna indagava il fenomeno Cremona-Ranzoni-Grandi nello specifico della diffusione di un linguaggio pittorico che rappresentava il *segno* della Scapigliatura.

¹⁰ Quinsac 2009, p. 27. A.-P. Quinsac ha ribadito questi concetti nel recente intervento su Daniele Ranzoni: A.-P. Quinsac, *Dieci opere per raccontare Ranzoni*, in A.-P. Quinsac, a cura di, *Ranzoni. Lo scapigliato maudit*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 24 marzo – 24 giugno 2017), Maspes, Milano 2017, pp. 11-23:11-13.

¹¹ Ivi, p. 28.

¹² Ivi, p. 29.

incertezze dell'anima, sulla resa dei sentimenti. E, dunque, sul ritratto, sugli interni, sulla scena di genere, non certo sul *plein air*»¹³.

Con questa serrata la studiosa individuava, legittimamente, una precisa tecnica e un campionario contenutistico utile a definire cosa fosse *estheticamente* da annoverare come scapigliato postulando l'esistenza di una linea che storicamente si era strutturata come *movimento* attorno a questi indirizzi iconografici e stilistici. La possibile accusa di aleatorietà di una simile scelta veniva rigettata sulla base di una contestazione delle affermazioni, non a caso provenienti *in primis* dall'ambito della critica russiana – ostile all'accessione di Rosso ad una normatività scapigliata – di Sharon Hecker che recentemente aveva negato l'idea del movimentismo scapigliato riconducendo il tema della *scapigliatura* ad una condizione esistenziale e non artistica¹⁴

Part of the problem with the claim that Rosso's artistic revolution came out of the Scapigliatura is the fact that no study has yet put the term in its proper artistic and historical perspective. Contrary to the tidy manner in which it is presented today as a *bona fide* artistic movement it had no set of goals, artistic beliefs, members, or manifestos, and the artists working in Milan at the time followed very individual paths, although all shared a bohemian lifestyle

Sempre dall'ambito della critica americana proveniva una coeva sconfessione della teoria "cremonista" o "ranzonista":

It is considerably easier to speak of the historic, social, and cultural context in which the Scapigliatura was born and flourished than is to define its art. [...] In the visual arts the individualism espoused by the Scapigliatura created a great variety of styles that makes it difficult to see the shared aspirations, ideals, and methods of these artists. It has become the ingrained habit of all the specialists in the field to mention two artists [Cremona e Ranzoni, nda] [...] as the two leading painters of the Scapigliatura. [...] it is difficult for a non-Italian art critics to subscribe such a view

Per Linch lo sclerotizzarsi storiografico del binomio trovava una sua ragione da un lato nella celebrazione dossiana della diade, dall'altro nelle indubbie qualità tecniche e poetiche delle opere dei due artisti che si rivelarono appetibili per un mercato culturalmente individuato e che trovava nelle opere dei due artisti un compromesso tra le nuove istanze pittoriche e la sostanziale mancanza di elementi critici nella produzione dei due artisti:

Cremona and Ranzoni were the darlings of wealthy patrons who were serious about their cultural obligations. They encouraged contemporary artists whose work was unequivocally modern in appearance and technique, but whose approach was suitably poetic. Displayed against the rich wall hangings, the carpets, and the accommodating upholstery of an industrialist's *salotto*, these paintings were effective proof of the hosts' willingness to venture

¹³ Ibidem. Già Anzani rivendicava la pertinenza dell'«impressionismo lombardo» al «fervido clima artistico milanese dell'ultimo quarto dell'Ottocento, un clima che non è riconducibile soltanto alla scapigliatura e dintorni, pur se il fenomeno scapigliato costituisce senza dubbio il fenomeno centrale della cultura figurativa milanese tra gli anni sessanta ed il 1880 circa, al divisionismo e al simbolismo, ai quali spesso lo si riduce. Clima di cui è componente integrante anche il naturalismo»: G. Anzani, E. Chiodini, a cura di, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 21 settembre – 8 dicembre 2008), Silvana, Cinisello Balsamo 2008, pp. 15-45: 16.

¹⁴ S. Hecker, *Reflection on Repetitions in Rosso's art*, in H. Cooper, S. Hecker, a cura di, *Medardo Rosso. Second Impressions*, cat. della mostra (Cambridge, Arthur M. Sackler Museum, 19 luglio 2003 – 26 ottobre 2003), Yale University Press, New Haven 2003, 23-67: 30; 146 nota 21

into the dangerous field of advanced art without flying in the face of tradition or asserting novel, possibly dangerous ideas that might threaten the ways of the world¹⁵

La rivendicazione di una ipotesi movimentista passava dall'evidenza che l'Impressionismo, cronologicamente addossato alla vicenda scapigliata, manifestava una stessa carenza programmatica, ma era stato fatto oggetto di una *teorizzazione* già negli anni novanta del XIX secolo che aveva portato ad un riconoscimento – in sede teorica – di una unitarietà del fenomeno. Al netto di tutte le differenze esistenti tra i due fenomeni e che l'*impressionismo* ha avuto una sua teorizzazione espositiva, di affiliazione terminologica, già negli anni settanta¹⁶, è proprio partendo dal termine *Scapigliatura*, tuttavia, che risulta impossibile giungere ad un riconoscimento di un movimento unitario, ovvero, di un movimento accomunato da una univocità di intenti stilistici e contenutistici.

Sia fatto salvo un punto: la centralità del paradigma *cremoniano* è ineludibile così come è incontestabile l'esistenza di una *scuola* che si articola attorno all'esempio in pittura di Cremona e Ranzoni – viventi i maestri – e che prosegue nei decenni successivi. In aggiunta è un fatto che i tre artisti scapigliati si inseriscono all'interno di un contesto sociale e culturale ben caratterizzato ed individuabile – fatto di teorie estetiche, trame e rapporti letterari, culti laici come quello rovaniano – come hanno ricostruito di gli studi di Rebora attorno al collezionismo e al contesto scapigliato facente perno su Cremona e Ranzoni.¹⁷ Tuttavia, quando si vada alle fonti coeve, appare chiaro come un *movimento scapigliato*, «ricomposto stilisticamente e cronologicamente» nell'accezione di una definita scuola pittorica o scultorea con un canone che rappresenta la misura per l'inclusione nel novero, risulti inapplicabile.

Cremona è, ed era indicato, come uno dei più significativi esponenti della *bohème* milanese, alfiere di un rinnovamento pittorico, e capo di una *scuola* già individuata, e criticata, negli anni settanta¹⁸, ma a leggere le pagine di un giornale come «La Farfalla», programmaticamente *organo ufficiale* scapigliato, i contorni del termine *Scapigliatura* si fanno più sfumati: «[...] la bohème [...] ha lavorato con Strazza, dipinge con Mosè Bianchi e con Tranquillo Cremona»¹⁹. Primo Levi scrive: «tutti quelli che lo ammirarono come artista, che lo amarono come uomo o che gli furono compagni di scapigliatura, seguirono doloratissimi la sua bara»²⁰. Non si tratta del funerale di Tranquillo Cremona, ma di quello dello scultore Pietro Magni morto nel 1876. È lo stesso Primo Levi – una delle pochissime fonti, quando si parli di memorialistica, veramente attendibile insieme a Ferdinando Fontana – che scrive: «Roberto Fontana rappresenta all'esposizione di Napoli la giovane scuola lombarda, assieme a Carcano, il pittore onnilaterale, che comprende tutti i rami della pittura, assieme a Gignous, il gustosissimo paesista, ed a qualche altro minore, e in mancanza dei due giganti – Tranquillo Cremona e Mosè Bianchi – rifulgono anche in faccia alla scuola romana ed alla

¹⁵ F. Licht, *The Milanese Avant-Garde. An introduction to the Scapigliatura*, in F. Licht, a cura di *Winds of Change. The Milanese Avant-Garde 1860-1900 from the Gilgore Collection Italian Art 1850-1925*, (Naples, Florida, The Gilgore Collection, 8 dicembre 2003), Hoban, Naples (Florida) 2003, pp. 11-17:13.

¹⁶ Al di là delle divergenze interne al fronte degli impressionisti e alle tendenze individuali, basti considerare il notissimo «L'Impressioniste. Journal d'art» il cui primo numero vede la luce il 6 aprile del 1877. Quinsac scrive che gli impressionisti furono *teorizzati* «sin dal novanta» (2009, p. 28), ma la teorizzazione e l'assunzione di una operatività di corpo è coeva alle prime sortite espositive.

¹⁷ S. Rebora 2006, pp. 30-33.

¹⁸ Psiche, *I Nostri Morti. Tranquillo Cremona*, «La Farfalla», IV (1878), s. III, n. 8, p.58.

¹⁹ *La Bohème a Milano*, «La Farfalla», IV (1878), s. III, v. II, n. 2, 10 marzo 1878, p. 42.

²⁰ Il Milanese [Primo Levi], *Pietro Magni*, «La Farfalla», V. 3, n. 2, 23 gennaio 1876, p. 13.

Napoletana».²¹ Ancor prima, nel 1870, si rintraccia una delle pochissime, almeno per quanto è stato possibile rintracciare ai fini di questa ricerca, testimonianze circa l'uso del termine *scapigliatura* per indicare un vaghissimo indirizzo più che linguistico semplicemente generazionale. È Vespasiano Bignami, il fondatore della Famiglia Artistica, che firma un articolo su «L'Arte in Italia» a commento della rassegna braidense di quell'anno:

Io intendo per oggi restarmi in confidenziale brigata e discorrerla un po' coi giovani campioni della scapigliatura artistica; tanto e tanto ai maestri due parole più o meno non tolgono nè regalano celebrità e fortuna; e se a lor giova un consiglio, oltre quello della propria esperienza, non sarà del mio certamente che sentiranno il bisogno. [...]²²

I nomi elencati dal pittore sono, tra gli altri: Roberto Fontana – prima ancora, quindi, della svolta cremoniana del pieno degli anni settanta – Roberto Venturi, Domenico Pesenti, Filippo Carcano, Francesco Didioni, Francesco Valaperta, Angelo Pietrasanta, Mosè Bianchi e, persino, Achille Formis del quale dice «non appartiene più per l'età alla scapigliatura artistica della quale m'intrattengo a preferenza».

È evidente, dunque, che il termine *Scapigliatura* venisse usato con una valenza estranea alla individuazione di una sola e precisa linea di ricerca linguistica e che indicasse piuttosto l'appartenenza ad un clima culturale e ad una classe generazionale di artisti accomunati dall'essere portatori di una innovazione condivisa. I testi di Bignami pubblicati in occasione della fondazione della Famiglia Artistica, come si vedrà, puntavano proprio su questo aspetto generazionale: la Famiglia nasce come una associazione che cerca di raccogliere la parte più giovane della classe artistica locale, è una esigenza di rinnovamento che indubbiamente affonda le sue radici nella cultura *scapigliata* quale fenomeno di eversione rispetto al lascito deludente della stagione risorgimentale, ma le questioni estetiche risultavano molto più complesse e attraversavano trasversalmente, per quel che concerneva i generi e le pratiche, due generazioni di artisti.

Di qui il pericolo di cercare di applicare una *canonizzazione* al fenomeno ed al termine *scapigliato*, ricostruendolo quale movimento storicamente strutturantesi attorno ad un modello stilistico esclusivo, soprattutto perché la critica coeva aveva già individuato un preciso termine che teorizzava in altra maniera la riforma pittorica del settimo e dell'ottavo decennio dando conto di quella varietà di forme e declinazioni che costituisce, nel suo complesso, la fisionomia estetica della scapigliatura.

I.2.2. - «QUESTA SACRAMENTALE DENOMINAZIONE»: PITTURA DELL'AVVENIRE.

Se è indubbio che la triade Cremona, Ranzoni, Grandi abbia costituito uno dei fulcri nodali di quel rinnovamento linguistico, il non riconoscere lo strutturarsi di questo *sodalizio* come *movimento* che da solo incarna un fenomeno di ampia portata come la scapigliatura, non significa, come suggerisce Quinsac, «negare che esista nelle arti visive un fenomeno chiamato Scapigliatura»²³, ma non riconoscere nella serrata *cremonista* un valido criterio che possa esaurire il fenomeno nelle arti visive

²¹ Il Milanese, *Roberto Fontana*, «La Farfalla» v. 3, n. 12, 3 giugno 1876, pp. 131-132

²² V., *Esposizione di Belle arti di Milano in Agosto*, «L'Arte in Italia», II (1870), dispensa IX, settembre 1870, pp. 138-140: 138.

²³ Quinsac 2009, p. 30: «Negare che il *sodalizio* tra i “tre” – interrotto solo dalla partenza di Ranzoni per l'Inghilterra e dall'improvvisa scomparsa di Cremona nel 1878 – sia la fonte degli esiti di indiscussa levatura del decennio equivale a negare che esista nelle arti visive un fenomeno chiamato Scapigliatura».

perché le fonti indicano uno spettro di soluzioni linguistiche più ampie, diverse negli esiti, ma unitarie per il punto di partenza.

Il caso di Mosè Bianchi – il secondo gigante del rinnovamento pittorico insieme a Cremona – è esemplificativo della debolezza intrinseca di una lettura impernata esclusivamente sul sodalizio dei *tre*: in che termini il pittore si inserisce nella parabola scapigliata? Per A.-P. Quinsac «non è e non sarà mai cremoniano, anzi si può dire che costituisca il polo opposto della Scapigliatura»²⁴ ed è da inserire tra gli innovatori *in margine* nel movimento scapigliato per una partecipazione, si potrebbe dire, basata esclusivamente sull'approccio *emozionale* della sua pittura e il cui contributo fondamentale è legato al rinnovamento dell'immagine della realtà urbana. Risulta, pertanto, difficile comprendere l'inserimento del pittore, nella rassegna, non tanto fra i *Precursori* e ma tra i *Cremoniani*: o si conclude che Mosè Bianchi rappresenta una voce comprimaria al Cremona del rinnovamento scapigliato in pittura, una voce *antagonista*²⁵ in termini pittorici, del quale è «scontata la sostanziale indipendenza [...] nei confronti degli Scapigliati»²⁶, ovvero di Cremona e Ranzoni, oppure bisognerà escluderlo dalla linea scapigliata perché le sue opere si pongono in radicale opposizione, concettualmente, alla teoria estetica individuata dalla studiosa. Diversamente, mantenendo un approccio rigorosamente strutturato attorno ad un “manifesto” pittorico di matrice cremoniana attorno a quale si struttura la *scapigliatura*, qualora si accetti la presenza *in margine* di Bianchi quale polo opposto, si tramuterà la stessa in una entità bicefala e, pittoricamente, bipolare tra gli estremi Cremona-Bianchi, dando corpo alla posizione della Hecker decisa a negare l'idea della scapigliatura come movimento unitario a favore di un insieme di tendenze individuali.

Simile problema si pone per la terza colonna del rinnovamento pittorico del momento: Filippo Carcano chiamato all'appello per essere immediatamente espulso dalla Scapigliatura.

L'effettivo apporto di Carcano è concentrato negli anni sessanta; poi, la ricerca del *vero* inteso come *plein air* e circoscritto al dato visivo prenderà il sopravvento ed egli resterà legato al movimento unicamente a livello di militanza e cameratismo. [...]

Il contributo di Carcano alla Scapigliatura è l'aver infuso una ventata di realismo, ma la mania del vero nudo e crudo, che si limita al dato, ne contrasta il lirismo della poetica.²⁷

Con Carcano, scapigliato cameratesco ma non pittorico, paga lo scotto della sua appartenenza al fronte *naturalista* anche Eugenio Gignous, sicché i due pittori «smettono di essere Scapigliati quando procedono su una traccia naturalistica, lasciando Milano per la campagna»²⁸: in sintesi già prima del 1878-79 né Carcano né Gignous sono più da considerare pittori scapigliati perché contravvengono all'assenza di *en plein air* della pittura cremoniana e ranzoniana. Eppure, il verismo di Gignous e Carcano – il pittore *onnicomprendivo* – era ritenuto uno degli elementi fondamentali del rinnovamento pittorico del momento dalla penna di Primo Levi: «ed ecco con Gignous il paesaggio realisticamente vero, dal quale la letteratura pseudo-realista potrebbe andare a scuola»²⁹, «egli è di quegli artisti per

²⁴ Quinsac 2009, p. 116.

²⁵ Agliati, Reborà 2006, p. 9.

²⁶ G. A. Dell'Acqua, *Mosè Bianchi e i suoi critici*, in P. Biscottini, a cura di, *Mosè Bianchi e il suo tempo 1840-1904*, cat. della mostra (Monza, Villa Reale e La Rinascente, 18 marzo-18 maggio 1987), Fabbri, Milano 1987, p. 17.

²⁷ Quinsac 2009, p. 64.

²⁸ Quinsac 2009, p. 28.

²⁹ Il Milanese di Ferrara, *Eugenio Gignous*, «La Farfalla», III, s. II, v.1, n. 3, 14 ottobre 1877, pp. 28-29.

cui una fama ed uno studio regionali sono poco: egli è fra i rarissimi destinati a divenire universali»³⁰. Qualora anche si accettasse il criterio tecnico dell'adozione di una pennellata sfumata, di una concezione urbana dell'arte, rimane dubbio che il carattere distintivo della Scapigliatura possa risiedere nell'adozione univoca di un dato modo di pennelleggiare o di comporre soprattutto quando si pensi a come la critica stessa, nel novecento, si sia divisa tra ranzoniani e cremoniani, i primi, soprattutto, pronti a porre in discussione la centralità del pittore pavese: Anna Maria Brizio *docet* seguita, in tal senso, da Luciano Caramel che scriveva che Ranzoni pittoricamente e culturalmente mostrava «la sua fondamentale indipendenza dagli altri Scapigliati ed in particolare dal Cremona».³¹ Un brevissimo inciso che proviene dalla critica della Scapigliatura letteraria – l'ambito nel quale la riflessione storica sul *senso* stesso del fenomeno scapigliato è stata più intensa – permette di porre una prima considerazione:

la stessa eterogeneità dei loro più noti esponente (Praga, Boito, Tarchetti, Dossi) non è tanto il segno di una sostanziale mancanza di unità e di coesione interna, quanto l'esito dei diversi sviluppi e delle diverse vie di sperimentazione e di intervento, attraverso cui ciascuno di loro giungeva a risolvere in termini di prassi il contenuto di quelle premesse ideali e programmatiche che erano state comunemente sancite. La conseguenza di quest'ultima considerazione consiste nella necessità di ricercare nelle opere della Scapigliatura, al di sotto delle differenze apparenti, la presenza di un sostrato unitario che le accomuni e che ne metta in luce i vicendevoli rapporti di affinità, di scambio e di compenetrazione.³²

La questione che si pone è dunque se esista, nelle arti figurati, un *sostrato* che accomuni le espressioni della Scapigliatura artistica e se questo sia da individuare, o meno, nel paradigma cremoniano. Leggendo le recensioni alle annuali braidensi e i profili critici apparsi su «La Farfalla» si evince come, rimanendo ferma la centralità di Cremona, il sostegno dell'*organo giornalistico* della Scapigliatura andasse verso tutte quelle espressioni che rappresentavano un chiaro segnale di stacco nei confronti della scuola degli *inverniciatori* bertiniani³³ e delle sclerotizzate formule artistiche dell'ultima stagione dominata, a loro avviso, dal modulo hayeziano e bertiniano.³⁴ Il superare *la scuola* – intesa come organismo accademico di istruzione naturalmente conservativo e con un ordinamento didattico ormai sclerotizzato su una pratica inattuale – era uno dei nodi principali del dibattito artistico: in una relazione dedicata alla mostra dei saggi degli allievi dell'Accademia è Levi che scrive, a proposito degli istituti d'arte, «unico modo di riorganizzare, distruggere; unico modo di migliorare, abolire».³⁵ Il termine *scapigliatura* manifesta, dunque, nell'utilizzo coevo, un carattere a-specifico da punto di vista stilistico: esiste, tuttavia, un termine estremamente diffuso nella letteratura artistica del periodo che si sovrappone a quello e porta con sé una precisa indicazione di tipo linguistico utile ad individuare quel *sostrato* che ridarebbe unità alla vicenda scapigliata: *avvenirismo*.

³⁰ Il Milanese di Ferrara, *Da Grubicij*, «La Farfalla», III, s. II, v.1, n. 5, 28 ottobre 1877, pp. 42-43.

³¹ L. Caramel, in *Mostra della Scapigliatura...* 1966, p. 55

³² F. Bettini, *Introduzione*, in F. Bettini, a cura di, *La critica e gli Scapigliati*, Cappelli, Bologna 1976, pp. 7-69:12-13.

³³ Il Milanese, *All'Esposizione...* 1876, p. 131.

³⁴ La demonizzazione di Bertini, capro espiatorio della critica *avvenirista*, è storicamente poco motivata, si veda: Agliati, Rebora 2006, pp. 13-18 e L. Pini, in *ivi*, p. 96. Sul post-Hayez si veda l'articolo di Chirtani: L. Chirtani, *Francesco Hayez e la sua successione in arte*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 258, 19 settembre 1883, p. 2.

³⁵ Il Milanese di Ferrara, *Nell'Arte*, «La Farfalla», v. 4, n. 7, 26 agosto 1876

Annie Paule Quinsac, rifacendosi al noto testo di Severino Pagani sulla scapigliatura milanese, recuperava l'indicazione³⁶ circa il fatto che la prima individuazione della Scapigliatura nelle arti visive passasse attraverso l'etichetta *avvenirista*:

tuffandosi nelle recensioni d'epoca, sembrerebbe che gli artisti, essi invece, preferissero chiamarsi "avveniristi", un appellativo che non ha trovato fortuna critica – ripreso solo da Severino Pagani nel 1955 – ma che, con il senno del poi, acquista un valore evocativo, perché tradotto equivale a "futurismo". E di fatto, come il Futurismo, la Scapigliatura intende rompere con il passato; come il Futurismo è esperienza a tutto tondo, fermento intellettuale e insieme congerie storica e socio-politica, rinnovamento ideologico, culturale e di costume; come il Futurismo, ma prima.³⁷

Tralasciando il "senno di poi" sull'interesse scapigliato quale profetico anticipo della messianica apparizione futurista, la studiosa riportava una errata interpretazione di Pagani che assumeva, *tout court*, la sovrapposibilità e interscambiabilità dei due termini *scapigliatura* e *avvenirismo*, sovrapposizione impossibile da attuare quando a *scapigliatura* si conferisca il significato ristretto di una pittura basata sulla maniera di Cremona e Ranzoni. Assumendo, tuttavia, questa identità, la mostra del 2009 ingenerava un cortocircuito che finiva per porre in crisi l'assunto stesso di una scapigliatura definibile e circoscrivibile in maniera esclusiva attorno al cremonismo e al ranzonismo. *Avvenirismo*³⁸ è una parola, nata in ambito musicale, adottata dalla critica e dalla satira per indicare un fenomeno ed etichettarlo in maniera spregiativa: nel 1870 presso la Società degli Artisti si tenne una delle prime – almeno documentabili – esposizioni umoristiche e vi si trovavano esposti esempi di *pittura dell'avvenire*.³⁹ Il termine *avvenirismo*, come palese, nasceva nella cerchia della critica wagneriana e originava proprio dalle parole del maestro di Lipsia e venne assunto nel discorso comune sulle tre arti come termine canzonatorio:⁴⁰ era l'arte incomprensibile, risibile, contraddittoria dei canoni estetici consolidati.⁴¹ La pittura degli anni sessanta e settanta era chiamata la *pittura dell'avvenire*, i pittori oggi individuati come *scapigliati*, ovvero i pittori appartenenti a quella schiera di "contestatori" della tradizione pittorica romantica, erano gli *avveniristi*. Lo testimoniano alcune vignette satiriche pubblicate su «Lo Spirito Folletto» tra cui una del 1872: dove la *Pittura dell'Avvenire* era rappresentata (Fig. I) – dallo scapigliato Francesco Fontana, alias *Frik* – come un pittore che dipingeva al balcone con un lunghissimo pennello un quadro posto nella finestra del palazzo di fronte: chiara allusione agli *sgorbi* che si intravedevano nelle tele *avveniriste*.⁴² Che questa fosse l'accezione più diffusa – ovvero quella spregiativa – lo documenta lungo ma significativo passaggio un articolo di uno scapigliato della prima ora come Giovanni Camerana.

³⁶ S. Pagani, *Storia della pittura lombarda della Scapigliatura*, Società editrice libraria, Milano 1955, p. 71.

³⁷ Quinsac 2009, p. 27.

³⁸ Per una riflessione sul termine *Pittura dell'Avvenire*, centrata sul caso Cremona-Ranzoni, si veda il testo fondamentale: J. Simane, *Ut Pictura Musica? Zum Diskurs über die "Schwesterkünste" Malerei und Musik in Italien*, in M. Hansmann, M. Seidel, *Pittura italiana nell'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 581-598, in part. pp. 581-598: 585-590.

³⁹ *Notizie Varie - Circolo degli Artisti*, «La Perseveranza», XII (1870), 3689, lunedì 7 febbraio 1870.

⁴⁰ Nel cammeo dedicato a Primo Levi su «La Farfalla» si legge: «La stranezza del fenomeno sta poi in ciò: che mentre il Levi e i socii odiano Wagner, il profeta musicale del così detto avvenire in musica, vanno poi in sollucchero al cospetto dei prodotti messi ultimamente in voga dalla scuola pittorica e scultoria che anch'essa viene battezzata avveniristica...»: Imbianchino, *Acquerelli di pubblicismo. Primo Levi*, «La Farfalla», vol. 4 (1876), n. 4, 15 luglio, pp. 46-48: 47.

⁴¹ «So sprach man mit unverhüllter Ironie von einer „pittura dell'avvenire“ vor allem im Zusammenhang mit Gemälden Tranquillo Cremonas, einem der herausragenden Künstler aus ihrem Kreise», Simane, 2005, pp. 587-588.

⁴² *L'umana commedia – le bolge del salone dell'Esposizione*, «Lo Spirito Folletto», XII (1871), 593, 10 ottobre 1872, p. 327.

Pittura dell'avvenire. Al paesaggio⁴³ specialmente viene tratto tratto accocciata questa sacramentale denominazione. Pittura dell'avvenire; cioè, incomprensibile; peggio ancora, l'inescusabile; la pittura che potrebbe creare un pazzo; una pittura eseguita con la tavolozza non carica di colori, ma di frenesie; un guazzabuglio, un aborto, un caos.

(Fig. I) - Frik (F. Fontana), illustrazione in, *L'umana commedia – le bolge del salone dell'Esposizione*, «Lo Spirito Folletto», XII (1871), 593, 10 ottobre 1872, p. 327.

O Masanielli dell'arte! Il grande cammino, quello che va sempre dritto, che non può, che non sa sbagliare, il cammino della gente di buon senso, è lì tutto aperto, che vi chiama, vi attende; ma voi no; voi disgraziati vi gettate attraverso i campi, attraverso gli sterpi e le spine, sui sentieri che sboccano alle tenebre, all'abisso, alla rovina. Non avevate, quando per vostro malanno risolvete di abbracciare la professione dell'artista, che a girare intorno uno sguardo ed osservare: "Il tale ed il tal altro formano la delizia, la voluttà del pubblico; mettiamoci sui loro passi". Per tal modo la vostra riuscita era già mezzo sicura. Ma voi no. Voi vi siete atteggiati alla Guglielmo Tell, e siete passati davanti al cappello dei nostri più egregi artisti senza togliervi di capo il vostro, nani che siete; e avete dato le spalle ad ogni più veneranda tradizione, avete fatto un *auto da fè* di tutte le regole più consacrate, vi siete impuntati nella fantastica pretesa di veder le cose in una maniera tutta vostra, senza chiedere il consiglio, l'approvazione, il beneplacito di quelli che certo, essendo più vecchi, ne sanno meglio di voi; senza riflettere, senza

⁴³ Fra tutti i paesaggisti, è Antonio Fontanesi ad essere indicato come uno dei caposcuola di questa *pittura dell'avvenire*. Per Fontanesi, figura centrale nel rinnovamento della pittura di paesaggio tra Piemonte e Lombardia, si veda: C. Poppi, *Il vero e la Natura: Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia negli anni Sessanta*, in E. Farioli, C. Poppi, a cura di, *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, cat. della mostra (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrì di San domenico, 25 aprile – 13 giugno 1999), Motta, Milano 1999, pp. 12-35; E. Farioli, *Oltre il vero: Fontanesi e il paesaggio in Italia negli anni Settanta*, in Ivi, pp. 36-47; R. Maggio Serra, *Sfida della nuova pittura e resistenze della critica. Torino ai tempi di Fontanesi*, in Ivi, pp. 48-55. Per una significativa antologia critica su Fontanesi e per l'occorrenza del termine *avvenirismo* in relazione alla sua pittura: P. Barazzoni, *Antologia critica*, in Ivi, pp. 227-240. Sulla pittura di paesaggio e le innovazioni tra settimo e ottavo decennio del XIX secolo: S. Rebora, *La Pittura di paesaggio: dalla veduta al naturalismo*, in P. Biscottini, a cura di, *Pittura Lombarda del secondo Ottocento. lo sguardo sulla realtà*, cat. della mostra (Milano, Fiera Milano 28 ottobre-11 dicembre 1994), Electa, Milano 1994, pp. 35-46. Più recente il contributo su Carcano di Elisabetta Chiodini: E. Chiodini, *Filippo Carcano e l'anima del vero*, in G. Anzani, E. Chiodini, a cura di, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 21 settembre – 8 dicembre 2008), Silvana, Cinisello Balsamo 2008, pp. 46-61. E ancora: G. Anzani, *Tra paesaggio e realtà urbana. Uno sguardo sulla pittura di fine Ottocento e primo Novecento a Milano e nel Canton Ticino*, in Ivi, pp. 15-45; G. Anzani, *Tra realtà urbana e mondo della natura. Pittura di paesaggio a Milano e nel Canton Ticino fra Ottocento e primo Novecento*, in G. Anzani, E. Chiodini, a cura di *L'Ottocento tra poesia rurale e realtà urbana. Un mondo in trasformazione*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 13 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 29-45.

curarvi che l'opera vostra potesse o no incontrare i gusti del pubblico, il quale, miei signori, è poi sempre il supremo tribunale negli affari d'arte. Il pubblico ha la scienza estetica innata. Una cosa è bella, perché? Perché il giudizio della moltitudine si degnò riconoscerla come tale. Aggiungo che il pubblico è l'infalibilità in carne ed ossa. Il pubblico adora Metastasio; Metastasio infatti è sublime. Vittor Hugo è un forsennato, e il pubblico lo umilia, lo atterra con questo castigo: non lo capisce. Onore a Tirsi, lauri a Didone! Abbasso Jean Valjean e Gwynplaine! Col pubblico non si scherza. Il pubblico non ama la gente che vuole imporsi. Il pubblico non soffre prepotenze. Ah, voi tentaste urtarlo di fronte! Ah, voi cercaste di tirarlo nella vostra rivolta contro le benedette memorie del passato! Pervertire le sue tendenze! Demoralizzarlo! Corromperlo! Ebbene, raccogliete il frutto dell'audacia vostra. Il pubblico vi ha reso pan per focaccia. Oramai siete definiti, classificati, smascherati. Avete sulla fronte un bollo, e non lo cancellerete mai più. Andate. L'arte vostra è conosciuta. È l'arte dell'avvenire...

Oh sì! andate. La parola di proscrizione si converta in parola di eccitamento. Andate. Un tesoro è per voi: la natura. Tesoro illimitato, eterno. Tesoro simile a quello che il morente agricoltore lasciava in retaggio a suoi figli. Andate per la campagna, maestra unica della pittura paesista. Una scuola, un professore di paesaggio, l'Accademia soltanto poteva produrre questo fenomeno; lo produsse. Ma perché dunque non si fonda eziandio una scuola di poesia, una scuola di romanzo, una scuola d'ispirazione? La logica lo vuole. Andate per la campagna, nelle vaste distese della pianura, per i campi folti di messi, per le nude brughiere; penetrate nei boschi, e se dagli archi di queste cattedrali non vi pioverà nel cuore la gioia, certo sentirete discendere la calma; penetrate nei boschi, a stendervi, a tuffarvi nell'orgia esuberante dell'erba, del silenzio, dei profumi; andate nelle praterie, dove pascola in santa pace la chiazzata vaccherella, dove sul fresco verde spicca il gregge biancastro, soavissimo idillio. Al mattino, lungo le siepi, lungo i vigneti ed i solchi stillanti rugiada; al meriggio, quando la vampa solare tremola sui tetti e la terra sembra stupirsi della propria quiete; al tramonto, quando i rami degli alberi fanno una rete nera sul cielo giallo e la nube rossastra si specchia fra i giunchi dello stagno; andate, osservate, innamoratevi del grandioso e del tranquillo, del selvaggio e del blando, del festivo e del triste; osservate, studiate, assiduamente, potentemente, questa è la via, questa è la vita, questo, null'altro che questo, è l'avvenire. Poi, siate accorti e profondi. Tenete per fermo che nel modesto recesso campagnuolo, nel sito che molti giudicherebbero non pittoresco, esiste il più sovente tanta poesia quanta nella scena la meglio composta. La natura è formata d'uguaglianza. Ciò che fra noi, uomini, razza illuminata, si chiama gerarchia, in natura si chiama varietà. L'oceano e la palude, la selva e l'orto, la quercia e la zucca, quale repubblica! L'egloga vale il poema; la canzonetta vale la leggenda. Claudio di Lorena non impicciolisce Ruysdael. Tutto sta nel saperla conoscere, nel saperla esprimere, questa romita ed ascosa poesia. Studiate, ritraete. E purché la linea che tracciate sulla carta, la nota di colore che sbizzate sulla tela siano la sincera espressione, la decisa conseguenza dell'effetto che sopra di voi esercita il vero; purché, quando la luce o l'ombra, la gaiezza o la malinconia, la pace o la tempesta che scaturiscono dal vero si sono impadronite dell'anima vostra, quando vi sentite avvolti ed immersi nel suo ambiente, dominati dal suo fascino, il solo vostro scopo sia questo: fissare quella impressione, narrare quel prestigio; purché, attratti dal giustissimo istinto dell'originalità, sappiate non perderne di vista i ragionevoli confini e non scivolare nel sistema del falso e dell'assurdo *quia absurdum*; in altre parole, purché per tenervi lontani dall'ordinario convenzionalismo, non cadiate in un altro forse peggiore; purché, al termine d'un lavoro, voi possiate dirvi: "Una forma era nella mia mente ed ho cercato estrinsecarla ed ho fatto a tal fine quanto sapeva o, siate liberi, come libera è la natura, nei vostri concetti, liberi nella maniera di adombrarli; tracciate nuovi solchi, innalzatevi per vostro proprio valore, coi vostri difetti ma insieme con tutto lo spirito vostro, non influenzati, non imitando; se il pubblico vi loda, vi ama, vi batte le mani, e voi perseverate nello studio e nell'opera, senza sdraiarsi sotto il pericoloso manzanillo della soddisfazione; se il pubblico vi guarda indifferente o vi condanna od anche vi deride, ma qualche serio e leale artista vi approva, e voi perseverate sempre più fiduciosi, superiori al disdegno, impassibili al sarcasmo ed allo scherno, memori come spesso l'oggi che oltraggia preceda un fulgido riparatore: domani."⁴⁴

Come si vede Camerana sottolinea il carattere intrinsecamente negativo del termine *pittura dell'avvenire* che viene, infine, assunto come bandiera da parte degli artisti e dei critici favorevoli al nuovo corso pittorico degli anni settanta ed ottanta. Si badi che l'articolo è del 1869 e veniva

⁴⁴ G. Camerana, *Pubbliche Esposizioni di Belle Arti. Società Promotrice in Torino*, «L'Arte in Italia», I (1869), pp. 129-131. In parte trascritto in Barazzoni 1999, pp. 231-232.

pubblicato su «L'Arte In Italia», una rivista artistica orientata in senso moderno e che tra i suoi collaboratori aveva, tra gli altri: i fratelli Boito, Bignami, Camerana, Emilio Praga.

È estremamente importante notare come il letterato indichi nella pittura di paesaggio uno dei principali ambiti di applicazione della *pittura dell'avvenire* sulla scorta delle ricerche fontanesiane che, in ambito piemontese, conducevano ad un mutamento radicale della tradizione paesaggistica: su questo solco erano Gignous e Carcano, come visto, gli *avveniristi* del paesaggismo lombardo.⁴⁵ Si consideri questo passaggio critico:

[...] gli artisti dell'avvenire, che, come nella musica, così nella pittura hanno innalzato un nuovo vessillo. Ma che cosa è questa scuola dell'avvenire? Noi sappiamo neppur noi davvero, se forse non è quella reazione che tende allontanarsi per istrada diametralmente opposta dalla vecchia scuola. I gregari sono molti; ma se i loro maestri han rotto ogni ritegno, l'esagerazione di questi non ha alcun limite. La scuola dell'avvenire combatte ora nella pittura di paese; speriamo che col tempo si estenda anche alla figura, al genere storico. È inutile che qui ripetiamo ciò che come un programma abbiamo detto, che cioè non giudichiamo dell'arte come artisti, ma come amatori del bello; ci sieno però permesse franche parole sull'argomento che abbiamo per mano. *Nil sub sole novi*. Non è una novità la maniera di fare di questa scuola, che si battezzò o fu battezzata per scuola dell'avvenire; la si potrebbe definire la meccanica applicata alle belle arti. Tanto è lo studio di disprezzare apertamente ogni accuratezza, d'essere per sfrenata libertà negligente e scorretto, quanto è pel contrario il lindo e leccato dell'opposta scuola. Non hanno questi novelli artisti pensiero di educar l'occhio a ritrarre il vero, com'è, con tutti quegli abbellimenti che l'arte consente; è loro sistema di battere fieri colpi di pennello sulla tela, di colorire con tutta la forza della loro tavolozza, di lasciare tutto in abbozzo, nulla finito. Trovate prospettiva, vi dicono essi, colorito locale, l'ora, il giusto valore? Sì, spesso c'è – ma voi non avete riportato sulla vostra tela ciò che vedeste, avete prese delle memorie, come farebbe uno scrittore, e null'altro. – E da ciò alla rotondità del periodo, all'armonia della frase si dista tanto, quanto dal vostro quadro alla veduta vera che avevate davanti. Ma chi è sulla china non può fermarsi, e bisogna che vada giù giù fino al fondo. E così non basta per ciò che è esecuzione che si proceda a colpi di scalpello, vuolsi anche uscire del comune per la scelta dell'ora; e questa dev'essere la più pericolosa, la più difficile ad essere fermata, un primo raggio di sole, o di luna, od addirittura la mezzanotte, l'ora della tregenda. L'impazienza non permette di scrivere troppe frasi o di meschiare troppe tinte; una massa larga, ampia, con quel poco di sfumaggio che può dare il pennello febbrilmente agitato. Chi dicesi caposcuola di questo genere è il professore Fontanesi, che nulla quest'anno espose, ma che è una vera anima d'artista, ed è, raro al giorno d'oggi, amato con entusiasmo dai suoi allievi. Avremmo desiderato qualche cosa di lui, e forse la nostra critica non avrebbe dovuto estendersi tant'oltre. Ma dovendo giudicare dei suoi allievi, le nostre parole stanno.⁴⁶

La *scuola dell'avvenire* combatte nel paesaggio e, da un punto di vista squisitamente tecnico, questa viene individuata in una pittura basata sul *colorire con tutta la forza della tavolozza*, sul *lasciare tutto in abbozzo, nulla finito*, una pittura, quindi, fondata sulla costruzione attraverso il colore e non attraverso il disegno, ovvero sul principio pittorico che è la sostanza, pur nella differenza dei risultati, della ricerca pittorica cremoniana. Siamo al 1872:

Anche fra i pittori di ritratti ci sono i classici e i romantici, gl'idealisti e i realisti, i discepoli della scuola del passato e gli apostoli della pittura dell'avvenire. [...] I seguaci della scuola del passato si attaccano ai contorni, alle linee,

⁴⁵ «Dall'altra parte gli interpreti della derisa “Scuola dell'Avvenire”, di cui Fontanesi era il riconosciuto caposcuola e che annoverava artisti quali Avondo, De Avendano e Carcano in uno schieramento di area nord-ovest, ligure, piemontese, e lombarda, erano accusati di fare “la pardosia del vero e del bello”, uniti in realtà non da un comune programma ma dalla convinzione che la pittura poteva affrancarsi dalla crisi del principio di verità solo affermandosi come espressione di un sentire individuale, autorizzato a violentare la fedeltà ottica per veicolare con la forma pittorica i sentimenti “reali” dell'esperienza umana»: Poppi 1999, p. 32.

⁴⁶ A. M. Hoffer, *Esposizione di Belle Arti in Torino*, «Rivista Contemporanea», vol. LXI (1870), fasc. CXCVIII, maggio 1870, pp. 290-301: 292-293

ai rilievi; disegnano, modellano, lisciano e tirano a pulimento; i precursori della pittura dell'avvenire veggono solamente il colore, il riflesso, lo spettro dell'iride, applicano la tavolozza alla tela, ci passan su colla pennellessa per impastare alla meglio le tinte, sfumano, danno una mano di vernice a ogni cosa... e mandano all'esposizione. La scuola del futuro ha due distintissimi rappresentanti alla pubblica mostra milanese, il signor Daniele Ranzoni, e il signor Tranquillo Cremona. Il primo ha quattro ritratti nella galleria della pittura, il secondo ne ha due soli, ma bastano e ce n'avanza. L'umanità veduta coll'occhio di que'due artisti perde immediatamente ogni limitazione di contorni, ogni certezza di dimensioni. Le teste di bambagia, soffici, lanose, leggere, nuotano in un'atmosfera variopinta come un uovo sodo in un'insalata composta; i capelli sfumano e si confondono colla tappezzeria, tutto il corpo piglia l'apparenza della polenta mossa a bollire, piena di gallozzole, di bollicine, di vescichette che scoppiano all'azione del calore e si risolvono in fiocchetti di fumo. [...] Dicono che in quelle tele c'è una gran luce, e sarà vero. Infatti non sarei lontano dal credere che gli originali di quei ritratti abbiano preso un colpo di sole!... Dicono ancora che coteste pitture si vedono bene da lontano, e anche questo può essere. A cinquecento passi di distanza non ci si scorge probabilmente nemmeno un difetto. Ho un'idea vaga che a stendere una tovaglia sopra una tavola da pranzo in un'osteria di quinto ordine, e a tenercela fissa almeno sei mesi, lasciandoci cader su tutti i giorni qualche macchia d'olio, di brodo, d'intingolo, di senapa, di vino, di cavolo e di conserva di pomodoro, s'abbia a riuscire su per giù a mettere insieme un quadro della nuova scuola. Eppure il signor Cremona è, quando vuole, un disegnatore valente; eppure il signor Ranzoni è un artista pieno di talento e d'abilità; eppure tutti e due sentono squisitamente il bello ed amano sinceramente il vero. Perché mai, potendo essere originali, si contentano solamente di parere?⁴⁷

Fatte salve, dunque, le differenze individuali nei risultati e i diversi filoni tematici in cui si esplica la comune ricerca sulla costruzione a forza di colore, si pone la domanda su che basi si fondi la legittimità storica di una espulsione dalla *Scapigliatura* degli artisti dediti al paesaggio, come proposto nella rassegna del 2009, a causa dell'incompatibilità dell'*en plein air* con la poetica cremoniana, proprio quando la loro produzione è elevata a simbolo dell'*avvenirismo pittorico*. In ambito milanese Cremona era indicato come avvenirista da Francesco Giarelli, scapigliato che con il nome di penna *Psiche* era una delle voci de «La Farfalla»

Qualmeraviglia dunque - sommo Giove! – che moltissimi vi abbiano, i quali del «genere» di Tranquillo Cremona non solo non capiscano un iota, ma lo battezzino addirittura impossibile, sbagliato, inaccettabile? Via le circonlocuzioni: quello di Tranquillo Cremona è un «genere» davvero: ma un genere nuovo: è l'affermazione rivoluzionaria dell'arte futura che s'innalza trionfante sui fastigi dell'antica: è la pittura dell'avvenire – da una parte abbracciata alle risorse inesauribili della plastica: dall'altra, assorta ad una sfera ideale, ad un ordine di concetti superiori. Il pennello di Tranquillo Cremona è la gloria simultanea della carne e dello spirito: è il guanto di sfida lanciato a tutte le innumerevoli mediocrità del passato e del presente; è l'allerta gettato ai giovani da uno fra i posti più arrischiati nel combattimento, e ciò affinché intorno al labaro dell'innovazione graduale, giusta, assoluta, s'unisca una ferrea falange di forti e valenti, alle cui mani commettere le enormi speranze dell'avvenire...⁴⁸

*La squadra dell'avvenire*⁴⁹ era caratterizzata da una fisionomia molto varia.

⁴⁷ Yorick figlio di Yorick [P.C. Ferrigni], *Fra quadri e statue. Strenna-ricordo della Seconda Esposizione Nazionale di Belle Arti. Lettera al Pungolo*, Treves, Milano 1873, pp. 157-159.

⁴⁸ F. Giarelli, *Tranquillo Cremona. II*, «Rivista Minima», VIII (1878), 7, 14 aprile 1878, pp. 97-101, pp. 97-98

⁴⁹ Farfalla, *La Bohème*, «La Farfalla», v. II, n. 1, 2 luglio 1876, pp. 1-3, p. 2. Non sembra abbia goduto di fortuna critica il termine *effettisti* col quale Mongeri, nel 1862, aveva indicato gli allievi di Bertini, tra cui Cremona. Già allora il critico aveva posto in evidenza il pericolo del *manierizzamento* della pittura bertiniana che, in ogni caso, rappresenta un punto di partenza imprescindibile per la formazione degli *avveniristi* usciti dalla sua scuola. Per questi aspetti e la centralità di Bertini: S. Rebora, *Dall'Accademia all'Atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, in M. Agliati Ruggia, S. Rebora, *Dall'Accademia all'Atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst 15 settembre - 26 novembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 28-32.

Avvenirismo non può essere utilizzato come un sinonimo di *Scapigliatura* qualora quest'ultimo termine, come è avvenuto, venga caricato di una valenza stilistica delimitata dalla maniera di Cremona e Ranzoni e seguaci diretti. L'utilizzo dell'etichetta *avveniristi, scuola dell'avvenire, avvenirismo* è documentato nella critica coeva con la precisa funzione di indicare una ben individuata linea linguistica che abbraccia una ricerca legata ad un nuovo modo di intendere il rapporto col *vero*, il colore, la luce in rapporto alla tradizione strettamente impernata sul disegno dell'insegnamento accademico. È anche una pittura, come si vedrà, che si caratterizza per un inedito rapportarsi al dato reale, vissuto in una dimensione non semplicemente imitativa, ma aperta ad un approccio emozionale. Va sottolineato, inoltre, che è una etichetta adottata in diverse realtà geografiche ma che indica, sempre, una comune posizione pittorica e che apre alla necessaria riconsiderazione di un panorama extra-regionale, se non nazionale, per l'arte di questi decenni. Camillo Boito, ad esempio, indicava tra i *pittori dell'avvenire* Silvestro Lega e i pittori di ambiente toscano orientati su una linea di ricerca così sintetizzata:

“[...] Che cos'è questo eseguire, questo comporre, questo colorire, questa pulizia di tinte? Tutte scioccherie dei codini dell'arte vecchia. Ecco l'arte nuova, l'arte dell'avvenire”. Questi nuovi pittori, infatti, cercano di comporre il meno possibile: vanno intorno, finché trovino un siterello in Firenze o intorno a Firenze, non de' più pittoreschi, nè de' più poetici, ma de' meglio conformi all'idea che hanno nel cervello o, più giustamente, del meglio conformi al sentimento vago che hanno nell'anima; e si piantano lì a ritrarre la verità, raccogliendola nello spazio della loro tela, e compiendola con quegli accessori ora di figure, ora di paese, che valgano a farla sempre più viva, sempre, diremo, più naturale.⁵⁰

All'indomani della morte di Cremona, nel 1882, Luigi Chirtani, uno tra i più audaci sostenitori della ricerca cremoniana e fondamentale teorizzatore della svolta pittorica degli anni settanta, constatava l'esistenza della nuova linea pittorica ormai strutturata e licenziava testi che definivano la linea *avvenirista*.

La schiera dei coloristi a questa Esposizione è numerosa e varia. Ce ne sono che pare sconvolgano le abitudini dei pubblici. Gola, per esempio, con quei suoi ritratti oscuri; Carcano con quelle sue pitture abbaglianti di luce. È veramente fenomenale l'opinione che si si è fatta prevalere che la pittura di questi artisti e degli altri che più si caricano colla nomea di *avveniristi* sia un bizzarro portato della moda artistica, e delle incomposte teorie che nell'ambiente sociale mirano a tutto sconvolgere, a tutto cangiare, e sia priva di rapporti di tradizione colla sana arte del passato.

Sta invece che è la sola pittura moderna che possa vantare con quella un legame; a insaputa forse di quelli stessi che la trattano, ma non di chi l'ha promossa, — il compianto Cremona, che si era formato a Venezia direttamente sui vecchi Veneziani dal quattro e del cinquecento. [...] ⁵¹

I massimi esponenti erano Emilio Gola, Leonardo Bazzaro, Luigi Rossi e Filippo Carcano celebrato, quest'ultimo, dal critico per la sua *Piazza di San Marco*, premio Principe Umberto di quell'anno. Già l'anno prima, nel 1881, in occasione di un articolo dedicato alla crisi della Società per le Belle Arti, ancora individuava con precisione artisti esponenti dell'*avvenirismo*.

⁵⁰ C. Boito, *Pittura e scultura d'oggi*, Fratelli Bocca, Torino 1877, pp. 205-206.

⁵¹ L. Chirtani, *All'Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», VII (1882), 267, 28 settembre 1882, p. 3.

Riconoscerà delle capacità eminenti nei giovani che si dicono avveniristi? O si limiterà a riconoscerle in coloro che appartengono alla scuola vecchia? Prenderà per metro, per esempio in prospettiva, la scuola del professore Bisi, Presidente dell'Accademia, e il paesaggio alla Lelli, alla Poma, o apprezzerà il fare alla Bazzaro o alla Gignous, o alla Carcano? O crederà che quei modi possano stare a pari sulla stessa linea?⁵²

Nel 1882 la vittoria di Carcano al concorso è così salutata dal critico:

Il premio Principe Umberto è stato dato a Filippo Carcano. La corona d'alloro che lo annuncia è sospesa sopra uno dei quadri più avveniristi che si sieno visti da qualche tempo in qua a Brera, e poco discosto da un quadro dello stesso autore, che a molti sembra uno scherzo, una scombiccherata di colori. Questo premio è un trionfo per la scuola colorista.

Nel prosieguo dell'articolo, Chirtani svolgeva una accurata ed accorata difesa della scuola colorista, la scuola degli *avveniristi*, ad aperto contrasto della tradizione accademica basata sul disegno.

Prima l'estetica accademica con qualche restrizione, poi quella dei puristi senza restrizioni, hanno proclamato: essere il colorito in pittura l'espressione più volgare dell'arte e cosa triviale; Tiziano, disegnatore floscio, superficiale e senza elevatezza, Paolo Veronese niente altro che un decoratore. Tutte le concessioni delle scuole vecchiette si restringono in proposito ad ammettere il colore come ingrediente aperitivo nella ricetta che secondo esse serve a fare della buona pittura e che si può trascrivere con traduzione libera, così: una composizione molto studiata, provata e riprovata in tanti schizzi e disegni finiti; poi tanto di disegno, tanto di modellazione — dentro una dose conveniente di chiaroscuro per l'effetto — un pizzico di colore, poi una buona manata di filosofia; passare ogni cosa al setaccio dei pentimenti e rifacimenti, scaldare a bagno maria e servir tiepido. Il pubblico si era abituato a questi piatti senza succo, che non danno altro sapore che di farinelli, di salsettin, di zuccherini, e — per dirla alla milanese, — di *pastrugn* d'intrugli. In tutto, in geologia come in zoologia, nella storia del pensiero umano, in quella delle istituzioni, ecc., l'ultima fase d'un periodo di sviluppo è sempre il coronamento dell'opera, la manifestazione della perfezione dell'idea di quel periodo, l'elaborazione del frutto che ne riassume tutta la vitalità. Nella storia dell'arte moderna il cinquecento ha prodotto questa splendida manifestazione coi grandi coloristi veneti. Dai quali, pel colorito, l'arte è passata nella Spagna creando Murillo e Velasquez, nell'Olanda e nel Belgio dando vita a Rembrandt e Rubens, tutti colossi, dopo i quali venne la decadenza assoluta, l'inverno dopo la stagione dei frutti. L'estate di San Martino che brillò nell'arte al declinare del secolo passato, mandò i suoi raggi dalle tavolozze dei coloristi, con Tiepolo, Guardi e Canaletto. Nella storia l'avvenimento del colore e adunque la manifestazione della suprema espressione dell'arte. Il disegno, massime come l'intendono le scuole vecchiette, — passivo delineatore, — è anzitutto un'astrazione primitiva. Noi non abbiamo la visione delle cose se non per mezzo della luce, e la luce non ci tramanda dagli oggetti altro che dei colori: colori chiari, scuri, mezzani, sfumati, ma colori; è nei colori che sta tutto, è dai colori che possiamo desumere, con delle analisi, il disegno, la modellazione, ossia le forme delle cose; il colore è la verità, la vita; gli altri elementi grafici non sono che morti elementi, che si ottengono decomponendo la visione delle cose che si ha pel colore. Il colorito è l'orologio che va, il resto i congegni che esso contiene e che staccati non si muovono.

Il contorno — la base scolastica del disegno, — non esiste in natura sulle cose, è come il plinto matematico: un'astrazione geometrica, non artistica. La vita della natura ci si manifesta col colore: — una balza a una cert'ora, quando ha un colore scuro, può apparire come una cosa truce; accarezzata dal sole, cambia colore e diventa una cosa gentile; — il pallore, la lividezza, l'arrossire di un volto, palesano una passione anche quando i tratti e lineamenti ne indicherebbero un'altra.

Se il colore è la sintesi, il complicato, è anche più difficile a raggiungersi, e tanto più in quanto che non è mai eguale a se stesso, non è mai fermo. Perciò l'arte incominciò dal contorno sino dai tempi preistorici, come lo attestano le ossa di renne mangiate che portano incise immagini di renne vive. Col contorno si ebbe l'idea generale; si delimitò il campo entro il quale si manifesta la vita, [...] Colla scuola detta degli avveniristi si ritorna al colore,

⁵² L. Chirtani, *La Crisi nella Società per le Belle Arti*, «Corriere della Sera», VI (1881), 49, 18 febbraio 1881, p. 2.

questa è la storia. Se ciò sia un abbassamento del livello dell'arte, un incanagliamento della pittura, lo giudichi chi non ha bisogno di mantenere una fama usurpata e dei buoni posti, facendo correte delle frottole, autorevoli solo pel luogo dal quale si spacciano.⁵³

Cremona, non nominato, ma presente concettualmente, era l'astro di questa scuola colorista⁵⁴ *avvenirista*: una scuola che, dunque, si sostanzava nel colore e in una pittura «d'impasti, toni, intonazioni, accordi, contrasti, roba da avveniristi che maneggiando colori si credono obbligati a fare della musica per gli occhi, come chi tratta suoni e battute ne fa per gli orecchi, cercando la via del cuore»⁵⁵. Jan Simane scrive: «Es geht also um die Etablierung einer neuen Ausdruckskunst, bei der die Subjektivität des Künstlers eine zentrale Rolle spielt und diese Subjektivität vom Betrachter akzeptiert, ja gefordert wird, womit die „Scuola dell'Avvenire“ ihre Rechtfertigung auch aus der Opposition gegen den zur gleichen Zeit aufkommenden *Verismo* schöpft».⁵⁶ Tuttavia bisogna riflettere con cura sul senso del termine *verismo* onde evitare l'invalsa – ma discutibile – convinzione che il verismo degli anni settanta e il paesaggismo *en plein air* della scuola lombarda siano da escludere dalla linea mitologica della scapigliatura, perché sono gli stessi pittori veristi e naturalisti ad essere inseriti dalla critica nella moderna cultura visiva *avvenirista* in virtù di un rinnovamento che si attua sul contenuto – giacché il *vero* di Carcano, di Gignoux, di Fontanesi è il *vero* modernamente inteso e reinterpretato – sulla base e in forza di una rifondazione delle modalità del dipingere. È Primo Levi, il sacerdote della cultura cremoniana, a scrivere nel 1881 un passo significativo: lamentando la deriva della scuola cremoniana intesa in senso deteriore nella fitta schiera di imitatori, scrive

Filippo Carcano ha adempiuto pel paese la stessa missione a cui Cremona si consacrò nella figura. Per questo fu anche egli combattuto a tutta oltranza, e anch'egli dovrà forse attendere dalla morte il riconoscimento da parte dell'arte ufficiale. Tanto è vero che ad onta delle mirabili opere da lui esposte anno per anno, non fu mai ritenuto degno di premio. [...] neanche Carcano si lasciò mai vincere dall'avversità [...]. Egli è oggi, assieme ad Eugenio Gignoux, che gli si è presto accompagnato e che, con un gusto diverso, non ha valore minore, la vera espressione del paese lombardo.⁵⁷

Già nel 1873, Filippo Filippi ricredendosi sulla pittura di Cremona, individuava un dato tecnico della pittura del pittore:

Nelle pitture del Cremona c'è una vaporosità, una indeterminatezza strana; mancano di contorni; vedute da vicino, ed anche ad una delle solite distanze, non sono che un ammasso confuso di tinte, di sgorbi, di colori che paiono esciti da un pennello bizzarro, impaziente, frettoloso, mentre è noto che quegli sgorbi sono il risultato di studi pazientissimi, di infiniti rifacimenti. Queste pitture subiscono una singolare trasformazione vedute da molto lontano: le figure si disegnano, le teste acquistano vita, espressione e più si guardano quei dipinti più cresce

⁵³ L. Chirtani, *All'Esposizione di Brera. Il premio Principe Umberto a Filippo Carcano*, «Corriere della Sera», VII (1882), 256, 17 settembre 1882, pp. 2-3.

⁵⁴ Le concezioni sul colore sono quelle che Chirtani, infatti, già esprimeva nei due interventi su Cremona in occasione della postuma del 1878: L. Chirtani, *L'Esposizione delle opere di Tranquillo Cremona*, «Corriere della Sera», III (1878), 296, 27 ottobre 1878, pp. 1-2.; L. Chirtani, *L'Esposizione delle opere di Tranquillo Cremona. Continuazione e fine*, «Corriere della Sera», III (1878), 297, 28 ottobre 1878, pp. 1-2.

⁵⁵ L. Chirtani, *All'Esposizione di Brera. Ultimo articolo*, «Corriere della Sera», VII (1882), 271, 2 ottobre 1882, pp. 2-3.

⁵⁶ Simane 2005, p. 589.

⁵⁷ P. Levi, *Cremona Vendicato. Luglio 1881*, in Primo, *L'Italia a Milano. lettere artistiche*, Perelli, Roma 1881, pp. 101-111: 108-109.

l'attrattiva, e l'ammirazione si sviluppa, perché da quel confuso miscuglio esce quasi per miracolo un'arte vera, e si scorge in chi dipinge, oltre l'estro creativo, una scienza soda di disegno, di modellazione, di colore.⁵⁸

Per quanto la pittura di Carcano si differenzi nell'ambito di applicazione della ricerca rispetto alla posizione cremoniana e ranzoniana, quindi, dalla pittura scapigliata nell'accezione corrente, le parole della critica delineano una unitarietà di intenti proprio laddove l'*avvenirismo* si definisce nei termini di una ricerca attorno al colore e alla luce. Così Filippo Filippi usa quasi gli stessi termini per approcciare il capolavoro carcaniano *Interno del Duomo di Milano* esposto a Brera nel 1872

Avvicinandosi, ogni contorno sparisce e non si vedono che sgorbi: non c'è una linea che vada diritta, e il pennello adoperato ad una sensibile distanza, lascia sulla tela mille impronte strane e capricciose. Il sistema del Carcano è precisamente all'opposto dei prospetti classici ed accademici i quali *dettagliavano* tutto in modo che a ben giudicare i lavori bisognava quasi mettere il naso sulla tela.⁵⁹

Stessa impressione ne ricavava il recensore per «L'Arte in Italia»:

L'interno culminante, l'interno principe venne mandato da un milanese, il quale avrà la sorte invidiabile di lasciare una traccia molto marcata ed originale nell'arte contemporanea. L'ideale di Filippo Carcano è tutto dentro le viscere della realtà; lo studio e l'amore dell'evidenza, egli li spinse talora fino all'antipatico; fu stupendo per giustezza quasi sempre, non fu mai poeta, non si diede quasi mai la fatica di volere parlare al cuore, alla fantasia; — vero figlio del secolo. Ma nessuno meglio di lui vede chiaro nel mondo delle forme e degli effetti; come disegno, i suoi quadri sono misteri prodigiosi di abilità, e talmente da generare nel pubblico e più negli artisti — parati sempre a pensar bene — ! il sospetto di un intervento meccanico;⁶⁰ — dipinge e colorisce con un modo del tutto suo, a macchia saltellante e febbrile, ma con trionfali risultati a distanza. Nulla di meglio compreso, nulla di più raggiunto come atmosfera, come tonalità, come carattere che questo suo quadro della *Chiesa di San Celso in Milano*; — si sente diffusa per quella navata marmorea la caldura snervante di certi mattini delle domeniche in estate; — alcunché di sonoro e di taciturno — un senso morboso di stanchezza, un invito vago, indefinibile al sonno. Tutte le figure — da quelle in primo piano fino al prete che sta celebrando la messa da vanti un altare situato a manca là in fondo — sono sbozzate appena, e tuttavia inappuntabili nella posa, belle di colore; paiono gettate a caso — eppure hanno ciascuna un motivo di essere, una espressione, una fisiologia. Ci sembra, in sostanza, una fra le più poderose produzioni del Carcano; — ci attrae, ci addentra nella calma, non saprebbe tediare mai, e la preferiamo al *Brindisi*⁶¹, ridente mezza figura di fanciulla bionda, in veste di raso giallo, quasi aureo; — staffilata magnifica di colore e di luce, splendido tripudio della tavolozza, bizzarria trattata con disinvoltura mirabile, ma poco attraente nel complesso.⁶²

Appare chiaro che, qualora si rimanga entro un discorso che pertiene le *modalità* e non i *contenuti*, la pittura lombarda della nuova scuola *avvenirista* presenta una sostanziale unitarietà di fondo, un *sostrato* comune. Non sembra condivisibile, a fronte di un *avvenirismo* così definito stilisticamente e a meno che non si voglia appiattare la poetica scapigliata in una dimensione esclusivamente

⁵⁸ Trascritto in Agliati Ruggia, Rebora 2006, p. 25 e nota 59.

⁵⁹ Trascritto in: G. Anzani, *Filippo Carcano. Milano, 1840-1914. Interno del Duomo di Milano, 1872*, Galleria Capitani, Milano, s.p. Si vedano anche le altre recensioni riportate che si pongono tutte sulla stessa linea.

⁶⁰ Ci si riferisce, qui, alle ben note polemiche sull'utilizzo della fotografia da parte di Carcano per le sue opere degli anni sessanta e settanta. Si veda: A. Scotti, *Un caposcuola della pittura lombarda. Filippo Carcano*, in M. Valentini, *Filippo Carcano (1840-1914). Vedute milanesi e panorami lombardi*, Edi.Artes, Milano 1987, pp. 7-22: 7-13.

⁶¹ Quinsac 2009, p. 76 n. 28.

⁶² *Esposizioni di Belle Arti. Società Promotrice di Torino*, «L'Arte in Italia», IV (1872), dispensa VII, luglio 1872, pp. 107-112: 109.

iconografica che ne sconfesserebbe ogni modernità⁶³, l'assunto, recentemente avanzato, che «nell'ambito delle arti visive, la rivoluzione scapigliata parte dai soggetti».⁶⁴ Quando si leggono le parole della critica in merito ai lavori del maestro naturalista diventano insostenibili alcune osservazioni critiche come: «alcuni di loro [pittori] si sono accostati alla grammatica pittorica scapigliata per un breve periodo, ad esempio Filippo Carcano, che artisticamente si avvicinerà alla Scapigliatura negli anni sessanta, per poi allontanarsene, pur restando sempre amico di Cremona e colleghi».⁶⁵ L'idea che Carcano, voce primaria del rinnovamento pittorico *si accosti alla grammatica pittorica scapigliata*, ovvero alla pittura cremoniana⁶⁶, significa negare non solo la specificità della ricerca del pittore, ma, soprattutto, l'evidenza storica di una ricerca linguistica che ha una portata molto più ampia: Carcano non *si avvicina* alla Scapigliatura, ma è, insieme a Cremona e Ranzoni e Bianchi, una delle personalità che esprime pittoricamente la ricerca linguistica della *scuola dell'avvenire* nel contesto di ricerche e soluzioni pittoriche coesistenti e connesse, per quanto radicalmente diverse nelle ricadute pratiche.⁶⁷

Vi sono anche particolari tecnici che mostrano una impressionante vicinanza della sperimentazione: molte testimonianze riportano che Cremona lavorasse usando «pennelli grossi, simili a spatole, legati a bastoni, dei logori e frusti a preferenza di nuovi»⁶⁸. Grubicy nel 1912 scriveva:

nelle opere degli ultimi sette od otto anni della sua [di Tranquillo Cremona, nda] non lunga esistenza, condottovi dalla visione slontanata della tela, trattata col lungo pennello a setole sparse, detto pennello Palizzi. Questo procedimento, iniziato a Milano da Carcano e da Ranzoni e dimostratosi efficace nei suoi risultati specifici, fu subito adottato da Cremona [...]⁶⁹

Rimonterebbe, così, a Carcano l'invenzione del pennello "Carcano" che Ojetti, nel medaglione dedicato al pittore, descriveva così:

⁶³ Si consideri quanto i soggetti cremoniani abbiano influenzato il giudizio negativo di Caramel sull'arte cremoniana: L. Caramel, in *Mostra della Scapigliatura... 1966*, pp.39-47. Già nella rassegna del 2006, S. Rebora poneva l'accento sulla necessità di considerare la produzione scapigliata al di fuori di un ambito soffocato dal corredo iconografico: «come si è cercato fin qui di sottolineare, al centro delle istante rinnovatrici di Cremona e Ranzoni non era tanto l'iconografia, ma la forma stessa della pittura», Rebora, in *Agliati Ruggia, Rebora 2006*, p. 30.

⁶⁴ S. Bartolena, "*Una specie di mistica consorteria*": *la bohème scapigliata*, in S. Bartolena, S. Zatti, a cura di, *Tranquillo Cremona e la Scapigliatura*, cat. della mostra (Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 26 febbraio – 5 giugno 2016), Skira, Milano 2016, pp. 19-29: 22

⁶⁵ Ivi, p. 28 nota 12.

⁶⁶ Sebbene solitamente lucido, Ojetti nel 1938 sembra misconprendere il percorso di Carcano affermando che il pittore svolse «originalmente i dati dell'impressionismo cremoniano» trattandosi, per la pittura di Carcano, di un risultato completamente antitetico e contrastante con quello raggiunto da Cremona. Rimane, in ogni caso, significativo come Ojetti individui una matrice comune che conduce ad esiti opposti: U. Ojetti, *Tranquillo Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo. Catalogo delle opere esposte nel castello visconteo di Pavia, Aprile-giugno 1938*, Tumminelli, Milano 1938, p. 45.

⁶⁷ Come ha opportunamente sottolineato Aurora Scotti la riforma linguistica e tecnica di Carcano si attua «in concomitanza con lo svilupparsi a Milano delle soluzioni scapigliate, ma ottenne di fatto risultati nettamente contrastanti. Quanto gli scapigliati cercavano di rendere leggera, morbida, sfaldata dalla luce o dissolta nell'atmosfera la loro materia cromatica e quindi la loro realtà, tanto Carcano, pur componendo a brevi pennellate, solidificava la propria struttura, trasformando le proprie impressioni in materia e impegnandosi a fondere mobilità di veduta e precisi, tattili e misurabili segmenti cromatici»: Scotti 1987, p. 16.

⁶⁸ G. Pisa, *Tranquillo Cremona*, Baldini-Castoldi, Milano 1899, p. 43. Si veda anche F. Giarelli, *Vent'anni di giornalismo. 1868-1888*, Cairo, Codogno 1896, p. 43: «stemperava i colori sulla mano, li cacciava sulla tela, col pennello – spesso legato alla estremità di una canna»

⁶⁹ V. Grubicy, *Tranquillo Cremona come innovatore*, in *Mostra postuma Tranquillo Cremona*, Permanente, Romitelli, Milano 1912, pp. 9-11: ora in Schiaffini 2009, pp. 193-194.

I pennelli del Carcano.... Quando egli per la prima volta li brandì in pubblico a Venezia sulla piazza di San Marco, la folla, a vederlo tirar di scherma contro una tela distante due o tre metri, gli fece cerchio attorno. Lo presero prima per matto, poi per francese. E il giovane Fragiacomò gli si avvicinò più volte prima di osar di parlargli. Poi gli parlò, si udì rispondere in milanese, e «il lombardo» diventò popolare al Florian. I colorai di Venezia vendono ancora col nome del Carcano quei suoi pennelli che egli poi per prudenza fece costruire contanti pezzi di canna sempre più esili da potersi serrare a telescopio così da non avere più, quando andava a lavoro-rare sul vero, l'aspetto d'un cacciatore con le bacchette delle panie.⁷⁰

Rimonterebbe anche al Carcano l'invenzione della *coltella coi denti* che, sempre Ojetti, rendeva mitica radice tecnica della pennellata segantiniana

Dopo i pennelli dal manico lungo, inventò anche la «coltella coi denti», una specie di spatola che finiva a sega, e passata sull'azzurro d'un cielo lo pettinava e lo rigava e gli dava un tremolio che poteva diventar luminoso, anche perché il pittore poteva in quelle righe filare e distendere un altro colore. V'è chi sostiene che la pittura a fili cara al Segantini dell'ultima maniera sia uscita da quella coltella. Può essere: certo il Segantini il quale nel quadro *Alla stanga* fu da molti chiamato un allievo del Carcano, poi aggiunse alla tecnica del Carcano un altro elemento abbastanza prezioso e abbastanza raro: sé stesso.

Così l'ironica vignetta di Frick già citata potrebbe benissimo essere un cammeo caricaturale di Filippo Carcano che nel 1872 presentava, tra gli altri, il suo *Interno del Duomo* il cui sperimentalismo tecnico, proprio per l'adozione della *coltellina*, veniva rilevato da Luigi Chirtani.⁷¹

Boito, recensendo la torinese nel 1871 quando le riserve verso i linguaggi moderni sono molto maggiori che non negli anni a seguire, pur rilevando l'enorme distanza tra i due pittori, accomunava Bianchi e Cremona per un comune indirizzo: «I due più singolari ingegni sono Mosè Bianchi e Tranquillo Cremona: quello tutto a colpi di pennello e ad arditi contrasti, questo tutto sfumato, tutto annebbiato. Cavano la loro arte dalla loro anima».⁷² Ancora Boito, in un articolo sull'insegnamento accademico, nel 1874 scriveva: «chi ha visto le ultime Esposizioni d'arte conosce i nomi di Mosè Bianchi, di Tranquillo Cremona, di Ernesto Fontana, di Filippo Carcano: sono tutti giovani, tutti diversi l'uno dall'altro, tutti di genio liberissimo, di maniera nuova»⁷³ riconoscendo, infine, l'unità di un discorso *di maniera nuova* strutturantesi in risultati diversi. Ancora Chirtani nello stesso anno dedicava un lungo articolo alla *nuova scuola di pittura nell'Alta Italia* del quale si riporta una ampia trascrizione perché rappresenta la teorizzazione del *colorismo* nel suo stesso affermarsi storico e non risulta citato nelle due importanti rassegne del 2006 e del 2009:

Un giorno, nell'uscire dall'Esposizione di Brera, m'incontrai appiè dello scalone con un mio vecchio conoscente, gran dilettante e, fino ad un certo punto, intelligente di belle arti; egli era ammusonito e appena mi dava retta. Io

⁷⁰ U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani*, Treves, Milano 1931, pp. 118-119. Il loro uso veniva così spiegato da Ojetti: «i pennelli legati in fondo ad un manico lunghissimo per dipingere vedendo a distanza l'effetto generale del quadro», si veda U. Ojetti, *La Morte di Filippo Carcano*, «Corriere della Sera», 39 (1914), 20, 20 gennaio 1914, p. 3.

⁷¹ Anzani s.d., s.p.; L. Chirtani, *L'esposizione Nazionale di Belle Arti*, «Corriere di Milano», 29 settembre 1872.

⁷² C. Boito, *Rassegna artistica*, «Nuova Antologia», XVII (1871), fasc. IV, pp. 414-430:419-20.

⁷³ C. Boito, *I nuovi decreti sulle Accademie di Belle Arti*, «Nuova Antologia», XXV (1874), fasc. 4, aprile 1874, pp. 880-896:893.

lo stuzzicai alcun poco per sapere la causa del suo malumore, ed egli non tardò a metter fuori quanto aveva nell'animo:

– Una volta, mi disse, alle Esposizioni si vedevano dei dipinti finiti, condotti con diligenza ed amore, ben fatti; di quelli che il popolo distingue col titolo di pitture fine; e non a torto, poiché l'arte vi è squisita e nascosta, e non lascia vedere come è messo giù il colore, tanto sono bene fuse insieme e digradate le tinte in quelle tele, e tanto eguali e lisce mostrano le superficie. Ora di queste pitture, che danno al pubblico l'idea della difficoltà dell'arte, perchè vedendole egli non arriva a capire come siansi potute fare sì perfette, se ne vedono ogni dì meno, ed al loro posto aumentano sempre di numero altri quadri, nei quali si scorge ogni pennellata, tal quale è stata messa in tela e lasciata stare. I colori di questi quadri fanno crosta alla superficie, che ne risulta ruvida, rugosa e ronchiosa; i pittori che le hanno esposte, con una pennellata ti fanno un naso, con due pennellate gli occhi, con cinque pennellate una mano, e con una diecina di colpi di pennello una testa. Se poi sono paesisti ti fanno i tronchi delle piante con uno sgorbio, i rami con una strisciata di colore, il terreno ed i sassi colle raschiature della tavolozza buttate là [...]. La gente davanti queste pitture ride, perchè il magistero non vi appare, ed ognuno dice: – To', che roba! a far così son buono anch'io, senz'aver mai toccato pennello. Il pubblico, che strabilia per un momento, non se ne sorprende però tanto, perchè degli sgorbi se ne sono sempre fatti; pure non mai tanti, credo, quanto adesso. [...] Ora che cosa c'insegna questa vostra nuova scuola? Non ha che quadri di genere, soggetti insulsi: lo studio d'un pittore, la vista dei villani, d'una donna ignuda, delle lavandaje, d'un magnano che stagna una cazzeruola, d'una signora che fa una visita, delle persone che si salutano in villeggiatura, d'un bambino in letto ammalato. Ed i paesisti? Un pezzo di terreno sconclusionato, quattro sassi ed un albero, un campo arato, un pezzo di scoglio, un luogo all'ombra. Conchiudo: una volta a guardar le pitture si pensava, e si pensavano cose alte, e grandi, ora si resta lì a chiedersi a che possano servire tante tele; *Finis Artis*. E mi lasciò senza attendere una risposta. Per le cose dette, quel mio amico potrebbe chiamarsi *La folla*, per questo ho riferito la sua sfuriata e gli rispondo. [...]

Vediamo ora la via per la quale s'inoltrano quelli che mirano ad iniziare un rinnovamento nella scuola di pittura in Italia.

Anzitutto notiamo che la scuola nuova s'è posta sotto la bandiera detta dei coloristi. Ciò posto, ella ha capito che il principio dell'arte sta nel cogliere l'impressione del rapporto che corre fra l'animo dell'artista e la vista delle cose che lo interessano, nell'esprimere, per così dire, l'effetto che gli fanno le cose. A tal fine il metodo di studio più diretto dovrebbe essere il seguente. Come la parola schietta, di diretto significato, è più efficace a non tradire il pensiero del giro di frasi e dell'elissi, così nella pittura (che anzitutto è l'arte di dipingere) il metter giù il colore, siccome l'uomo schietto la parola, tal quale si sente, pennellata per pennellata, in gentil modo o fiero, *a seconda della propria indole*, senza curarsi se potrà o no piacere, se sarà elegante o ruvida, sarà la via per trovare l'espressione più schietta e più efficace del proprio modo di vedere. Le pennellate poste a questa guisa sulla tela, con attenzione grandissima, per dare loro forma corrispondente ai tocchi di luce o d'ombra che devono rappresentare, e perchè stiano ciascuna a posto suo, l'una rispetto all'altra, ed abbiano quella corrispondenza di valore nella forza dei toni che si vede in effetto nel vero, potranno accusare inesperienza forse di mano, saranno prive di garbo e, – costituite di colore non già liquidetto e scorrente, ma di pasta ferma e di buon corpo, per recar consistenza al dipinto, – faranno grossezza sulla tela, potranno darle un aspetto ruvido e scabroso, e rendere grossolano il lavoro. Ma se le tinte saranno giuste ed intonate daranno schietto un aspetto del vero, e paleseranno la poca o molta abilità dell'artista nello studiare con semplicità d'animo. Potranno, alla peggio, essere un errore, non mai una menzogna od un artificio d'accortezza [...]. Qualunque possa essere il risultato di questo metodo, nessuno gli negherà il carattere dell'onestà nel giro dell'arte, ed ognuno potrà riconoscere come per esso la tecnica cessa d'essere un *substratum* morto, una cosa a parte, per acquistare dignità ed importanza, per immedesimarsi collo spirito dell'arte e coll'anima dell'artefice, per rappresentare nelle opere l'unione intima e la compenetrazione della materia e della forza, del corpo e dell'anima. Tale, se non a rigor di termini nel suo insieme e nel suo logico sviluppo, è la via nella quale s'inoltra la scuola più moderna dei nostri pittori. Nuovi in carriera, in generale, si trovano ancora nella fase di studio, essi devono quindi restringere il campo dei loro esercizi, sentono la necessità di eliminare i soggetti che ne complicherebbero le difficoltà; ed ecco il motivo della nessuna importanza dei soggetti trattati da questa scuola; ecco perchè, più che ad esprimere le umane passioni, quelli sembrano scelti a

pretesto di studi di stoffe, di carni, o di oggetti diversi che diano delle ricche armonie di colori; perché nel paesaggio, invece di trattare panorami e gran punti di vista, i pittori si restringono all'armonie di un aspetto molto limitato della campagna. Gli artisti che seguono, non dirò questa strada, ma questa direzione, non possono tuttavia mantenersi sempre in carreggiata. Pure non bisogna scordarsi che le prime tradizioni non si rompono mai interamente, e che, volenti o nolenti, questi artisti escono quasi tutti da una scuola diversa, e che cercano da loro soli il nuovo indirizzo. [...] La pittura della giovine scuola è dunque un'arte di transizione, un'arte militante, il risultato di un periodo critico, il portato d'una fase di polemica preparatoria e, per conseguenza, non bisogna sorprendersi del suo fare sovversivo, né meravigliarsi se desta paura, se confonde i criteri ricevuti, se, accanto ai moderati sovvertitori di vecchiumi, presenta gli arruffati, ed i *sans-culottes*. Tal quale è, questa scuola, co' suoi difetti e colle sue qualità, porta in grembo la salute dell'arte nostra moderna. La giovine scuola di pittura, di cui si son descritte ora le fatiche, ha piantata fra noi la sua sede principalmente nell'Alta Italia. [...] E, per non affaticare il lettore con lontani ricordi, mi limiterò a citare le opere presentate all'ultima Esposizione di Brera, benché Tranquillo Cremona, il più indipendente del drappello degli innovatori, non vi abbia figurato. A questa mostra la nuova scuola affermò con vigore i suoi progressi nelle opere multiformi di Filippo Carcano, buon colorista, che tratta tutti i generi, dal paesaggio alla figura. Egli spinse il lavoro in una mezza figura, *l'Ingenua*, conservando il colorito, ma cadendo nel piccolo; lavorò di getto in un paesaggio, *Quiete dei monti*, in modo vigoroso, ma ruvido ed incompleto; e non riesci veramente che in un quadro di prospettiva rappresentante *l'Interno del Duomo di Milano*, con cui stette nei limiti delle sue forze, trattando il genere che gli è più abituale. Mosè Bianchi da Monza ci offrì, in un ritratto di suo padre, la più schietta pittura della nuova scuola, ritratto che segna il punto vero al quale è giunto in arte questo giovine artista, uno dei duci più intraprendenti della scuola rivoluzionaria. Egli ottenne il premio del Principe Umberto con un altro ritratto [...].⁷⁴

Se i *duci* di questa rivoluzione sono Cremona, Carcano e Bianchi sembra evidente che le ricerche che portano avanti i tre artisti e le ricerche che dalla loro personale e differenziata sperimentazione si originano strutturando scuole, tendenze e filoni di applicazione caratterizzati dalla prosecuzione imitativa o dall'approfondimento di taluni aspetti, costituiscono l'essenza del rinnovamento pittorico lombardo di secondo ottocento. Questo *avvenirismo*, questa *maniera nuova* o *nuova scuola* è quello che viene indicato come la rottura con la tradizione pittorica precedente, l'essenza ultima, cioè, della *Scapigliatura* quando la si consideri nella sua ricaduta in termini di costruzione di nuovi linguaggi. Espellere un artista da questo contesto significa frantumare l'unità di un fenomeno che era percepito come unitario dai contemporanei: nulla di più distante vi è tra le ricerche di Luigi Conconi e la pittura di Uberto dall'Orto che sintetizzano gli estremi cremoniani e carcaniani, ma i due pittori sono due facce della stessa medaglia del rinnovamento *colorista* della pittura originatosi negli anni sessanta e settanta.

Che la questione si giochi su un campo esclusivamente legato alla sperimentazione sui *linguaggi*, lo rivela una nota illuminante di un articolo del 1883 in cui Chirtani assume Hayez come *trait-d'union* tra il massimo esponente della tradizione pittorica lombarda e la nuova scuola pittorica colorista:

Mentre egli [Hayez] volgeva al tramonto un'evoluzione nuova-aveva luogo in arte; taluni han creduto che l'Esposizione postuma delle sue opere avrebbe svergognato i pittori che la stanno compiendo e quelli che l'anno iniziata. Succede tutto l'opposto. [...].

Il n. 71 (D. Alfonso Casati) il più bello di tutti i ritratti di Hayez, è del 1875 e non ha più nulla di comune coi ritratti della prima serie [...] e la *testa di monaca* e il ritratto di Hayez stesso (n. 100) appartengono, alla pittura di nuova scuola, colla quale chiuse la carriera incominciata colla *Creusa*. Quella monaca (n. 68)⁷⁵ egli la dipinse in Brera tra gli allievi suoi, intinti del così detto *avvenirismo*, uniformandosi al nuovo stile che i *tosì*, come li chiamava lui,

⁷⁴ L. Chirtani, *La nuova scuola di pittura nell'alta Italia e l'ultima esposizione in Brera*, «Rivista Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», I (1874), v. II, fasc. II, novembre 1874, pp. 172-185: 172-182.

⁷⁵ F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Motta, Milano 1994, p. 373 n. 425.

mostravano di seguire nel suo stesso studio. Questi ultimi lavori dell'Hayez formano l'atto autentico di successione firmato dal capo della scuola tramontata, ai seguaci della nuova scuola. Di eclissati dall'Esposizione di Francesco Hayez, il caposcuola romantico, non ci sono che i mezzi, i quarti ed i sedicesimi di maestro che destreggiandosi sul suo, qui sulle rive dell'Olon, credettero forse di averlo sostituito e messo sotto. Due soli pittori di scuola lombarda e del suo periodo lungo, risultano dopo l'Esposizione postuma in diritto di figurare un po' vicino a lui: Scrosati il gran decoratore e Domenico Induno che tramutava dalle bambocciate alle rappresentazioni della vita popolare la così detta pittura di genere. Tra questi e gli artisti del così detto avvenirismo, non c'è più un sol posto disponibile di maestro, non c'è nemmeno uno sgabello per altri, per quanto poco spazio possano reclamare.⁷⁶

L'*avvenirismo*, dunque il *colorismo*, si qualifica come la rivoluzione pittorica degli anni settanta, che prosegue nei decenni successivi, e che nelle sue diverse e spesso radicalmente opposte declinazioni abbraccia la pittura di Carcano, di Cremona, di Gignous, di Bianchi, di Bazzaro, di Gola e dei loro allievi e seguaci. Che il fronte della Scapigliatura, inteso come fenomeno di rigenerazione e rinnovamento artistico contestativo della tradizione, fosse di dimensioni assai più ampie che non la triade dei *tre*, lo rivelano anche le sistematizzazioni storiografiche: così scrive, nell'introduzione alla rassegna *La pittura Lombarda nel secolo XIX* la penna di Vespasiano Bignami che, certo, era uno dei testimoni diretti della trascorsa stagione artistica:

Alla ricerca della luce, della prospettiva aerea; allo studio della colorazione come elemento necessario dell'espressione di un quadro, si sentì attratto con vigoroso impulso Filippo Carcano, sino dal 1862 [...]. Negli stessi anni, all'ottica positiva e calma del Carcano, Mosè Bianchi accompagna la genialità vivacissima di un pennello che sa tradurre il senso del movimento nelle figure, nelle nubi, nelle onde della laguna; Federico Faruffini la varietà delle sue composizioni ardite, nuove, vibranti di sentimento, dense di pensiero; Tranquillo Cremona la poesia delle anime, l'intima essenza delle creature irradiante dagli atti e dagli sguardi, espressa con una pittura larga, sapiente, con una maniera piena di fascino, che egli ebbe comune col Ranzoni e che fu calunniata dagli imitatori.⁷⁷

Testimoniava ciò il peso, in termini banalmente numerici, che in rassegna avevano gli artisti: 7 opere Mosè Bianchi, 7 Filippo Carcano, 13 Cremona, 6 Ranzoni per limitarsi alla generazione del 1840. Questi quattro artisti, per l'ambiente milanese, appartengono ad una stessa cultura artistica che, nelle declinazioni individuali, si differenzia partendo però da un movente unitario: che si voglia definire questo comune *milieu* come *scapigliatura* o come *avvenirismo*, poco importa, ma rimane fondamentale riconoscere che questa unitarietà di intenti e di prospettive non può essere negata salvo compiere una violenza storica che estranea completamente gli artisti e la loro ricerca dal contesto nel quale questa si inserisce. Giovanni Borelli, nel 1910, nel presentare la monografica carcaniana alla Biennale parlava di Carcano come l'aguzzino dell'Accademia, colui che le aveva inferto «ferita quale nessuno [...] in Italia, le aveva recato» e riconosceva, ancora una volta, la sostanziale unità del discorso artistico degli anni settanta: «Filippo Carcano, condiscipolo di Mosè Bianchi, di Daniele Ranzoni, di Tranquillo Cremona, [...] scavalca, insieme con quella eroica triade instauratrice, le sbarre precettistiche ed esemplificative de' suoi maestri Hayez e Bertini [...]».⁷⁸ Grubicy nel 1911

⁷⁶ Chirtani 1883, p. 3.

⁷⁷ V. Bignami, *Prefazione* in, V. Bignami, A. Ferrari, S. Fornara, a cura di, *La Pittura Lombarda nel Secolo XIX*, Capriolo e Massimino, Milano 1900, pp. 13-19:17-18.

⁷⁸ G. Borelli, *Mostra individuale di Filippo Carcano*, in *IX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. 1910. Catalogo Illustrato*, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1910, pp. 123-138: 133-134. Si veda anche in Ogetti 1931, p. 113: «Gl'ingegni più originali della moderna pittura lombarda – Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni,

parla della «punta più avanzata d'avanguardia il gruppo di Faruffini, Cremona, Ranzoni Grandi Gignous e Filippo Carcano poderoso e deciso pioniere nel rompere in breccia gli antichi e vieti convenzionalismi per affrontare la visione schietta e semplice della realtà».⁷⁹ Chiudere nella diade Cremona-Ranzoni il senso del rinnovamento pittorico degli anni sessanta e settanta significa negare l'esistenza di una cultura figurativa della quale vi è ampia testimonianza e che definisce la Scapigliatura non nella sua accezione di vita *bohémienne*, ma come ambito di sperimentazione linguistica. Scrive Primo Levi all'aprirsi del nono decennio del secolo:

Ma i frutti dell'opera di Cremona sarebbero stati ancora più lenti a maturare, se al suo fianco non si fosse andata sviluppandosi un'altra forte e indomita indole artistica, la quale specializzava al paese l'influenza che Cremona esercitava su tutta la pittura: quella di Filippo Carcano, da cui è uscita tutta quella forte schiera di paesisti lombardi che oggi si impone alla generale ammirazione. Per lui si fece completa la rivoluzione della forma: e per lui, condotti gli artisti a natura, primo maestro del vero, si può viver sicuri sul fondamento organico di quella rivoluzione, la quale, ormai, legittimata dal successo come dal diritto, ha detronizzato completamente la forma falsa dell'arte pittorica, di cui più non rimangono oggi che poche, inavvertite vestigie.⁸⁰

Si consideri un ultimo testo di Chirtani licenziato in occasione della Esposizione Nazionale del 1884 a Torino⁸¹. Il critico riflette sulle scuole esistenti in Italia rilevando ancora

una forte rappresentanza delle vecchie teorie d'arte, vinta ormai ma che si regge trincerata nelle istituzioni che sono ancora in gran parte nelle sue mani e, cui essa governa con dei temperamenti misti di concessioni e di resistenze ritenute in coscienza legittime, in omaggio ad un concetto di disegno che tende più alla precisione materiale che al carattere artistico. Dopo questa viene una scuola di transizione composta di artisti che dicono la nuova scuola vada troppo a rompicollo.⁸² [...] Ed eccoci arrivati alla scuola innovatrice, agli avveniristi d'una volta, veri artisti d'oggi, quelli pei quali l'arte di ben dipingere si è diffusa in Italia, preparando un lieto avvenire all'arte nazionale anche all'estero ov'era tenuta in nessun conto prima della loro influenza

Fanno parte di questa schiera: Tranquillo Cremona, Mosè Bianchi, Carcano, Gignous, Fattori, Delleani, Calderini, Dall'Orto, Avendano e, in ultimo, Segantini. Un significativo passaggio di consegne tra gli *avveniristi* ormai affermati maestri e i giovani che avrebbero proseguito, in altra maniera, ma su quelle stesse basi, ricerche individuali. Quello che importa, tuttavia, è la chiara

Mosè Bianchi, Filippo Carcano – tutti proprio in quell'anno studiavano insieme figura all'Accademia di Brera, sotto l'Hayez e sotto il Bertini».

⁷⁹ V. Grubicy, *La Babele nell'arte: Mart*, Archivio del '900, Fondo Vittore Grubicy, GRU.II.330, 1911. Ora in Schiaffini 2009, pp. 183-190: 185. Per altri passi significativi: V. Grubicy De Dragon, *Prima Esposizione Triennale. Brera 1891. Tendenze evolutive delle arti plastiche. Estratto dal Fascicolo IX del Pensiero Italiano*, Tipografia cooperativa Insubria, Milano 1891, p. 41 «è noto che sino al 1878 nel gusto del pubblico milanese trionfava ancora la pittura aneddotica [...]. Contemporaneamente però andava già da più anni formandosi, sotto l'iniziativa di Carcano nel paesaggio, di Cremona e Ranzoni nella figura, un'evoluzione radicale [...]».

⁸⁰ Primo [Levi], *Il Secondo Rinascimento. Forma e Colore*, Stabilimento Tipografico Italiano, Roma 1883-1884, pp. 147-148. Si veda per questi spunti: Scotti 1987, pp. 18-20: 19.

⁸¹ L. Chirtani, *L'Esposizione Nazionale. Ultima occhiata alla mostra artistica*, «L'Illustrazione Italiana», XI (1884), 44, 2 novembre 1884, pp. 273-275. Alle stesse altezze cronologiche si pone il lucidissimo intervento di Primo Levi: Primo, *Il Secondo Rinascimento. Forma e Colore*, Stabilimento Tipografico Italiano, Roma 1883-1884, pp. 147-148. Qui Levi scrive: «Ma i frutti dell'opera di Cremona sarebbero stati ancora più lenti a maturare, se al suo fianco non si fosse andata sviluppandosi un'altra forte e indomita indole artistica, la quale specializzava al paese l'influenza che Cremona esercitava su tutta la pittura: quella di Filippo Carcano». Si veda per questi spunti: Scotti 1987, pp. 18-20: 19.

⁸² Tra questi, il critico, annovera, di ambito lombardo, Pagliano, Bouvier, Roberto Fontana, Formis, Luigi Steffani.

differenziazione tra due scuole, la vecchia legata ad una precisione basata sul disegno, la nuova basata chiaramente sul colore.

Questa connotazione squisitamente tecnica e stilistica insita nell'uso di *avvenirismo* non è presente nel termine *Scapigliatura*: la scuola che è stata storicamente individuata dai coevi osservatori come la *scuola avvenirista* individua una macroarea di ricerca attorno all'uso del colore, e all'interno di questa ricerca le declinazioni variano in base alle personali applicazioni. Questa scuola *moderna* è quella che, effettivamente, trova rappresentanza nella Famiglia Artistica che, generazionalmente, raccoglie sin dalla fondazione le energie più fresche: la vittoria, nel 1882, del Principe Umberto da parte di Carcano, sotto l'egida di una giuria nominata integralmente dalla Famiglia Artistica, chiarisce come, nell'ambito di una sempre presente ecletticità di manifestazioni interne, sia possibile individuare la presenza, quasi militante, di una enclave generazionale ed estetica in seno all'associazione che si rivolgeva alla promozione e al sostegno delle ricerche *coloriste* eredi delle sperimentazioni avviate negli anni sessanta e settanta. Atomizzare questo fronte in un pulviscolare insieme di tendenze inconciliabili – *cremonismo*, *ranzonismo*, *naturalismo*, *verismo*, *impressionismo* – riducendo la riforma scapigliata ad una sola di queste voci, implica la perdita della complessa articolazione del fenomeno.

Per questi motivi, se l'utilizzo del termine *Scapigliatura* per individuare un preciso stile, un determinato linguaggio e una determinata tecnica legata al modello cremoniano, trae una sua legittimità in termini storiografici nella letteratura novecentesca, non può essere forzato sino al punto di ontologizzare quel linguaggio come unica espressione in termini di arte visiva della cultura scapigliata, né, tantomeno, farne un *movimento*, avulso dal contesto, al quale anettere o dal quale espungere pittori e scultori sulla base di un paradigma linguistico distillato a posteriori. L'*en plein air* è una delle basi della pittura avvenirista: «il vero *vero* all'aria aperta, al sole, in ambiente reale non era allora nemmeno un mito, e dovea essere l'obbiettivo dei così detti avveniristi». ⁸³ Qualora si adottasse lo stesso principio stabilito dalla Quinsac, si giungerebbe ad un paradosso: le attestazioni numerose sull'*avvenirismo* – che la studiosa indicava come primo termine che individuava la pittura scapigliata – che, come visto, filtra soprattutto in quanto espressione linguistica che si concreta attorno alla sperimentazione sulla pittura di paesaggio, dovrebbero portare alla espulsione di Tranquillo Cremona – che pure «è il pittore dell'avvenire» ⁸⁴ – e dei cremoniani dall'*avvenirismo* pittorico tra gli anni sessanta ed ottanta per la ragione opposta a quella che sancisce l'espulsione di Carcano dalla scapigliatura, ossia dall'*avvenirismo*: l'assenza del paesaggio puro.

L'*avvenirismo* nella sua accezione ampia e linguisticamente centrata sulla riforma colorista, in sintesi, è la manifestazione nelle arti visive del fenomeno culturale al quale si dà il nome di Scapigliatura. ⁸⁵ È in questo senso che la letteratura può, ancora, fornire un utile campo di riflessione interdisciplinare ad inquadrare i limiti della questione.

Pertengono a Dante Isella le riflessioni più lucide sulla definizione della Scapigliatura in un ambito estremamente variegato come quello della letteratura che è oggi il solo alveo storiografico in cui – al

⁸³ Chirtani 1883.

⁸⁴ Psiche 1878, p. 58.

⁸⁵ Ancora, senza fornire alcun appiglio critico coevo, la Bartolena, nel 2016, scrive: «si può affermare che la storia della Scapigliatura nelle arti visive si gioca tutta introno a tre – quattro se vogliamo includere il più giovane Luigi Conconi – grandi protagonisti», Bartolena 2016, p. 23.

netto della aperta diatriba sulla possibilità di definire *movimento* la Scapigliatura letteraria⁸⁶ – si sia giunti alla ammissione di trovarsi dinanzi ad un fenomeno disomogeneo e disorganico nelle sue manifestazioni nel senso che produsse una eterogeneità di risultati e di ambiti di ricerca stilistica – tra i poli del verismo e del simbolismo – di applicazione pratica – nella differenziazione dei mezzi letterari – e linguistica che non sono riducibili ad un unico modello o ad un'unica operatività. Farinelli, tra i sostenitori della lettura *movimentista* del fenomeno scapigliatura in ambito letterario, giustifica questa lettura, pur ammettendo una differenziazione connaturata, perché ritrova una unitarietà nella *ricerca del nuovo* e ritiene – data per assunta la possibilità di verificare la tenuta dell'ipotesi su di una base storica⁸⁷ – che sia una imprescindibile necessità storiografica quella di unificare sotto l'etichetta un “movimento” il fenomeno:

del movimento della Scapigliatura, concepito come termine o luogo di un “insieme”, si ha bisogno per evitare di dissolvere un'intera età, ricca di fatti e di dati, nel pulviscolo dei suoi scrittori, dei suoi intellettuali, dei suoi poeti e dei suoi artisti che singolarmente presi, a causa delle non sempre organiche relazioni fra loro, non furono sufficienti a nominarla.⁸⁸

La storia della letteratura si è trovata, con un certo anticipo, a fronteggiare uno stesso problema:

Da parecchio tempo i termini Scapigliatura e scapigliato sono oggetto di attenzioni critiche per la polivalenza «avventurosa» che essi ebbero attraverso i secoli e per la polivalenza storico-letteraria che acquistarono a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.⁸⁹

Si trattava di un nodo già posto in luce dal lucido intervento di Dante Isella che nel 1966 scriveva:

la ricerca del *pedigrée* di una parola destinata a divenire etichetta storiografica costituisce un'operazione preliminare indispensabile, se il discorso critico postula un minimo di chiarezza mentale intorno al proprio oggetto; altrimenti si finisce, sotto la copertura dell'equivocità semantica, col farvi confluire troppe voci discordi (come si nota proprio per la Scapigliatura, di volta in volta fenomeno di costume, movimento letterario e artistico, fermento sociale e magari anche protesta politica); col rischio, non soltanto ipotetico si può assicurare, di fornire anziché una interpretazione, che è sempre una razionalizzazione, un impossibile e pertanto inutile duplicato della realtà storica.

Ora, che nei frammenti anticipati dal *Pungolo* sulla data di uscita del romanzo dell'Arrighi, «scapigliatura» [...] definisse non dei fatti pertinenti alla sfera dell'espressività artistica, ma un fenomeno della vita sociale, è un dato non solo inequivocabile ma da tenere ben presente: usare in sede critica, sia pure come «cartellino» di comodo, una definizione pensata in tutt'altro ambito è cosa lecita, a patto però di tenere fermo l'occhio alle necessarie distinzioni. In quelle pagine, che sono per così dire la sua carta statutaria, la Scapigliatura infatti è una condizione

⁸⁶ Su questi temi si è ampiamente discusso in letteratura: pur riconoscendo l'uniformità ideale del contesto diversi studiosi hanno evidenziato l'impossibilità di ridurre ad una operatività di tipo movimentista l'azione degli scapigliati per la netta prevalenza di un indirizzo fortemente individualistico delle ricerche e dei risultati. Si veda: V. Spinazzola, *Racconti della Scapigliatura milanese*, De Agostini, Novara 1959, pp. 1-25; L. Anceschi, *Le Poetiche del Novecento in Italia. studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 44-46. Il principale sostenitore della lettura in termini di *movimento* della Scapigliatura letteraria è Giuseppe Farinelli: G. Farinelli, *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma 2003; G. Farinelli, *La Scapigliatura: movimento, letteratura e giornalismo*, in Quinsac 2009, pp. 3-9.

⁸⁷ Farinelli 2009, p. 7-8.

⁸⁸ *ivi*, p. 8.

⁸⁹ Farinelli 2009, p.6.

esistenziale, riconducibile senza troppa fatica entro gli schemi descrittivi di qualsiasi evento o atteggiamento anticonformista, dai *bohémians* ai *beatniks* di oggi, o già di ieri l'altro⁹⁰.

Isella dunque partiva dalla constatazione che il termine *Scapigliatura* indicava una *condizione esistenziale*, una vicenda di costume «entro la quale sembra irrimediabilmente costretta la Scapigliatura».

A forzare quei limiti (a volere cioè trasferire il termine, con qualche legittimità, sul terreno della storia della cultura letteraria o figurativa), è servito procedere ad estrarre, dalle pagine inaugurali di Cletto Arrighi, un elemento che costituisce il denominatore comune del complesso movimento scapigliato: che è la volontà, troppo spesso la semplice velleità, proclamata ad alta voce o esistenzialmente sofferta, di rompere gli schemi angusti di un assetto borghese dell'esistenza. Un programma, questo, che in arte significava azione iconoclasta contro gli stanchi clichés patriottico-moralistici del tardo romanticismo [...] ⁹¹

Ma si trattava, in ogni caso, di una distillazione di principio troppo vaga e non ancora sufficiente a definire cosa fosse la *Scapigliatura* in quanto letteratura: per Isella bisognava scendere ancora più nel dettaglio alla ricerca dello *stile*. Carlo Dossi ne era la chiave:

definita su di lui, la Scapigliatura non è più un capitolo della storia del costume (da inseguire attraverso i nomi delle osterie più celebri di una Milano ancora penetrata dalla campagna fino al suo cuore, o attraverso le testate dei giornali); è una categoria stilistica estensibile ad altri nomi, ad altre esperienze, né importa se piemontesi anziché lombarde (ma sarà da tener conto anche dei reali scambi tra Torino e Milano): un capitolo, insomma, di una storia letteraria fondata su una nozione di stile. ⁹²

Uno *stile* che, come detto, in ambito letterario è emerso come non unitario, ma ricostruibile, di volta in volta, in base all'unione delle *definizioni* che diverse personalità – dal mondo della musica al mondo delle arti figurative – hanno dato, attraverso una personale declinazione *stilistica*, del basilare elemento di comunione, ovvero del superamento della cultura immediatamente precedente. Superamento che non poteva, dunque, passare attraverso una semplice contestazione limitata al *costume* o alle iconografie, per le arti visive, ma che doveva tradursi in una proposta culturale che attraverso lo *stile* si imponesse quale elemento *construens* di una posizione *destruens*. La mostra del 1966, concependo il fenomeno scapigliato come un complesso di diverse manifestazioni artistiche spazianti dalla pittura alla letteratura, tracciava, per quel che riguardava le arti figurative, una linea procedente dal Piccio⁹³ a Cremona e Ranzoni nel solco di una *caratteristica pittura basata sul*

⁹⁰ D. Isella, *La Scapigliatura letteraria lombarda: un nome, una definizione*, in, *Mostra della Scapigliatura. Pittura, scultura, letteratura, musica, architettura*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, maggio – giugno 1966), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1966, pp. 21-28: 22.

⁹¹ Isella 1966, p. 24.

⁹² Isella 1966, p. 28.

⁹³ Molto complessa è la questione circa l'interpretazione di Piccio quale precursore e maestro ideale della pittura Scapigliata: un chiaro segnale in merito è stato dato dalla rassegna del 2006 (Premessa, in Agliati Ruggia, Rebora 2006) che, partendo da un assunto storiografico preciso, ovvero l'impossibilità di documentare il legame in maniera certa, ha preferito non annettere Piccio alla schiera dei "precursori". Diversamente ha ritenuto A.-P. Quinsac: Quinsac 2009 che contestava la scelta: «Per esempio, nell'ultima delle mostre dedicate alla Scapigliatura, non è presente il Piccio, da più parti considerato precursore e nume tutelare del movimento» (2009, p. 44, nota 16). Ancora recentemente Simona Bartolena, pur senza fornire alcun appiglio storico preciso, ha ribadito la centralità del Piccio per lo sviluppo della pittura scapigliata: S. Bartolena, *“Una specie di mistica consorteria”: la bohème scapigliata*, in S. Bartolena, S. Zatti, a cura di, *Tranquillo Cremona e la Scapigliatura*, cat. della mostra (Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 26 febbraio – 5 giugno 2016), Skira, Milano 2016, pp. 19-29: 23.

*colore*⁹⁴ individuando la linea colorista predominante della ricerca pittorica lombarda del momento come espressione dell'epoca scapigliata.

Una lettura *fondata su una nozione di stile*, una necessaria *razionalizzazione* che non postulava l'esistenza di un "movimento" scapigliato, ma indicava nella triade Cremona-Ranzoni-Grandi la via maestra per la definizione di un concetto di stile che esprimesse l'innovazione linguistica del settimo decennio. Come Isella definiva *su Dossi*, così Anna Maria Brizio – che proprio con la fondamentale rassegna del 1966 manifestò il suo radicale ripensamento sulla pittura lombarda del secondo ottocento – definiva *su Cremona, Ranzoni e Grandi* una *categoria stilistica* che rappresentava una declinazione esperibile della cultura scapigliata.

L'assolutizzazione di questa declinazione linguistica, sino al punto di farne origine e fondamento di un *movimento* strutturato attorno alla triade rischia, seguendo Dante Isella, di dare vita ad un *duplicato della realtà storica* che si sovrappone all'evidenza di una scapigliatura figurativa dai contorni molto più ampi. Appare certamente *buonista* la posizione di Severino Pagani che nel suo testo *Storia della pittura lombarda della Scapigliatura*⁹⁵ si limita a constatare *ipso facto* l'impossibilità di attuare una cesura in un contesto che, al netto delle differenziazioni linguistiche, appare omogeneo, così Domenico Induno figura nella storia della scapigliatura come Cremona o come Grandi. Il testo di Pagani, tuttavia, poggia proprio su una interpretazione non linguistica, ma culturale e ambientale del concetto di scapigliatura.

Qualora, però, ci si concentri sulla sola questione della forma, ovvero sulla riflessione sul colore, i contorni delimitati da Pagani si restringono notevolmente e convergono sul concetto dell'*avvenirismo colorista*.

Assumendo questa indicazione critica coeva come traccia, si crede che sia più utile considerare *la pittura dell'avvenire* quale manifestazione linguistica nelle arti visive della cultura scapigliata riconoscendo, di conseguenza, una pluralità di *definizioni* stilistiche legate dal comune denominatore di rappresentare una individuabile ricerca attorno ad un fulcro colorista condiviso. Che all'interno di questa *sequenza formale*, mutuando un termine kubleriano, si riscontrino diversi modi in cui il problema viene affrontato e declinato – dal *lirismo* cremoniano al *naturalismo* carcaniano, dalla pittura di fiato cremoniana alla solidità del colore carcaniano – non implica che si possa intervenire storiograficamente col frammentare una ricerca che procede su linee parallele tramutando in un paradigma linguistico una declinazione ed elevandola a unica incarnazione, attribuendole la natura di *movimento* esclusivo di una temperie culturale che si presenta, al contrario, plurale nei risultati. Se, dunque, si vuole utilizzare per convenzione storiografica il termine *Scapigliatura* per indicare esclusivamente la pittura *more cremona* e *more ranzoni* e la temperie socio-culturale alla quale si lega, bisognerà uscire fuori da una concezione oppositiva ed esclusiva e considerare che ugualmente *avveniristi* sono gli altri artisti che partecipano alla *Weltanschauung* scapigliata e che la produzione e la ricerca di questi non può essere avulsa da quel *milieu* del quale rappresenta, semmai, una ulteriore manifestazione *fondata su una nozione di stile*.

⁹⁴ *Mostra della Scapigliatura* 1966, p. 31. Appare chiaro, ripensando alle parole di Chirtani sul colore, come si tratti del detto *avvenirismo*.

⁹⁵ S. Pagani, *Storia della pittura lombarda della Scapigliatura*, Società editrice libraria, Milano 1955; Quinsac 2009, p. 28.

I.2.3 - «CONTRO LA RANCIDA LEGGENDA IO PROTESTO IN NOME DEI MIEI INDIMENTICABILI COMPAGNI». LA SCAPIGLIATURA *PANDEMONIOSA*.

Questo appare evidente proprio qualora si consideri la Famiglia Artistica che, storiograficamente, è indicata come l'istituzione artistica scapigliata per eccellenza.⁹⁶ A conclusione del catalogo della mostra del 2009, a suggerire una irriducibile connessione tra la scapigliatura e la Famiglia Artistica, si trova il testo di Anna Finocchi⁹⁷ dedicato alla storia dell'associazione. Il contributo, significativamente, indicava nella rassegna del 1900 dedicata alla pittura lombarda nel XIX secolo la mostra più importante organizzata dalla Famiglia dando corpo all'idea di una associazione intimamente ottocentesca e storiograficamente richiusa, nella sua parte più dirompente, entro i limiti del nuovo secolo. Qui importa soffermarsi su di un aspetto che ha assunto sempre più il carattere di una legittimazione storica della pericolosa lettura "avanguardista" ed anti-accademica della Famiglia Artistica e della Scapigliatura e che costituisce l'ossatura del secondo assunto critico attorno al quale ruotava la mostra del 2009: la validità della Scapigliatura in sé stessa e l'individuazione di un agire *di gruppo* quale legittimazione della lettura "movimentista".

Come visto in precedenza, la Famiglia Artistica non può essere intesa quale realtà "antiaccademica" nel senso corrente di un fronte oppositivo all'Accademia, ma andrà considerata quale associazione che punta, in dialogo con l'Istituto braidense, ad una promozione degli interessi della classe artistica: che questo la ponga in un rapporto di confronto con Brera, non significa che la Famiglia si ponesse quale antagonista.⁹⁸ Questa parte, si è detto, ingente e centrale nell'attività del sodalizio, non è stata mai fatta oggetto di attenzione né ricostruita documentariamente, mentre quanto di più noto, ridotto in sede storiografica a *divertissement* folclorico, sull'associazione sono i suoi celebri trattenimenti carnascialeschi: risotti mascherati, esposizioni umoristiche, *Indisposizioni*, carnevalate. Si è giunti, negli anni, al paradosso che l'esposizione più studiata, organizzata dalla Famiglia Artistica, sia l'*Indisposizione di Belle Arti* del 1881 – fatta oggetto, tra l'altro, di una smaccata sopravvalutazione critica priva di qualsivoglia fondamento storico⁹⁹ – mentre le esposizioni Intime sono rimaste un ambito di ricerca esplorato soltanto in casi sporadici e senza una visione d'insieme. Come ho avuto modo di evidenziare altrove¹⁰⁰, il supposto *genius* Familiare nella nascita e nello sviluppo di queste pratiche "scapigliate", non ha luogo:¹⁰¹ sono pratiche che pertengono la storia della sociabilità artistica almeno dagli anni cinquanta dell'ottocento, così è ancora il 1870 quando alla Società degli Artisti – non ancora fusa con la Patriottica – si ha notizia di una esposizione umoristica, di caricature ed esempi di pittura dell'avvenire, in occasione di uno degli ormai canonici *risotti masqués* che hanno

⁹⁶ Quinsac scrive che a partire dal 1873, e soprattutto dopo la morte di Cremona, «saranno Vespasiano Bignami e la sua Famiglia Artistica [...] a raccogliere il testimone e portare avanti una visione», Quinsac 2009, p. 33.

⁹⁷ A. Finocchi, *Vespasiano Bignami e la Famiglia Artistica*, in A.-P. Quinsac, *Scapigliatura*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 26 giugno – 22 novembre 2009), Marsilio, Venezia 2009, pp. 286-287.

⁹⁸ Si vedano in merito gli interventi di Bignami: Bignami 1913, pp. 5-9 e il *Discorso di Montemerlo* del 1926.

⁹⁹ Cfr. G. Lista, *Avant Dada*, in G. Lista, *Dada libertin & libertaire*, L'insolite, Parigi 2005, pp. 16-17; Quinsac 2009, p. 33. Su questi aspetti rimando a quanto da me già scritto in N. D'Agati, *Lepitidia Fons Laetitia: artisticità effimera nella Milano della Scapigliatura (1864-1905)*, in Schinetti 2016, pp. 153-175.

¹⁰⁰ D'Agati 2016, pp. 155-162.

¹⁰¹ Errata, a tal proposito, è la recente rivendicazione (M. Morelli, *Prima dell'Avanguardia. Considerazioni sui Salons umoristici della fine del XIX secolo. Storia degli studi e nuove acquisizioni*, in «Commentari d'arte», XXI (2015), 61/62, maggio-dicembre 2015, p. 21, nota 36) alla Famiglia Artistica della *Esposizione Umoristica di Montemerlo* del 1872 che ebbe luogo quando ancora la Famiglia non esisteva: D'Agati 2016, pp.167-169.

una storia che rimonta già agli anni quaranta del secolo.¹⁰² Il recupero della fisionomia della Società degli Artisti permetterebbe, forse, di ricostruire una genealogia più precisa di quanto precede le sortite direttamente gestite dal nuovo sodalizio e, soprattutto, di inserire queste pratiche all'interno di un quadro storico che, da un lato, non le svaluti come semplice folklore restituendone appieno la dimensione para-artistica, dall'altro non ne violenti la fisionomia tramutandole in fatti strumentalmente usati per conferire una patente di modernità avanguardista ad un fenomeno culturale che con l'avanguardia non ha concettualmente e operativamente punto di contatto. Così accade anche per la scuola del costume o del disegno che, a detta di Bignami, rappresentava il cuore pulsante dell'associazione¹⁰³ e, storicamente, non è una innovazione della Famiglia Artistica ma derivava da una scuola, un tempo fiorente e numerosa e all'epoca dei fatti ormai decaduta, interna alla Società degli Artisti.¹⁰⁴

Al di fuori di una ricostruzione storicamente basata sui documenti, si rischierebbe – e lo si è fatto – di appiattare la Famiglia Artistica nella storia delle burle scapigliate che sostanziano in maniera ingente la memorialistica sul tema. Si è ottenuto in prevalenza che negli studi si sia verniciata la Famiglia Artistica con una pennellata di scapigliatura, non tanto, e non solo, per conferirle un carattere di anticonformismo *bohème*, quanto per riuscire a legittimare l'idea dell'esistenza di un "covo" per la compagine eterogenea degli scapigliati milanesi. Proprio nel tentativo di fornire un *pedigree* al militante scapigliato, accanto allo *sfumato*, Annie-Paule Quinsac individuava come elemento dell'identikit «dopo il 1873, l'appartenenza alla Famiglia Artistica»¹⁰⁵.

Questo aspetto introduce un ulteriore elemento critico: se la Famiglia Artistica è da considerarsi l'associazione artistica scapigliata e l'affiliazione è uno degli indici di appartenenza al *movimento*, allora si dovrà necessariamente contestare l'idea del *movimento* basato su un preciso indirizzo stilistico, perché, diversamente, la pluralità delle personalità e degli indirizzi all'interno dell'associazione si rivela contraddittoria dell'unitarietà stilistica del movimento. Le ragioni di ciò risiedono nel fatto che la Famiglia Artistica, incensata come l'istituzione anti-accademica per eccellenza a Milano, si prestava come la migliore legittimatrice della *vulgata* letteraria di una scapigliatura "contro", *pandemoniosa*:¹⁰⁶ contro ed in contestazione degli ideali borghesi, dell'accademia, delle istituzioni, della cultura dominante.¹⁰⁷ *La scapigliatura: ragioni storiche e fonti*

¹⁰² *Notizie Varie - Circolo degli Artisti*, in «La Perseveranza», XII (1870), 3689, lunedì 7 febbraio 1870

¹⁰³ V. Bignami, *Club, società e ritrovi*, in *Mediolanum*, II, Vallardi, Milano 1881, p. 125.

¹⁰⁴ Queste le parole di Bignami nella lettera a «Il Secolo» che avvia le pratiche per la fondazione della Famiglia Artistica: «La scuola invernale del costume, per la quale la Società fornisce il locale, il riscaldamento e la luce, lasciando però ogni altra spesa a carico dei soci che intendono frequentarla. Con quanto giustizia si fosse ciò fatto non saprei dire, ma con qual risultato lo disse chiaro l'abbandono in cui cadde la scuola; tanto che a rianimarla si decise da due anni a questa parte di ammettervi anche i non soci, tassandoli di una quota maggiore degli altri... e tutto questo sta bene. Tale determinazione fu accolta con piacere dagli estranei alla società che vi sarebbero accorsi più numerosi, ove fosse stato conciliabile con la ristrettezza del locale a ciò destinato; e questo mostrò che v'ha al di fuori della Società un certo numero di giovani i quali se non ne hanno da gettar via, non mancano però di buona volontà; e quando si offre loro il modo di accomunarsi utilmente di gran cuore l'accettano», in Vespasiano Bignami, *Il risotto Masqué di sabato e il Club degli artisti*, «Il Secolo», VII (1872), 2122, 21 marzo 1872.

¹⁰⁵ Quinsac 2009, p. 28.

¹⁰⁶ Si vedano da ultimo: S. Zatti, *Tranquillo Cremona e i suoi amici*, in Zatti, Bartolena 2016, pp. 11-17; Bartolena 2016, pp. 19-22.

¹⁰⁷ Questo è il mito perenne della scapigliatura stessa, anche Anselmo Bucci nel suo noto articolo scriveva che «La scapigliatura del mio tempo fu, come le precedenti, antiaccademica e antiborghese; ma, come le precedenti forse non erano state, fu di una cocciuta probità morale; e realizzando in pieno, senza spettatori e senza premi, il "vivere pericolosamente" può veramente considerarsi alla punta dei tempi a venire»: A. Bucci, *Scapigliatura 1906*, «La Lettura», 41 (1941), fasc. 3, marzo 1941, pp. 273-280: 273.

artistiche di un movimento “contro” è il titolo del paragrafo dedicato da Ada Masoero all’arte degli anni sessanta e settanta in Lombardia nella rassegna del 2002¹⁰⁸.

Conseguenza inevitabile [del fallimento dell’ideale risorgimentale, nda] fu una vistosa caduta di tensione ideale, un doloroso disincanto che negli scapigliati assunse i modi clamorosi, eccessivi e talvolta petulanti, di una vita estrema e fuori dalle righe, in nome del rifiuto radicale dei modelli borghesi che anche in Italia stavano ormai prendendo il sopravvento. Al perbenismo ipocrita, alle smancerie salottiere, agli atteggiamenti moralisti dei nuovi borghesi gli scapigliati risposero con atteggiamenti insolenti e guasconi, con un disordine nella persona e nei comportamenti che avrebbero ingigantito l’aura di “maledettismo” che li accompagnava, e con performance pubbliche che avevano già in sé, *in nuce*, gli eccessi provocatori delle “serate” futuriste o degli “happening” antelitteram dei dadaisti. Quanto all’aspetto e allo stile di vita, al rigido e monocorde abbigliamento maschile del tempo, contrapposero abiti trasandati e capigliature e barbe fluenti, dall’igiene quantomeno dubbia. E molti di loro furono vittime dell’etilismo, della follia, fino al gesto estremo del suicidio.¹⁰⁹

Tralasciando le note tricologiche, i comportamenti disordinati e guasconi, come rivela la nota, sarebbero le facezie raccontate da Dossi circa le balorderie notturne di Cremona e Grandi e Ranzoni¹¹⁰, ma quand’anche – rimanendo nell’ambito delle arti figurative – Cremona o Grandi potessero condurre una vita non conforme ai modelli della borghesia, il rischio di estremizzare la lettura di questi fatti trasportandoli in una dimensione di anticonformismo artistico diviene palese quando si consideri l’ingente quantità di aneddoti che la letteratura artistica ha tramandato sulle usanze *scapigliate* degli artisti: è notorio che Pietro Magni fosse un etilista, che morisse a causa della sua dipendenza e che fosse un fervente mazziniano, l’*identikit* perfetto dello scapigliato bohémien. Anzi, è proprio la considerazione di questi aspetti comportamentali e folklorici che pone in ulteriore crisi il concetto stesso di una *scapigliatura* definibile in termini restrittivi. Dove e in che termini, dunque, si concreti la *trasgressione* proto-fururista, proto-dadaista e, financo, proto-surrealista degli scapigliati rimane di difficile identificazione:

Uniti da uno stesso disagio, gli Scapigliati – o *Bohème*, che dir si voglia, della prima ora mirano innanzitutto a una propria sinergia, rapportando a medesimi presupposto le diverse discipline espressive, la parola, il suono, l’immagine (mettere l’arte propria sulle vie delle arti sorelle, sosteneva Giuseppe Rovani).

Pubblicamente agiscono insieme, combattono l’accademismo, eleggono a cenacolo le osterie, si esibiscono in *happenings* di contestazione della nascente società d’impronta sabauda e al suo “gusto”, dando corso ad una trasgressione destinata a esser letta, da contemporanei e posteri, come folcloristica goliardia di provincia. In effetti a ben vedere, precorrono non soltanto le agitazioni futuriste, ma le proteste ancor più radicali di Dada a Zurigo e dei Surrealisti, alle quali si dà ben altro spazio.¹¹¹

Queste parole di A.-P. Quinsac, in linea con quanto scritto sette anni prima da Ada Masoero, rilanciavano l’idea di una scapigliatura movimentista, proto-avanguardista, in perenne contestazione contro ogni istituto culturale e sociale della società sabauda: mancano, tuttavia, opere che, quantomeno contenutisticamente, esprimano questa contestazione, stante il carattere intimamente

¹⁰⁸ Masoero 2002, pp. 23-24.

¹⁰⁹ Ivi, p. 23.

¹¹⁰ Del tutto tralasciati, invece, sono state le tracce documentarie di pubblicazioni artistiche segnate da uno spirito caustico e che veicolano una dimensione politica come il «Rabadàn. Giornale impolitico ed antiletterario» che fu edito, una volta all’anno per la settimana grassa, a partire dal 1871 e che nacque dalle mani di Vespasiano Bignami: D’Agati 2016, pp. 162-164.

¹¹¹ Quinsac 2009, p. 27.

borghese della produzione “cremoniana”. Nel tentativo di ancorare questi comportamenti contestativi ad una materiale produzione artistica, Giovanni Lista, nello stesso 2009, rilanciava: «contestatori e provocatori, gli scapigliati anticipano le *performance* e le serate futuriste con le loro manifestazioni cittadine, le feste in costume, le parodie spinte fino alla derisione delle pose serie e compassate dell’Italia ufficiale».¹¹² Si tratta della sedimentazione storiografica di una teoria pericolosa e svalutativa, per quel che concerne l’interpretazione della scapigliatura artistica, perché totalmente priva di qualsiasi appiglio documentario:

Gli artisti della scapigliatura praticano la derisione e l’emarginazione sociale. Si oppongono alle regole accademiche e al mondo istituzionale dell’arte moltiplicando azioni e gesti strepitosi che trovano eco anche in Francia. Ad esempio organizzano nel 1881 una memorabile indisposizione di Belle Arti, parodia del Salone Ufficiale, in cui figurano opere grottesche il cui spirito “corrosivo” preannuncia le provocazioni del futurismo e del dadaismo.¹¹³

Non a caso, considerando tutti questi testi, l’unico rimando perenne è quello alla *Indisposizione di Belle Arti* (Fig. II) che costituirebbe l’esempio più significativo di un *happening*, con tanto di “opere”, di contestazione della società sabauda e di tutto quanto gli scapigliati – si badi bene, nelle arti figurative – sono supposti combattere.¹¹⁴ La vicenda dell’*Indisposizione* è connessa a doppio filo con la storia della Famiglia Artistica perché ne fu la promotrice.

Fig. II - *Libro d’oro per chi visita la famosa Indisposizione di Belle Arti*, Tipografia Nazionale, Milano 188.
Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese

¹¹² G. Lista, *Le fonti italiane del futurismo*, in D. Ottinger, a cura di, *Futurismo. Avanguardia-Avanguardie*, cat. della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio-24 maggio 2009), 5 Continents, Milano 2009, pp. 42-51: 44.

¹¹³ G. Lista, *Un’ideologia del rinnovamento*, in G. Lista, *Futurismo. La rivolta dell’avanguardia*, Silvana Editoriale, Milano 2008, pp. 42-100: 50

¹¹⁴ Per l’*Indisposizione* si rimanda a D’Agati 2016, pp. 171-173 e relativa bibliografia

L'*Indisposizione* non fu un caso isolato nato per contestare la rassegna nazionale, in quanto si trattava di un tipo di esposizione già sperimentata da un decennio e che rientrava in una tradizione cittadina già strutturata e istituzionalizzata:¹¹⁵ le rassegne umoristiche, limitandosi a quelle realizzate dalla Famiglia, avevano una lunga tradizione che si sviluppava entro i margini temporali del carnevalone milanese.

Prima ancora che la Famiglia fosse ufficialmente fondata, nel 1872 è organizzata al Caffè Balzaretti *L'Esposizione Umoristica di Montemerlo*, nel 1873 per le feste del carnevale una mostra umoristica è allestita all'interno de *Il Mondo della Luna* una grande installazione realizzata entro l'Arena civica, nel 1877 viene allestito il *Museo Birbonico* in Piazza dei Mercanti, nel 1879 – in forma privata per celebrare l'anniversario della fondazione dell'associazione – il *Museo Cinico*.¹¹⁶

Nel 1881, gli artisti della Famiglia non solo partecipavano, ovviamente, come espositori alla mostra ufficiale, ma la Famiglia Artistica era stata la principale sostenitrice della realizzazione dell'esposizione nazionale e aveva preso parte attivamente allo sviluppo del progetto in dialogo con l'amministrazione comunale, l'Accademia e l'Esposizione Permanente. Non solo: la Famiglia Artistica era stata l'associazione che aveva agito in maniera puntuale affinché la mostra si realizzasse nei locali dell'Esposizione Permanente piuttosto che in Brera.

Si è scritto che si trattava della *kermesse più radicale di fine secolo* da poter paragonare soltanto alle esposizioni surrealiste¹¹⁷ e che con essa gli scapigliati intendevano affermare il loro *nichilismo repubblicano e internazionalista* e porre alla berlina l'ufficialità dell'Esposizione Nazionale del 1881: si darebbe, dunque, il caso che l'associazione che aveva appoggiato e sostenuto con estrema lena il progetto dell'esposizione nazionale, organizzasse l'*Indisposizione* col chiaro obiettivo di sbeffeggiare i principi borghesi che la dominavano. Tutto ciò senza considerare che, nel 1891, sarà la stessa Famiglia Artistica, come si vedrà, a farsi promotrice del più grande progetto italiano per una esposizione internazionale nella città di Milano per il 1894 che rappresentava, da un punto di vista concettuale, l'apoteosi del modello delle esposizioni nazionali. Giovanni Lista ha preteso riscontrare, nelle opere esposte all'*Indisposizione*, l'affermazione di una negazione del concetto stesso di immortalità dell'opera d'arte:¹¹⁸ basta sfogliare il *Cicerone di Montemerlo*, il catalogo della rassegna umoristica organizzata dagli artisti milanesi nel 1872, per rintracciare lo stesso genere di opere, la cui origine va rintracciata nelle caricature che puntualmente, ogni anno, riviste come «Lo Spirito Folletto» pubblicavano delle opere esposte alla rassegna braidense.¹¹⁹

Le esposizioni umoristiche, d'altronde, non si arrestano col 1881: nel pieno dell'elaborazione dei progetti per l'*internazionale* del 1894, l'epistolario Conconi¹²⁰ documenta che nel 1890 è Alessandrina Ravizza a contattare l'artista per chiedergli di partecipare all'iniziativa di una nuova

¹¹⁵ Per le vicende delle esposizioni umoristiche rimando a quanto da me ricostruito per la bibliografia specifica e le descrizioni dettagliate delle singole rassegne: D'Agati 2016, pp. 166-175.

¹¹⁶ A tal proposito Lista fornisce una descrizione del *Museo Cinico* non veritiera riportando che «consistait à aligner dans les rues des objets, des portraits ou des statues en carton-pâte»: Lista 2005, p. 16. La mostra, in realtà, fu una esposizione allestita all'interno delle sale sociali: D'Agati 2016, p. 171.

¹¹⁷ Quinsac 2009, p. 33.

¹¹⁸ Lista 2005, p.17.

¹¹⁹ *Il Cicerone di Montemerlo ovvero la chiave del labirinto della fiera carnovalesca*, Legros, Milano 1872.

¹²⁰ Le lettere di Luigi Conconi sono state consultate grazie alla disponibilità del Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università Cattolica di Milano e di Paul Nicholls che ringrazio.

esposizione umoristica per le feste di maggio del 1890 e questa si concretterà nella rassegna *Ohimé!*.¹²¹ Ancora nel 1893 è la Famiglia a costituire una commissione interna speciale per studiare la fattibilità di una esposizione umoristica internazionale in occasione delle Esposizioni Riunite del 1894.¹²² Entrando nel 1900, risale al 1905 la *Decima esposizione umoristica di Belle Arti*¹²³ alla quale, con una esposizione collaterale di Enrico Sacchetti, partecipano come prestatori anche i fondatori di «Poesia» Marinetti e Benelli.

Ancora nel 1930, poco prima della temporanea chiusura, si ha documentazione fotografica nell'Archivio della Famiglia Artistica di una Esposizione Umoristica (Figg. III-IV).

¹²¹ Si veda: *Ohimé! Ecco il catalogo dell'Esposizione umoristica di Belle arti: ohimé! La mostra è in piazza Filodrammatici*, Marchi, Milano 1890. Alla mostra partecipava anche Morbelli con disegni umoristici: per alcune delle opere esposte che servirono a costituire un almanacco venduto a scopo di beneficenza si veda: *Le origini dei giuochi infantili (bizzarrie)*, compilatori G. Crespi ed E. Mangili, Marchi-Bassani, Milano 1890.

¹²² *Una Esposizione umoristica*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 315, 16 dicembre 1893, p. 3

¹²³ *Il Cicerone, ossia Guida ufficiale illustrata della Decima Esposizione umoristica di Belle Arti. Aperta nell'anno 1905 a Milano nel Palazzo dei Giureconsulti in Piazza dei Mercanti. A beneficio dell'albero di Natale del Secolo e della Protezione dei Fanciulli e dell'Istituto Ototerapico*, Sonzogno, Milano 1905.

Figg. III-IV, *Mostra Umoristica 1930*, Carta alla gelatina ai Sali d'argento, 260x176mm, fotografo Dino Zani & Co, Milano.
Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese.

Gli studi attuali sulle esposizioni umoristiche condotti, pur con rigore documentario, da Michela Morelli¹²⁴ continuano a muoversi sulla falsariga di una interpretazione avanguardista che si rifà alle contestuali ricerche di ambito europeo obliterando un assunto fondamentale: mentre per le notissime esperienze de *Les Art incoherents* francesi o dell'*Art Zwange* belga è possibile riferirsi ad un contesto caratterizzato da una fisionomia culturale ben definita¹²⁵, lo stesso non accade per la realtà milanese dove le manifestazioni umoristiche – e basta sfogliare il catalogo della *Indisposizione* – si inseriscono all'interno di una tradizione che è carnevalesca e che non è espressione, in alcun caso, di un gruppo definito dal punto di vista culturale o estetico.

Un secondo aspetto si crede sia fondamentale da tenere a mente: tanto le Indisposizioni italiane che le esperienze artistiche estere, in particolar modo la “proto-dadaista” realtà della Society of American Fakirs trovano il loro ambiente di coltura nella tradizione parodistica delle riviste edite in occasione delle rassegne ufficiali. Per la realtà milanese basti considerare, per il XIX secolo, pubblicazioni come «Il nuovo Tramway», «Lo Spirito Folletto» e «L'Uomo di Pietra» dove si trovano costantemente

¹²⁴ Malgrado non se ne condivida l'assunto di partenza volto ad una rilettura avanguardista di questi fenomeni, Morelli ha, meritoriamente, condotto una puntualissima ricostruzione filologica delle esperienze, soprattutto europee ed americane, delle esposizioni umoristiche con puntate sul contesto milanese e veneziano licenziando dei testi imprescindibili per la documentazione di queste realtà: M. Morelli, *Prima dell'Avanguardia. Considerazioni sui Salons umoristici della fine del XIX secolo: storia degli studi e nuove acquisizioni*, «Commentari d'arte» 21 (2015), n. 61/62 (maggio-dicembre 2015), pp 66-78; M. Morelli, *Intorno all'Indisposizione artistica di Venezia del 1887*, «Predella», 2015, n. 37, pp. 63-82.

¹²⁵ Su l'Art Zwange si segnala: J. Van Lennep, *Les expositions burlesques à Bruxelles de 1870 à 1914-Une manifestation pré-dadaïste ?*, «Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique», XIX (1970), 2.4, pp. 127-150. Per l'Incoerenza si veda la storica rassegna : L. Abélès, C. Charpin, *Arts Incohérents Académie du Dérisoire*, cat. della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 25 febbraio-31 maggio 1992), Edition de la Réunion des musées Nationaux, Parigi 1992. Per un aggiornamento bibliografico : Morelli, *Prima...* 2015.

sbeffeggiate le opere esposte alle rassegne braidensi con vignette e riproduzioni caricaturali:¹²⁶ riviste dove collaboravano gli stessi artisti, Francesco Fontana e Vespasiano Bignami *in primis*, che avrebbero dato ampio contributo all'Indisposizione del 1881 e come Gaetano Previati – il supposto autore del *primo monocromo della storia dell'arte* a detta di Giovanni Lista – che, proprio in quell'anno, pubblica una serie di contributi illustrati sul foglio milanese.¹²⁷ Qualora queste esperienze vengano poste in prospettiva con questi fatti risulta chiaro che una rilettura in termini proto-avanguardisti rischia di essere una distorsione.

Scrivono Morelli: «La storia di questi insoliti eventi è a tutt'oggi scarsamente indagata: mancano infatti studi che li mettano in relazione tra loro e manca anche un'accurata ricerca sull'influenza che insieme esercitarono sui successivi movimenti delle Avanguardie».¹²⁸ Rileggendo, dunque, i fatti storici e interpretando in maniera del tutto arbitraria le opere esposte alle rassegne umoristiche milanesi come *ready made ante-litteram* la studiosa giungeva a concludere:

Risulterà non poco interessante verificare infine possibili contatti tra “Indisposizioni di Belle Arti” ed “Arts Incohérents”, ed anche tra personaggi come Vespasiano Bignami, Paulo Fambri e la cerchia a loro riferibile con Marinetti (la cui veemenza declamatoria pare incerti tratti coincidere proprio con i modi del Fambri “in-disposto”) e con i Futuristi, così vicini nei loro tipici atteggiamenti comunicativi e propagandistici, in certi spunti formali e nell'impianto teorico soprattutto del teatro futurista, ai lampi d'innovazione lanciati da questi insoliti gruppi umoristici “fin de siècle”.

Preannunzi di un futurismo così palesi, questi *happenings*, che Boccioni, nel 1916, come visto ad apertura, scriveva di considerare «con disprezzo le bizzarrie della scapigliatura e le feste mascherate dell'ormai defunta Famiglia Artistica».

Ritenere che una associazione artistica e i suoi affiliati portassero avanti queste iniziative in forma *contestativa* – al netto delle antistoriche proiezioni avanguardiste – significa ricostruire un fatto storico reinventandone le finalità, obliterandone la consistenza storica e le ragioni intrinseche col fine di fornire una base storicamente assente alle pindariche parabole espositive *dalla scapigliatura al futurismo* che, diversamente, non troverebbero alcuna conferma al di fuori di una aneddotica che da sola, certamente, non basta a legittimare l'ipotesi.

Stupisce, in tal senso, che laddove si sia parlato di manifestazioni proto-avanguardiste sia calato un velo di totale silenzio sulla celebre Esposizione del Cattivo Gusto (Fig. V-IX) tenutasi nelle sale della Famiglia Artistica nel novembre del 1909. Paolo Thea, il solo che abbia dedicato un fugace cameo alla rassegna, scriveva:

Pare indubbio che il clima generale goliardico dell'iniziativa nasconda in qualcuno la certezza di compiere un atto fondamentale. Non sappiamo l'opinione su questa mostra dei vari Boccioni, Bonzagni, Carrà, Erba, Russolo che

¹²⁶ Si veda per tutti: «Lo Spirito Folletto», XII (1872), 589, 12 settembre 1872, p. 291.

¹²⁷ Per alcuni interventi di Previati: *La Preghiera*, «Lo spirito Folletto», XXI (1881), 1039, 28 aprile 1881, pp. 132-133; *I Bambini d'oggi*, «Lo spirito Folletto», XXI (1881), 1043, 26 maggio 1881, pp. 164-165; *Sortendo dal Tempio*, «Lo spirito Folletto», XXI (1881), 1052, 28 luglio 1881, pp. 236-237; *Un viaggio di piacere*, «Lo spirito Folletto», XXI (1881), 1071, 8 dicembre 1881, pp. 388-389. Quest'ultima illustrazione risulta ripubblicata nel 1882 su «Uber land und Meer» come segnalato recentemente da Alessandro Botta che lo indicava quale prima prova grafica su rivista dell'artista. Attività, tuttavia, che deve essere anticipata quantomeno al 1881 come documentano le non note illustrazioni succitate risalenti tutte al 1881: A. Botta, “*Il fantasma sorge immediato e potente*”. *I disegni di Gaetano Previati per i Racconti di Edgar Allan Poe: genesi e fonti*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'arte», 2017, 41, pp. 194-221:196.

¹²⁸ Morelli 2015, p. 66.

si prepararono ad esporre alla Famiglia Artistica di lì ad un mese, ma è chiaro che la dissacrazione del gusto imperante definito “porcheria” e “pasticceria” è un momento indispensabile della ricerca del nuovo.¹²⁹

Figg. V-VI – A sinistra: *Biglietto d'ingresso all'Esposizione del Cattivo Gusto*, 1909. Coll. Mazzanti. A destra: Il pittore Giovanni Barella come Guida Omeopatica all'Esposizione del Cattivo Gusto nel 1909, Carta alla gelatina ai Sali d'argento, 143x93 mm. Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese.

L'Esposizione del Cattivo gusto si presenta, con la sua impostazione caustica e spregiativa, ad essere la candidata ideale per una lettura retrospettiva volta ad eleggerla, proprio nell'anno della pubblicazione del manifesto futurista di Marinetti, socio e frequentatore della Famiglia Artistica, come impresa ulteriore di quel serpeggiante spirito avanguardista animatore delle sortite dell'associazione. Malgrado ciò, la realtà dei fatti è che la partecipazione dei *futuristi a venire* alla rassegna non vi fu.

Gli organizzatori della mostra furono Giacomo Campi, Luigi Conconi, Antonio Rubino e Carugati.¹³⁰ Il programma della mostra lo si può rintracciare pubblicato da De Fonseca su «La Casa»:

L'Esposizione del cattivo gusto raccoglierà tutto quanto di più assurdo e di antiestetico abbia creato l'industria umana sia nel campo dell'arte (diremo così) pura, che in quello dell'arte decorativa. Tale esposizione potrebbe dirsi umoristica se essa non fosse profondamente seria ed educativa, inquantochè nulla può maggiormente giovare ad afforzare, sia pure per reazione, il senso del bello quanto lo studio e l'analisi delle cose brutte. Inoltre è bene che artisti, filosofi ed esteti abbiano ad occuparsi un po' meno del bello e più del brutto. Quest'ultimo, infatti, assai più del bello ha radici profonde nell'anima e nei gusti del pubblico, e d'altra parte indirettamente lo studio dei

¹²⁹ Thea 1980, p. 4.

¹³⁰ Sulla mostra, che era organizzata per sale tematiche che riproducevano gli ambienti di una abitazione, si veda: Cav., *Il Cattivo Gusto*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 292, 22 ottobre 1909, p. 4; A. Fraccaroli, *L'Esposizione del Cattivo Gusto*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 315, 14 novembre 1909, p. 3; g. vic., *Il Cattivo Gusto in esposizione*, «La Sera», XVIII (1909), 315, 14 novembre 1909, p. 2; cip., *La Mostra-Mostro*, «La Perseveranza», L (1909), 316, 14 novembre 1909, p. 2; *L'Esposizione del Cattivo Gusto*, «Il Secolo», XLIV (1909), 15650, 15 novembre 1909, p. 4; *L'Esposizione del Cattivo Gusto*, «L'Unione», II (1909), 813, 14 novembre 1909, p. 4; A. Fraccaroli, *La più brutta delle esposizioni*, «La Lettura», IX (1909), 12, dicembre 1909, pp. 1021-1023; E. De Fonseca, *L'Esposizione del Cattivo Gusto*, «La Casa. Rivista quindicinale illustrata», II (1909), v. II, 20, 16 ottobre 1909, pp. 381-384.

disaccordi e delle cacofonie rientra nello studio dell'armonia e dei sommi principi. Quando poi il brutto crede rivestire forme d'arte, lo spettacolo è di un grottesco così raffinato che solo poche anime privilegiate possono assaporarne la delizia; poiché non tutte le manifestazioni dell'arte del brutto si riducono a forme triviali o volgari, alcune anzi presentano aspetti così adorabilmente geniali e inopinati da far pensare con religioso stupore quali divine opere avrebbe potuto creare quella stessa genialità, ove essa, in seguito ad una piccola modificazione d'indirizzo avesse agito in senso diametralmente opposto.

Quadri eseguiti con francobolli o capelli, castelli di cioccolata, statue di zucchero dipinto, oggetti d'alabastro, vetro, ceramica, gingilli, tappeti, portaritratti eseguiti con scatole di cerini, fotografie, mobili, ambienti completi, tende, drappaggi, specchi, dipinti, stampati, cianfrusaglie di carta, ricami e lavori femminili, in una parola tutte le infinite volgarità dell'arte applicata vecchia e nuova possono assurgere all'altezza di veri documenti umani e fornire al tempo stesso una inesauribile sorgente di buon umore.

Allo scopo di raccogliere nelle sue sale un vario, completo e inverosimile materiale del genere, la *Famiglia Artistica*, fa invito ai soci ed ai non soci affinché lavorino a raccogliere la maggior quantità possibile di tali cianfrusaglie, ninnoli, suppellettili facendone incetta presso le loro conoscenze di città a soprattutto di campagna. [...]

Una Giuria severissima, nominata dalla Direzione tra i migliori artisti, giudicherà dell'accettazione o meno delle opere presentate, scartando quanto abbia sia pure una lontana parentela con le leggi estetiche. [...]

Questo era il mondo gozzaniano della *Signorina Felicita* a bersaglio: al netto delle discussioni sulla carta stampata circa il carattere tra il geniale e il mattacchionesco della trovata e il suo intento etico ed estetico nel programma educativo¹³¹, era proprio Edoardo De Fonseca, l'editore e direttore di «Novissima» e de «La Casa», una delle personalità più influenti dell'editoria modernista in Italia – passando dalle favole terziane e cambellottiane alle grazie dell'albo annuale – a sconfessare la rassegna con una critica precisa che colpiva a segno.

L'apparente carattere “contestativo” della mostra veniva a crollare dinanzi al carattere buffonesco: perché, domandava De Fonseca, si attaccava il mondo delle nonne e si risparmiava il cattivo gusto dell'oggi? Quella che, a tutti gli effetti, si presterebbe ad essere letta – anche nell'allestimento documentato dalle immagini pubblicate ne «La Lettura» che offrirebbe immediatamente il destro ad una interpretazione para-dadaista e para-surrealista – come una mostra caratterizzata da un approccio contestativo del gusto corrente, delle espressioni linguistiche kitsch delle arti applicate, soprattutto a seguito dei fatti di Torino 1902 con la prima grande rassegna dedicata alle arti decorative, era in realtà una rassegna che accumulava oggetti che la *generazione nuova*, come scriveva De Fonseca, considerava già di pessimo gusto. In sintesi l'Esposizione del Cattivo Gusto non interveniva sull'oggi limitandosi a sbeffeggiare il “gusto” risorgimentale con l'unico risultato di ridursi ad una esposizione umoristica priva di un effettivo carattere estetico e, soprattutto, di un substrato concettuale che possa in qualche modo avvicinarla ad ipotesi operative avanguardiste per quanto le premesse – nella contestazione del “gusto” – sembrano suggerire, sulle prime, delle affinità.

¹³¹ L'ampio dibattito che scatenò la rassegna è documentato da un libello di poche pagine pubblicato da Silvio Levi nel febbraio del 1910 dedicato proprio alla mostra con una posizione critica, non tanto per le scelte, quanto per la troppa esigua rappresentatività degli oggetti: S. Levi, *L'Esposizione del Cattivo Gusto a Milano*, Celanza, Torino 1910.

Figg. VII-IX – L'allestimento della mostra del Cattivo Gusto inaugurata il 10 novembre nelle sale della Famiglia Artistica in Via San Raffaele, 6.
Da: A. Fraccaroli, *La più brutta delle esposizioni*, «La Lettura», IX (1909), 12, dicembre 1909, pp. 1021-1023

Pietro Chiesa, uno degli artisti che sin da giovane, quando è ancora uno sconosciuto allievo di Mentessi, fa parte dell'associazione, nel 1914 in occasione della mostra dedicata al quarantennale della Famiglia scrive parole che rimangono centrali nella comprensione di cosa fu la Famiglia Artistica e quali meriti vantasse:

in tale svolgimento [quello dell'arte lombarda, nda], diciamolo subito, la Famiglia Artistica ha avuto essa pure una parte notevolissima: essa è stata sempre il ritrovo ed il rifugio dei giovani, l'amica vivace e attiva dell'arte ardita in contrasto coi convenzionalismo che una volta trovavano nell'Accademia di Brera (da parecchi anni assai mutata) il loro pulpito ed il potere. Non già le feste mattacchione facilmente dimenticate anche da chi più ne ha goduto, né le trovate "bohémienes" passate fra i ciarpami disusati, diedero nome e prestigio a questa singolare società; bensì quelle piccole esposizioni "intime" che – aperte annualmente verso Natale – servirono a rivelare molti giovani che ebbero poi grande avvenire. Si può dire che in quelle mostre che si illuminavano, per economia, solo quando un visitatore si presentava sull'uscio col biglietto d'invito, tutti i maggiori artisti lombardi viventi fecero le loro prime armi; molte opere che ivi ebbero il battesimo artistico le rivedemmo poi nelle grandi esposizioni internazionali o nelle sale dei musei importanti.

Come una di quelle persone avventurose e geniali, generose d'animo e corte di mezzi, chiassosamente allegre e corrose nel segreto da una inguaribile miseria; come uno di quegli individui, rari nell'epoca nostra, che giorno per giorno con viso aperto si abbandona alla fortuna – senza calcoli e senza viltà – la Famiglia Artistica ebbe momenti di splendore e di vera povertà; sedi ricchissime ed umilissime. Ma nelle sue diverse vicende mantenne un garbo ed una nobile disinvoltura che le sono (bisogna crederlo) congenite.¹³²

Queste parole provenienti da una voce interna alla Famiglia Artistica pongono in giusta prospettiva i fatti ed invitano a considerare l'associazione sotto un profilo che non è quello di una supposta *contestazione*, ma della *costruzione* attiva di un discorso artistico e, in ogni caso, rappresentano una chiara messa in parentesi di quelle pratiche che non venivano percepite come significanti per la ricostruzione di una storia.

Cercando di considerare gli altri singoli aspetti di contestazione attribuiti al "movimento" scapigliato e alla Famiglia Artistica si cominci con l'elezione a *cenacolo delle osterie*. Si legga, innanzi tutto, quando scritto da Bignami nel 1926:

Avevo fissato di stare zitto. Ma non è forse inopportuno cogliere questa occasione per diradare la nebbia che offusca da troppo tempo la fama della classe artistica, mettendo in luce alcune verità. "La verità — lasciò scritto Voltaire — ha dei diritti imprescindibili e il dirla non è mai fuor di stagione." Diciamola dunque. E' falso che gli artisti della mia generazione fossero spensierati gaudenti, pronti a fare il burattino per divertire il pubblico. Contro la rancida leggenda io protesto in nome dei miei indimenticabili compagni, che non possono più essere presenti. Degli avversari e degli indifferenti non ci deve importare e non m'importa. Parlo a voi tanto cortesi e indulgenti; parlo agli amici... Non è affatto vero che si passasse il tempo all'osteria e che là fossero i nostri ritrovi. Io per primo fui tiepido amatore del vino perché mi faceva male... Se c'è stato fra noi qualche bevitore fu un'eccezione. Gli enofili sani bevevano con misura alla tavola delle loro famiglie. Io raccolsi le firme degli aderenti al mio appello sotto quattro copie di una lettera che, per mano mia e di tre amici artisti, circolarono all'asciutto e tornarono tutte quattro sottoscritte da oltre cento nomi... senza impronte digitali color barbera. Si stava chiusi nei nostri studi; si lavorava, magari bestemmiando talvolta contro le difficoltà del mestiere. Spensierati, sì, ma soltanto nei calcoli del nostro interesse materiale. Per questo difetto di natura eravamo sempre pronti a prestare gratis

¹³² P. Chiesa, *La Famiglia Artistica e l'Arte Lombarda dell'ultimo cinquantennio*, «Emporium», Vol. XXXIX (1914), 229, gennaio 1914, pp. 2-13:3-8.

l'opera nostra, sia per uno scopo filantropico, sia per alimentare il buon umore della cittadinanza, il che si risolveva ancora in beneficenza poiché il ridere fa buon sangue.¹³³

Al netto della sconfessione totale degli intenti contestativi ai quali si sostituisce il profilo ridente di un *alimentare il buon umore della cittadinanza*, questo passo del *Discorso di Montemerlo* rappresenta una testimonianza di prima mano del fondatore della Famiglia Artistica circa l'abusato *topos* storiografico di una scapigliatura artistica in rotta con i costumi borghesi e tutta volta a ritirarsi nelle osterie urbane e suburbane. Siano ancora fatte salve le sporadiche attestazioni superstiti di Primo Levi l'italico e Ferdinando Fontana circa la celebre *Ortaglia di Via Vivajo*, anche in questo caso è necessario adottare una prospettiva storica che ponga i dati in una coerente sequenza.

Che gli artisti fossero soliti *eleggere* come luoghi di socialità osterie o caffè è un fatto del quale la storia dell'arte ottocentesca, limitandosi a Milano, dà ampie attestazioni: anche per quel che concerne la città di Milano esistono sopravvivenze che documentano come in piena epoca risorgimentale questi luoghi costituissero dei punti di convergenza e come questo non rappresenti in nessun modo un tratto tipico della socialità Scapigliata.

È il caso del gruppo di artisti che fondò la leggendaria *Società de la Confusion* e la Società degli Artisti che, sulla base delle informazioni riportate da Vespasiano Bignami, nacque da una evoluzione de la *Società della Foresetta* – capeggiata da Giuseppe Molteni – e che si ritrovava in un caffè di Via San Giuseppe.¹³⁴ Rimangono a testimonianza visiva di questi rapporti e di queste frequentazioni delle importantissime stampe fotografiche conservate presso il Fondo Vitali del Civico Archivio Fotografico di Milano che ritraggono i maestri della pittura degli anni sessanta e settanta del secolo – da Eleuterio Pagliano a Gerolamo Induno – nel giardino del Caffè Cova.¹³⁵ Si aggiunga a queste un'altra stampa all'albumina (Fig. X) con relativo calotipo, sempre proveniente dal Fondo Vitali¹³⁶, la cui attuale datazione al 1845-50 andrà rivista con uno slittamento di un decennio¹³⁷, in cui Giuseppe Bertini con Eleuterio Pagliano e, fra gli altri, Pietro Magni e Luigi Galli, siedono attorno ad un tavolo in un cortile all'aperto che rievoca le fraterne convivialità dell'*ortaglia* scapigliata.

¹³³ Milano, Biblioteca d'Arte, Fondo Bignami, vol. IV, *Parole agli amici artisti. Discorso pronunciato a Montemerlo*, 29 ottobre 1926, p. 29. Si veda in aggiunta: Bignami 1913.

¹³⁴ V. Bignami 1881, pp. 120-121.

¹³⁵ Raccolte grafiche e fotografiche del Castello, Civico Archivio Fotografico Milano, Fondo Lamberto Vitali, L.V. 1231; L.V. 1232. Pubblicate in: S. Paoli, *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, p. 178, nn. 44-45. La datazione delle stampe, già appartenute a Vespasiano Bignami e da lui postillate, è stata ricondotta agli anni sessanta: indizi interni spingono ad una datazione successiva, attorno all'ottavo decennio del secolo.

¹³⁶ Raccolte grafiche e fotografiche del Castello, Civico Archivio Fotografico Milano, Fondo Lamberto Vitali, L.V. 967; L.V. 968. Attribuite a Luigi Sacchi ma da ritornare, secondo una scritta apposta nella stampa, a Pompeo Pozzi la cui attività agli anni cinquanta risulta oggi recuperata (S. Paoli, *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, Allemandi, Torino 2011, pp. 295-296) sono state pubblicate in: M. Miraglia, *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano 1805-1861*, Federico Motta, Milano 1996, p. 138, n. 20.

¹³⁷ Come nel caso delle due precedenti stampe, anche in questo caso indizi di carattere anagrafico propendono per una riconsiderazione della cronologia: alcuni dei personaggi chiaramente identificabili come Giuseppe Bertini, Eleuterio Pagliano, Pietro Magni appaiono essere più maturi di quanto una datazione al 1845 porterebbe.

Fig. X - *Pranzo all'aperto*, 1860 c., albumina, 215x357 mm.
Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Lamberto Vitali, inv. LV 968

Andando alle vicende scapigliate, va sottolineato che qualunque testo si consideri che affronti le vicende e le storie delle mitologiche *Osteria del Polpetta* o de *l'Ortaglia di Via Vivaio*¹³⁸ o riporti notizie su caffè e simili ritrovi è frutto di rimaneggiamenti delle due sole fonti dirette, quelle di Primo Levi e di Ferdinando Fontana che per motivi anagrafici conobbero e frequentarono quei luoghi, arricchite con aneddoti e spunti rastrellati dalla memorialistica scapigliata. Se poi, ci si dedichi a leggere il testo di Fontana si è costretti a rivedere completamente il concetto di scapigliatura e socialità scapigliata nei termini di una inclusività che eccedere i limiti di ciò che correntemente si intende per Scapigliatura per abbracciare, in sintesi, quasi tutti gli artisti attivi a Milano.

Se si ci ostina, dunque, a considerare la vita d'osteria e, di riflesso, la vita materiale improvvisata della Famiglia Artistica nel refettorio del Carmine quale erede del *testimone* scapigliato¹³⁹, sostanziando la leggenda che «les artistes scapigliati se réunissaient aussi à la Famiglia Artistica, une institution anti-académique qui était leur centre opérationnel»¹⁴⁰, si giunge a smarrirne in maniera totale la missione e le finalità sovrapponendo all'immagine storica dell'associazione una costruzione letteraria la cui inconsistenza storica è verificabile a partire dalle stesse fonti letterarie che ne costituiscono il fondamento. In nessun caso la finalità sociale della Famiglia trova un rapporto con la *vulgata* di una leggendaria vita *bohémienne*, consumata tra osterie e ritrovi improvvisati che, sebbene rappresenti una delle più diffuse immagini della vita scapigliata costituisce un aspetto ultra-minore del fenomeno della socialità artistica degli anni settanta, tanto piccolo che appena lo si avvicini, con i mezzi dell'indagine storica, sparisce non essendo in nessun modo valutabile né misurabile in termini

¹³⁸ Si veda: P. Levi l'italico, *Per i nuovi Cento Anni. L'Osteria del Polpetta. A Luca Beltrami*, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 336, 3 dicembre 1908, p. 5 (di questo articolo si conserva l'estratto a stampa presso la Biblioteca del MIC di Faenza); F. Fontana, *L'Ortaglia di Via Vivaio*, «La Lettura», VII (1907), I, pp. 40-48; P. Madini, *La Scapigliatura milanese. Notizie ed aneddoti*, Famiglia Meneghina Editrice, Milano 1929; L. Medici, *Vecchie Osterie Milanesi*, Emo Cavalleri, Milano 1933; E. Gara, F. Piazzi, *Serata all'osteria della Scapigliatura*, Bietti, Milano 1946; Pagani 1955.

¹³⁹ Quinsac 2009, p. 33.

¹⁴⁰ Lista 2005, p. 16

quantitativi e qualitativi e, soprattutto, non costituendo in alcun modo un elemento di innovazione nelle pratiche della sociabilità artistica ottocentesca.

L'incongruenza intrinseca nell'immagine degli scapigliati *maudit* in lotta con la cultura dominante emerge quando si consideri l'ambiente di coltura collezionistico e di mecenatismo della scapigliatura pittorica.¹⁴¹ Per gli anni settanta e ottanta, A.-P. Quinsac rilevava che

Dieci anni di pubblicistica impegnata a promuovere una società laica, anticlericale, antimonarchica e sempre più aperta all'ideologia socialista e all'internazionalismo [...] avevano portato il loro frutto anche nelle arti visive: almeno nell'atteggiamento degli artisti di fronte alla realtà ufficiale, se non nella scelta dei soggetti rimasti legati a referenti borghesi. Se è vero, infatti, che il tempo delle agitazioni improvvisate e dei sodalizi privati era terminato e si trattava adesso di una polemica organizzata, di denuncia, verso un'arte a decoro della casta dirigente e contro una critica da retori, è altrettanto vero, e comprensibile, che tali posizioni non dovessero incrinare i rapporti con il mecenatismo illuminato, che apriva anche i suoi salotti. E dunque, nell'apparente discrepanza, l'unica arma non autolesionista per combattere la marginalità, cui gli artisti "contestatati" si sentivano confinati dall'*establishment*, era il "riso".¹⁴²

Rimane difficile, tuttavia, comprendere in cosa si sostanziasse la *polemica organizzata* e il principio di una adombrata lotta di casta tra gli artisti marginalizzati, verrebbe da chiedere da chi e in che modo, e il mondo borghese dell'*establishment*, del collezionismo e del mecenatismo: la stessa studiosa giunge a delle conclusioni che, partendo dall'assunto oggettivo che sia Cremona che Ranzoni fossero apertamente inseriti in un contesto socio-culturale ed economico tutt'altro che bohémien¹⁴³, davano corpo alla machiavellica formulazione, venata di uno psicologismo fuorviante, che il fatto che gli scapigliati intrattenessero «rapporti di dipendenza e, a volte, d'affetto con i rappresentanti più illuminati di quella stessa borghesia che, come il potere in genere, platealmente avversano» fosse frutto di un decadentismo dandista della stessa *high life* milanese e lombarda che vedeva nella «frequentazione trasgressiva dei *maudits* [...] un recondito bisogno di evasione».¹⁴⁴ Come è stato rilevato, quando si consideri la Scapigliatura, anche in questo caso la posizione generale della consorterìa artistica appare diversamente orientata e tutt'altro che, soprattutto quando si consideri le belle arti, votata ad uno scontro con degli ideali "borghesi" che sostanziano non solo l'entourage del mecenatismo, ma anche la stessa produzione pittorica degli artisti "maudit" orientata proprio verso un'arte *a decoro della casta dirigente*.¹⁴⁵

¹⁴¹ Su questi temi si rimanda ai magistrali studi condotti, a partire dagli anni novanta, da Sergio Rebola e Giovanna Ginex.: S. Rebola, *Imprenditori, artisti e loro intermediari a Milano dopo l'unità*, «Storia in Lombardia», 2, 1992, pp. 47-74; S. Rebola, a cura di, *Antonio Mancini. Il collezionismo del suo tempo in Lombardia (1852-1930)*, cat. della mostra (Lovere, Atelier del Tadini, 17 maggio – 31 agosto 1997), Bergamo 1997; G. Ginex, S. Rebola, *Imprenditori e cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1999; S. Rebola, A. Bernardini, a cura di, *Accoppiamenti Giudiziosi. Industria, arte e moda in Lombardia. 1830-1945*, cat. della mostra (Varese, Civico Museo d'arte moderna e contemporanea – castello di Masnago, 26 novembre 2004, 3 aprile 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004; S. Rebola, *Tranquillo Cremona. Ritratto del cav. Giuseppe Bianchi, 1872*, Piacenza 2004, pp. 7-22; S. Rebola, *La committenza privata e il collezionismo tra scelte di gusto e strategie sociali* in M. Hasmann, M. Seidel, *Pittura Italiana nell'Ottocento*, Collana del Kunsthistorisches Institut, Marsilio, Venezia 2005, pp. 147-150; Rebola 2006, pp. 24-33

¹⁴² Quinsac 2009, p. 33.

¹⁴³ Rebola 2006, pp. 13-53.

¹⁴⁴ Quinsac 2009, p. 30.

¹⁴⁵ Si consideri da ultimo il ciclo delle tele per Villa Ponti: S. Rebola, *Tra spasimo e spleen*, in S. Rebola, a cura di, *Tranquillo Cremona. Ritorno a Milano*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 16 marzo-31 maggio 2018), Maspes, Milano 2018, pp. 11-37.

Even though there is no clear-cut common denominator to the style of these artists, they distinguished themselves from their Parisian or generally European colleagues on one fundamental point: while the European Bohème disdained and ridiculed the bourgeoisie, the young Italian counterparts, though they sometimes led their lives according to unconventional principles, insisted nevertheless on addressing themselves directly to the increasingly powerful class of industrialists, lawyers, merchants and politicians.¹⁴⁶

Qualora poi si consideri il rapporto tra la “Scapigliatura” e le Istituzioni, dove lo scontro potrebbe apparire più acceso, la realtà dei fatti consegna una visione molto più sfumata di quanto, sinora, gli studi abbiano evidenziato.

I.2.4 - «SOPRUSO DEI REGGITORI DELL'ARTE DI QUEL TEMPO». SCAPIGLIATURA/ACCADEMIA: LA COSTRUZIONE STORIOGRAFICA DI UN FALSO MITO.

L'indubbio ed iniziale difficoltoso processo di affermazione in ambito ufficiale delle ricerche dei principali esponenti del rinnovamento pittorico in senso scapigliato¹⁴⁷ sembra sia stato forzato nella letteratura in termini che eccedono l'effettivo storico dei fatti e che, di conseguenza, hanno caricato in senso anti-accademico la Famiglia Artistica stessa. È da sottolineare che, considerando il lasso di tempo che abbraccia gli anni sessanta e settanta, il rapporto conflittuale tra Istituto braidense e le innovazioni linguistiche non riguarda solo Cremona, ma ampiamente investe, anche con maggior violenza, Filippo Carcano. Si considerano qui le vicende cremoniane perché la memorialistica agiografica sul pittore ha fatto sì che il rapporto tra il Cremona e l'Accademia assurgesse a simbolo di una lotta senza quartiere.

Già nei primi anni settanta l'arte cremoniana si trova ad essere oggetto di un appoggio sempre più palese:¹⁴⁸ Luigi Archinti, una delle voci critiche più influenti del momento, ne è tra i principali sostenitori. Si consideri, ad esempio, il lungo intervento del critico E. De Teano che, dalle pagine del «Corriere della Sera» in occasione dell'annuale braidense del 1877, quando ormai Cremona è considerato a tutti gli effetti un maestro, difendeva l'opera cremoniana definendola di un «naturalismo trascendentale» rembrandtiano e palesava sì una preoccupazione, ma afferente le derive del cremonismo, ossia della diffusione, già evidente, di un manierismo pittorico ispirato al maestro e giudicato privo di nerbo e qualitativamente inferiore.¹⁴⁹

Come ha giustamente indicato Reborà, la nota dominante del rapporto tra Scapigliatura e contesti ufficiali sembra più indirizzarsi verso una non belligerante *rinuncia al dialogo con le istituzioni del tempo*. Se è vero, in parte, che «la strada dei concorsi, degli acquisti e delle commissioni pubbliche era invece preclusa»¹⁵⁰ e che estremamente tardivo sarà l'ingresso di opere cremoniane e ranzoniane nelle collezioni pubbliche locali, per quel che riguarda Tranquillo Cremona e il suo relazionarsi con

¹⁴⁶ Licht 2003, pp. 13-14.

¹⁴⁷ Oltre alla nota vicenda relativa a Francesco Hayez e la commissione Sonzogno, vale rilevare che anche Eleuterio Pagliano collezionava opere di Cremona come è possibile rilevare sia dal catalogo della postuma cremoniana del 1878 (*Catalogo delle opere del defunto pittore Tranquillo Cremona esposte nelle sale del ridotto del Teatro Comunale della Scala*, Lombardi, Milano 1878, p. 11, n. 131, *Lettrice (1873) sospiro a penna*) e dal resoconto dell'esposizione della collezione Pagliano tenutasi nelle sale della Società degli Artisti e Patriottica nel 1879 dove era presente un *sospiro a penna* del pittore recentemente scomparso: *L'Esposizione delle sale della Patriottica*, «Corriere della Sera», IV (1879), 41, 10 febbraio 1879, p. 3.

¹⁴⁸ Reborà 2006, pp. 24-25.

¹⁴⁹ E. De Teano, *L'Esposizione di Brera. IV*, «Corriere della Sera», II (1877), 253, 14 settembre 1877, pp. 1-2.

¹⁵⁰ Reborà 2006, p. 30.

l'Accademia di Brera e con l'esposizione annuale, in alcuni casi sembra trattarsi di un rapporto volontariamente tralasciato. Un veloce focus su alcuni fatti tradizionalmente letti e tramandati dalla memorialistica e dalla letteratura come indizi di una opposizione radicale dell'Accademia nei confronti dell'arte cremoniana e della Scapigliatura, permette di rilevare come spesso si tratti di vicende che sono state volontariamente forzate al fine di creare una mitologia attorno alla figura dell'artista, della scapigliatura, e al loro rapporto con il contesto istituzionale.

Rinuncia, si diceva.

Così, almeno, emerge considerando alcune vicende documentate dall'epistolario di Luigi Cremona e, in particolare, una lettera del fratello del 14 ottobre del 1874. Scrivendo a Luigi, Giuseppe lo informa che

Tranquillo e la sua famigliola stanno bene. Quest'anno il pittore ha lavorato molto ed ha guadagnato per benino. Peccato che egli non abbia ridotto a termine il ritratto della signora Maria che alquanto giorni dopo che fu aperta l'esposizione di Brera, che molto probabilmente gli sarebbe stato aggiudicato il premio del Principe Umberto che fu invece aggiudicato ad un altro ritratto di signora del Mosè Bianchi di Monza, inferiore per merito, a quanto ne dicono gli intelligenti, al ritratto di nostro fratello. È un vero capolavoro; la signora Maria n'è contentissima, e ciò che più monta se ne mostrò contentissimo anche lo schifiloso di lei genitore.

Ma Tranquillo non è oggimai più soltanto un artista; dall'altro ieri egli è divenuto altresì industriale, essendosi associato ad un'oleografista nello scopo di riprodurre alcuni suoi dipinti mediante l'oleografia¹⁵¹. È una speculazione, che se riesce, come pare indubitabile, può essere feconda di lucro. Lo sa il signor Borzino che in brevissimo tempo si è arricchito, e purtroppo in gran parte alle spalle dello stesso povero Tranquillo.¹⁵²

Non si può affermare con sicurezza che, dalla corrispondenza tra i due fratelli, emerge una volontà di Tranquillo Cremona di partecipare alla rassegna braidense e, dunque, concorrere al Principe Umberto, ma dal rammarico espresso da Giuseppe Cremona sembrerebbe che il capolavoro della ritrattistica cremoniana, il grande *Ritratto di Maria Marozzi* (Milano, Galleria d'Arte Moderna) la cui datazione, dunque, andrà portata alla seconda metà 1874, potesse essere opera giudicata dall'artista utile alla partecipazione al concorso braidense e, in ogni caso, *dagli intelligenti* considerato superiore all'opera di Mosè Bianchi che dialogava con le coeve ricerche cremoniane nel suo *Ritratto di Elisabetta Sottocasa* (Vimercate, Museo del territorio Vimercatese). È allora proprio il senso del termine *rinuncia* a fornire una utile chiave di lettura per il fenomeno di una produzione che sembra non tanto entrare in contrasto volontario con l'Accademia, quanto ricercare contesti diversi per la propria affermazione.

Cremona non espone a Brera per il triennio 1874-1876 e vi ritornerà, soltanto, nel 1877 – sua ultima partecipazione – con un ritratto muliebre, il *Ritratto di Luisa Torelli*¹⁵³, opera del resto accolta in modo più che favorevole dalla critica, Luigi Chirtani in primis. Come è stato ricostruito negli studi dedicati al collezionismo e a quelli che possono essere definiti dei veri e propri *clan* familiari di collezionisti e imprenditori lombardi, Tranquillo Cremona e, naturalmente, Ranzoni e Giuseppe Grandi, si trovavano inseriti all'interno di un circuito di amatori dalle ampie possibilità economiche che, spesso, agivano da mecenati nei confronti degli artisti.¹⁵⁴ La fotografia di questa trama di relazioni è data dal catalogo della postuma allestita da Grubicy nelle sale del ridotto della Scala nel

¹⁵¹ Si tratta dell'impresa autonoma di oleografia realizzata da Cremona e alla quale si riferiva S. Rebora (2006, p. 28.).

¹⁵² Genova, Istituto Mazziniano, Archivio Luigi Cremona, inv. 8903.

¹⁵³ R. Bossaglia, *Tranquillo Cremona. Catalogo Ragionato*, Motta, Milano 1994, p. 196, n. 233.

¹⁵⁴ Si rimanda a quanto indicato in precedenza sugli studi di Rebora e Ginex.

settembre del 1878¹⁵⁵ in cui figurano i nomi dei collezionisti legati all'entourage cremoniano. Naturalmente moltissime opere, tra cui i famosi acquerelli, appartenevano a Vittore stesso che commercializzava la produzione cremoniana¹⁵⁶ e che offriva anche lo spazio espositivo in Via San Marco per esposizione di opere dell'artista, come documenta un articolo apparso sul «Corriere della Sera» in merito alle sovrapposte per la Villa Ponti¹⁵⁷:

Assieme a questi [opere di Luigi Rossi e Filippo Carcano, *nda*] cito due quadri di Tranquillo Cremona, destinati ad essere collocati sopra due usci nella villa Ponti a Varese. Come in quasi tutte le cose di questo artista, più anzi perché queste due hanno destinazione decorativa, il pennello tanto squisito del Cremona non si è fermato a determinare che certe parti più importanti della composizione, ma in queste ha messa tutta la squisitezza d'intonazione, della quale ha per così dire una privativa assoluta, e tutta quella gentilezza di figure muliebri che egli solo sa trovare.¹⁵⁸

Un primo aspetto afferisce più da vicino la questione riguardante la produzione cremoniana, testimoniando come le due tele giunte oggi non siano da considerarsi, molto probabilmente, non terminate a causa della morte del pittore, ma rispondenti ad una precisa scelta stilistica. La seconda è un'ulteriore attestazione dei rapporti commerciali dell'artista con Vittore Grubicy e, soprattutto, l'uso della Sala Grubicy come locale espositivo, pubblicitario si potrebbe dire, certamente per una finalità doppia che interessava tanto l'artista quando il commerciante che deteneva una precedenza sul mercato nel commercio degli acquerelli cremoniani. La morte del pittore nel giugno rende impossibile ipotizzare se le opere fossero, eventualmente, destinate ad una esposizione braidense in quell'anno, ma è certo che la scelta di esporli pubblicamente in una sala commerciale privata, prima della collocazione in sede nella villa varesina dei Ponti, indichi come le scelte espositive negli anni settanta non si limitassero più ad un confronto obbligato con i contesti espositivi istituzionali come l'Accademia di Brera o privati come la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente.

Il problema dei contesti espositivi privati – ovvero delle gallerie e degli antiquari – è estremamente complesso da definire sia in termini quantitativi che qualitativi. Se, a partire dal 1876, è notissima la vicenda della succitata galleria di Vittore e Alberto Grubicy¹⁵⁹, poche attestazioni sono emerse agli studi, almeno documentate, come quella di Pasquale Vercesi che proprio con Cremona e Ranzoni condivideva interessi commerciali.¹⁶⁰ Le guide della città di Milano sono, da questo punto di vista,

¹⁵⁵ Per una ricostruzione della vicenda espositiva filtrata dalle memorie di Grubicy: E. Staudacher, *Le mostre postume di Tranquillo Cremona*, in S. Reborà, a cura di, *Tranquillo Cremona. Ritorno a Milano*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes 16 marzo – 31 maggio 2018), Maspes, Milano 2018, pp. 55-79; F. Velardita, *Vittore Grubicy e il culto per Tranquillo Cremona*, in A.-P. Quinsac, *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, cat. della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, 22 luglio 9 ottobre 2005), Skira, Milano 2005, pp. 171-177.

¹⁵⁶ Reborà 2006, pp. 28-29.

¹⁵⁷ Segnala l'articolo Sabine Kaufmann nella sua approfondita tesi di dottorato: S. Kaufmann, *Die Galerie Grubicy in Mailand (1876-1910)*, Studentendruckerei, Zurich 2006, pp. 77-89. Si veda in generale l'intero capitolo *Die Anfänge der Galerie (1876-1882)*, ivi, pp. 66-104. Il passaggio delle tele dalla Galleria Grubicy non era sinora noto: Reborà 2018, pp. 11-37.

¹⁵⁸ L.C. [Luigi Chirtani], *Alcuni quadri da vedersi*, «Corriere della Sera», III (1878), 108, 19 aprile 1878, p. 3.

¹⁵⁹ Sulla vicenda della galleria Grubicy oltre al lavoro di Sabine Kaufmann (2006): S. Reborà, *Vittore Grubicy De Dragon 1815-1920*, Jandi Sapi, Milano 1995; S. Reborà, *Vittore Grubicy De Dragon. Poeta del divisionismo. 1851-1920*, cat. della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio 16 aprile -26 giugno 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005; Quinsac 2005.

¹⁶⁰ Reborà 2006, p. 28, pp. 47-48, note 74-75. Si è rintracciato un articolo dove si rende conto, nel 1877, della presenza di opere di Bignami nella galleria di vendite del Vercesi: L. A., *L'Arte milanese all'Esposizione di Napoli*, «Corriere della Sera» II (1877), 64, 6 marzo 1877, p. 3.

utili ma non forniscono informazioni così dettagliate da potere desumere che genere di commercio che si attuasse all'interno di negozi dalla natura ibrida: antiquari, corniciai, venditori di colori come il celebre Carlo Cogliola la cui ditta risulta essere liquidata per fallimento nel 1894. Un indizio importante viene, tuttavia, da un trafiletto a stampa di Luigi Archinti che, facendo il punto sull'*estate di San Martino* dell'arte a Milano, nel gennaio del 1879 scrive:

un'altra esposizione resta aperta. Questa veramente è un negozio, quello del Rizzi, dirimpetto al Gnocchi in Galleria. Le sue sale superiori sono aperte da un mese per liquidazione volontaria a prezzi straordinariamente ribassati. Vi si trovano pitture ad olio, a guano, all'acquerello di quasi tutti i nostri artisti, Zona, Induno, Mosè Bianchi, Barbaglia, Rossi Luigi, De Albertis, Bignami, ecc. Di Gignous c'è un paesaggio con due deliziose signore del Cremona.¹⁶¹

Si tratta di una delle rare attestazioni circa la presenza di opere d'arte contemporanea in vendita in contesti commerciali privati: l'opera di Cremona e Gignous dovrebbe essere riconoscibile nel noto e rimaneggiato *Faust e Elena* in cui le due figurette – che Chirtani in un *lapsus* visivo scambia per due signore – sono tracciate dal più maturo maestro.¹⁶² Giuseppe Rizzi era il proprietario di un negozio di «fotografie, vedute, dipinti»¹⁶³ sito nella Galleria Vittorio Emanuele al numero 47 dove pure si trovava l'esercizio commerciale del Vercesi. Come detto si tratta di un mercato a tutti gli effetti sommerso e che è di difficile indagine, ma che doveva avere una sua consistenza – certo non strutturato in maniera tale da risultare un concorrente diretto dell'annuale braidense – a quanto Vespasiano Bignami stesso riportava nel 1871:

è male che dalla mente dei nostri artisti non sia totalmente sparita la malinconia di una dignità malintesa, che li distoglie dallo smerciare le loro opere con tutti gli onesti mezzi usati nei pubblici negozi, e non vado certo errato asseverando che se taluni fossero meno riguardosi a mettere sott'occhio del pubblico i propri lavori, sia pure dentro una bottega, non sempre alzerebbero così acerbi lagni contro l'inedia a cui si condannano in parte spontaneamente.¹⁶⁴

Un elemento che, in ogni caso, appare evidente è che nel corso degli anni settanta e, nello specifico, nell'ambito dell'attività degli artisti “scapigliati” anche i rapporti con i mediatori e i commercianti d'arte sembrano assumere uno spessore inedito soprattutto per quegli artisti che, come è stato acutamente rilevato¹⁶⁵, mostravano di concedere ad una produzione di più larga presa commerciale in cui la replica dei temi, attraverso diversi medium pittorici, era funzionale a soddisfare le esigenze di un mercato più ampio come quello dell'acquarello.¹⁶⁶

Proprio la pittura all'acqua si è dimostrato un caso studio utile per sondare quanto la diffusione commerciale di queste opere non transitasse per le sale braidensi, ma si servisse di canali altri: nel suo studio, Carlo Migliavacca rilevava come la quantità di acquerelli cremoniani esposti alla postuma

¹⁶¹ L.C. [Luigi Chirtani], *Corriere Artistico*, «Corriere della Sera», IV (1879), 3, 3 gennaio 1879, p. 3. Cita l'articolo anche S. Kaufmann ma in relazione alla menzione di Grubicy che qui si è tralasciata: S. Kaufmann 2006.

¹⁶² Quinsac 2009, p. 295, n. 71, p. 111 (ill.).

¹⁶³ *Guida di Milano per l'anno 1879, Anno LVI*, Bernardoni, Milano 1879, p. 1109.

¹⁶⁴ V. Bignami, *Della Esposizione Permanente di Belle Arti in Milano*, «L'Arte in Italia», III (1871), p. 108.

¹⁶⁵ Rebora 2006, pp. 28-29.

¹⁶⁶ C. Migliavacca, *La breve stagione dell'acquarello scapigliato, tra sperimentazioni e mercato internazionale*, in S. Rebora, P. Plebani, a cura di, *Trasparenze. L'acquarello tra Romanticismo e Belle Epoque*, cat. della mostra, (Mendrisio, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst 9 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), Allemandi, Torino 2011, pp. 180-213.

del 1878, in parte già confluiti in collezioni private dell'entourage collezionistico cremoniano, in parte proprietà di Grubicy che, Cremona vivente, spinse l'artista verso la produzione di questi lavori, fosse di molto maggiore alle attestazioni espositive accademiche e che, dunque, bisognava considerare che altri canali erano stati utilizzati nella diffusione commerciale di queste opere. La distanza espositiva, dunque, di Cremona rispetto all'annuale braidense, al netto dell'iniziale contestazione della *pittura dell'avvenire* da parte della critica conservatrice, potrebbe trovare una seconda motivazione nel progressivo strutturarsi di un tessuto commerciale e collezionistico che si muove, in maniera più decisa, attraverso nuove formulazioni che eccedono l'ambito della rassegna annuale e verso un genere di produzione di più facile vendita. Nel caso di Cremona e Ranzoni, così come per Grandi, appare chiaro che si tratta di un tessuto accomunato da una precisa fisionomia culturale e socio-economica, una classe colta, vicina agli ambienti letterari, musicali, all'editoria e che ambisce a sostituirsi, come forza economica e politica dirigente, alla precedente aristocrazia e che sembra avere anche i propri riferimenti nell'ambito del mercato.

Più interessante è guardare i nomi degli artisti documentati presso il negozio di Rizzi – Antonio Zona, i fratelli Induno, Mosè Bianchi, Giuseppe Barbaglia, Rossi Luigi, Sebastiano De Albertis, Vespasiano Bignami, Gignous – e notare come si tratti di pittori che, seppur appartenenti a generazioni differenti, sono accomunati da una stessa tendenza alla commerciabilità della propria produzione. Gli Induno, *in primis*, sono l'emblema di una pittura fatta di repliche, di varianti, di piccoli e medi formati che attirano un collezionismo borghese propenso al quadretto di genere – ormai totalmente svuotato della carica eversiva in termini linguistici della stagione rinascimentale – e piacevolmente decorativo. Così accade per Bianchi che, proprio negli anni ottanta, comincerà a sfruttare il filone fortunatissimo delle vedute urbane sempre sui piccoli formati e, come si vedrà, costituirà uno dei prodotti più di successo delle esposizioni di vendita della Società degli Artisti e Patriottica. Così è per Bignami che, in larga parte, concede ad una pittura di tematica di genere, sulla linea della pittura cremoniana, così apprezzabile, dal punto di vista del gusto, che la si ritrova anche trasportata negli inserti artistici degli albi e dei settimanali illustrati. Lo stesso De Albertis si caratterizza per una produzione vastissima, ma il larga parte, soprattutto a queste altezze cronologiche, orientata verso la media del quadro decorativo. Così è per i pittori del cosiddetto naturalismo lombardo, dove a buon diritto si inserisce Gignous che iniziano in questi anni a immettere nel mercato quadretti compiuti di piccolo e medio formato, opere che segnano l'affermarsi di una nuova sensibilità sul tema del paesaggio.

Segnali sparsi quelli sul mercato privato, lo si ripete, che non permettono di avanzare ipotesi di più ampia scala o di sistema, ma che lasciano comunque intuire lo strutturarsi di un rapporto di domanda ed offerta, e dunque di ricerca di soddisfazione di un collezionismo di livello intermedio, che non poteva, in larga parte, trovare risposte nella tradizionale esposizione di Brera che, proprio sul fronte commerciale, registrava un crollo. Questo *milieu* appare fondamentale per comprendere la nascita tra il 1878 ed il 1886 delle due esposizioni societarie della Società degli Artisti e Patriottica e della Famiglia Artistica, che, si vedrà, sembrano rispondere alle due complementari domande che provengono da un lato dalla classe artistica, dall'altro dal mondo degli amatori.

Nuove evidenze sono emerse per quel che riguarda la Galleria dei fratelli Grubicy al momento del suo primo affermarsi sulla scena cittadina. Sebbene sia stato poco indagato negli studi, Carcano con altri artisti della “moderna scuola” degli anni ottanta, erano nomi nella “scuderia” di Alberto e Vittore

Grubicy e la loro presenza è attestata già prima del 1880¹⁶⁷: per il 1878 abbiamo la notizia del passaggio di due opere di Carcano nella Sala Grubicy in Via San Marco¹⁶⁸ insieme ad opere, persino, di Bartolomeo Giuliano che attestano come, nell'anno cruciale della morte di Tranquillo Cremona, la neonata galleria si muovesse in una direzione che, oltre alla sicura promozione della pittura cremoniana e ranzoniana si assestava su un eclettismo facilmente smerciabile. Conferma questo legame un articolo del 1877, a firma di Chirtani, che introduce l'attività della Galleria Grubicy e rende conto di quanto vi si trovava esposto sul finire dell'anno. Una rappresentanza varia, si va da Bouvier e Pagliano all'appena ventiquattrenne Leonardo Bazzaro:

La stirpe di Mecenate, colpita da lenta consunzione, non conta più se non qualche ignorato rampollo, pallido, anemico, sfiacolato, ed è ridotta allo stato di pianta decrepita sulla quale non spunta più se non qualche magra foglia rattappata senza ombra d'un frutto. All'estero gli artisti non ne rimpiangono più la memoria, e trovano il loro conto trattando coi mercanti di cose d'arte contemporanea, venuti ad occupare il posto dei Mecenate. Il mercante conosce la merce e sa rintracciarla; trova l'artefice nel principiante, rincarà i prodotti, e, in una data misura, sa sottomettersi a suo tempo all'aumento di prezzo da lui stesso provocato; nessun mecenate avrebbe portato a delle diecine di migliaia di lire il valore d'un'aquarella. come fa, quando gli pare a proposito, il Goupil di Parigi, per esempio, che si può dire il Rhotschild di questa nuova categoria mercantile. Rappresentando in Europa il movimento annuo di parecchi milioni di lire, il commercio degli oggetti d'arte moderna si è diffuso largamente in Inghilterra, Francia, Germania, Olanda, Belgio, e comincia a prosperare anche in Italia. Le mostre d'opere d'arte disposte nelle sale dei migliori mercanti artistici, hanno questo di particolare: che toccano l'ideale d'un'esposizione, vale a dire l'esclusione assoluta dei tanti scarabocchi che fanno ingombro nelle mostre ufficiali. Tutte le opere che vi sono riunite, hanno qualche grado di vero merito. Per convincersene bene basta visitare le due sale aperte al pian terreno del palazzo che sorge all'angolo delle vie San Marco e Montebello. dal signor V. Grubicij, che da qualche tempo ha attivato un commercio dei prodotti dell'arte italiana colle principali città d'Europa. Accanto all'ingresso nella prima sala, c'è il *Salvator Rosa* di Bouvier, una variante del quadro esposto a Brera l'anno scorso, forse preferibile a questo per avere la maggior dimensione nel senso verticale, disposizione che concentra meglio la composizione, e aggruppa con più efficacia i pregi del dipinto. Segue un quadro del Pagliano, *Mosca cieca*, vago per bella scioltezza di pennello e finezza di colore. Il Barbaglia vi ha il suo *Poeta* che si è pure visto a Brera. Roberto Fontana degli studi e delle teste di molto merito, Gignous dei paesaggi scelti, che mandano un profumo di poesia intima; Bazzaro un *Coro* penelleggiato a larga mano; Calderini due dipinti di paese, uno dei quali d'un'ingenuità penetrante, l'altro toccato alla Courbet. Di Cremona c'è il *Figlio dell'amore*, un grazioso bambino sorpreso alla vista d'una bella giovane che se lo divora cogli occhi, tutta intenerimento e adorazione; il piccino non sa che quella è la mamma, la fissa meditabondo, e, cercando spiegarsi tanta passione, sta sospeso tra l'affetto e la tema: a questo quadro fa riscontro, dello stesso artista, un dipinto caldo e intendo tanto magistrale che pare tolto da una galleria di antichi.

Di Mosè Bianchi di Monza si possono ammirare due acquerelli, una *Processione* di chierici che nell'ombra della navata circolare del coro sfilano sotto il comando d'un sacrestano, più solenne e occupato nell'ordinare quella piccola schiera che noi sia forse Osman pascià nel dirigere la difesa di Plevna; ed una *Castellana* altera che, seduta come una regina in trono, voltate le spalle ad un menestrello ne ascolta il canto accompagnato dal mandolino. I due acquerelli, e più il secondo, accoppiano ad una squisitezza rara di tinte, una forza ed una solidità ancor più rara in questo genere di pittura. Un lavoro a penna di Calderini va citato per la scienza del disegno, il gusto del tocco, l'eleganza del segno, l'effetto di luce e di tinta; una collezione d'aquerelle di Filippo Carcano racconta una storia

¹⁶⁷ Segnalava, in tal senso, un articolo apparso sul numero del 3 febbraio 1880 de «La Riforma» Annie-Paule Quinsac: A.-P. Quinsac, *La Peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements. 1880-1895*, édition Klincksierck, Paris 1972, p. 54. Le conoscenze circa l'attività della Galleria Grubicy, prima dell'avvio più strutturato da parte di Vittore della propria visione nel pieno degli anni ottanta con l'avvio dei rapporti commerciali con Segantini, rimane difficile da indagare a causa della mancanza di documentazione. Soccorre per l'approfondita ricerca e l'abbondanza di bibliografia segnalata il contributo di Sabine Kaufmann: S. Kaufmann, *Die Galerie Grubicy in Mailand (1876-1910)*, Studentendruckerei, Zurich 2006.

¹⁶⁸ L.C. [Luigi Chirtani], *Alcuni quadri da vedersi*, «Corriere della Sera», III (1878), 108, 19 aprile 1878, p. 3.

d'amore e di briganti che si svolge sopra un fondo di vedute alpestri, di gole paurose di montagne, per entro a burroni profondi, attraverso a prati fioriti; una raccolta d'incisioni ad acquaforte di Mosè Bianchi di Monza, lavorate con una libertà assoluta di metodo, rivelano in quest'artista un raffinato maestro di questo genere d'incisione che forma la delizia dei veri conoscitori.

Oltre ai due quadri ad olio il Cremona ha in questa collezione forse un cinquanta altri lavori. Coloro che gli negano la cognizione del disegno possono ammirarvi una sua acquerella, di 13 anni fa, condotta, quando era scolaro all'Accademia di Venezia, nello stile semi-purista introdotto in quell'Istituto dal Selvatico: ma chi va più addentro nel senso nell'arte, potrà deliziarsi passando uno per uno i suoi lavori più recenti; ve ne sono a lapis, a penna, a inchiostro di China, ad acquerello schietto, ad acquerello ritoccato a corpo; ve ne sono di finiti, e di appena sbocciati da una pennellata sola, simili a quelle figure eteree intravviste nei sogni mattinali, e tutti insieme e ciascuno a parte valgono a dare un'idea giusta dell'elevatezza dell'indole poetica di questo artista tanto originale. Coloro che, per non capirlo, gli negano la scienza del disegno, per convincersi che ne è padrone assoluto, non hanno che a guardare certe sue preziose casucce a penna tracciate a linee sottili, lievi, di primo acchito, tanto naturalmente come si respira, e di tale efficacia, di tanta grazia, da far restare ammirato il più pedante adoratore dei contorni. La scultura è rappresentata a questa mostra dalle Gioie materne di Ambrogio Borghi, un gruppo del quale s'è assai parlato quando fu esposto a Brera; da una statuina di Guarnerio, e da una statua di Pagani, flebile e ricercata produzione di quell'arte tutta vezzi decorativi, alla quale si sono dati tanti scultori milanesi; la *Lavandaia* di Amendola, dà la nota della vita reale, accanto a quel marmo così accarezzato e vicino a due Bronzi della stesso autore; il *Girovago*, esposto quest'anno, ed un *Maniscalco*, che mi pare il bronzo meglio riuscito dell'Amendola. Cito per finire un cane da caccia, tutto d'un pezzo di avorio a sezione ellittica, che due anelli d'oro guarniti di pietre preziose e disposti per reggere le campanelle dei cordoni, dividono in tre parti, decorate con assai buon gusto da ornamenti d'intaglio condotti colla pazienza del benedettino e con un garbo, da cinquecentista. Il Grubicij fu in trattative per cedere al Museo Britannico questo ricco oggetto d'arte, opera del cesellatore e intagliatore Brambilla, uno dei giovani allievi del Bellezza, artista delicatissimo pochissimo noto, ma delle cui penne s'adorna qualche Faiseux. di grido per quanto mi è stato riferito.¹⁶⁹

Si è riportato l'intero articolo perché permette di derivare nuove notizie sull'attività dei due fratelli Grubicy e testimonia, oltre all'ingente e già avviato sodalizio con Cremona, la variegata tipologia di opere esposte che rispondono a diversi criteri di gusto e clientela.

Sicuramente l'appoggio dei due commercianti va in questo momento a Carcano, Cremona e quanti rappresentano l'innovazione nella ricerca pittorica locale attorno al tema del colore: anzi, la presenza di Filippo Carcano è una conferma dell'importanza che Vittore attribuiva – come si è visto – al pittore nel rinnovamento linguistico lombardo. Da notare è anche la presenza del giovane Leonardo Bazzaro che nel 1886 Chirtani definiva come «il feroce della giovine scuola lombarda» e che, dunque, nel 1878 costituiva una scelta sicuramente lungimirante trattandosi di un pittore di recente affermazione sulla scena artistica milanese. Utilissimo, in tal senso, è considerare questi nomi alla luce di quanto Vittore scriveva, come visto, nel 1891 in occasione della Prima Triennale: «è noto che sino al 1878 nel gusto del pubblico milanese trionfava ancora la pittura aneddótica, magari storica, fiancheggiata da una pitturina di paesaggio consistente in disegni gentilmente tinteggiati a colori. Contemporaneamente però andava già da più anni formandosi, sotto l'iniziativa di Carcano nel paesaggio, di Cremona e Ranzoni nella figura, un'evoluzione radicale».¹⁷⁰ Gli equilibri e gli interessi,

¹⁶⁹ L. Chirtani, *Corriere Artistico*, «Corriere della Sera», II (1877), , 13 novembre 1877, p. 1.

¹⁷⁰ Grubicy De Dragon, *Prima...* 1891, p. 41. La bibliografia sulla figura di Vittore Grubicy e sulla sua concezione estetica è estremamente ampia, qui si segnalano pertanto i soli testi fondamentali per accedere alla bibliografia sul tema: Quinsac 1972; Reborà 1995; S. Reborà, *Vittore Grubicy de Dragon poeta del divisionismo. 1851-1920*, cat. della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 16 aprile 2005 – 26 giugno 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005; Quinsac, 2005; come base d'accesso al fondo Grubicy del Mart: F. Velardita, *Fondo Vittore Grubicy. Inventario*, Mart, Trento 2005; M.

tuttavia, erano già radicalmente mutati. È noto che l'impresa dei due fratelli sul finire del nono decennio giunse ad un punto di non ritorno per la divergenza di vedute tra Alberto e Vittore: l'uno preoccupato di trarre dall'attività un utile commerciale immediato, l'altro convinto che l'attuazione di un progetto, che prevedeva un investimento preventivo su artisti giovani o ritenuti da Vittore come promesse dell'arte futura, come nel caso di Segantini o Morbelli, avrebbe portato una speculazione più valida. È anche noto che in questo decennio è Vittore ad indirizzare le scelte della galleria, è lui che con *il frutto delle mie idee*¹⁷¹ punta al sostegno – e allo sfruttamento commerciale – e alla messa a contratto di determinati artisti. Illuminante è, in tal senso, un passaggio dello scambio epistolare tra i fratelli in cui Alberto Grubicy rinfaccia a Vittore lo sperpero di energie economiche su artisti, a quel momento, infruttuosi: «Quante volte ti ho parlato di fare una bella raccolta di roba di Bianchi facendo un blocco nel suo studio delle cose migliori? E tu sempre a darmi contro per poi farmi impegnare somme maggiori di quelle che avrei spese io in Morbelli e Macchiati»¹⁷², querimonia alla quale Vittore rispondeva «Mettili pure d'averle rimpiazzate con una dozzina d'acquarelli di Cremona e con un'altra dozzina di opere di Mosè Bianchi, non ti troveresti passo più avanti di quello che sei *te lo assicuro io*»¹⁷³. Appare chiaro, dunque, che rispetto ad un decennio prima le scelte artistiche della galleria erano totalmente mutate e che nomi capaci di offrire un sicuro ritorno economico, come Mosè Bianchi, erano esclusi da Vittore nella serie di investimenti della ditta indirizzata, per il più anziano fratello, alla promozione della nuova schiera di ricercatori.

Proprio quando la Galleria Grubicy muoveva i primi passi, la questione del *privato* come mediatore e commerciante emergeva in maniera evidente attorno all'occasione dell'esposizione postuma di Cremona del 1878 che rappresenta un ulteriore e centrale filo nella complessa trama dei rapporti tra scapigliati e Accademia.

Un elemento che, in prima istanza, bisogna considerare è che Tranquillo Cremona il 28 febbraio del 1874 viene nominato – su proposta di tre accademici di Brera¹⁷⁴ – socio onorario: quanto visto sulla valenza della nomina a socio onorario, rappresenta una attestazione di come in seno all'istituto non vi fosse una serrata nei confronti della pittura cremoniana. Non stupisce, come si vedrà considerando l'affare Sonzogno, che i proponenti fossero Gerolamo e Domenico Induno e Felice De Maurizio. Cremona viene proposto in qualità di «distinto pittore storico» e la sua nomina passa con 12 voti

Vinardi, *Vittore Grubicy de Dragon attraverso gli scritti (1886-1896) e le lettere*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2006/2007; I. Schiaffini, *Vittore Grubicy de Dragon. Scritti d'Arte*, Egon, Rovereto 2009.

¹⁷¹ Così Vittore scrive ad Alberto in una lunga lettera del 30 settembre 1889 in relazione allo scontro frontale col fratello sulla gestione della Galleria che porterà alla definitiva rottura dei rapporti commerciali, si veda: A.-P. Quinsac, *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, Cattaneo, Lecco 1985, p. 79 e sulla vicenda pp. 64-94 nn. 26-37.

¹⁷² Ivi, p. 76.

¹⁷³ Ivi, p. 79.

¹⁷⁴ «Tutti ricordano il plauso spontaneo che Cremona ottenne all'esposizione universale di Vienna nel 1873. Nel 1874 quest'Accademia lo elesse a suo socio d'onore. La proposta che si conserva è pura e semplice “proponiamo a socio d'onore Tranquillo Cremona” e seguono le firme di due Accademici. Nessuna relazione scritta dei proponenti, come di solito: ed alla seduta di votazione nessuna parola per render ragione della proposta. Per Cremona non occorre»: *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Faverio, Milano 1890, p. 68. Si veda anche: *Relazione letta in occasione della distribuzione dei premi nel giorno 3 Dicembre 1874*, in *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Lamperti, Milano 1874, p. 14.

favorevoli contro 4 contrari.¹⁷⁵ Lo stesso corpo degli accademici¹⁷⁶, dove troviamo, tra gli altri, Mosè Bianchi, Boito, Hayez, Pagliano, Induno, non sembra rappresentare un fronte di opposizione pittorico alla ricerca scapigliata, né dal punto di vista critico – se si eccettuano personalità come Giuseppe Mongeri – a queste date, successive alla mostra viennese del '73, si registrano chiusure critiche, anzi, dal fronte della pubblicistica più ufficiale, sia Filippo Filippi che Camillo Boito palesano un progressivo allineamento alla *rivoluzione* pittorica in atto.

Stupisce, in questo senso, che nel 1878, a quanto racconta Vittore Grubicy stesso in una tarda lettera del 1911¹⁷⁷, l'organizzazione della postuma portasse ad un conflitto con l'Accademia che si oppose a qualsiasi forma di collaborazione – dalla concessione degli spazi a quella dei cavalletti – per organizzare il tributo espositivo. Lo stesso Camillo Boito, accademico e membro del consiglio accademico, e agli inizi non pienamente convinto della pittura cremoniana, salvo poi ricredersi in maniera ampia a partire dal 1873, aveva tenuto la prolusione funebre sulla tomba del pittore elogiando il capolavoro estremo *L'Edera*.¹⁷⁸ Il professore di architettura aveva delineato il problema del rapporto tra critica e produzione cremoniana concludendo con una totale approvazione della pittura del Cremona, tanto più evidente quando la si confronti con le successive parole, poco lusinghiere, dedicate a Grandi e al *Khaled*:

Il Cremona pare che si contenti di garbare a sé stesso ed all'arte. Le sue cose non sono mai ammirate da molti, ed è raro che i committenti non se ne lagnino forte. Ci vuole infatti un certo sforzo per iscoprire il bello nelle sue tele: il disegno scompare nello sfumato, il chiaroscuro scompare nel livido, il colore scompare nel sudicio: e pure vi è colore, vi è chiaroscuro, vi è disegno. Il quadro sembra alla prima occhiata uno schizzaccio buttato là, ed invece, a guardarlo bene, si conosce la fatica lunga e lo studio amoroso. Insomma questo Cremona, così costante nelle sue intenzioni e così vario ne' risultati, è di quando in quando, a giudicarlo con occhio paziente e senza ombra di pregiudizii scolastici, uno de' pittori più profondi e più sodi.¹⁷⁹

È indubbio che la pittura di Cremona, di Ranzoni, così come la scultura di Grandi, ma anche e con egual ferocia la pittura di Carcano, fossero state oggetto di resistenze critiche e, come narra Boito, anche di noti casi in cui la stessa committenza entrò in contrasto con l'artista: il caso Sonzogno per Cremona è uno dei più emblematici e qui si riporta una lettera, mai pubblicata, proveniente dal citato Archivio di Luigi Cremona che permette di comprendere meglio la vicenda.

Ora ti racconterò un fatterello semi comico che procurò onore e [illeggibile] al nostro Tranquillo. Nel giorno 18 del pp. aprile moriva in Milano la signora Teresa Sonzogno madre dei tanti Sonzogno che popolano la terra e di cui ne avete uno anche costà l'editore della capitale. La morte di questa donna fu strombazzata con tante lodi di pregi e di virtù come se fosse morta la gran madre dei Gracchi. E il signor Edoardo Sonzogno l'Editore del Secolo per meglio conservarne le memorie fece chiamare il nostro pittore incaricandolo di ritrarre dal letto di morte le fattezze materne. Tranquillo accettò l'incarico, e fattene [illeggibile] in piedi e in posizione disagiata a fianco del

¹⁷⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1874 6al 1876, Carpi A, III, 20, Adunanza Straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 30 gennaio 1874; Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1874 6al 1876, Carpi A, III, 20, Adunanza Straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 28 febbraio 1874, *Processo verbale* \I;

¹⁷⁶ *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Lamperti, Milano 1874, pp. 59-60.

¹⁷⁷ Staudacher 2018, pp. 57-61; Velardita 2005; Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy-Benvenuti, Ben. I.1.1. 278, lettera del 2 aprile 1911.

¹⁷⁸ *Tranquillo Cremona*, «L'Illustrazione Italiana», V (1878), 25, 23 giugno 1878, p. 410

¹⁷⁹ Boito 1877, pp. 264-265.

letto su cui giaceva l'estinta a capo di tre o quattro ore abbozzò un ritratto simigliante che Alberto Sonzogno altro dei figli gli commise di fargliene poi una copia per di lui conto.

Una deriva di generosità perché i due ritratti copia e originale fossero allestiti, e non è a dire l'entusiasmo con cui i due committenti anelavano a conseguire il possesso del [?] lavoretto famigliare: ma fu entusiasmo di poca durata, perché quando udirono il prezzo richiesto dal pittore probabilmente si pentirono di avere troppo amata la loro genitrice. Col mio mezzo Tranquillo chiese a lui lire 3200, cui lire 2000 per l'originale e lire 1200 per la copia. I Sonzogno gridarono che questo prezzo era esorbitantissimo e che non avrebbero pagato che in forza d'una decisione dopo vari intermezzi si venne ad un componimento, con cui l'apprezzamento dei due ritratti venne rimesso a due arbitri, i quali ove fossero dissenzienti ne sceglierebbero essi stesso un terzo.

I Sonzogno dal canto loro scelsero per arbitro certo Fontana, loro devoto, che tagliò i due dipinti in sole £ 1200, mentre tranquillo per sua parte elesse il buon pittore Domenico Induno che li apprezzò in lire duemila pur dichiarando che se si atteneva a questa cifra modesta lo faceva nella fiducia che le parti più facilmente si sarebbero composte. Era quindi il caso di dovere nominare un terzo arbitro, e fu prescelto il veterano dei pittori, Hayez il quale stimò invece i due ritratti in lire 2500 dichiarando che nessun pittore avrebbe fatto meglio di quanto fece Tranquillo, avendo questo fatto tutto ciò che era umanamente possibile di fare. Questo terzo voto che non si accordava con nessuno dei precedenti sembrava dover rendere impossibile la conciliazione. Ma non fu così. Fu tenuto un convegno dei due contendenti e dei tre arbitri nei quali i due primi rimisero definitivamente lo scioglimento della questione alla decisione che i secondi avrebbero preso a maggioranza di voto con dichiarazione di sottomettersi inappellabilmente a tale decisione. Il vecchio Hayez non volle staccare neppure un centesimo dalla somma da lui indicata, e gli altri due per finirla valendosi dei poteri avuti concretarono in lire 2250 il prezzo che Tranquillo riceverebbe per l'opera sua. E questa fu effettivamente la somma ch'egli riscosse per una bizzarria del caso nel preciso suo giorno onomastico [6 luglio].¹⁸⁰

Questa lettera, che corregge le indicazioni fornite da Giulio Pisa che – come accade quasi sempre nella memorialistica su Cremona – tende ad estremizzare i fatti¹⁸¹, si rivela importante per comprendere come i rapporti tra gli *outsider* scapigliati e il contesto artistico locale fossero molto più complessi di quanto una netta separazione tra scuola vecchia e scuola nuova o accademia anti-accademia lascerebbe pensare. Non stupisce tanto che Hayez e Domenico Induno, padrino nella vertenza di Cremona, siano a suo favore, ma che sia Francesco Fontana, artista entrato di diritto nella compagine scapigliata e fondatore insieme a Bignami della Famiglia Artistica nel 1872, a rappresentare Sonzogno contro Cremona e a dare una valutazione nettamente inferiore del lavoro del maestro nella disputa.¹⁸² Che le simpatie di Induno per le moderne ricerche artistiche fossero non episodiche è confermato dalla nota vicenda della commissione Nosedà di Giuseppe Grandi che si rivolse proprio al maestro nella complessa vicenda legale attorno al monumento funebre, nonché alla tramandata paternità induniana della scelta del bozzetto grandiano nel concorso per il monumento Beccaria.¹⁸³

Induno, come Hayez e Camillo Boito, si è visto, sedevano nel Consiglio Accademico: è difficile, a questo punto, comprendere come il Consiglio di Brera potesse manifestare una contrarietà alla esposizione dedicata al pittore e Grubicy parlare di un «sopruso dei reggitori dell'arte di quel

¹⁸⁰ Genova, Istituto Mazziniano, Archivio Luigi Cremona, inv. 8902, lettera del 12 luglio 1874.

¹⁸¹ Pisa parla di una disputa risolta da un tribunale, interpellato dai contendenti, e che questo si rivolgesse ad Hayez per una perizia. Inoltre rimanda la realizzazione della copia per il fratello di Edoardo Sonzogno ad una sorta di accomodamento tra committente e pittore che, per giustificare il prezzo, a lite ricomposta decide di realizzare la variante. Si veda: G. Pisa, *Tranquillo Cremona*, Baldini e Castoldi, Milano 1899, p. 29.

¹⁸² È indubbio che in questa vicenda Fontana agisse con un chiaro intento di autoconservazione essendo Edoardo Sonzogno il suo principale editore pubblicando questo «Lo Spirito Folletto». Su Francesco Fontana: M. Agliati Ruggia, *Ferdinando e Francesco Fontana, scapigliati dimenticati*, in Agliati Ruggia, Rebora 2006, pp. 71-93.

¹⁸³ Milano, Biblioteca d'Arte, Fondo Bignami, vol. XXIV, *Collegli Architetti, scultori, scultori in legno, cesellatori*, p. 75; L. Lanzi, *Giuseppe Grandi*, Ostinelli, Como 1895, p.17.

tempo»¹⁸⁴, tanto più che he il presidente del Comitato per le onoranze funebri a Tranquillo Cremona era il senatore Tullo Massarani¹⁸⁵, anch'egli membro del consiglio.

Il caso della postuma del 1878 rappresenta uno degli esempi più chiari della distorsione storiografica che è stata compiuta in relazione al rapporto tra l'Accademia e la "scapigliatura" e gli interventi più recenti sul tema – Velardita e Staudacher in particolare¹⁸⁶ – hanno cristallizzato la leggenda, limitandosi ad utilizzare come fonte la parziale lettera di Grubicy a Benvenuti del 1911 senza verificare le fondamentali carte braidensi, di uno scontro che appare, in sintesi, frutto di una operazione storiografica volta a creare un "caso" scapigliatura più in termini di costume che nello specifico dei linguaggi pittorici e a cementificare il "santino" di un Vittore Grubicy quale solitario alfiere di una battaglia con l'Accademia.

Scrivendo a Benvenuti, Vittore spiega che, essendosi fatto promotore di una esposizione postuma dedicata a Cremona si era rivolto all'Accademia di Brera onde poter utilizzare il Palazzo: «a Brera ci diedero buoni affidamenti ma poi all'ultimo ci dissero "picche" nella certezza di far abortire la mostra».¹⁸⁷ Non solo: dopo essere riuscito, in maniera rocambolesca e *segretissima* cercando di evitare le intrusioni dei *Signori di Brera*, ad ottenere dal sindaco Bellinzaghi l'uso del Ridotto del Teatro alla Scala, Vittore si trovò a scontare ancora un netto rifiuto dell'Accademia dinanzi alla richiesta di fornire, quantomeno, i cavalletti per l'esposizione «e questo senza alcun plausibile pretesto mentre pei locali si accamparono "le scuole ancora aperte ecc ecc"». La mostra «una dimostrazione significativa e simpatica di reazione contro il sopruso dei reggitori ufficiali dell'arte di quel tempo», infine, si rivelò un successo senza pari: «il trionfo fu incontrastato perché i capeggiatori ufficiali dell'arte dovettero ammainare le vele e piegarsi alla disfatta dinanzi alla consacrazione popolare dell'artista che da loro era stato qualificato "ubriaco di vino fradicio"». *Loro*, ovvero lo stesso Consiglio Accademico che solo 4 anni prima aveva nominato, con larghissima maggioranza, Cremona socio onorario dell'Istituto.

Dinanzi al resoconto di una Accademia bieca e sabotante la mostra con tutti i mezzi a propria disposizione, i fatti che emergono dalla documentazione conservata nell'Archivio dell'Accademia Braidense delineano una storia totalmente diversa.

Il Comitato per il tributo cremoniano aveva agito in maniera immediata, già nell'agosto 1878, in occasione della visita dei sovrani a Milano con il dono ai monarchi di stampe e album cremoniani e la promessa, a mezzo lettera, da parte di Re Umberto di concorrere alla realizzazione del monumento in onore del pittore scomparso.¹⁸⁸ Fino al 23 agosto non risulta essere in atto alcun tipo di rapporto con l'Accademia di Brera. A questo giorno, invece, data la lettera che Vittore Grubicy – come emerge dalla grafia – invia alla Presidenza dell'istituto braidense¹⁸⁹:

¹⁸⁴ Lettera di Vittore Grubicy a Benvenuto Benvenuti, Trento, Archivio del Mart, Ben. I. 1.1.

¹⁸⁵ «Pochi mesi dopo la morte del Cremona, nel settembre, era stata fatta nel Ridotto del Teatro della Scala un'esposizione delle opere principali del maestro a cura di un Comitato costituitosi nell'agosto *per le onoranze a Tranquillo Cremona*, di cui facevan parte Tullo Massarani, Filippo Carcano, Enrico Junk, Vittore Grubicy», in Pisa 1899, p. 50. A questi nomi sono da aggiungere quelli che si ricavano dalla documentazione, a seguito trascritta, conservata presso l'Accademia di Brera.

¹⁸⁶ Staudacher 2018, pp. 55-79; Velardita 2005, pp. 171-177.

¹⁸⁷ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy-Benvenuti, Ben. I.1.1. 278, lettera del 2 aprile 1911.

¹⁸⁸ *Il Re e la Regina a Milano*, «Corriere della Sera», III (1878), 215, 6 agosto 1878, p. 3. *I Sovrani al senatore Massarani*, «Corriere della Sera», III (1878), 217, 8 agosto 1878, p. 2.

¹⁸⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano Anno 1878, CARPI F II 6, Esposizione Nazionale 1878, 1- Provvidenze generali, n.672. La lettera di Grubicy è all'interno del protocollo. Ringrazio sentitamente

Milano, Via San Marco 18
Li 23 Agosto 1878
Onor. Sig. Segretario della R. Accademia di B. A.
Milano

Il Comitato richiedente allo scopo di raccogliere i fondi per erigere un ricordo alla memoria del defunto pittore T. Cremona, avrebbe già combinato di riunire la massima parte delle sue opere per esporle in pubblica mostra con ingresso a pagamento.

Trattandosi d'onorare la memoria di un artista milanese e già allievo della locale R. Accademia, l'idea di effettuare nel Palazzo di Brera l'Esposizione s'imponeva da sé. A tal'uopo (essendo dall'annuale esposizione occupati i locali superiori e non trovando conveniente di trascurare quest'epoca, abituale nei milanesi per le visite alle esposizioni) si è pensato di ottenere dalla gentilezza del S. Segretario del Regio Istituto Lombardo di Scienze ed Arti il locale delle adunanze. Siccome però questo locale e per la sua capacità e per la scarsità della luce è ritenuto insufficiente pel numero delle opere raccolte, il Comitato rivolge preghiera a codesto on. Si. Segretario acciò che voglia ottenergli o dalla Presidenza o dal Consiglio di questa R. Accademia la concessione (dal 1° settembre al 25 ottobre) di anettere al succitato locale delle Adunanze dell'Istituto Lombardo la parte della Scuola d'ornato (ora disponibile per ferie) che comunica per una porta coll'antisala del locale dell'Istituto. Nessuna spesa sarebbe a carico della R. Accademica: il materiale scolastico di gran mole, verrebbe lasciato come si trova e il resto verrebbe fatto levare per cura del comitato a riporre sotto la Loggia e quindi ritornato al primiero posto. Questa concessione da parte della R. Accademia oltre al permettere una più decorosa disposizione delle opere, verrebbe ad agevolare moltissimo la circolazione, presentando il vantaggio di poter aprire una uscita ed un'entrata diverse.

È tanto più il Comitato richiedente si sente spinto a rivolgere vive preghiere a Codesta Onv. Accademia acché la sua domanda venga esaudita, inquantoché nell'occasione che altri dei membri del Comminato ebbe l'onore di essere ricevuto da S. M. il Re, questi si è benignamente degnato di interessarsi alla memoria del compianto artista, chiedendo dettagli sulla progettata esposizione e lasciando la lusinga che verrà onorata di una sua visita. La massima proprietà (?) ci si presenta in tal caso non solo come un desiderio, ma ci è quasi imposta come un obbligo e per questo motivo il Comitato richiedente si permette di fare vive istanze a Codesto on. Sig. Segretario acciò nel più breve tempo possibile voglia compiacersi di procurargli un categorico riscontro, essendo il tempo molto ristretto se si fosse costretti a dover rinnovare ricerche e pratiche per provvedere altrimenti. Colla massima osservanza di codesto on. Sig. Segretario

Devotissimi per il comitato

In mancanza dei membri assenti

Luigi della Beffa, Carcano Filippo

Luvoni Ing. Luigi

G. Porra [?]

Arch. Luigi Conconi

Luigi Perelli

V. Grubicy.

Come si evince dalla lettera, dunque, la rassegna prevedeva che gli introiti dei biglietti di ingresso fossero destinati a beneficio del monumento dedicato al pittore che si sarebbe dovuto erigere nei Giardini Pubblici: nel novembre del 1878, ad esposizione conclusa, la cifra raccolta ammontava a circa duemila lire ricavate dagli ingressi¹⁹⁰, mille da una sottoscrizione privata e la rimanenza sarebbe

per l'aiuto nel rintracciare il documento il Prof. Valter Rosa dell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera che mi ha assistito nelle ricerche indirizzandomi verso la serie archivistica corretta.

¹⁹⁰ Rispetto alla cifra diffusa a mezzo stampa, inferiore appare l'ammontare reale (L.1311,00) come si evince dal prospetto delle entrate e delle spese del Comitato steso da Grubicy nel febbraio del 1887 per concludere la pendenza con gli eredi Peduzzi per la consegna del busto in marmo di Tranquillo Cremona. La vicenda del monumento, infatti, sembra

stata coperta dalla vedova e si stava provvedendo ad avviare le pratiche con il Consiglio Comunale per la concessione dello spazio¹⁹¹. Nella sua lettera fiume a Benvenuti, Grubicy punta costantemente il dito contro l'ostruzionismo della cittadella di Brera: l'Accademia rifiuta di concedere lo spazio e costringe il Comitato a rivolgersi al comune per la concessione del Ridotto della Scala, l'Accademia rifiuta di prestare i cavalletti ed il Comitato è costretto a chiedere agli artisti di prestare i loro in omaggio alla memoria del maestro. Al di là di quelle che potevano essere le persistenze di una resistenza di parte del mondo della critica, che è cosa diversa dall'Accademia, nei confronti della pittura cremoniana, il diniego di Brera apparirebbe non solo immotivato, qualora le motivazioni risiedessero in una mancanza di volontà di onorare Cremona in quanto pittore non gradito ad una ipotetica compagine conservatrice, ma non sembrerebbe neppure possibile giusta la composizione stessa del consiglio accademico.

Lo schiarimento avviene considerando il verbale della Adunanza straordinaria del Consiglio Accademico del 29 agosto 1878. Dalla convocazione si apprende che l'ordine del giorno riguardava la discussione della domanda «presentata dal “Comitato per le onoranze a Tranquillo Cremona” per ottenere dal 1 settembre al 25 successivo ottobre, l'uso della scuola d'ornato superiore dall'Accademia allo scopo di disporvi una mostra, con ingresso a pagamento, di parecchie opere del compianto artista»¹⁹². Questa la relazione della seduta:

Processo Verbale dell'Adunanza straordinaria tenutasi dal Consiglio Accademico il giorno 29 agosto 1878.

Rispondono all'appello nominale i dieci consiglieri presenti¹⁹³; fra questi il prof. Hayez viene pregato ad assumere la presidenza.

Il consiglio rimanda ad altra riunione la lettura del verbale della precedente adunanza, per occuparsi immediatamente della vertenza urgente che rese necessaria l'attuale convocazione.

Il segretario da quindi lettura della proposta presentata alla Presidenza¹⁹⁴, in data del 23 corr., dal comitato per le onoranze a Tranquillo Cremona, facendo un pari tempo osservare che taluna delle condizioni stabilite da quel Comitato potrebbe turbare il migliore andamento dell'annuale nostra esposizione. Fa altresì rimarcare che la consueta Mostra, resa obbligatoria per l'Accademia da apposite disposizioni contenute nello statuto, poscia esattamente finite e sviluppate nel relativo Regolamento approvato dal R. Ministero, deve essere curata dal Consiglio non solo nell'interesse dell'arte, ma benanche nei rapporti amministrativi ed economici.

Gli'intervenuti accolgono unanimi l'occasione offerta dal Comitato di porgere un tributo d'onoranza al compianto artista, ma pure unanimemente trovano inaccettabili talune delle condizioni espresse nel progetto presentato.

In seguito ad una prolungata discussione sui singoli punti controversi, d'accorso si stabiliscono le basi di una controproposta che la Presidenza viene incaricata di comunicare al Comitato. Questa controproposta, riassunta per sommi capi determina:

che la mostra delle opere del Cremona faccia parte dell'Esposizione accademica e venga assoggettata in massima alle stesse discipline; è escluso quindi pei visitatori, il pagamento di apposita e separata tassa d'ingresso.

Assegna pel collocamento dei detti lavori, i comparti del portico terreno che si chiudono con assiti ?-.

Vengano eccezionalmente ricevute tutte le opere del Cremona, qualunque sia il loro numero, e comprese quelle già state ammesse nelle precedenti esposizioni.

nafragare: non sarà realizzata la preventivata scultura per il giardino pubblico, ma ci si limiterà ad un busto che sarà offerto, come si vedrà, all'Accademia nel 1886: GRU I 2. 5. N.6.

¹⁹¹ *Corriere artistico*, «Corriere della Sera», III (1878), 316, 16 novembre 1878, p. 3

¹⁹² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1877 al 1880, Carpi A. III. 21, Adunanza Straordinaria Tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 29 agosto 1878, n. 659.

¹⁹³ Sono presenti: Giosuè Argenti, Francesco Barzagli, Claudio Bernacchi, Mosè Bianchi, Raffaele Casnedi, Felice De Maurizio, Francesco Hayez, Enrico Terzaghi.

¹⁹⁴ La cartella relativa alla corrispondenza della presidenza non porta traccia di documentazione: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Presidenza (Corrispondenza) 1859-1936, TEA M.V. 27.

L'Accademia fornirà quanto è d'uopo per il detto collocamento e per l'addobbo.¹⁹⁵

All'interno del protocollo relativo alla comunicazione di Grubicy, si trovano poi specificate in maniera le modalità e le ragioni della posizione dell'Accademia nella minuta della comunicazione inviata al Comitato:

Allo Spettabile Comitato per le onoranze a Tranquillo Cremona
Via S. Marco 18.
Milano 29 agosto 1878

Sono ben lieto di partecipare alla SS. LL. che nell'Adunanza Straordinaria appositamente tenutasi quest'oggi dal Consiglio Accademico, venne accolta colla massima soddisfazione la proposta di codesto spettabile comitato, di porgere un tributo d'onoranza al compianto pittore T. Cremona colla Mostra di una copiosa raccolta delle sue opere.

Approvando in massima il progetto, il Consiglio ha però deliberato di non accordare la sua adesione che dietro l'espressa e rigorosa accettazione, per parte del Comitato, delle seguenti condizioni.

1° Le opere del pittore Cremona che vengono esposte fanno parte dell'annuale Esposizione artistica prescritta dallo Statuto.

2° viene di conseguenza esclusa la proposta di una tassa speciale d'ingresso; i visitatori vi accederanno liberamente nelle ore e nei modi indicati nel Regolamento.

3° è obbligatoria pel Comitato l'osservanza delle discipline pubblicate nell'avviso. Il consiglio in via eccezionale ed a titolo d'ossequio verso la memoria dell'artista, devierà dal Regolamento permettendo la ripresentazione di opere già esposte come pure non ammetterà le eventuali obiezioni sul numero esuberante di opere dello stesso artista.

4 L'Accademia fornirà il materiale per la collocazione dei quadri e per l'addobbo. L'ordinamento sarà fatto a cura del comitato d'accordo colla Commissione accademica.

5 Il locale assegnato al comitato consiste nelle tre campate del portico terreno schiuse coi consueti assiti. Tale deliberazione fu presa in base al divieto di accordare i locali delle scuole ad usi privati. Per l'aula chiesta dal Comitato s'aggiunge l'impossibilità di rimuovere il copioso e fragile materiale d'insegnamento che contiene. Prova ne sia che dopo la sua destinazione ad uso di scuola si rinunciò alla pubblicità della Distribuzione de' premi che ripresa quest'anno per volontà del Consiglio venne effettuata nel Museo Archeologico.

Raccomandando la maggior possibile sollecitudine nel riscontrare la presente, dichiaro in pari tempo che vista la poca probabilità di convocare nuovamente il consiglio, mi trovo nell'impossibilità di ammettere la benché minima modificazione alle succitate condizioni.

Per il Presidente
Luigi Bisi.

In sintesi, se si considera quello che il Consiglio Accademico proponeva, l'esposizione si sarebbe rivelata una monografica dedicata – senza alcun limite di opere – all'artista all'interno del palazzo braidense in contemporanea all'Esposizione annuale. L'Accademia stessa si sarebbe fatta carico di tutte le spese di collocamento, allestimento e addobbo, con l'unica condizione che la mostra fosse soggetta alle discipline delle esposizioni braidensi e che non vi fossero biglietti aggiuntivi per il pubblico con la logica conseguenza che il prezzo dei biglietti – ovvero della tassa di ingresso all'Esposizione annuale – sarebbe confluito nelle casse dell'Accademia stessa fatti salvi ulteriori

¹⁹⁵ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1877 al 1880, Carpi A. III. 21, Adunanza Straordinaria Tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 29 agosto 1878, *Processo verbale...*

accordi.¹⁹⁶ Nessuna ostruzione, anzi, si potrebbe dire una piena celebrazione dell'artista che avrebbe goduto di una esposizione personale, una consacrazione, all'interno del Palazzo di Brera: la stessa nota di Grubicy nella lettera a Benvenuti circa il rifiuto delle sale motivato da querimonie scolastiche non solo non risponde al vero, ma aveva come contraltare la messa a disposizione dell'intero portico terreno del palazzo.

Il fulcro reale della vicenda ruota attorno ad un punto molto pratico e diviene, a questo punto, molto complessa la posizione di Grubicy e del Comitato che si trovano a far fronte ad una controproposta che in termini teorici si sarebbe rivelata più che onorevole per la memoria di Cremona. La proposta di Brera – che invita a considerare con estremo distacco quanto Vittore scrive e quanto è stato tramandato dalla tendenziosa memorialistica degli anni ottanta e novanta del XIX secolo – veniva a colpire il nodo che aveva spinto Grubicy ad allestire la mostra: era una esposizione di vendita, a prescindere dai profitti che dai biglietti sarebbero stati ricavati per la questione del monumento. Come visto già dal 1877 i due fratelli Grubicy erano coinvolti in maniera consistente nella commercializzazione delle opere cremoniane, credere che l'impresa dei due fratelli in questa esposizione non ricavasse alcun utile riesce difficile. Nelle avvertenze al catalogo si legge: «Le opere esposte furono tutte gentilmente concesse dai rispettivi proprietarj a solo titolo di esposizione; eccezion fatta di alcune portanti il nome della signora vedova Cremona e quelli segnati V. Grubicy, che sono disponibili»¹⁹⁷. Conteggiando i numeri di catalogo appartenenti alla vedova e a Grubicy risultano 50 pezzi più 19 disegni a penna che erano disponibili per la vendita: appare più che comprensibile che l'Accademia – svolgendo Grubicy una attività mercantile – potesse giungere alla conclusione della non opportunità che una mostra siffatta fosse incoraggiata dall'Istituto e che ne sfruttasse le sale ricavando un introito dai biglietti e dalla vendita delle opere.

Che la lettera di Grubicy sia una palese e volontaria distorsione dei fatti lo conferma il prosieguo della vicenda: si giunge alla paradossale situazione in cui è l'Accademia, il 6 settembre, a chiedere l'immediata consegna delle opere al Comitato avendo già riservato i locali all'esposizione Cremona¹⁹⁸.

Allo Spettabile Comitato per le onoranze a Tranquillo Cremona
Via S. Marco 18
Milano 6 settembre 1878

Il silenzio serbato fino ad ora da codesto Spettabile Comitato, farebbe supporre che dallo stesso non sia accolta la controproposta deliberata dal Consiglio Accad.co e tramessa da questa Presidenza con Nota del 29 agosto n. 672. Nel dubbio però che il ritardo nel riscontrare il codesto foglio, sia dovuto a circostanze eccezionali, la scrivente si fa un dovere di richiamare l'attenzione del Comitato sul termine perentorio per la presentazione delle opere destinate all'Esposizione il quale termine scade alle ore 4 pomeridiane di domani giorno 7 andante, trascorso il

¹⁹⁶ Dai bilanci delle attività e dal Regolamento dell'Esposizione si desume che l'Accademia, almeno a queste date, non trattenesse percentuali sulle vendite, gli introiti erano dovuti ai biglietti di ingresso e alla vendita delle guide dell'Esposizione: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano Anno 1878, CARPI F II 6, Esposizione Nazionale 1878 1- Fondo Esposizione. Rendiconto dal 1 Gennaio al 31 Dicembre; Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano Anno 1878, CARPI F II 6, Esposizione Nazionale 1878 1- Provvidenze generali, *R. Accademia di Belle Arti nel Palazzo di Brera. Regolamento per l'Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera e norme per l'aggiudicazione del Premio Principe Umberto.*

¹⁹⁷ *Catalogo delle opere del defunto pittore Tranquillo Cremona esposte nelle sale del Ridotto del Teatro Comunale della Scala. Settembre 1878*, Lombardi, Milano 1878.

¹⁹⁸ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano Anno 1878, CARPI F II 6, Esposizione Nazionale 1878 1- Provvidenze generali, n.687

quale, questa presidenza si terrà sciolta da qualsiasi impegno verso codesto Spettabile Comitato, qualora esso non abbia consegnato le dette opere e la relativa notifica entro l'indicato termine.

Per il Presidente

Luigi Bisi

Ricevuta la nota lo stesso 6 settembre Vittore rispondeva alla presidenza¹⁹⁹.

Ill.mo Sig. Presidente della R. Accademia di B. A.,

lo scrivente Comitato, per adempiere al suo mandato, avendo dovuto esperire altre pratiche, non si è trovato sino ad oggi in grado di rispondere definitivamente alla riverita nota 29 agosto di codesta R. Accademia.

Ora, nel mentre porge i più ossequiosi ringraziamenti per le concessioni eccezionali che lo Spettabile consiglio accademico si compiace di tributare alla memoria del defunto artista, si dichiara spiacente di non poterne approfittare, stante che il mandato affidatogli non l'autorizza ad addossarsi le spese abbastanza rilevanti già sopportate per raccogliere i quadri, rinunciando all'ingresso a pagamento.

Il comitato si è quindi trovato costretto a trasferire l'Esposizione nel Ridotto del R. Teatro della Scala, gentilmente concessogli.

Ma trovandosi totalmente privo di materiali di esposizione, l'acquisto od il noleggio dei quali apporterebbe un carico rilevante alle spese, il Comitato, approfittando delle benigne disposizioni dell'On. Consiglio Accademico in favore del compianto artista, si permette di pregare questo Illustre Sig. Presidente a voler concedere l'uso di quella parte di materiale che, colla citata nota 29 agosto, si era già compiaciuto di assegnare pel collocamento dei quadri di Cremona. Il ritiro e la restituzione verrebbe effettuata in piena regola mediate ricevuta, sotto responsabilità e garanzia del comitato.

Nella lusinga di un favorevole cenno di riscontro, si ha l'onore di rassegnarsi colla più alta considerazione di Codesto Illustre Sig. Presidente

Devotissimo

Pel comitato

V. Grubicy – Segretario.

L'Accademia, che aveva dato, dunque, completa disponibilità dei locali e di ogni sostegno all'iniziativa purché venisse attuata all'interno del palazzo di Brera, rispondeva:

a questa Presidenza riesce oltremodo grato l'annuncio del successo raggiunto da codesto Comitato coll'ottenuta concessione del Ridotto del Teatro alla Scala, per la Mostra delle opere del Compianto pittore Cremona.

Il numero straordinario delle opere notificate quest'anno – oltre 650 – renderà alquanto difficile il loro collocamento; torna assai opportuno il poter disporre delle campate di portico terreno che erano state vincolate al nobile intendo del Comitato. Per la stessa ragione, del numero esuberante delle opere da esporre, questa Presidenza è dolente di non potere accordar l'uso di parte del proprio materiale, che già scarso per l'addietro, sarà in questo anno insufficiente al bisogno.

La mostra, come noto, si tenne infine al Ridotto con l'allestimento curato da Filippo Carcano che si occupò di distribuire le opere sui cavalletti imprestati dagli artisti milanesi a seguito del "rifiuto" dell'Accademia di fornire anche solo il materiale per ordinare l'esposizione.²⁰⁰ Il diniego dell'Accademia, dunque, non solo non avvenne e non vi fu nessuna riserva "accademica" nei confronti della monografia per celebrare il pittore, ma fu il Comitato stesso – manovrato da Grubicy – a rifiutare la disponibilità totale di Brera ad onorare la memoria cremoniana all'interno

¹⁹⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano Anno 1878, CARPI F II 6, Esposizione Nazionale 1878 1- Provvidenze generali, n.689. la lettera di Grubicy è all'interno del protocollo.

²⁰⁰ *Esposizione delle opere di Tranquillo Cremona*, «Corriere della Sera», III (1878), 293, 24 ottobre 1878, p. 3.

dell'Esposizione annuale. Con questo non si vuole affermare che non siano esistiti momenti di tensione tra il mondo “accademico” – dentro e fuori Brera, in particolare nelle personalità dei critici più legati alla linea conservatrice come Mongeri – ma i rapporti non appaiono così tesi come talvolta sono stati descritti, sia dagli “agiografi” di Cremona – Grubicy, Pisa, Primo Levi – sia dalla memorialistica scapigliata. La diffusa geremiade circa la mancanza di un'opera di Tranquillo Cremona nelle collezioni della Pinacoteca di Brera assume una proporzione molto più modesta se si pensa che, come testimonia Chirtani all'indomani della morte del pittore, lo stesso Domenico Induno non era rappresentato nella galleria dei contemporanei:

L'Accademia di Brera non ha un suo quadro [di Domenico Induno], come non ne ha uno di Cremona, che rappresenta la fase più recente ed una individualità eccezionale nella storia dell'arte lombarda contemporanea della scuola nostra. I dipinti dell'Induno sono disseminati nelle case dei nostri patrizii, e un po' per tutta Lombardia. Senza questi quadri, inaccessibili al pubblico, non si può giudicare l'artista che a memoria, ed a distanza di parecchi anni; vale a dire in modo insufficiente. I signori Grubicy ed altri amici di Tranquillo Cremona, hanno dato un esempio degno di essere seguito per Domenico Induno [...]²⁰¹

Interessante, sotto questo riguardo, è notare che nel 1886 la Famiglia Artistica si fece promotrice di un indirizzo all'Accademia richiedendo che l'istituto braidense ovviasse a questa mancanza con un l'acquisto di opere del pittore per la Galleria d'arte moderna della pinacoteca²⁰². Anche la vicenda relativa al monumento per Tranquillo Cremona non può essere in alcun modo letta come frutto di una ostruzione da parte dell'Accademica nei confronti del pittore: il lunghissimo ritardo, il monumento venne inaugurato nel 1888, fu dovuto al Comitato stesso – del quale Grubicy era segretario – e rientra nella normale tempistica dei tributi monumentali. La documentazione recuperata nel fondo Grubicy²⁰³ e nell'Archivio Storico dell'Accademia, rivela come il monumento fosse pronto già nel 1886, ma che la morte dello scultore Peduzzi e le relative pratiche di liquidazione, portarono ad uno slittamento dei lavori e che la richiesta di concessione dello spazio per il tributo all'Accademia – richiesta prontamente accettata – venne fatta nel giugno del 1888²⁰⁴. Nel frattempo, in gennaio, proprio la Famiglia Artistica si faceva promotrice della realizzazione e collocazione della lapide in memoria del pittore sulla facciata del suo ultimo studio in Via Solferino 11.²⁰⁵

Le vicende cremoniane chiariscono, in sintesi, come la letteratura memorialistica abbia esasperato il mito di una tensione, in molti casi postuma, e di uno scontro tra Accademia e “scapigliatura” che nei fatti appare ridimensionato. Questo, naturalmente, non significa negare che l'Accademia potesse agire quale elemento di continuità rispetto ad una posizione più tradizionale e rappresentare, a livello istituzionale e per la strutturazione stessa degli insegnamenti e dei programmi sia accademici sia concorsuali, una realtà tesa ad un approccio conservativo e di indirizzo normativo più che

²⁰¹ Domenico Induno, «Corriere della Sera», III (1878), 306, 6 novembre 1878, pp. 2-3.

²⁰² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Ornato pubblico, Monumenti, fabbriche e onoranze, Carpi A. I 5, *Ornato pubblico. Monumento, fabbriche e onoranze a Tranquillo Cremona*, lettera su carta intestata della Famiglia Artistica del 10 aprile 1886.

²⁰³ GRU I.2.5. n. 6.

²⁰⁴ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 23 giugno 1888..

²⁰⁵ *In onore di Tranquillo Cremona*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 159, 10 giugno 1888, p. 3.

sperimentale²⁰⁶, come sottolinea più volte Chirtani stesso, ma bisogna sempre considerare che il corpo dell'Accademia non rappresenta una individualità avulsa e arroccata rispetto al corpo degli artisti e che, anzi, l'Accademia è un microcosmo nel quale si riflettono le strutture esterne.

Il caso della Famiglia Artistica, luogo storiograficamente indicato come anti-accademia per eccellenza, è esemplificativo di come questa frattura sia in massima parte inesistente e come l'associazione sorta nel 1872 tutto sia all'infuori di un'anti-Brera non solo nel suo rapporto con l'Istituzione, ma anche per il fatto che lo scontro istituzionale con la *cultura scapigliata*, come si è cercato di dimostrare, era molto minore di quanto consegnato alla memoria storica dagli scrittori d'arte.

La Famiglia non nacque come *gesto di rottura*²⁰⁷ né si pose come contraltare a Brera: è una associazione che punta a porsi come cassa di risonanza degli interessi professionali degli artisti, al netto di qualunque appartenenza di tendenza, e che non può prescindere, in alcun caso, dal rapporto dialettico con l'Accademia all'interno della quale è pure rappresentata.

Per comprendere questi aspetti è fondamentale un ultimo affondo sulla vicenda relativa alla fondazione della Famiglia Artistica e i momenti salienti della sua storia nei decenni successivi alla fondazione, perché bisogna comprendere le ragioni di ordine sociale e societario che muovono i "secessionisti" della Società degli Artisti a fondare nel 1872 un nuovo sodalizio e come queste necessità si strutturino nel corso del suo primo sviluppo.

²⁰⁶ Si veda per una introduzione al tema: L. Goffi, *I Concorsi Privati*, in G. Agosti, M. Ceriana, a cura di, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Centro Di, Firenze 1997, pp. 24-30; C. Ferri, *I Concorsi Governativi*, in Agosti-Ceriana 1997, pp. 16-23.

²⁰⁷ P. Thea, *La Cittadella e la Città proibita ovvero la doppiezza di Brera*, in Utica 1994, p. 70. Si veda anche quanto scritto sulla falsariga da: E. Longari, *Brera come volontà e rappresentazione. Un po' di storia (1859-1915)*, in Utica 1994, p. 60.

CAPITOLO III

«L'INCREMENTO DELLE ARTI DEL DISEGNO, PITTURA, SCULTURA, ARCHITETTURA»
PER UNA RICOSTRUZIONE DOCUMENTATA DELLA STORIA DELLA FAMIGLIA ARTISTICA
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

La nascita della nuova associazione affonda le sue radici in una problematica che non pertiene soltanto alla specificità dell'associazionismo artistico, ma quella che è la crisi del sistema associativo ottocentesco allo svoltare degli anni settanta dell'Ottocento. Crisi che interessa, in particolar modo, le società che Paolo Meriggi definisce *vicinali*¹, ovvero, quelle realtà consociative che si caratterizzano per una forma di esclusività sociale legata ad una precisa appartenenza di classe o ad una condivisione – da parte della base associativa – del medesimo *milieu* sia che ciò si rifletta in una determinata posizione politica o che si articoli attorno all'appartenenza ad una “categoria” sociale esclusiva. Questo è il caso degli artisti e della Società degli Artisti che nacque nella sua veste ufficiale nel 1845² e che si presentava con un profilo chiaramente connesso alla *vicinanza* in termini sia materiali di frequentazione della sede sociale e di relazioni tra i soci, sia per il profilo strettamente connesso all'*intento precipuo di conversare sulle cose che spettano alle belle arti*³. Questi aspetti emergevano chiaramente nella “serrata” che la Società imponeva per quanto riguardava la base sociale che risultava calmierata. Erano ammessi in qualità di soci tre categorie di individui: gli artisti, i dilettanti di belle arti e, infine, i musicisti o letterati e amatori d'arte in generale. Per preservare *questo suo carattere artistico* almeno un terzo dei soci doveva rientrare nelle prime due categorie e l'ingresso stesso alla società era strutturato in modo da garantire il controllo sulle nuove associazioni: la domanda in forma scritta del neofita doveva essere appoggiata da cinque soci permanenti, di poi il nome proposto doveva essere approvato a voto palese da almeno un decimo dei soci permanenti con i tre quarti di suffragio. L'attività della Società degli Artisti era legata sostanzialmente alla promozione delle arti: da un lato con sostegni economici alla classe artistica – acquisti di opere alle esposizioni, casse di mutuo soccorso – dall'altro con una serie di attività sociali che spaziavano dai concerti alle accademie di nudo, costume e ritratto⁴ che furono adottate subito dalla Famiglia Artistica. La crisi dell'associazione avvenne all'indomani delle guerre risorgimentali e dell'unificazione nazionale: nel 1865 venne fondata la Società Patriottica e, immediatamente, emerse il progetto di fondere le sue associazioni. Le motivazioni erano di ordine prettamente economica: una *società di programma* che accoglieva al suo interno un mondo borghese e aristocratico – primo

¹ Per una disamina della vicenda associativa milanese nel lungo Ottocento: P. Meriggi, *Milano borghese. Circoli ed élites nell'Ottocento*, Marsilio, Venezia 1992.

² Si veda: N. D'Agati, *La vita artistica a Milano dal 1860 al 1875*, Tesi di Laurea Specialistica, Corso di Laurea in Archeologia e Storia dell'Arte, rel. F. Tedeschi, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2011-2012, pp. 220-253.

³ *Statuto della Società degli Artisti in Milano*, 1854, Bernardoni, Milano 1854, p. 3. Da questo statuto derivano le successive informazioni. Si veda anche: Meriggi 1991, pp. 108-109.

⁴ Si veda a tal proposito la lettera di Morelli a Petrocelli: Primo Levi l'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roux e Viarengo, Roma-Torino 1906, p. 105. Sulla collezione dei ritratti della Società: F. Mazzocca, *Cenacolo Belgioioso. I ritratti*, cat. della mostra (Rimini, Foyer del Teatro Galli, 23 aprile – 10 luglio 2016), Medusa, Rimini 2016 e F. Mazzocca, *Cenacolo Belgioioso. Le caricature*, cat. della mostra (Rimini, Foyer del Teatro Galli, 23 aprile – 10 luglio 2016), Medusa, Rimini 2016.

presidente ne fu Emilio Visconti Venosta – avrebbe rimpinguato l'esile bilancio dell'antica associazione artistica che già in questi anni aveva cominciato a derogare alle norme statutarie ampliando il numero dei soci non artisti con l'obiettivo primario di far cassa. Se il primo tentativo di fusione non ebbe luogo, l'associazione deliberò, infine, l'unione con la Patriottica nel 1874: il passaggio non fu indolore. Francesco Hayez, Eleuterio Pagliano, Giuseppe Bertini e Francesco Valaperta si posero alla testa di un gruppo di 35 dissidenti che procedette per vie legali contro la società, accusando la direzione di avere attuato in colpo di mano al di fuori dei limiti statutari⁵.

La Famiglia Artistica, nel frattempo, era già stata fondata.

Per comprendere le ragioni di questa "scissione" l'unico documento esistente è la lettera fiume che Vespasiano Bignami inviò a «Il Secolo» di Milano prendendo a pretesto un oltraggio alla memoria di mazziniana e risorgimentale: la Società degli Artisti, sebbene il giorno dopo avvenissero i funerali di Mazzini nel lutto nazionale, il sabato 16 marzo 1872 decise di dare corso al previsto Risotto Mascherato, una pratica diffusa nella società artistica e che si sarebbe rinvigorita proprio nelle sale della Famiglia Artistica.

Il risotto Masquè di sabato e il Club degli Artisti

Lo sdegno che provammo per la festa al Club degli Artisti, che profanò sabato il lutto, ci dettò amare parole sulla odierna condizione dell'arte nostra. È un fatto che i grandi avvenimenti computi da dodici anni a questa parte invece d'infondere all'arte una nuova vita, di accrescere colla libertà, dell'ispirazione la sua dignità, le hanno impresso un marchio di inane fiacchezza lampeggiata qua e là da poche opere egregie, ma che non fanno scuola. Quali ne siano le cagioni noi le indicammo; la mancanza di studio e quindi l'assenza di quell'alta e nobile ispirazione che si traduce nelle opere e la prova pur troppo la vedremo all'Esposizione nazionale che quest'anno si terrà. L'aspro biasimo che abbiamo inflitto all'arte lunedì, non fu ispirato alla sterile soddisfazione di farci severi censori, ma bensì dal desiderio di vedere migliorare l'arte e gli artisti mostrandone tutta la presente abiezione, per noi italiani tanto più amara inquantoché fummo altre volte i prediletti figli dell'arti tutte. Quelle parole furono però giustamente interpretate dai veri artisti, e siamo lieti di pubblicare la bella lettera del pittore Vespasiano Bignami, al quale ci uniamo nel nobile eccitamento che indirizza ai suoi fratelli nell'arte. Aggiungiamo che il signor Bignami doveva far rappresentare un suo spiritoso scherzo al Risotto Masqué ma appena seppe che volevasi fare sabato sera, lo ritirò immantinentemente, mandando a monte arte dei divertimenti che erano già nel programma del Risotto. Molti altri artisti si associarono al Bignami, rifiutando di intervenire alla festa. Ecco la lettera

«Gli artisti in questa società che da loro si intitola rappresentano alla lettera *i rari nantes in gurgite vasto*. La gran maggior parte dei soci si compone dei cosiddetti amatori, i quali non so fino a qual punto giustificino coi fatti questo vago appellativo. – Certo non si commette imprudenza assicurando che una gran parte di essi sentono per l'arte un amore scrupolosamente platonico. Il sovrapporsi lento e continuo di questo elemento, ha mutato poco a poco forma e carattere alla Società, ed agli stessi artisti che ne fanno parte da tanti anni accade come a coloro che si bagnano seduto alla riva del mare, i quali si trovano, dopo un certo tempo, lontani dal punto in cui si sono posti senza aver potuto avvertir l'impulso dell'onda che li ha trasportati.

Al profilo mobile e ridente di un gruppo di artisti, si è sostituita la faccia simmetrica e compassata di un'accolta d'uomini d'affari, e la chioma azzimata e scriminata ha supplantato la gaia scapiigliatura. Un piccolo gruppo di amici, per metà raccolto al di fuori della Società, si riunisce ed organizza una volta all'anno quelle veglie umoristiche che sono note sotto il titolo di Risotti Masqués. È un lampo di vita spensierata che svanisce ai primi chiarori dell'alba. La serietà torna col sole, ma con essa non torna la vita. Una associazione che si intitola all'arte deve vivere per l'arte, parlare, muoversi per essa e con essa. Ora questo non avviene punto o troppo scarsamente. L'unico tratto caratteristico per l'arte che duri tuttavia, è la scuola invernale del costume, per la quale la Società fornisce il locale, il riscaldamento e la e la luce, lasciando però ogni altra spesa a carico dei soci che intendono

⁵ Si veda: *Una grave questione*, «Il Pungolo», XVI (1874), 149, 31 maggio 1874, p. 3; *La società degli artisti*, «Il Pungolo», XVI (1874), 170, 22 giugno 1874, p. 3; *La causa promossa...*, «Il Pungolo», XVI (1874), 171, 23 giugno 1874, p. 3; *Gli artisti dissidenti e il Corriere*, «Il Pungolo», XVI (1874), 173, 25 giugno 1874, p. 3.

frequentarla. Con quanta giustizia si fosse ciò fatto non saprei dire, ma con qual risultato lo disse chiaro l'abbandono in cui cadde la scuola; tanto che a rianimarla si decise da due anni a questa parte di ammettervi anche i non soci, tassandoli di una quota maggiore degli altri... e tutto questo sta bene. Tale determinazione fu accolta con piacere dagli estranei alla società che vi sarebbero accorsi più numerosi, ove fosse stato conciliabile con la ristrettezza del locale a ciò destinato; e questo mostrò che v'ha al di fuori della Società un certo numero di giovani i quali se non ne hanno da gettar via, non mancano però di buona volontà; e quando si offre loro il modo di accomunarsi utilmente di gran cuore l'accettano. La Società degli Artisti quale è ora non risponde ai sentimenti ed ai bisogni della gioventù, e penso che se il suo elemento vi avesse predominato, non si dovrebbe oggi trangugiare il biasimo che si riversa sulla nostra classe per l'inopportuna festa di sabato scorso. Le ragioni che trattennero sempre, al pari di me, molti altri colleghi, dall'aggregarsi a questa Società, e che indussero vari ad uscirne, diedero argomento a molte e lunghe discussioni ed a numerose proposte cadute tutte finora nel vuoto. Non sarebbe venuto ora il momento di raccogliere e studiarle, col proposito di tradurle in atto? I tempi camminano, e bisogna affrettarsi con essi. Quest'anno la nostra città sarà il teatro delle serene lotte dell'arte; e noi altri vi assisteremo inoperosi ed inscienti schiacciando ogni buon germe di miglioramento sotto la pesante indifferenza dissimulata dal gaio ammanto di una facile disinvoltura.

Uniamoci ed intendiamoci.

La nuova epoca segna agli artisti nuovi doveri, poiché l'arte è una delle vestali della civiltà. Io dirigo queste mie parole a tutti gli artisti milanesi, fidando che il mio debole grido non venga frainteso, e che tutti ambiscano di meritare la lusinghiera esclamazione di Guerrazzi:

“Quando ti senti l'occhio stanco dalla diuturna contemplazione delle miserie umane, volgilo sopra un artista, in ispecie giovane, e lo riposerai” »

V. Bignami⁶

Il problema, come si evince, risiedeva in quella che Meriggi indicava come la perdita, persino nelle società vicinali che trovavano la loro ragion d'essere nello stretto vincolo consociativo, del *timbro familiar-amicale*⁷, ovvero nella perdita del carattere originario a causa dell'ingresso di nuovi elementi che non appartenevano allo stesso *milieu* e che, numericamente, sfibravano il vincolo consociativo basato sul frequentarsi, riconoscersi e intessere rapporti interpersonali sulla base di un comune obiettivo corporativo. Nel caso della Società degli Artisti l'accessione di un vasto numero di amatori e frequentatori aveva tramutato il circolo in una società in cui l'elemento artistico originario era andato annacquato con la conseguente perdita di rappresentatività verso l'esterno. All'atto pratico, il primo luglio Vespasiano Bignami inoltrò una circolare che venne sottoscritta da 112 artisti. Stralci di questa dispersa lettera sono riportati da Renzo Sacchetti: «una circolare ai compagni ch'erano invitati “a costituirsi in fraterno sodalizio, ad accomunare le loro idee e le loro volontà, infruttuose perché divise, e dirigerle a giovamento progressivo e reciproco dei soci e dell'arte”. “L'avvenire [...] che si schiude al nostro paese appartiene ai giovani, ed essi principalmente devono sentirsi stimolati a non pretermettere ogni mezzo lodevole che li possa far degni di questo avvenire e capaci di aiutarne la grandezza. I più distinti e provetti poi devono ambire di rendere più salda la fratellanza comune e più efficace l'opera della associazione col concorso del loro nome e della loro esperienza»⁸. Il testo era

⁶ V. Bignami, *il Risotto Masqué di Sabato e il Club degli Artisti*, «Il Secolo», VII (1872), 2122, 21 marzo 1872, pp. 2-3. Per seguire le singole tappe che portarono alla costituzione della Famiglia Artistica, nata ufficialmente nel novembre del 1872: *Cronaca – Nuova Società Artistica*, «Il Secolo», VII (1872), 2300, 18 settembre 1872, p. 3; *Cronaca – L'adunanza degli artisti*, «Il Secolo», VII (1872), 2306, 24 settembre 1872, p. 3; *Cronaca – Nuova Società Artistica*, «Il Secolo», VII (1872), 2344, 1 novembre 1872; *Cronaca – La Famiglia Artistica*, «Il Secolo», VII (1872), 2363, 20 novembre 1872, p. 3.

⁷ Meriggi 1991, p. 189.

⁸ Sacchetti 1913, p. 13

firmato dai cinque fondatori: Vespasiano Bignami, Luigi Borgomainerio, Francesco Barzagli, Francesco Didioni, Francesco Fontana.

Il 19 settembre presso il Caffè Rinascimento in Porta Venezia vi fu la prima adunanza per raccogliere le adesioni formali e avviare la stesura dello statuto. Il recensore de «Il Secolo» fornisce una indicazione estremamente interessante: «alla nuova Società hanno già fatto adesione 75 artisti, il Club così detto degli artisti ne conta meno della metà»⁹. Questa nota è importante perché rivela sui numeri come la Società degli Artisti avesse perso la sua identità e come, dunque, la fondazione della Famiglia Artistica si inserisse con la volontà di creare un nuovo polo associativo che svolgesse una funzione identitaria e di rappresentanza per la classe artistica a livello locale. Di recente Angela Madesani ha sintetizzato in questi termini il profilo dell'associazione: «un sodalizio autogestito dagli artisti, in particolare scapigliati, che muovendo da istanze di impegno sociale e politico si propongono di avvicinare le istituzioni alle masse popolari per acculturarle e auspicano che la borghesia prenda parte alla nascente vita artistica italiana»¹⁰. In realtà, qualora si considerino gli statuti disponibili e si guardi con minore enfasi alla vicenda che ha condotto alla nascita della Famiglia Artistica, le finalità evidenziate dalla studiosa risultano, se non del tutto assenti, quantomeno inesprese fino agli anni novanta del XIX secolo. L'associazione nasce come una corporazione professionale tesa, certamente, alla promozione dell'operatività artistica, ma risulterebbe forzato volerle affiancare delle istanze di democratizzazione della cultura, smentite proprio dal suo carattere fortemente elitario e connesso alla serrata selezione del corpo sociale. Anche quando si consideri la volontà di aprire verso un elemento *borghese* che, come si vedrà interessa i primissimi anni novanta, non si può in alcun modo uscire fuori da un ambito di definizione che riguarda il coinvolgimento di una parte estremamente minoritaria della popolazione “non artistica” che si qualifica come *élite* culturale.

III.1.1 - «SI CHIAMÒ FAMIGLIA PERCHÉ TALE VOLLE ESSERE NEL SIGNIFICATO PIÙ SIMPATICO DELLA PAROLA»: LA NASCITA DELLA FAMIGLIA ARTISTICA (1872-1873).

Conviene, dunque, guardare al ruolo che la società si propone a norma statutaria: il primo statuto del 1872 conferma il carattere di una istituzione che recupera il concetto di *vicinanza* e di esclusività:

art. 1

è costituita fra coloro che accettano il presente Statuto una associazione denominata:
La Famiglia Artistica.

unico suo scopo è l'incremento delle arti del disegno, Pittura, Scultura, Architettura, e le altre che ne derivano immediatamente.

Essa si propone di raggiungere questo scopo

- a) promuovendo ed appoggiando – coi mezzi di cui può disporre – li atti e le istituzioni che mirano al progresso delle belle arti ed all'utile generale delli artisti;
- b) offrendo ai soci il modo d'instruirsi con l'esercizio pratico delle rispettive arti, col formare una biblioteca d'opere storiche e di pubblicazioni artistiche, col tenere proficue conferenze, e con ogni altro mezzo giudicato opportuno;
- c) mettendosi in relazione coi principali centri artistici d'Italia e fuori, dando e ricevendo periodiche comunicazioni;

⁹ *L'Adunanza... 1872*, p. 3.

¹⁰ Madesani 2016, p. 11.

d) creando un punto di geniale ritrovo a quanti si dedicano per professione o per diletto alle belle arti, o contribuiscono *efficacemente* al loro sviluppo con istudj, ricerche e pubblicazioni speciali.

Il primo articolo dello statuto¹¹ evidenzia la finalità sociale dell'associazione: non semplice luogo di ritrovo e di socialità, ma ente attivo – coi mezzi e nei modi possibili – nella promozione dell'operatività artistica a livello cittadino e nel dialogo con le istituzioni locali e nazionali¹². Questa esclusività dello scopo si riflette anche nella base sociale e nelle modalità di ingresso dei soci. Questi sono distinti in (art. 3) *effettivi, dilettanti e corrispondenti*: i primi sono gli artisti in senso pieno del termine, coloro, cioè, che svolgono l'attività artistica come professione (art. 4) al contrario dei dilettanti che *si dedicano alle belle arti senza farne speculazione* (art. 5). Sono corrispondenti (art. 6), invece, i soci che non dimorano a Milano e rientrano nelle due categorie citate e che, a norma di statuto, sono impegnati a mandare due volte all'anno *relazioni artistiche* alla società. L'ingresso è disciplinato, come già avveniva nella Società degli Artisti, secondo una prassi che vede l'aspirante socio presentato da tre soci effettivi che *se ne rendono moralmente responsabili*. Per quindici giorni la proposta di associazione è esibita nei locali della società e, fatti salvi reclami dei soci, diviene effettiva al termine del periodo probatorio (Capo III, artt. 16-17). Questa prassi è documentata dai materiali dell'Archivio Grubicy presso il Mart di Rovereto. Un documento rinvenuto e risalente al 1895 è un invito a votare una lista di nomi di soci¹³: il processo prevedeva la votazione, favorevole o contraria, a mezzo di un'urna collocata nelle sale sociali dal mezzogiorno alla mezzanotte.

Rimandando alla lettera degli statuti disponibili per quel che riguarda l'organigramma interno e le regole che disciplinano il sodalizio¹⁴, uno dei momenti centrali per la storia dell'associazione è l'ultimo decennio del secolo: gli anni novanta sono, per la Famiglia Artistica, quelli della crisi. Cambiamenti statutari, rischi di chiusura o fusioni, si accavallano nel corso del decennio, senza però portare alla malaugurata chiusura dell'associazione. La scarsità di fonti archivistiche interne rende complicato ricostruire questa fase che è documentata, in massima parte, dai materiali del fondo Grubicy e dalla carta stampata.

La prima e fondamentale trasformazione statutaria, nel corso della vita ottocentesca del sodalizio, fu quella che nel 1890 vide una sorta di rifondazione della Famiglia Artistica. Si tratta di un passaggio poco documentato: è certo, almeno dalle cronache, che nel giugno del 1890 la Famiglia veniva rifondata come nuova associazione in seguito all'accordo con un gruppo di amatori musicali che intendevano creare un *Circolo a sé stante* e che, invece, finì per essere inglobato dalla più vecchia associazione.

¹¹ *La Famiglia Artistica. statuto approvato nelle Adunanze generali dei giorni 2 e 3 Novembre 1872*, Sonzogno, Milano 1872.

¹² Sulle iniziative che la Famiglia propone, sin dalla sua fondazione, si veda: D'Agati 2016, pp. 102-111

¹³ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy-Benvenuti, GRU. 1.1.3. 11, 862. I soci proposti sono: Sartori Giuseppe, Achille Cova, Antonio Pirla, Maino Bronzini Ersilia, Maspes Adolfo, Gomez Carlo, Ferni Germano Virginia, Ernesto Levi, Queirazza Roberto, Gino Barni Ida, Faino Alessandro. Dello stesso tipo la circolare: Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy-Benvenuti, GRU. 1.1.3. 11, 868 del 27 dicembre 1894.

¹⁴ *La Famiglia Artistica. Statuto con le modificazioni approvate nelle Adunanze Generali del 6 e 7 aprile 1880*, Civelli, Milano 1881. Se si eccettua lo statuto del 1872 e quello del 1881, l'unico statuto disponibile è quello del 1890: le ricerche presso le Biblioteche Lombarde e le Nazionali non hanno permesso di rintracciare ulteriori regolamenti sebbene sia certo che nel corso degli anni ottanta, per esempio nel 1887, vi fosse una ulteriore modificazione dello statuto.

Da parecchio tempo, per iniziativa del M.[aestro] Galignani, si andava preparando la costituzione di un nuovo Circolo artistico milanese. Il Galignani sulle prime aveva progettato un Circolo semplicemente musicale da aggregare possibilmente, come sezione speciale ed autonoma, alla Famiglia artistica; ma strada facendo, il progetto si ampliò e si completò per modo che il nuovo Circolo si volle aperto ai cultori di tutte le arti. Le pratiche, condotte con molta alacrità, riuscirono allo scopo. La Famiglia artistica, società fra pittori, scultori ed architetti, acconsentì alla proposta trasformazione conservando il suo nome; e lo statuto del nuovo Circolo fu votato all'unanimità tanto nella assemblea generale dei soci della Famiglia, quanto in quella dei promotori della Società nascente. La prima seduta per l'elezione della presidenza avrà luogo probabilmente mercoledì e da quel giorno la nuova Famiglia Artistica avrà vita.¹⁵

Lo statuto approvato il 23 giugno ed il 2 luglio del 1890¹⁶ rimane sostanzialmente identico a quelli precedenti tranne per la creazione di una *Sezione Musica e Letteratura* che individua una nuova categoria di soci. Lo scopo sociale diviene «l'incremento delle Arti, della Pittura, Scultura, Architettura, Musica e Letteratura» con il conseguente ampliamento delle attività connesse, come i trattenimenti musicali. La mancanza della documentazione archivistica rende difficile comprendere in che cosa si sostanziasse, in termini pratici, la rifondazione: l'unico elemento di differenziazione, rispetto al precedente statuto del 1880, è il riferimento a delle sezioni interne che sembrano alludere alla ripartizione, su base professionale, dei soci (1890, Capo IV, art. 14). In termini operativi, tuttavia, la Famiglia non muta la sua attività né la produzione dei memorialisti – tantomeno le pubblicazioni edite in occasione degli anniversari – evidenzia questa data come un punto di rottura: quello che successe, semplicemente, fu la modifica dello statuto al fine di accogliere musicisti e letterati – professionisti – e, dunque, un conseguente riordino della prassi per la nomina delle cariche interne al fine di ottenere una uguale rappresentanza in sede di Consiglio alle diverse anime del sodalizio. Da «La Perseveranza» si hanno ulteriori notizie circa il riassetto che conferma si trattasse di una *rinnovazione* più che di un radicale mutamento societario:

Si ricorderà che alcuni mesi sono la vecchia *Famiglia Artistica*, che aveva la sua sede nella Galleria Vittorio Emanuele, ha subito una specie di rinnovazione, avendo fuso gli elementi dei quali si componeva (pittori, scultori e architetti) con elementi nuovi (letterati e musicisti), i quali ultimi preferirono alla costituzione di un nuovo *Circolo*, accordarsi colla *Famiglia Artistica* per la creazione di un *club* che raccogliesse tutte le forze vive dell'arte milanese, nelle diverse sue manifestazioni. Fortunatamente gli intenti comuni riuscirono a porsi d'accordo e a poter raccogliere con larga base, e con intendimenti vitali, in una associazione – alla quale, per deferenza verso l'antica *Famiglia Artistica*, era mantenuto questo nome – tutti quanti in Milano dedicano il loro ingegno e il loro tempo, più o meno *ex professo*, alle belle arti, alla musica e alle lettere, o che almeno le amano, perché sentono l'influsso che esse esercitano nelle idealità e nella vita.¹⁷

Se la modifica appena vista portava la Famiglia Artistica ad ampliare la sua base sociale oltre le arti figurative verso una integrazione delle arti tipicamente tardo-ottocentesca, rimaneva invariato il carattere sostanzialmente professionale dell'associazione con l'affiliazione limitata ad artisti e dilettanti.

¹⁵ *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XV (1890), 176, 27 giugno 1890, p. 3.

¹⁶ *Famiglia Artistica. Statuto approvato nelle Adunanze Generali del 23 giugno e 2 luglio 1890*, Vallardi, Milano 1890.

¹⁷ *Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXIII (1891), 11240, 29 gennaio 1891, p. 3.

È nel corso dello stesso 1890 che, tuttavia, si rileva una ulteriore modificazione e aggiunta allo Statuto Sociale 1890¹⁸ getta luce su un'ulteriore ampliamento della base societaria:

aggiunta allo Statuto Sociale approvata nell'Assemblea generale del 18 dicembre 1890

4. bis

È ammessa una categoria di Soci Freqventatori alle medesime condizioni dei Soci Artisti. Essi però non avranno diritto a far parte della Direzione e a prender parte alle Assemblee in cui siano all'ordine del giorno questioni Artistiche. La nomina della Direzione è considerata come un fatto artistico. I Soci Freqventatori dovranno essere proposti da cinque Soci Artisti.

L'ingresso di soci *frequentatori*, ovvero amatori e figure che non sono direttamente coinvolte nell'operare artistico professionale o nel dilettantismo, avvenne, come si può valutare dalla disposizione statutaria, con una lungimirante considerazione circa l'effettivo potere di azione dei *non artisti* in merito a questioni di pertinenza *artistica*. La nomina della Direzione riguarda l'organismo di gestione della società che da Statuto (1890, Capo IV, art. 14) doveva essere composta da due scultori, due pittori, due architetti, due musicisti e due letterati – le sezioni in cui era articolata la Famiglia – con una durata annuale e la rieleggibilità della carica. Le attribuzioni (1890, Capo IV, art. 16) erano relative all'attuazione dello statuto, all'attuazione del programma societario, nonché all'amministrazione dei fondi e all'assunzione di responsabilità civile e penale. L'ingresso dei frequentatori risulta essere stato approvato a larga maggioranza di voti¹⁹ e, per quanto possibile verificare dai pochi documenti sopravvissuti o dei quali è rimasta traccia, va evidenziato che questo allargamento della base societaria non causò, in linea di massima, quella perdita di identità che l'ingresso degli amatori aveva causato alla Società degli Artisti.

Come si vedrà emergeranno delle problematiche interne, ma si tratta principalmente di scontri che riguardano la nascita di schieramenti che si rifanno ad una interpretazione esclusiva od inclusiva della Famiglia Artistica e che, più in generale, sottintendono l'opposizione tra una associazione intesa come organo di militanza professionale – inevitabilmente soggetto, dunque, a divenire mezzo di promozione dei gruppi artistici numericamente più consistenti – e l'idea di una associazione che si ponga *super partes* tra le diatribe artistiche ed assuma il ruolo di promotrice di una costante rigenerazione culturale nel tessuto urbano. Sulla base dell'elenco soci del 1899²⁰ – donato alla Famiglia dalla Famiglia Morbelli ma andato misteriosamente disperso in seguito alla rassegna del 1989²¹ – si può rilevare che in quell'anno i soci artisti, appartenenti alle cinque sezioni, erano in totale 176, i frequentatori 91, per un totale di 267 soci. Bisogna sottolineare che scorrendo i nomi, risulta rappresentata la *high-class* milanese della borghesia industriale e delle libere professioni e, in molti casi, importantissimi collezionisti, basti considerare nomi quali: Edoardo Amman²², il Senatore e

¹⁸ Si tratta di un foglietto volante che è allegato alla copia dello Statuto conservata presso l'Archivio della Famiglia Artistica Milanese.

¹⁹ *Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXII (1890), 11203, 19 dicembre 1890, p. 2.

²⁰ *La Famiglia Artistica Milanese nel centenario*, Strenna dell'Istituto Gaetano Pini, Milano 1972, pp. 184-185. Tutto quanto pubblicato in questo volume alle pagine 184-191 (menù, inviti, comunicazioni sociali) e proveniente dall'Archivio della Famiglia Artistica Milanese risulta disperso.

²¹ M. Amari, a cura di, *Il riso esiste: dunque c'è. La Famiglia Artistica, arte e ironia nella Milano di fine Ottocento*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, novembre 1989), ExpoCt, Milano 1989.

²² M. C. Brunati, *Famiglia Amman*, in S. Rebora, A. Bernardini, a cura di, *Accoppiamenti Giudiziosi. Industria, arte e moda in Lombardia 1830-1945*, cat. della mostra (Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Catello di

Conte Aldo Annoni, Federico Aurnheimer, Ernesto De Angeli, Luigi Della Beffa²³, Luigi Della Torre²⁴, Giacinto Gallina, il clan dei Ponti, con Carlo ed Ettore Ponti, Ernesto Reinach²⁵, Alberto Weill-Schott²⁶, Gianfranco Turati, naturalista e cugino di Ernesto Turati, Alberto Vonwiller, i fratelli Sonzogno, l'editore Lacroix, Tito Ricordi. La quasi totalità dei *frequentatori* rientra in questo *milieu* di una alta borghesia legata al mondo della cultura e dell'arte o di letterati, giornalisti, primo fra tutti Gustavo Macchi, figure che parteciperanno in maniera attiva alla vita dell'associazione, dato che negli anni novanta è certo che avvenne un'ulteriore modificazione statutaria che portò alla creazione della sezione frequentatori che esprimeva, come le altre, due membri della direzione²⁷. È dunque evidente che, ritornando alle parole di Angela Madesani, una vocazione democratica della Famiglia non è in alcun modo rintracciabile o, quantomeno, andrà circoscritta all'interno di un contesto già connesso con il mondo artistico in virtù di pregressi vincoli culturali o collezionistici. Proprio attorno ai temi dei *frequentatori*, come detto, sembra strutturarsi la crisi che prende luogo nella metà degli anni novanta: una situazione di instabilità che riguardava il modo in cui l'associazione stessa doveva intendere la propria attività e che celava lo scontro tra gli interessi di due fazioni che esprimevano due diversi indirizzi estetici.

III.1.2 - «ESSERE CAMPO DI CONTATTO FRA I PRODUTTORI NEI VARI RAMI DELL'ARTE ED IL PUBBLICO». LA DEFINIZIONE DI UN PROGRAMMA SOCIALE (1890-1895) E LA FRATTURA INTERNA PER IL CONTROLLO DELL'ASSOCIAZIONE.

Il punto di partenza di questa crisi, che si protrae per tre anni, è il 1892: la Direzione che si trova eletta nell'Assemblea del 12 giugno di quell'anno è composta da «Pittori: Carcano e Vanotti – Scultori: Butti e Quadrelli – Architetti: Broggi e Cairati – Letterati: Giacosa e Macchi – Musicisti: Appiani e Nappi»²⁸. La Direzione, così composta, risulta essere ancora in carica nell'aprile del 1893 come testimonia la circolare di convocazione dell'Assemblea Generale del 21 aprile 1893²⁹: l'ordine del giorno, oltre che l'approvazione dei rendiconti e dei preventivi per l'anno sociale 1892 e per il successivo, riguardava alcune modificazioni statutarie di poco rilievo e il rinnovo della Direzione. L'assemblea fu tenuta il 21 aprile e il 22 si ritrova il comunicato stampa su il «Corriere della sera» che permette di integrare la mancanza di documenti del fondo Grubicy:

Masnago, 26 novembre 2004 – 3 aprile 2005), Silvana Editoriale, Milano 2004, pp. 324-326. Per le altre famiglie: *Biografia delle Famiglie*, in ivi pp. 312-341.

²³G. Ginex, *Le collezioni d'arte della nuova borghesia imprenditoriale*, in G. Ginex, S. Reborà, *Imprenditorie e cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1999, pp. 107-181:136-141.

²⁴ Ginex 1999, pp. 129-132.

²⁵ Ginex 1999, pp. 156-163.

²⁶ Ginex 1999, 107-112

²⁷ Questo è documentato, almeno, per il 1897 quando tra i membri della direzione si trovano due frequentatori: «Alla Famiglia Artistica. — La direzione della Famiglia Artistica è stata eletta l'altra sera ed è riuscita così composta: Architetti Conconi e Perone, Letterati Macchi e Oliva, Musicisti Colombani e Ferroni, Pittori Agazzi e Pusterla, Scultori Carminati e Pellini, Frequentatori Aurnheimer e Spatz (sei nuove elezioni e sei rielezioni)», *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXIII (1897), 19, 19 gennaio 1897, p. 3.

²⁸ *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 161, 13 giugno 1892, p. 3.

²⁹ Fondo Grubicy de Dragon, GRU 1.1.3.11, 875. La direzione è composta da Filippo Carcano, Alessandro Vannotti, Emilio Quadrelli, Enrico Butti, Gerolamo Cairati, Luigi Broggi, Giuseppe Giacosa, Gustavo Macchi, G.B. Nappi e Vincenzo Appiani. Segretari: Giulio Venino e Piero Piola.

Alla Famiglia Artistica. — C'è stata iersera l'adunanza annuale che fu animatissima e si protrasse oltre al tocco dopo la mezzanotte. La presentazione del Conto Consuntivo del 1892, la Relazione dei revisori, la Relazione sull'andamento morale della Società e sull'operato della Direzione, diedero occasione a una vivacissima discussione, ma infine venne tutto approvato. Il bilancio si chiude attivamente. Fu Approvato anche il preventivo pel 1893, una interrogazione del socio Grubicy sulle pratiche fatte dalla Direzione per partecipare alle Esposizioni del 1894, e le risposte e spiegazioni date dalla Direzione accalarono gli animi.

La Direzione disse di quanto aveva fatto. Sin da due anni fa la Famiglia si era fatta iniziatrice di una speciale esposizione di tutte le arti, ed era intervenuto già un accordo coll'Accademia di Belle Arti, in seguito al quale ad una rappresentanza della Famiglia Artistica era stato fatto posto nell'adunanza tenutasi in Municipio ed in casa Annoni. La direzione aveva ora — cioè quando cominciò a veder concretarsi il progetto della Esposizione del 1894 — indirizzato una lettera al presidente dei Comitati riuniti, per avere il posto che spettava al sodalizio accanto all'Accademia di Belle Arti, ma la risposta fu evasiva e tale da sconcertare e ferire la giusta suscettibilità della Famiglia.

Allorché iersera l'assemblea, udita la lettura dei detti documenti e le relative spiegazioni, appresa del troppo scarso interessamento addimosttrato dal Comitato verso la Famiglia, la discussione si fece ardentissima. Il socio Stucchi, segretario generale del Comitato dell'Esposizione, cercò difendere il Comitato stesso e dare spiegazioni. Moltissimi parlarono concitatamente e furono presentati parecchi ordini del giorno. Alla fine, respinti quelli che miravano a una certa conciliazione, fu approvato quello che diceva: "Udite le dichiarazioni della direzione e approvandole, l'assemblea passa all'ordine del giorno"; con che si intese dalla maggioranza di non voler riaprire trattative col Comitato della Esposizione.

È sperabile che ora il Comitato prenderà esso delle iniziative per correggere l'error suo.

Da ultimo si passò alla nomina della nuova direzione e dei revisori dei conti pel 1893. E sebbene la direzione avesse formalmente dichiarato di voler essere surrogata da nuovi membri, non intendendo di più rimanere in carica, i suoi membri raccolsero gran numero di voti, per modo che alcuni di essi furono rieletti, altri sono in ballottaggio.³⁰

Simile il resoconto che offre Grubicy dalle colonne de «La Riforma»³¹. Che la situazione all'interno della Famiglia, tra l'aprile ed il maggio, diventasse complessa lo testimonia la risposta di un socio, la cui firma sembra potersi sciogliere in quella del pittore Giuseppe Carozzi³², a Vittore Grubicy che, in vista di un'ulteriore riunione per il *ballottaggio*, aveva parlato di un "colpo di stato":

giovedì sera 27 aprile 1893

Ottimo amico

colpo di stato? Scheda bianca? Cosa diavolo mi vieni contando? Sono molto grato di vedermi ricordato così amorevolmente da Lei. Ma sarei ancora più felice se Ella avesse voluto darmi la chiave di tanti misteri.

Ad ogni modo mi sarà difficile venire domani sera lavorerò fino alle dieci, e dopo quell'ora non potrò fare altro che andarmene a casa a dormire perché sarò stanco morto.

Del resto non so capire l'efficacia di una protesta con scheda bianca. Se il colpo di stato fu preparato da una minuscola minoranza non dovrebbe essere difficile il metterla a dovere. Ad ogni modo io credo più dignitoso e opportuno il protestare in forma più pratica che non sia una innocua scheda bianca. Darò le mie dimissioni da socio e se il mio esempio sarà imitato vedremo scornati e spennacchiati i tracotanti autori del colpo di stato. Che ne dice Lei?

Gradisca una cordiale stretta di mano dal suo affezionatissimo

Carozzi

³⁰ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 110, 22 aprile 1893, p. 2.

³¹ Archivio del '900, Fondo Grubicy-Benvenuti, Grubicy: fotocopie articoli pubblicati sulla Riforma, 1893, V. Grubicy, *Mediolanensia. Alla Famiglia Artistica – E le porte di bronzo pel Duomo? – L'Esposizione alla Permanente, Milano*, 22, «La Riforma», 26 aprile 1893.

³² La firma non è completamente decifrabile, tuttavia la carta intestata che rimanda alla Società degli Artisti e Patriottica sembra chiaramente da riferirsi al legame tra Carozzi e l'associazione di Via San Paolo: Mart, Archivio del Novecento, GRU I, 1.3.11, 831.

La risposta ci riporta come l'allarmato Grubicy – che in questa vicenda riveste un ruolo fondamentale – vivesse come un colpo di stato l'evolversi dei fatti. Quanto accaduto tra l'aprile e ed il maggio è difficile da ricostruire. Certo è che il 18 maggio 1893 Alessandro Vanotti, già membro della Direzione, scriveva a Grubicy³³:

18 maggio 1893

Egregio Sig. Grubicy Vittore

Grazie dei giornali trasmessimi e della lode che volle con tanta bontà tributare anche a me come ex Direttore della Famiglia.

Per quanto sia felicissimo di non avere più sulle spalle una responsabilità che mi pesava, pure non posso nascondere che mi [causò] un vero dolore il vedermi licenziato senza potere, forse per ingenuità, certo per presuntuosità indovinare le ragioni. Le di lei parole mi aiutano a combattere lo scoraggiamento che [illeggibile] mi invade, ed io la ringrazio con tutto il cuore.

Faccio voti, poi, congratulandomi vivamente, che per il bene dell'arte anche su qualche giornale diffuso nella città nostra si possano leggere articolo di critica efficace, seria, pensata, autorevole come quelli che pubblica La Riforma, da lei firmati.

Cordialmente le stringo la mano

Alessandro Vanotti.

Con ogni evidenza nel maggio Vannotti non risultava essere più tra i direttori, dunque era tra i nomi non rieletti al ballottaggio. Nel ringraziare Grubicy il pittore si riferiva a dei giornali trasmessi, in particolare a un articolo di Vittore apparso sul numero del 5 maggio de «La Riforma»³⁴ in cui, oltre che a una proposta avanzata in seno all'associazione della quale si dirà dopo, parlava di *una crisi* entrando a spada tratta, anche tramite la carta stampata, a difesa della Direzione del sodalizio che aveva, negli ultimi anni, portato avanti una politica di espansione societaria *sorvolando dalla cricchia ristretta dei soliti piccoli interessi professionali*. L'articolo è datato al 2 maggio, a ridosso quindi, della risposta di Carozzi in merito al “colpo di stato”.

Questo atto di espansione del sentimento estetico a beneficio di tutto il consorzio sociale, sorvolando dalla cricchia ristretta dei soliti piccoli interessi professionali, non è isolato nell'opera feconda della *Famiglia Artistica* milanese di questi ultimi anni; e tutto il merito ne va tributato all'operosità instancabile ed appassionata della Direzione, la quale, colla seduta di ieri sera [1 maggio, nda] cede ad altre mani le redini del Sodalizio.

Una coalizione, relativamente piccola, mossa forse da insofferenze altrettanto bollenti e generose quanto inconsulte ed intempestive, non si è peritata di rompere – diciamo pure, un po' a casaccio – la compagine del corpo direttivo che aveva sinora guidato così felicemente la Società, portandola dall'esile numero di 130 iscritti all'aggruppamento robusto di 415 soci.

E, giacché, in queste colonne ho più volte avuto occasione di occuparmi delle efficaci manifestazioni di questo sodalizio, credo fare atto di doverosa riconoscenza nel registrare che il soffio animatore, ombrosamente modesto, ma incessante, e che coll'esempio stimolava tutti i colleghi ad un lavoro talora improbo, fu quel Cairati, di cui *Forsitan* ebbe a tessere un'esattissima *silhouette*, una diecina di giorni fa, a proposito dell'apertura dell'esposizione romana. Un altro che stette sempre a botta col Cairati nell'opera assidua, fu Alessandro Vanotti, entrambi assecondati meravigliosamente, con varie attribuzioni, dal pubblicista Macchi, dall'architetto Brocci, dallo

³³ Mart, Archivio del Novecento, GRU I. 1.1.907, 44.

³⁴ I materiali consultati provengono tutti dal fondo del Mart in cui si trova conservata la riproduzione fotostatica degli articoli prodotti da Grubicy per «La Riforma» (Archivio del Novecento, Gubicy: fotocopie articoli pubblicati sulla Riforma, 1893): V. Grubicy, *L'estetica nelle carte valori. Una crisi. A Giulio Aristide Sartorio*, «La Riforma», 5 maggio 1893, p.1.

scultore Quadrelli, dal pittore Carcano, dai musicisti Appiani e Nappi, da Don Giulio Venino e dal nobile Piero Piola, segretari efficacissimi, instancabili.

Coronamento poi di questo ammirabile concerto era Giuseppe Giacosa³⁵, il quale bonariamente ebbe a chiamarsi la *cravatta bianca della direzione*, ma che in sostanza portava in essa il valore inestimabile di un pensiero che spazia sempre in regioni serene ed elevate, d'un carattere gioialmente franco ed aperto, come quello di un bambino, ed infine d'un eloquio caldo e persuasivo che convertita le adunanze del sodalizio in vera e propria dilettazione estetica.

«Nessuno vi è al mondo d'indispensabile» - disse ieri sera Giacosa, per sottrarre sé e parte dei colleghi alle insistenti preghiere dell'assemblea che voleva riaccettassero il mandato. È vero: ma, se nessuno è indispensabile, vi sono però persone delle quali si sente acutissimo il desiderio nel momento in cui si affaccia il pensiero di perderle; ed a tali persone apparteneva il nucleo che costituì la cessata Direzione della Famiglia Artistica Milanese. Auguriamoci dunque pel bene comune, che possa presto ricostituirsi.

Non è facile capire se, in questo momento, la passata Direzione si ricostituì: difficile crederlo, visto la lettera di Vanotti, mentre è sicuro che la crisi attorno al nuovo consiglio direttivo si protrasse per almeno due mesi. Per questo motivo, infatti, scriveva turbato Angelo Morbelli a Grubicy, ancora il 5 luglio 1893: «Domenica sera poi Famiglia Artistica ove seppi dimissioni Direzione nuova!! Attenti alle crepe dell'edificio e che tra nuova e vecchia Dir.ne si faccia nulla di bello»³⁶. In effetti risulta che un'ulteriore seduta per la rielezione della Direzione avvenne il 6 di luglio e che si risolse in maniera all'apparenza conciliatoria

La Famiglia artistica era stata convocata iersera per la nomina della Direzione, avendo l'attuale direzione date le proprie dimissioni. Dopo alcune comunicazioni fatte all'assemblea, tra le quali di una lettera di ringraziamento cordiale del maestro Giuseppe Verdi per l'invio delle opere d'arte offertegli dalla Famiglia, lavori dei soci, come tutti sanno – si venne all'oggetto dell'ordine del giorno, cioè le dimissioni della direzione. In seguito ad alcune spiegazioni scambiate e che provarono la fiducia dell'assemblea nella attuale direzione, venne all'unanimità approvato un ordine del giorno formulato dal socio Giacosa, col quale appunto, espressa la detta fiducia, l'assemblea dichiarava di non accettare le dimissioni. La direzione dichiarò allora di non insistervi. Così fu scongiurata una crisi, e l'adunanza fu sciolta³⁷

Una direzione, dunque, era stata nominata tra il maggio ed il giugno, ma i contrasti interni avevano portato ad una immediata serrata del corpo direttivo che si era proclamato dimissionario, salvo poi essere confermato nella seduta del luglio.

Per comprendere cosa accadde e quali motivazioni, di ordine sia operativo sia burocratico, si mossero dietro questo lungo momento di instabilità, soccorre una relazione³⁸ conservata nel Fondo Grubicy e attualmente rimandata al 1894, ma che sembra riferirsi – per alcuni precisi rimandi interni allo svolgersi dei fatti – a questa fase critica del 1893. Si riporta nella sua interezza il documento – così come per tutti gli altri provenienti dal Fondo Grubicy – perché rappresentano a livello documentario alcune tra le poche tracce superstiti utili a ricostruire la vita dell'associazione. È necessario, in ogni caso, premettere che la documentazione del Fondo Grubicy va intesa come estremamente parziale: i

³⁵ Grazie alla disponibilità degli eredi di Giuseppe Giacosa, che ringrazio, si è potuto verificare se nell'Archivio Giacosa fosse presente qualche lettera o documento relativo al coinvolgimento, estremamente ampio, del letterato nella vita del sodalizio. Purtroppo la ricerca ha dato esito negativo.

³⁶ Mart, Archivio del '900, BEN V, 4. 60.

³⁷ *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 186, 9 luglio 1893, p. 3. Si veda anche: *Taccuino milanese*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 184, 7 luglio 1893, p. 3.

³⁸ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy-Benvenuti, GRU II.1.270, *L'adunanza che qui si fa oggi....*

carteggi e tutto quanto proviene dalla corrispondenza e dalla diretta testimonianza di Vittore sono viziati, all'origine, da un preciso orientamento ideale che fornisce una lettura, con ogni evidenza, non oggettiva dei fatti. La posizione di Vittore, fatte salvi i propositi indubbiamente benevoli della sua azione, non è mai *super partes*: come si vedrà la Famiglia Artistica è, in questo momento, scissa in due diverse "chiesuole" che nella diversità della concezione operativa portano con sé anche una divergenza di tipo estetico la cui ombra lunga si proietta ben fuori le sale dell'associazione.

L'adunanza che qui si fa oggi nell'interesse della Famiglia Artistica avrebbe dovuto esser fatta anche l'altra volta invece di circoscriverla con invito ai soli soci i quali dividevano certi ordini d'idee. È dalle discussioni in contraddittorio che può nascere la luce e se ciò si fosse fatto a tempo non ci troveremmo nell'imbarazzo in cui ci troviamo ora. Se il contraddittorio fosse stato ammesso a tempo, io avrei potuto far considerare sino da allora diverse circostanze che adesso faranno un po' l'effetto di chiudere la stalla quando i buoi se ne sono andati.

Avrei fatto considerare che il nostro sodalizio come si trova adesso non può più essere considerato come un semplice ritrovo di amici artisti a scopo di svago e di ritrovo come era una volta, ma ha finito coll'assumere un'importanza ed un'influenza morale anche all'infuori della sua cerchia e che per conseguenza il meccanismo della Direzione organizzata alla buona un po' qui un po' lì non può più ~~bastare~~ rispondere ad un regolare funzionamento della Società. Una grande massa di lavoro deve essere compiuto regolarmente senza remissione; lavoro che richiede oltre all'intelligenza un'assidua applicazione ed anche della esperienza pratica. Questo lavoro si era poco alla volta bene distribuito nella passata direzione e ~~questo riparto di att~~ da ciò ne derivava quell'omogeneità e fusione che ne faceva la forza. Trattandosi dunque di discutere sull'elezione di nuovi direttori il primo punto da considerare avrebbe dovuto essere quello di sostituire con elementi nuovi e più attivi quelli soltanto fra i direttori cessanti che non erano parte sostanziale, integrante dell'organismo complesso della Direzione e quegli altri che avevano mostrato di non avere voglia o tempo di occuparsene caldamente.

Invece è sempre il criterio delle simpatie artistiche o personali quello che guida la scelta dei candidati, quasiché il nominare uno a direttore voglia dire conferirgli il tempo la voglia e l'attitudine di lavorare per la Società trascurando i propri incarichi.

È normale che una società di artisti voglia avere nella sua direzione qualcuna di quelle personalità che spiccatamente rappresentano l'indirizzo artistico della maggioranza e ciò anche sapendo che quella data personalità non ha la voglia né l'attitudine di fare certi lavori che pure da qualcheduno dovevano essere fatti; ma non basta che ce ne sia uno nella stessa arte?

Giacché lo statuto porta che ogni arte sia rappresentata da due direttori non è naturalmente indicato che l'uno di essi venga scelto per il suo valore rappresentativo e l'altro per il contributo di lavoro pratico che può portare nell'opera della Direzione?

Il primo ha una parte associativa dovuta alla considerazione artistica che gode fra la maggioranza e non ha oneri: il secondo ha lui pure l'onore di appartenere alla direzione ma in corrispettivo di quest'onore contribuisce la prestazione dell'opera propria. Se dunque si crede discutere la rielezione o la sostituzione d'uno di tali membri della Direzione è l'opera che hanno prestato quella che va discussa e non trascurare questa per risalire a discuterne il merito artistico o la simpatia personale e contrapporgli qualche altro candidato su questo terreno.

Questo modo di trattare chi lavora per noi non solo non è giusto ma è dannoso per la nostra Società poiché è tale da scoraggiare i più volenterosi. Non di rado al valore artistico va congiunta la volontà o l'attitudine ad assoggettarsi a certe mansioni che pure devono essere compiute da qualcheduno. A chi non viene in mente il nome di Grandi ogniqualvolta di tratti di scegliere fra gli scultore per un incarico di fiducia. E quante volte si può fare affidamento sul contributo dell'opera sua?

È da questi criteri sbagliati che è derivato l'imbarazzo in cui ci troviamo.

La Direzione uscente aveva finito col ripartire bene nel suo seno le varie attribuzioni: v'erano quelli che tiravano il carro facendo il lavoro pesante, v'erano i cavalli di volata per lavori d'occasione ed infine v'erano quelli che portavano il contingente della parte rappresentativa. Quelli che hanno sempre lavorato, invece di incoraggiarli a proseguire, almeno finché loro possono, li avete staccati dal carro della Direzione per sostituire loro altri dei quali siete ben lontani d'avere la certezza che vorranno o potranno lavorare altrettanto, ed avete aumentato il numero dei rappresentativi onorari i quali erano già molti. È naturale che i membri rieletti della Direzione si trovassero a

disagio sia per l'incertezza dell'andamento futuro dei lavori, sia per la parte ingiusta che veniva fatta ai colleghi che più lavorarono e così avvenne la rottura che si poteva certo evitare difendendo prima invece di farlo oggi per riparare i guasti.³⁹

Come detto, riferimenti interni sembrano collocare questa lettera con precisione al 1893 e al momento successivo, in particolare, alle dimissioni della Direzione neo-eletta: non è improbabile che Vittore leggesse questa sua dichiarazione nell'ultima assemblea generale, quella del 6 luglio, dalla quale uscì confermata la Direzione che si era configurata. Questa dichiarazione aiuta a dirimere i fili della questione.

Nel momento in cui la direzione uscente si presentò in assemblea per la prima volta alcuni dei nomi furono riconfermati, tuttavia non si trattava di quelli che rappresentavano il centro operativo del consiglio – chiaramente individuati da Grubicy in Alessandro Vanotti, Giuseppe Giacosa e in Gerolamo *Romino* Cairati – ma di coloro che incarnavano le eccellenze interne in termini di prestigio: Filippo Carcano, in primis. Come spiega il pittore in maniera lucida, la prassi della doppia nomina per i direttori di una stessa “arte” aveva come finalità precipua quella di garantire un equilibrio tra fattualità e rappresentatività e, dunque, permettere all'associazione di presentarsi con una direzione che esprimesse le personalità più in vista del contesto artistico locale. Questo, tuttavia, non implicava che le nomine dovessero esclusivamente rifarsi a quel principio, ma che nella nomina di un direttore “aggiunto” si ponesse particolare attenzione alla necessità di svolgere una attività lavorativa interna e costante in virtù di un cambiamento ormai verificatosi e che Grubicy individua nel mutamento di ruolo che la Famiglia Artistica aveva assunto nel corso degli ultimi anni, passando da *semplice ritrovo di amici artisti a scopo di svago* a una ufficialità e ad una presenza attiva sul territorio locale che non poteva più essere demandata ad una gestione “amatoriale”. Questo appare chiaro, e lo si vedrà, in relazione alla vicenda delle Esposizioni Riunite del 1894 e alle doglianze che l'assemblea, proprio nel 1893, esprimeva in merito all'esclusione della Famiglia Artistica dal comitato organizzativo sebbene il progetto delle Esposizioni Riunite avesse visto, sin da subito, l'associazione tra i principali promotori e la Famiglia ambisse a rivestire un ruolo ufficiale nell'organizzazione dell'evento.

Un altro aspetto, come rilevava il nostro pittore, era quello relativo all'aumento esponenziale che tra il 1890 ed il 1893 si era avuto nel numero dei soci passati da 130 a 415 in seguito ai cambiamenti che avevano interessato la società nel 1890. Un allargamento della base sociale che significava l'ampliamento contestuale dell'offerta societaria: non più e non solo la Scuola del Costume – che, si vedrà, in questo frangente è oggetto di una riqualificazione – ma serate musicali, concerti, conferenze di tematica letteraria e artistica, feste e occasioni sociali che, naturalmente, implicavano una sostenuta attività organizzativa. Da questo punto di vista è significativo il resoconto per l'anno sociale discusso nel 1893.

Le spese più ingenti risultano essere quelle degli affitti e delle relative spese di consumo e mantenimento dei locali (per un totale di lire 10.429,83), gli onorari corrisposti a figure altre rispetto al consiglio direttivo che svolgeva la sua attività in forma totalmente gratuita (lire 3951.65) e la

³⁹ Al verso del secondo foglietto che porta questo scritto, vi è un ulteriore appunto intitolato *Una dichiarazione*: «oggi invitato intervengo a questa adunanza come sarei intervenuto anche alla precedente se pari invito a me ed a molti altri perché fosse stato rivolto. Per cui ci tengo a dichiarare che l'adunanza di oggi, benché abbia luogo nello stesso locale dell'altra ha un'indole affatto diversa, inquantoché oggi sono uniti vari modi di pensare ed in tal modo che si può discutere in contraddittorio per mettere in luce quanto riguarda l'interesse della Famiglia Artistica; l'altra assemblea invece fu circoscritta fra i soli soci i quali dividevano certi ordini d'idee. In ogni modo giacché oggi quest'adunanza generale c'è, mi sembra utile che facciamo sentire anche quelle contraddizioni che non s'ebbero l'altra volta».

singola voce più ingente *Trattenimento Sociali ed Esposizioni* che, nel 1892, ammontava a lire 6106,31, una cifra consistente se si considera che l'affitto risultava essere una voce di spesa inferiore di mille lire (lire 5100). Il consuntivo spese del 1892 permette, inoltre, di derivare altre informazioni: vi è una voce *Giornali e legatura libri* che ammonta a lire 410 che, evidentemente, si riferisce alla biblioteca interna⁴⁰ il cui valore, nello Stato Patrimoniale, è stimato a lire 4000 e una voce *Società di Belle Arti* che si riferisce al pagamento della quota associativa annuale di lire 20 alla Società locale. Per quel che concerne le rendite, il grosso del patrimonio liquido dell'associazione si basava sulla quota sociale che nel 1892 è fissata a lire 48 per un totale di lire 16.516,20. A questi si aggiungono le tasse di iscrizione e d'ammissione alla Scuola interna e i proventi derivati da interessi attivi su diversi conti correnti e dalle attività di gioco, come il biliardo, all'interno delle sale sociali. Una ulteriore rendita derivava dai *Trattenimenti*, ossia dalle feste e dagli eventi sociali, spesso realizzati mediante un contributo minimo da parte di soci come quota di partecipazione e dalle Esposizioni. Per il 1892 risultano lire 767,90 di incassi derivati dalle mostre annuali che, al di là della sperimentazione di un biglietto d'ingresso, lasciano intendere che vi potesse essere una trattenuta in percentuale da parte della Famiglia sulla vendita dell'esposto. Come si vede dal preventivo delle uscite per il 1893 la stima delle spese relative ai Trattenimenti (lire 3000) è il triplo di quella ipotizzata per le Esposizioni (lire 1000), fatto che fa comprendere come l'ammontare totale delle seimila lire spese per il 1892 fosse da imputare principalmente ai trattenimenti offerti dall'associazione ai suoi soci.

Se si considera soltanto l'annata 1892, in effetti, l'attività del sodalizio appare ricca di occasioni sociali: a cominciare dai *pranzi sociali*, inaugurati il 3 dicembre del 1891 con il Convito di Sant'Ambrogio⁴¹ (Fig. XI), e curati nei minimi dettagli dell'allestimento da diversi artisti. A fronte

⁴⁰ Che la Famiglia Artistica avesse una biblioteca interna, per questi anni, è confermato dal dono da parte di Grubicy di diverse pubblicazioni all'associazione: Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy-Benvenuti, GRU I.1.1.374: 27, «Milano, 28 febbraio 1892. Egregio Signore. Sig. Vittore Grubicy de Dragon. Città. Abbiamo ricevuto l'opera "L'Arte e lo stato in Italia". La Famiglia Artistica ha già ricevuto in dono da lei altre sue pubblicazioni; e, se è fiera che i suoi soci lavorino assiduamente a pro dell'Arte, è riconoscente al gentile e memore interessamento che tali soci dimostrano al nostro sodalizio. Rinnovandole i sensi della nostra più viva stima e considerazione ci professiamo della S.V. devotissimi. Per la direzione. G. Cairati, A. Vanotti, Quadrelli Emilio».

⁴¹ Si tratta dei pranzi sociali che divengono una tradizione dell'associazione insieme alle feste e ai veglioni già avviati a partire dal 1875: D'Agati 2016, p. 159 e note 22-23. Sul primo dei pranzi: «La Famiglia Artistica da deciso di tenere nel primo giovedì di ogni mese un banchetto fra i suoi soci, con una tombola finale, il cui vincitore avrà in premio un'opera d'arte. Ora la Famiglia Artistica ha diramato ai soci l'annuncio umoristico della prima di queste agapi che si intollererà da Sant'Ambrogio, il patrono del primo giovedì di dicembre, giorno 8. L'annuncio ha dato luogo ad un bizzarro *encatremet* di Conconi, con degli alberi brulli e delle leve che inette i brividi nell'ossa, ma anche con merli oche grasse come adescante promessa culinaria. L'annuncio dice: "Esendo il primo giovedì il giono 3 dicembre restano avisati, che quella sera a e ore sei (6) venghino tuti a la cassina *Santambrogio* che è al primo piano in via San Paolo n. 10. Si disnerà in de l'orto per via di non procurarsi tropo rescallamento, e si mangerano: busecca. varie pitanze, e cavolate, e si cimperà vino bono di vasello. Per intrare dal portelo bisognerà schisciare in mano al ciregheto de la parochia un *cinq feancone* ovvero *li recinque*; il ciregheto in scambio meterà in mano, oltre al diritto dela paciatoria. una *chartela* de la tombola, e che chi farà tombola vincerà una fra queste chose, che i sciori ci dicono *opere darte* ma propio di quele che se vedono ale sposizioni che sono: una grande *maistà pitturata a mano di Filippo Carcheno*, un'altra *maistà di Girolimo Cairati*, un *magatelo di bronzo di Emilio Quadrelli*, detto *pansia*, un altro *magatelo in bronso* di Carlo Abate e un toco de tela bianca in dove ci piturerà il *retrato del vincitore Lisandro Vanotti*". La sala sarà intonata sullo stesso motivo, e raffigurerà un orto con gelsi veri coperti di neve non vera, e pergolati, sotto i quali pranzeranno i soci. La tombola poi sarà una vera tombola con premi artistici di Carcano, Cairati, Quadrelli, Abate e Vanotti», *Il primo dei pranzi mensili alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 329, 30 novembre 1891, p. 3. Per il resoconto: «Ieri alle 6 e mezzo in punto fu servito nella grande sala della Famiglia Artistica il primo Convito di Sant'Ambrogio — il primo di una serie che c'è ragione di credere continuerà per omnia secula seculorum. La sala era stata trasformata per la circostanza dai pittori Conconi. Mentessi, Cairati e Carcano in una pertica milanese di campagna moronata con un piccolo orto annesso. Gli usci della sala erano diventati le porte di alcune case coloniche, incorniciate da zucche esposte all'aria per farle disseccare, da gabbie di passerai e di merli. Sciorinati sopra cordicelle tese penzolavano fra l'una e l'altra fascie da bambini, grembiuli, sottane, tutta la

della complessa situazione verificatasi nel 1893-1894 conviene guardare a questa annata per considerare un *anno tipo* utile a comprendere che genere di attività la Famiglia Artistica portasse avanti nel corso dell'anno sociale⁴².

Fig. XI – *Il Convito di Sant'Ambrogio* da un disegno di Isidoro Farina, da *Alla Famiglia Artistica di Milano – Il Banchetto di Sant'Ambrogio*, «Il Secolo Illustrato della Domenica», III (1891), 116, 13 dicembre 1891, p. 404.
Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese.

biancheria domestica degli abitatori. Al di là dell'orto, che occupava il fondo della sala, si stendeva la pianura co' suoi filari di gelsi ed i contorni confusi di un villaggio all'orizzonte. Naturalmente il paesaggio era invernale. Un alto strato di neve copriva ogni cosa: i rami dei gelsi — gelsi autentici — sotto i quali erano disposte le mense capaci di centosedici coperti, l'orto, la pianura lontana. La sala era divisa dall'orto per mezzo di una siepe, e dentro l'orto si vedevano abbandonate carriole, ceste, strumenti rurali, fra cui si dondolavano smarrite tre anitre mediatobonde, che lasciammo ancora perplesse davanti al problema insolubile della neve di cotone. Trascurando discretamente altri dettagli veristi, diremo che l'effetto complessivo della scena non poteva riescire più pittoresco, più indovinato, più semplice e nello stesso tempo più decorativo. L'illusione era completa. In ogni particolare era evidente la diligenza e l'osservazione del vero artista. I quattro pittori a cui fu affidata la trasformazione della sala possono davvero vantarsi di aver fatto non una decorazione ma un quadro. I commensali furono cento e sedici — e più sarebbero stati se si avessero potuto ammettere i soci che chiesero di prendere parte al banchetto dopo la chiusura delle iscrizioni. Il pranzo fu ottimo ed ottimamente servito. Quella non è una delle solite frasi, ma la vera verità. Cibi e vini squisiti, camerieri diligenti, pronti, attentissimi. Al Consonni — proprietario del ristorante dell'Orologio — che servi il pranzo, fu fatta alla frutta una ovazione. Dopo il caffè si ebbe un intermezzo musicale, che ottenne un successo d'entusiasmo, per merito speciale di un trombone che eseguì la romanza del *Trovatore* in modo da sbalordire lo stesso Gigione e della gran cassa coi piatti relativi. Quindi fu estratta la tombola, della quale fu vincitore il pittore Filippo Carcano, guadagnando una statuetta in bronzo dello scultore Abate. La bella, allegra, simpaticissima festa si prolungò poi fino alle undici fra i canti, le conversazioni e le risate. Fu fatto un brindisi solo — alle repliche infinite dei banchetti ambrosiani», *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 333, 4 dicembre 1891, p. 3. Per una immagine della cena: *Alla Famiglia Artistica di Milano – Il Banchetto di Sant'Ambrogio*, «Il Secolo Illustrato della Domenica», III (1891), 116, 13 dicembre 1891, p. 404.

⁴² L'anno sociale, sulla base degli statuti, cominciava dall'Assemblea Generale durante la quale veniva eletta la Direzione, quindi, come in questo caso, tra l'aprile ed il maggio. Qui si procederà alla considerazione dell'anno solare per riuscire a fornire una panoramica più esaustiva di un anno inteso quale punto di riferimento tipologico per l'attività dell'associazione al di fuori dell'ambito espositivo connesso alle *Intime*.

Il 7 gennaio 1892 si inaugurava il primo dei pranzi sociali con la storica serata *all'Osteria delle Tre Oche* (Fig. XII) della quale rimangono delle vivaci descrizioni:

Fig. XII, *All'Osteria delle Tre Oche*, disegno di Aleardo Villa, da *Il Paradiso delle oche* «Il Secolo Illustrato della Domenica», IV (1892), 125, 14 febbraio 1892, p. 54 e p. 55. Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese.

Alla Famiglia Artistica abbiamo avuto ieri sera il secondo pranzo sociale mensile. La grande sala era stata trasformata nel cortile di una osteria suburbana...di trent'anni sono. Le due lunghe tavole, disposte secondo la lunghezza della sala, erano occupate da un centinaio di commensali, la metà dei quali ebbe il piacere di pranzare sotto un verde pergolato alla luce di lampade a petrolio sospese e di candele infisse nei tradizionali candelieri di ferro. Le pareti del cortile erano coperte di paesaggi e quadri storici. Vi si vedevano episodi di battaglie nazionali, il ritratto del brigante Gasparone, l'incontro di Vittorio Emanuele e di Garibaldi — un quadro questo di un umorismo irresistibile. In fondo alla sala aspettava una cittadina — una vera cittadina tirata da un vero cavallo, guidata da un vero brumista. La cittadina portava il n.454 ed il brumista era il Rotta, allegro, prospero, dotato di un omerico appetito e d'una sete meravigliosa. Quali fatiche abbia costate d'innalzare fino ad un secondo piano cavallo e veicolo, il lettore lo immagini! Fu un vero miracolo dell'amore per l'ambiente. E tutto nella sala aveva il carattere dell'ambiente. Il vino era servito in boccali e bevuto colle scodelle: i camerieri erano in maniche di camicia; l'andare e venire dei venditori d'ostriche, di gamberi, di giornali, di suonatori ambulanti fu continuo, venditori e suonatori autentici, che ebbero tutti un successo artistico e commerciale dei più brillanti. Il pranzo fu servito alle 6 1/2 dall'oramai celebre Cesare Consonni, il proprietario del ristorante dell'Orologio, che anche ieri fu applaudito con entusiasmo a pranzo finito. Egli non avrebbe, infatti, potuto saziare le bramose canne dei soci della Famiglia con cibi più gustosi e con vini migliori, né organizzare con maggior cura un servizio rapido e zelante. Levate le mense fu estratta la riffa, mentre su tutte le tavole fervevano rumorose e innumerevoli le partite di morra. Il premio — il proprio ritratto ad olio dipinto dal Vanotti — fu vinto dal signor Bellini, direttore e proprietario del giornale cittadino il Sole. La allegrissima festa si prolungò sino alla mezzanotte e lasciò in tutti gli intervenuti il desiderio di prendere parte alla prossima festa, che avrà luogo il primo giovedì del venturo febbraio con un programma, che sarà una terza e stupefacente sorpresa.⁴³

⁴³ *Il pranzo alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 8, 8 gennaio 1892, p.3. Per l'allestimento si veda il disegno di Linzaghi pubblicato in: *Vita milanese. Il pranzo della Famiglia artistica nell'improvvisata osteria delle Tre Oche*, «Il Secolo Illustrato della Domenica», IV (1892), 120, 10 gennaio 1892, p. 13 e p. 14.

Il successo di questo pranzo venne bissato il giovedì 4 febbraio con il terzo pranzo sociale, partendo da quello del dicembre 1891, il *Paradiso delle oche* (Fig. XIII).

Fig. XIII – *Il Paradiso delle Oche*, disegno di Aleardo Villa, da *Il Paradiso delle oche* «Il Secolo Illustrato della Domenica», IV (1892), 125, 14 febbraio 1892, p. 54 e p. 55. Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese.

Anche per il quarto pranzo sociale di ieri sera il salone della Famiglia Artistica era trasformato secondo motivo di decorazione originale e umoristico, all'insegna «Al Paradis d'ii Occh!» Nello sfondo, l'universo, nel quale attraverso le nubi si vedevano i vari pianeti e satelliti: sul fianco sinistro l'aurea loggia del Signore, col relativo telescopio donde lo sguardo onniveggente scruta le cose di questo mondo. Il resto della sala appariva come avvolta in celesti nubi. Con semplice bambagia erano ottenuti effetti curiosi, come di caricature di soci, del violinista Anzoletti, dei pittori Mosè Bianchi, Conconi, Quaranta. Anche negli accessori decorativi era sbizzarrita la geniale fantasia degli organizzatori Vannotti, Carcano, Mentessi, Conconi, Troubetzkoy, ing. Piola, Giacosa ed altri. I commensali superavano il centinaio; il successo dei pranzi antecedenti chiamò iersera molti soci increduli onde sedevano frammisti all'elemento artistico, professionisti, industriali, signori dell'aristocrazia. Il pranzo fu ottimo, onde alla fine il Cesare Consonni dell'Orologio ebbe la consueta evocazione al proscenio fra le acclamazioni generali. Venne poi estratto a sorte il premio, consistente in una stupenda testa infantile in bronzo del Quadrelli. Fortunato vincitore fu il noto musicofilo, signor Struth Pferstorff, console dei Paesi Bassi. L'allegria, si può immaginare in una simile accolta di persone, fu grandissima durante il pranzo, e più ancora dopo, quando i diversi virtuosi si produssero nelle loro umoristiche specialità. Si annuncia per domenica sera un thè alle signore⁴⁴

Al di là dell'interesse che possono suscitare gli allestimenti e l'attiva partecipazione degli artisti nell'organizzarli, le cronache si rivelano importanti perché permettono ancora una volta di intendere meglio la composizione dei *frequentatori*: dal direttore de «Il Sole» ai *molti soci frammisti all'elemento artistico, professionisti, industriali, signori dell'aristocrazia* si ricostruisce l'immagine di un mondo che, come si diceva prima, riconduce ad un ambito sociale ed economico di primordine.

⁴⁴ *Il Paradiso delle Oche alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 36, 5 febbraio 1892, p.3. Per l'allestimento si veda il disegno di Aleardo Villa pubblicato in: *Il Paradiso delle oche* «Il Secolo Illustrato della Domenica», IV (1892), 125, 14 febbraio 1892, p. 54 e p. 55.

Sul tema delle feste si prosegue il 21 aprile con la *Pasqua Fiorita*⁴⁵ e il 25 novembre con *Il Tivoli*⁴⁶ che riapriva la serie dei banchetti per il nuovo anno sociale 1892-1893. Tra gli eventi legati alla vita associativa in termini di svago, si segnala la gita ad Ivrea presso il Castello di Montalto⁴⁷ che si riallaccia ad una tradizione, avviata già nel 1873 con la gita a Bergamo, dei *pellegrinaggi artistici nelle città del silenzio*⁴⁸ nati con la precisa funzione di allacciare rapporti con i contesti artistici locali. Sono, in tal senso, ancora tutti da indagare i legami tra la Famiglia Artistica di Milano e le filiazioni della Famiglia Artistica Ligure, della Famiglia Artistica Reggiana e, soprattutto, della Famiglia Artistica di Venezia fondata nel 1886⁴⁹ e che nel 1887 risulta essere tra le promotrici in occasione della Nazionale veneta della *Indisposizione nazionale artistica*⁵⁰.

Sul fronte musicale, dopo la riforma del 1890, la Famiglia Artistica si impone sulla scena cittadina come centro per l'organizzazione di serate, concerti e occasioni culturali legate alla musica. Se già nel 1891 si era strutturata una sezione corale maschile interna all'associazione⁵¹, dal gennaio del 1892 si avviano *le esercitazioni orchestrali* con la creazione di una apposita sezione interna e di una scuola aperta tra il gennaio ed il giugno affidata a Gaetano Coronaro: la scuola è aperta ai soci e ai non affiliati dietro il pagamento di una tassa di iscrizione⁵². Diverse le serate musicali organizzate: il concerto della violinista Marianna Scharwenka e il concerto di Casati e Luzzi⁵³, il concerto dedicato alla musica di Schumann⁵⁴, il concerto del pianista e compositore Cesare Galeotti⁵⁵, la serata dedicata alla musica del norvegese Edwart Grieg⁵⁶ e il concerto al Conservatorio di Enrico Bossi e Marco Anzoletti⁵⁷. Interessante, sempre nell'ambito musicale, la sperimentazione dello spettacolo *Il Viaggio*

⁴⁵«Un gran successo artistico e gastronomico ebbe il banchetto di ieri sera alla Famiglia Artistica. Una vera trovata la decorazione a piante di glicine serpeggianti sui muri e stendenti attraverso la sala le esili braccia fiorite; d'una armonia di colore deliziosa tutti quei grappoli violacei che staccavano sui bianchi globi della luce elettrica e rompevano a grandi macchie il grigio uniforme delle pareti. — Questo per l'impressione generale; nei particolari poi aveva trovato sfogo tutto lo spirito e la bizzarria degli artisti che vi avevano lavorato. Su di una pianta in fiore un nido di vere oche che di tanto in tanto levavano solennemente la testa per unirsi alle conversazioni generali; tra i rami di un'altra pianta era andata ad annidarsi tutta una famiglia di tinche in carpione, ed altri pesciolini non meno cucinati guizzavano in un arcadico ruscello che lambiva l'orlo di un prato inverosimile, fatto di eccellente insalata colle relative nova sode, che da lontano potevano anche simulare delle poetiche margherite. — E all'orizzonte un gran uovo pasquale a fare da sole. Il pranzo eccellentemente servito dall'incomparabile Consonni e rallegrato dagli intermezzi di una pastorale cornamusa, ebbe un successo di entusiastica soddisfazione. E dopo il pranzo la lotteria che regalò allo scultore Troubetzkoy un delizioso quadretto del Carcano che destava le universali cupidigie. Infine, una cosa riuscita e che lasciò nei soci il desiderio di altre simili riunioni», *La Gran Pasqua fiorita alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 111, 22 aprile 1892, p.3

⁴⁶ Per una immagine dell'allestimento: *Il primo pranzo della Famiglia Artistica in Milano*, «Il Secolo illustrato della Domenica», IV (1892), 167, 4 dicembre 1892, p 404 e p. 406.

⁴⁷ *Gita della Famiglia Artistica al Castello di Montalto presso Ivrea*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 154, 5 giugno 1892, p.3.

⁴⁸ D'Agati 2016, pp. 108-109 e nota 112.

⁴⁹ *Famiglia Artistica di Venezia. Statuto Sociale*, Fratelli Visentini, Venezia 1886.

⁵⁰ *Indisposizione Nazionale Artistica sotto il patronato del sindaco di Venezia*, Stabilimento Emporio, Venezia 1887. Si segnala, in occasione della Nazionale la Gita a Chioggia organizzata dalla Famiglia Artistica Veneziana per gratulare gli artisti italiani partecipanti all'esposizione: L. Chirtani, *La festa degli artisti a Venezia. Gita a Chioggia*, «Corriere della Sera», 1887, XII (1887), 130, 11 maggio 1887, pp. 1-2.

⁵¹ «Gazzetta Musicale di Milano», XLVI (1891), 25, 21 giugno 1891, p. 409

⁵² *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 7, 7 gennaio 1892, p. 3.

⁵³ «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII (1892), 5, 31 gennaio 1892, p. 72

⁵⁴ *Concerto Schumann alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 99, 9 aprile 1892, p. 3.; *Concerto Schumann alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 101, 11 aprile 1892, p. 3; *Concerto Schumann alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 102, 12 aprile 1892, p. 3.

⁵⁵ *Serata Musicale*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 333, 3 dicembre 1892, p. 3.

⁵⁶ *Alla Famiglia Artistica. Concerto Grieg*, «Corriere della Sera», XVII (1893), 30, 30 gennaio 1893, p. 3.

⁵⁷ «Corriere della Sera», XVIII (1893), 93, 5 aprile 1893, p. 3.

dei Re Magi organizzato dalla Famiglia il 13 gennaio 1893 e che si rifaceva al Théâtre d'Ombre de lo Chat Noir (1886) con la partecipazione di diversi artisti soci tra cui Gustavo Macchi, Luigi Conconi e Giulio Ricordi che, sotto lo pseudonimo di James Burgmain, scrisse la musica:

Ieri sera la Famiglia Artistica aperse lo sue sale ad un divertimento di stagione. Seguendo l'esempio del Club-Noir [Chat Noir] di Parigi, essa ha dato a suoi soci uno spettacolo di quadri proiettati sopra un diaframma trasparente, attraversati di ombre mobili. Come primo esperimento lo spettacolo si può dire completamente riuscito. Lo spettatore fu successivamente trasportato da un paesaggio lombardo, prima estivo quindi invernale, ad un'oasi del deserto africano, in mezzo alle rovine di Ninive, sul Canalazzo di Venezia, in piazza del Duomo, sotto la tettoia della Stazione centrale, sul treno in viaggio da Milano a Betlemme, e finalmente davanti alla leggendaria capanna del Presepio.

Tutte queste vedute dipinte magistralmente dal Carcano, dal Campi, dal Pusterla, dal Gallé e dal Balestrini si videro attraversate da macchiette caratteristiche di persone e di animali, da gondole, da carrozze ferroviarie, da vetture cittadine. Fra le rovine di Ninive svolazzavano i pipistrelli e correvano i topi; sul Canalazzo galleggiava una *peata* con musica e cantori: la campagna lombarda era percorsa da contadini reduci dal mercato. I tre personaggi principali dell'azione — azione appena accennata — sono le caricature del Negri, del Basile e del Vigoni. chiamati da una stella cometa a visitare il Presepio. A queste caricature altre si accompagnano di minor importanza, ma tutte disegnate, secondarie e principali, da mano veramente artistica.

Alcune di queste figure parlano: due quadri, il primo e l'ultimo sono accompagnati da orchestra e da cori femminili. L'elegantissima musica fu scritta da Giulio Ricordi. Il pubblico, malgrado qualche incertezza nell'esecuzione, dovuta alla novità dello spettacolo ed alla insufficienza delle prove, mostri di gustare questo *Viaggio dei Re Magi*, che preludia a una serie di rappresentazioni del medesimo genere, che saranno sempre più originali ed interessanti. L'esperienza insegna.

Tutti i quadri furono applauditi — uno fu bissato, quello del treno in viaggio. Le lampade di proiezione erano fornite dall'ottico Murer; i cori erano quelli della Scuola Popolare, diretti dal maestro Leoni. Al pianoforte sedevano i coniugi Appiani, all'armonium il maestro Mapelli, nell'orchestrina sedevano i professori Barriani, Orsi e Camilletti. Il pubblico era affollatissimo ed elegantissimo. Dopo lo spettacolo si abbozzò una piccola festa da ballo. Lunedì o martedì seconda rappresentazione. Nei quadri saranno introdotte molte figure nuove.⁵⁸

I trionfi della stagione musicale, tuttavia, ruotarono attorno a due eventi: le celebrazioni per il centenario della nascita di Gioacchino Rossini (1792-1892) e, soprattutto, la prima del *Falstaff* di Giuseppe Verdi (1893). Il 29 febbraio 1892 si tenne un concerto — replicato il 2 marzo — nelle sale sociali con l'esecuzione della *Petite Messe* di Rossini⁵⁹, un anno dopo le sale sociali si aprivano all'evento più importante fino a quel momento realizzato con la visita, il 13 febbraio 1893, di

⁵⁸ *Il viaggio dei Re Magi alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1893), 15, 15 gennaio 1893, p. 3. Si veda anche: «Gazzetta Musicale di Milano», XLVIII (1893), 4, 22 gennaio 1893, p. 51; J. Streicher, K. Teramo, R. Travaglini, a cura di, *Scapigliatura & Fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità d'Italia al primo Novecento*, Ismez, Roma 2004, p. 93.

⁵⁹ Per una rassegna stampa dell'evento: *La commemorazione di Rossini alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1892), 55, 24 febbraio 1892, p. 3; *Commemorazioni artistiche del centenario della nascita di Rossini*, «Corriere della Sera», XVI (1892), 59, 28 febbraio 1892, p. 3; *Commemorazioni artistiche del centenario della nascita di Rossini*, «Corriere della Sera», XVI (1892), 60, 29 febbraio 1892, p. 3; Il M., *Commemorazione Rossiniana alla Famiglia Artistica di Milano*, «Corriere della Sera», XVI (1892), 61, 1 marzo 1892, p. 3; *Corriere artistico*, «Corriere della Sera», XVI (1892), 63, 3 marzo 1892, p. 3; G. Ricordi, *Rossini e il centenario della di lui nascita a Milano*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII (1892), 8, 21 febbraio 1892, pp. 117-118. Per una immagine che riproduce l'evento: *Centenario della nascita di Rossini alla Famiglia Artistica di Milano. disegno dal vero di C. Linzaghi*, «Il Secolo illustrato della Domenica», IV (1892), 128, 6 marzo 1892, p. 76.

Giuseppe Verdi all'associazione⁶⁰. Le recensioni⁶¹ dell'evento riportano l'unicità del fatto, tanto più che Verdi non aveva mai preso parte ad eventi simili organizzati in veste ufficiale o in circoli privati⁶², e si intuisce che l'organizzazione del convito in onore del maestro e della prima del *Falstaff* sia avvenuto grazie alla concertata azione di Giuseppe Giacosa, tra i direttori della Famiglia, Arrigo Boito e Giulio Ricordi entrambi affiliati. La Famiglia organizza una esposizione di opere che i soci donarono al maestro per la casa di Villa Sant'Agata⁶³ accompagnate dal dono di un album in pergamena, disegnato da Giuseppe Mentessi e realizzato da Emilio Quadrelli, con le firme dei soci⁶⁴ oggi conservato presso le raccolte d'arte della Casa di Riposo per musicisti Giuseppe Verdi di Milano. Giuseppe Verdi, che visitò una seconda volta l'associazione pochi giorni dopo⁶⁵, donò alla Famiglia Artistica una copia bibliofila fuori commercio dello spartito per piano del *Falstaff*, stampata dall'editore Ricordi, con una dedica all'associazione⁶⁶.

Al di là dell'importanza dell'evento nella storia della Famiglia Artistica e del contesto musicale milanese – alla festa parteciparono anche Catalani, Mascagni e Puccini – la vicenda si impone, riallacciandoci alle parole di Vittore Gruciby, quale testimonianza dell'ormai assodata *importanza ed influenza morale* che l'associazione rivestiva su scala locale: l'Accademia di Brera, nell'occasione, aveva fornito parte degli arazzi che adornavano le sale sociali a rendere conto, dunque, di una manifestazione che cessava di essere circoscritta alla dinamica societaria per aprirsi ad una dimensione propriamente cittadina. Questo aspetto emerge ulteriormente nel considerare le accademie letterarie tenute dalla Famiglia tra il 1892 ed il 1893.

La prima conferenza milanese di Giosuè Carducci ebbe luogo nelle sale della Famiglia Artistica il 27 marzo del 1892 con una lettura dedicata a *Giuseppe Parini e i satirici del 700*⁶⁷. Nel maggio del 1892 si riattiva un ciclo di conferenze, già tenutosi nel 1890⁶⁸, e affidato ad Antonio Fradeletto che tiene

⁶⁰ Sul rapporto tra Verdi e le associazioni artistiche milanesi: N. D'Agati, "...Verdi accettò un ricevimento in casa nostra": *Giuseppe Verdi e l'associazionismo artistico milanese*, in P. Zatti, a cura di, *Giuseppe Verdi e le arti*, cat. della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 6 dicembre 2013 – 23 febbraio 2014), Electa, Milano 2013, pp. 42-47.

⁶¹ Si veda: *Giuseppe Verdi alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 45, 14 febbraio 1893, p. 3.

⁶² *Verdi alla Famiglia Artistica*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVIII (1893), 8, 19 febbraio 1893, pp. 127-128.

⁶³ Per un elenco delle opere: *Verdi alla Famiglia Artistica... 1893*, p. 127.

⁶⁴ Sebbene non tutte risultino perfettamente leggibili, si rimanda in appendice alla trascrizione dei nomi utili a comprendere la composizione dell'associazione del 1893: l'elenco non è esaustivo in quanto si rileva la mancanza di nominativi che sicuramente appartenevano a soci come Filippo Carcano o Ernesto Bazzaro.

⁶⁵ *Giuseppe Verdi alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 54, 24 febbraio 1893, p. 3.

⁶⁶ La copia e la lettera del maestro sono conservate presso l'Archivio Storico della Famiglia Artistica Milanese. Per una cronaca: *Verdi alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 51, 21 febbraio 1893, p. 3. Si veda: *La Famiglia Artistica Milanese... 1972*, pp. 167-168; pp. 174-175.

⁶⁷ Si veda: Il Reporter, *Due conferenzieri, Giosuè Carducci per l'arte del passato, Vittore Gruciby per quella del futuro*, «Cronaca d'Arte», II (1892), 15, 3 aprile 1892, pp. 115-117; *Una conferenza di Carducci*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 73, 14 marzo 1892, p. 3; *La Lettura di Giosuè Carducci*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 81, 22 marzo 1892, p. 3; *La conferenza di Giosuè Carducci su Parini e i satirici del 700*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 87, 28 marzo 1892, pp. 1-2; *Una bicchierata a Giosuè Carducci*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 87, 28 marzo 1892, pp. 1-2; per una immagine della lettura: *Conferenza tenuta da Carducci alla Famiglia Artistica. Disegno dal vero di R. Armenise*, «L'Illustrazione Italiana», XIX (1892), 14, 3 aprile 1892, p. 217.

⁶⁸ Nel 1890 Fradeletto tenne un ciclo di 6 conferenze: «Il professore Antonio Fradeletto, della Reale Scuola Superiore di Commercio di Venezia, è giovine di coltura letteraria e scientifica vastissima. Studioso, infaticabile e incontentabile, ha scritto finora poco; ma le sue monografie critiche, brevi di mole, sono dense di erudizione e di pensiero. Una specialmente, colla quale egli rivelava un curiosissimo plagio, destò rumore. Ma le sue qualità veramente rare sono le qualità oratorie. Pochi hanno la parola più corretta, più fluente e più colorita della sua. Dotato di una facoltà straordinaria d'improvvisazione, egli ha esercitato un vero fascino su tutti i pubblici che lo hanno udito. A Venezia le sue conferenze godono di una meritata popolarità. Ci ricorda di avere assistito a una serie di lezioni pubbliche del Fradeletto sulla letteratura italiana prima di Dante, alle quali s'accalcava la migliore società veneziana, e d'essere rimasti ammirati. Non gli mancherà quindi l'applauso della nostra Milano, dove la Famiglia Artistica lo ha, con felice pensiero, invitato a parlare

quattro letture su: *la reazione contro il naturalismo, la patologia e l'estetica dei decadenti. Il simbolo nella letteratura contemporanea, il movimento religioso e morale in Francia e l'idealismo scientifico e l'avvenire della letteratura*.⁶⁹ Ancora nel 1893 si susseguono eventi letterari tra cui la celebrata conferenza, tenutasi il 15 marzo 1893, su *l'origine dell'uomo e il sentimento religioso* di Antonio Fogazzaro anch'egli per la prima volta a Milano ed ospite della Famiglia Artistica⁷⁰ e la lettura sul tema *Autori e autrici* di Gemma Feruggia⁷¹. Corona la stagione letteraria il curioso *Da Milano a Chicago*⁷². Una impresa, questa, che si collegava alla Fiera Colombiana di Chicago e che prevedeva una azione drammatizzata, nella prima messa in scena fatta da Giuseppe Giacosa, corredata da quadri pittorici che commentassero visivamente il racconto:

Nei primi giorni di giugno, Milano avrà, alla Follia o al teatro dei Filodrammatici, uno spettacolo di nuovo genere, al quale non potrà mancare molta fortuna. L'Associazione dei giornalisti lombardi e la Famiglia Artistica si sono messi d'accordo per mettere insieme questo spettacolo, che esige una spesa considerevole ed un lavoro artistico di prim'ordine. Un impresario dei soliti non sarebbe riuscito ad organizzarlo, giacché mai più sarebbe riuscito ad ottenere le collaborazioni letterarie ed artistiche che occorrono. Lo spettacolo sarà intitolato "Dall'Italia a Chicago" e offrirà le emozioni pittoresche che può dare un viaggio vero. Lo spettatore vedrà passarsi sotto gli occhi i paesi d'Europa, le vedute dell'Oceano, le città degli Stati Uniti che incontrerebbe andando a Chicago, e da ultimo vedrà apparire l'Esposizione stessa. E tutte queste vedute saranno in grandezza tale da dare l'illusione del vero, e, con un nuovo sistema d'illuminazione elettrica, faranno succedere il tramonto all'alba, la luce lunare allo splendore del sole, e saranno collegate in modo che parrà veramente di fare un viaggio in ferrovia o in piroscampo. Carcano, Previati, Ferrario, Conconi, Pusterla, Quaranta, Moretti, Longoni, Galli, Sala e Todeschini, già da più settimane lavorano insieme con gran lena a questo lavoro che occuperà nientemeno che seicento metri quadrati. Il loro laboratorio, nell'immenso salone del Ferrario in via Laura Mantegazza, offre un aspetto dei più singolari e bizzarri. Lo spettacolo sarà accompagnato da conferenze illustrative, che non saranno una delle minori sue attrattive, e che saranno fatte da Giacosa, Ferdinando Fontana, Dario Papa, Anton Giulio Barrili, Ghisleri, e fors'anche De Amicis.⁷³

intorno al più recenti indirizzi della letteratura. Darà 6 conferenze: Lunedì 21 aprile: "Il momento artistico" — Mercoledì 23: "il momento sociale e i nuovi tipi letterali" — Venerdì 25: "Il momento scientifico" — Lunedì 28: "La psicologia o l'estetica del romanticismo francese - La reazione" — Mercoledì 30: "Emilio Zola: l'uomo" — Venerdì 2 maggio: "L'arte zoliana". Le conferenze saranno tenute nella sala della Famiglia Artistica (Galleria Vittorio Emanuele, scala N. 11) dalle ore 8 ½ alle 9 1/2 pomeridiane. L'ingresso costerà lire due. L'abbonamento alle sei conferenze lire otto», *Antonio Fradeletto*, «Corriere della Sera», XV (1890), 102, 14 aprile 1890, p. 3. Si veda inoltre: *La Conferenza di Fradeletto sul momento artistico*, «Corriere della Sera», XV (1890), 110, 22 aprile 1890, p. 3; *Le serate letterarie del prof. Fradeletto. Il momento scientifico*, «Corriere della Sera», XV (1890), 114, 26 aprile 1890, p. 3; *Le serate letterarie del prof. Fradeletto. La psicologia e l'estetica del romanticismo francese e la reazione*, «Corriere della Sera», XV (1890), 117, 29 aprile 1890, p. 3; *Le serate letterarie del prof. Fradeletto. Emilio Zola: l'uomo e l'artista*, «Corriere della Sera», XV (1890), 120, 3 maggio 1890, p. 3. Sull'attività di Fradelto conferenziere: D. Ceschin, *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2011, pp. 53-80: 67 sulle conferenze milanesi.

⁶⁹ Ceschin 2011, p. 67; *Conferenze Fradeletto*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 103, 13 aprile 1892, p. 3; *La terza conferenza del prof. Fradeletto sul movimento morale e religioso in Francia al ridotto del teatro della Scala*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 130, 12 maggio 1892, p. 3; *L'ultima conferenza del prof. Fradeletto al Ridotto del Teatro della Scala*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 132, 14 maggio 1892, p. 3; *Note letterarie. Le Conferenze di Fradeletto*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 134, 16 maggio 1892, p. 3.

⁷⁰ *Una conferenza di Antonio Fogazzaro*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 71, 13 marzo 1893, p. 3; *La Conferenza Fogazzaro*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 74, 16 marzo 1893, p. 3; V. Grubicy, *Un capolavoro di Fontanesi. La conf. Fogazzaro alla Famiglia Artistica*, «La Riforma», 20 marzo 1893.

⁷¹ *La conferenza Ferruggia alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 158, 11 giugno 1893, p. 3.

⁷² Di questo evento si conserva la pubblicazione a stampa: [Gustavo Chiesi], *Salone della Follia. Conferenza descrittiva del viaggio pittorico da Milano a Chicago*, Capriolo e Massimino, Milano 1893.

⁷³ *Da Milano a Chicago*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 135, 18 maggio 1893, p. 3. Per una recensione della prima dell'evento tenutosi l'otto giugno 1893 con conferenza di Giuseppe Giacosa: g.p., *Da Milano a Chicago. Viaggio pittorico nella sala della Follia*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 156, 9 giugno 1893, p. 3. Lo spettacolo, nel quale si

Il grande successo di questa sperimentazione è alla base del progetto, lanciato per l'anno successivo, della naufragata impresa del *Diorama Dantesco* per le Esposizioni riunite del 1894 che vedeva uniti nella progettazione Previati, Conconi, Pusterla, Troubetzkoy e che fu ideato da Giacosa stesso⁷⁴. Lasciando da parte, per il momento, le due esposizioni che, oltre all'Intima del 1892, vengono allestite – l'Esposizione dei Ventagli nel 1892 e la Collezione di Grubicy nel 1893 – e le azioni più direttamente connesse alle questioni artistiche *strictu sensu*, da quanto visto emerge come la Famiglia strutturasse una offerta culturale di primo piano che coinvolgeva in maniera ampia la cittadinanza e, naturalmente, il corpo sociale al quale, spesso, gli eventi erano limitati.

A fronte di questo attivismo le parole di Grubicy circa la necessità di una direzione strutturata e composta da personalità chiaramente votate ad un ampio coinvolgimento pratico – si è visto quanto ampiamente Giuseppe Giacosa si spendesse nelle manifestazioni promosse dal circolo – appare del tutto comprensibile. Quello che risulta ancora più interessante, considerando la relazione di Grubicy è che sembra rilevarsi una progressiva polarizzazione del corpo artistico in relazione all'appartenenza ad un fronte o ad una scuola pittorica: all'indomani della Triennale del 1891 ed in vista di quella del 1894, sembra chiaro che la frammentazione tra le diverse tendenze *naturalista* o *verista*, da un lato, e un fronte legato alla ricerca di formule espressive orientate sul colore diviso e *l'idealismo* si sia ormai consumata all'interno dell'associazione. Un fatto, riportato da Previati nella sua corrispondenza col fratello, appare estremamente significativo perché spiega in maniera chiarissima quella che rappresentava la chiave di volta di un problematica che non si concretava nella contrapposizione tra accademici e anti-accademici o tra innovatori e tradizionalisti, ma nel più banale scontro di interessi, anche commerciali ed economici, tra fazioni di gruppo o individuali.

Quanto segue, nel microcosmo dell'associazione, può essere preso a modello – verificabile – per quel che pertiene le occasioni più importanti che sono considerate nel primo capitolo: prima fra tutte, si è visto, le nomine dei giurì concorsuali che scontano, costantemente, le dispersioni dei voti. In occasione dell'esposizione intima del 1892 la direzione della Famiglia Artistica aveva proposto una sperimentazione:

Non ti ho scritto da vario tempo, sebbene giornalmente ne sentissi un vivissimo bisogno – per avere un complesso di criteri sufficiente a giudicare dal risultato del mio tentativo alla Famiglia Artistica [Previati esponeva la versione divisionista del *Le Marie ai piedi della Croce e Adorazione dei Magi*]. Volevo sentire un po' d'opinioni del pubblico dei cosiddetti critici e degli artisti e specialmente di questi ultimi – ai quali la direzione della Famiglia Artistica coll'idea di una votazione per acquisti fatta dagli stessi esponenti si riprometteva iniziare un procedimento garante di equità ed intelligenza da applicarsi a tutte le esposizioni! Ma come esporti con chiarezza e brevità il complesso delle mie impressioni e lo scandalo vergognoso della prova fatta dagli artisti?

[...]

Li ho consegnati [i quadri] il giorno 4 di novembre come imponeva il primo avviso della società e certamente non sarebbero stati esposti in compagnia delle otto o dieci tele che formavano tutto l'invio degli artisti perché devi notare che fu per la trovata del premio di mille lire da ripartirsi in vari quadri e con una proroga di otto giorni che

succedono diversi oratori tra cui, oltre ai citati, Giovanni Biadene critico de «La Sera» con lo pseudonimo di Bladinus, Camillo Bosisio e Gemma Ferruggia, andò in scena sino al 26 giugno, concluso nuovamente da Giacosa, con una ventina di repliche.

⁷⁴ Rimane traccia nell'Archivio Giacosa di una lettera di Previati che parrebbe da collegare al progetto del Diorama. Sul Diorama Dantesco: A.G. Bianchi, *Luigi Conconi*, «La Lettura», 1917, marzo, f. 3, pp. 208-217, ill. p. 212; S. Asciamprener, *G. Previati. Lettere al Fratello*, Hoepli, Milano 1946, pp. 141-182; A.M. Damigella, *La Pittura Simbolista in Italia 1885-1900*, Einaudi, Torino 1981, p. 129.

affluirono 240 opere e si rese possibile la mostra!⁷⁵ Quelle mille lire e l'ardimento di qualche altro artista furono bastanti a scuotere l'apatia consueta – e nella mostra odierna figurano in verità studi e promesse che l'ambiente depresso non avrebbe lasciato credere esistenti – ma quanta zavorra e che corsa sfrenata *dei giovani* alla caccia delle 1000 lire! [...]

Gli espositori sono una trentina. Diversi, Mosè Bianchi, Carcano, Giuliano, Mentessi etc. si dichiarano fuori concorso per cui i votanti agli acquisti sono 32. L'altra sera a mezzanotte attorno al bigliardo – una ventina circa – abbiamo fatto lo spoglio delle schede. Macchi stava all'urna – il Nobile Venino e non ricordo più chi fungevano da scrutatori Conconi, Carcano Gola Mentessi Quadrelli Longoni Colombi frammischiavano le loro teste intelligenti ai crani incompleti dei mestieranti inconvertibili. Ogni lista deve portare non più di otto nomi di otto opere e non superare complessivamente le mille lire.

Macchi estrae la prima scheda e legge: Galbusera – Pellegrini – Villa – Carbonaro – Galli... Una sfilza di nomi che nessuno mai ha sentino nominare – sono nove! – qui una grande discussione nella quale si decide di tagliare l'ultimo come si taglieranno quelle cifre che oltrepasseranno le mille lire. Macchi estrae la seconda scheda: Pellegrini – Galbusera – Villa – Carbonaro... Tutti si guardano in faccia credendo ad uno scherzo. La terza scheda: Carbonaro – Villa – Galbusera – Galli... Ah! Per dio i bricconi si sono uniti in mutuo soccorso – ma e gli altri artisti cosa hanno votato?

Gli artisti vinti dalla loro boria – dalle loro bizze dalle loro personalità portano trentaquattro nomi di pittori! Alla lettura di ogni scheda, segreta, tu puoi dire chi l'ha scritta, è la loro scuola che vogliono premiata – sono i loro amici che preferiscono – alcuni scherzano: Enrico Crespi – e Previati Gaetano – due soli nomi buttati lì come nelle elezioni comunali politiche – Don Albertario e Gnocchi – Viani!

Per finirla su sette opere acquistate le *giovani speranze dell'arte* col loro *pratico* scherzo se ne appropriarono quattro e un quadretto di Caroni – un gesso di Troubetzkoy e un'acquaforte di Colombi furono le sole cose discrete alle quali la ferocia degli *istinti artistici* accordarono pochi voti! Così è finito il primo esperimento di votazione fra gli espositori che doveva condurre alla scelta delle opere migliori dell'esposizione – alla ricompensa del lavoro della intelligenza e del genio e servire di pietra miliare ai futuri giudizi delle esposizioni della Permanente di Brera e magari di Roma e dell'universo! Da due sere non vado alla famiglia – né so se un nuovo controllo alle schede abbia modificato il bel risultato di questa votazione che sarebbe meglio nessuno sapesse mai come si avvenuta – né so dirti l'impressione che abbia fatto generalmente.⁷⁶

Al di là della parzialità del resoconto di Previati, è evidente come uno dei problemi fondamentali fosse la banale interferenza di interessi particolaristici del corpo artistico che si rifletteva in generale nelle votazioni che coinvolgevano la classe degli artisti. Quando Grubicy, nella sua lunga relazione, allude alla *maggioranza* non si crede di sbagliare nel supporre che si riferisca alla scuola naturalista, carcaniana in particolare: che questa costituisse al momento *l'indirizzo artistico della maggioranza* è un dato rilevabile e, molto probabilmente, l'interesse principale di Grubicy era quello di riuscire – anche per motivi personali – ad evitare che la Famiglia divenisse la portabandiera di quella scuola e che, in virtù di un direttorio costituito da esponenti di una linea pittorica ormai ampiamente affermata e riconosciuta nelle sedi ufficiali, ciò si traducesse in un minor raggio di azione per l'ala grubiciana in un momento di delicato trapasso e di convulsa – sia criticamente che espositivamente – affermazione di diverse istanze pittoriche. Questo perché, come si vedrà più diffusamente in seguito, negli anni ottanta, quando l'*avanguardia* è rappresentata dalla pittura carcaniana e bazzariana e il dibattito critico verte, inizialmente, a sfavore delle innovazioni coloriste dei due maestri, la Famiglia rivestirà un ruolo non secondario nell'affermazione ufficiale della nuova tendenza, soprattutto in relazione allo spazio di manovra offerto dalla concertazione con l'Accademia in determinate

⁷⁵ Appare difficile, invero, che gli invii fossero tanto scarsi: le Intime annualmente raccolgono, in media, una sessantina, spesso anche molto di più, di pezzi.

⁷⁶ Asciamprener 1946, pp. 123-126.

occasioni concorsuali. Questa lettura, certamente non esclusiva, della posizione di Grubicy, permette di illuminare meglio la reale complessità dell'azione della Famiglia Artistica, al di fuori di qualunque verniciatura *bohémienne*, nell'ambito ristretto della produzione artistica coeva. A conferma di questo si può considerare un articolo del pittore e apostolo del divisionismo la cui pubblicazione sembra avvenire in un momento significativamente vicino alla crisi interna all'associazione e il cui tono critico sembra indicare una precisa contestazione della centralità e, soprattutto, della modernità delle ricerche naturaliste nella Milano di inizi anni novanta.

III.1.2.1 - «INTANTA COI TÒ BAMBANAAD LA F.A. VÀ A BURON». LA FRATTURA INTERNA PER IL CONTROLLO DELL'ASSOCIAZIONE: GRUBICY, CARCANO, CAMORRE.

Gli articoli di Grubicy *ad personam* sono generalmente connessi, come nel caso di Previati, Segantini o Morbelli, alla promozione dell'artista – soprattutto perché legati alla costante azione mercantile che Grubicy porta avanti anche dopo la frattura con il fratello e, in generale, al sostegno, quantomeno in ambito critico, della scuderia di Alberto –, molto più rari i casi di articoli volti a contestare l'autorità di un pittore e, nello specifico, di Filippo Carcano⁷⁷. Stupisce, in tal senso, il lunghissimo testo che il pittore licenzia per «La Riforma», datato al 9 maggio del 1893 proprio nel pieno del *colpo di mano*, in cui Carcano è fatto oggetto di un attacco relativo non solo alla sua arte, ma al suo ruolo frutto della venerazione di un pioniere ormai rappresentante, non tanto della *vecchia guardia*, ma di una involuzione stessa del linguaggio pittorico. Grubicy riconosce al maestro di essere stato tra i *pionieri più gagliardi* del rinnovamento artistico lombardo negli anni settanta e ottanta, di avere portato tanto avanti le ricerche sulla luce naturale e sulla ricerca cromatica da costituire ancora un esempio operativo in termini di qualità dello studio del fatto luminoso per i più giovani artisti, ma non può fare a meno di rilevare un *regresso* della sua opera. Una involuzione che si concretava nell'opera esposta alla Permanente *Interno del Duomo di Milano*, lavoro lodatissimo dalla critica e immediatamente acquistato prima che si aprisse l'esposizione dalla Società per le Belle Arti. In questi termini vi si riferiva Giovanni Beltrami dalle pagine de il «Corriere della Sera»:

Il trionfatore, e trionfatore questa volta quasi indiscusso, è il Carcano col suo Interno del Duomo di Milano. È senza dubbio l'opera più completa dell'esposizione. — Le vien fatto l'appunto di una eccessiva chiarezza di intonazione⁷⁸; a me che ricordo ancora con raccapriccio le tabaccose oscurità di certi interni della nostra cattedrale, un tempo tanto esaltati, a me quell'intonazione chiara, dorata, ha proprio allargato il cuore. Quella poesia che altri soleva cercare nella intensità delle ombre, il Carcano l'ha trovata e resa nella luce misteriosa che piove dagli ampi finestroni istoriati e si diffonde in pulviscoli d'oro fin nelle più lontane profondità di quella fantastica architettura.⁷⁹

Grubicy leggeva in queste lodi un *fenomeno curiosissimo di snobismo* criticando proprio l'elemento di forza della tecnica carcaniana, ovvero l'utilizzo del colore che appariva già immiserito alla Triennale del 1891 dove Carcano si presentava con *Progresso ed ignoranza, Una riparazione e Alla*

⁷⁷ V. Grubicy, *Filippo Carcano*, «La Riforma», 12 maggio 1893.

⁷⁸ Beltrami si riferisce proprio alla critica di Grubicy che lamentava l'eccessiva doratura del tono del dipinto.

⁷⁹ G. Beltrami, *L'Esposizione di Belle Arti alla Permanente di Milano*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 131, 14 maggio 1893, p. 2.

*banda dei giardini pubblici*⁸⁰: se la *Banda* gli appariva «una massa bruno nerastra, senz'aria, senza luce, senza colore», *Una riparazione* sembrava «un disegno visto attraverso ad un vetro ingiallito» e, così, le tele divenivano l'emblema di come

per chi era surto, in nome appunto del colore vero e puro dell'aria aperta, a combattere le intonazioni convenute e preconcepite in chiave calda o fredda, questo quadro rappresentava una completa abdicazione e rinuncia alla propria bandiera pittorica. Non si tratta dunque soltanto della maggiore o minore riuscita d'un quadro, alla qual cosa tutti ponno andar soggetti: si tratta d'indirizzo tecnico radicalmente mutato, sconfessando quello a cui Carcano deve il suo nome per sostituirvi, con qualche variante nell'espressione della forma, l'atro che tanto aveva fatto per debellare

Naturalmente l'articolo di Grubicy va inserito nella complessa fase di affermazione della pittura divisa: dinanzi all'esaltazione della pittura carcaniana intesa come pittura del *vero* e della *luce* e alla svalutazione critica delle scientifiche ricerche luministiche connesse alla tecnica divisionista, il pittore non può fare a meno di sottolineare come l'apparente modernità della pittura di Carcano, altro non sia che un regresso pittorico alle teorie dell'*intonazione* proprie della pittura tardoromantica. Ciò che di moderno rimane nella pittura di Carcano è, per il critico, la pennellata che esprime vigorosamente la forma, ma la sua pittura cromaticamente è ormai distaccata dall'intenzione originaria di guardare al vero e volge verso un ripiegamento al *tono*.⁸¹ A ciò si accompagna, per Grubicy, il rischio di una idolatria che riconduce all'accademismo più bieco:

la personalità di Carcano risiede nella sua tecnica, che può e deve valere per lui solo, unicamente per lui, trasmettere ad altri, od anche solo non disapprovare che altri si valga della sua tecnica, è accademia, niente altro che accademia, nel peggior significato della parola.

Una voce critica che, dunque, si leva quasi isolata nella contestazione – certamente non disinteressata – della capillare diffusione della maniera carcaniana e, di riflesso, della dominante pittura naturalista attorno ai modelli, ormai ampiamente accolti dalla critica, di Mosè Bianchi, Mariani, Bazzaro e Gola. Ma è un ulteriore passaggio dell'articolo che riconduce la stoccata grubiciana a ragioni di pressante attualità e che ricolloca la presa di distanze dalla scuola *maggioritaria* in un ambito di delicati equilibri, si potrebbe dire politici, all'interno della classe artistica milanese e dei rapporti tra nuove generazioni e maestri.

Se poi si considera da quali lotte accanite di ogni maniera furono in quel tempo [degli esordi di Carcano] contrastati gli sforzi indefessi e disinteressati del benemerito pioniere, a quali sacrifici e privazioni dovette sottostare per proseguire imperterrita nel suo cammino senza fare concessioni, senza ripiegare la propria bandiera, è naturale, è giusto – benché tarda giustizia – che il nome di Filippo Carcano sia oggi circondato da una specie di aureola, a cui, oltre al merito, non è estraneo il ricordo del martirio che dovette soffrire. Nella regione lombarda non vi è oggi elezione artistica, dalla quale il nome di Carcano non esca acclamato per voce plebiscitaria: non è quindi da sorprendersi se gli occhi di tutti – ed in ispecial modo dei giovani – siano orientati verso la sua opera, e cerchino

⁸⁰ Le tre opere sono recentemente riemerse sul mercato ed esposte alla rassegna *Brera 1891*: Staudacher 2016, pp. 123-123, nn. 1-3, nella bibliografia delle tre opere non è tuttavia segnalato l'articolo di Grubicy; *R. Accademia di Belle Arti di Brera. Prima Esposizione Triennale 1891. Catalogo ufficiale illustrato*, De Marchi, Milano 1891, p.48, nn. 386-388.

⁸¹ Noto è che nella sua sintesi *Tecnica ed estetica divisionista* Grubicy pone Carcano tra gli intuitivi utilizzatori di una tecnica divisa tra il 1860 ed il 1870: «Filippo Carcano, nello stesso turno di tempo, presentava vari dipinti, condotti coll'avvicinamento di colori puri e segnatamente una sala da biliardo, in cui la luce, che percolava le billie di avorio, era ottenuta colla decomposizione pressoché esatta nei colori fondamentali del prisma», Schiaffini 2009, p. 175.

di scrutarne il verbo estetico. Si è formato una specie di feticismo che fa approvare tutto ad occhi chiusi, che sforza a convincere sé stessi anche là dove l'opera non riesce a persuadere; un feticismo che non ammette discussioni senza ingenerare il sospetto di malevolenza preconcepita, che impone, che violenta l'ammirazione forzata, là dove il bello non fa sentire la sua voce irresistibile.

Questa nota relativa all'onnipresenza di Carcano appare confermata dai fatti: il pittore già dal 1886 entra a far parte dei membri del Consiglio Accademico di Brera⁸², nel 1887, in seguito all'istituzione su proposta del 1885 del consigliere accademico Bignami di due differenti commissioni, una di ammissione e una di collocamento, Carcano era nominato a far parte della commissione di selezione per l'esposizione annuale⁸³, nel 1888 risulta tra gli eletti dagli artisti espositori a far parte del giuri del Principe Umberto ma non accettò l'incarico, a partire dal 1890 figura nella commissione permanente di pittura dell'Accademia. Tra le altre nomine, nel 1893 veniva raccomandato dalla stessa Famiglia Artistica tra i nominativi da indicare per l'elezione della Giunta di Belle Arti⁸⁴. In occasione della prima tornata elettiva delle cariche della Giunta appena istituita (r. decreto 16/03/1893, n. 156) la Famiglia Artistica e la Società degli Artisti e Patriottica si riunivano in sessione congiunta presso le sale della Società degli Artisti per produrre i nominativi da sottoporre alla votazione nazionale quali candidati del circolo elettorale di Milano che, insieme a Roma, Napoli, Palermo, Torino, Venezia e Firenze esprimevano una lista di nomi in quanto città sedi di istituti accademici regi. Alla prima riunione si deliberò di convergere sul nome di Eleuterio Pagliano⁸⁵ rimandando alla successiva seduta della Commissione l'espletamento delle pratiche necessarie per concordare la lista con gli altri centri artistici coinvolti. Nella successiva riunione la Famiglia Artistica si scisse dal fronte principale:

Per la Giunta di Belle Arti – un dissenso fra gli artisti. – Ci si comunica: «i soci della FA ed altri elettori artisti, intervenuti all'adunanza della Società Patriottica per continuare la discussione sui candidati alla Giunta superiore di Belle Arti, in seguito alla motivazione dei propri rappresentanti ed alle dimissioni dei membri della Commissione per la preparazione della lista ed in seguito agli apprezzamenti del presidente della riunione alla Patriottica entranti nell'intenzione degli intervenuti della FA accusandoli di opposizione aprioristica, abbandonarono la riunione e si raccolsero alla Famiglia per discutere, ed acclamarono a candidati il pittore Filippo Carcano e l'architetto Luigi Boffi, raccomandandoli ai voti di tutti gli elettori artisti d'Italia.»⁸⁶

⁸² *Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Milano. Anno MDCCCXXXVI*, Manini, Milano 1887, p. 9. Per il processo verbale: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, , Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1881 al 1886, Carpi A, III, 22, Adunanza Straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 19 dicembre 1886. Va evidenziato, tuttavia, che in questa occasione anche Previati risulta tra i candidati non riuscendo eletto solo per un paio di voti.

⁸³ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici, Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza Ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 16 luglio 1887.

⁸⁴ La Giunta di Belle Arti era un organo consultivo a sostegno del Ministro della Pubblica Istruzione. Fu istituita nel 1893 in sostituzione della precedente Commissione permanente di Belle Arti (r. decreto 21/11/1881, n. 505) e della Giunta consultiva di Archeologia (r. decreto 28/06/1891, n. 392). Per l'istituzione della Giunta si veda: «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 1893, n. 75, 30 marzo 1893, pp. 1323-1327. Per quel che pertiene le elezioni dei consiglieri della Giunta le disposizioni all'art. 24 del regolamento prevedevano che fossero elettori: gli artisti le cui opere figurassero nella Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, i professori effettivi ed onorari e gli accademici e gli insegnanti delle Regie Accademie e dei Regi Istituti di belle arti, gli artisti espositori nelle esposizioni di Belle Arti nazionali o internazionali, gli artisti che avessero lavorato per lo Stato, i professori di disegno e discipline artistiche delle scuole tecniche, dei musei di arte applicata e degli istituti tecnici, i pensionati artistici statali, i licenziati dalle Accademie e dagli istituti artistici regi, galleristi e mercanti iscritti come contribuenti nel ruolo, industriali nell'ambito delle belle arti se riconosciuti idonei dagli istituti regi di belle arti. Potevano essere eletti tutti gli artisti compresi nelle categorie degli elettori a patto che non avessero alcun legame con l'amministrazione statale e non fossero, dunque, già funzionari.

⁸⁵ *Per la Giunta di Belle Arti*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 120, 2 maggio 1893, p. 3.

⁸⁶ *Per la Giunta di Belle Arti. Un dissenso fra gli artisti*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 122, 4 maggio 1893, p. 3.

Mentre, dunque, la Società degli Artisti si trovò ad appoggiare la lista concordata con Roma, Napoli e Palermo che puntava ai nomi di Eleuterio Pagliano e Francesco Lojacono per i pittori, Ettore Ferrari e Raffaele Belliazzi per gli scultore e Nicola Breglia ed Ernesto Basile per gli architetti, la Famiglia Artistica si pose a capo di una fronda che proponeva i nomi di Carcano e dell'architetto Luigi Boffi da affiancare ai nomi proposti da Venezia e Firenze, ovvero Luigi Nono e Giovanni Muzzioli, Davide Calandra e Cesare Fantacchiotti scultori e l'architetto Gaetano Koch⁸⁷. Difficile credere che questi fatti, avvenuti il 6 maggio, non avessero legame alcuno con la nota di Grubicy che datava il suo articolo al 9 maggio e che non si riferissero alle più specifiche turbolenze interne alla Famiglia.

D'altronde era proprio Filippo Carcano a riuscire tra i confermati della precedente direzione nella seduta risolutiva del 6 luglio del 1893 e, insieme al confermato Enrico Butti, al musicista Marco Anzoletti, l'architetto Ercole Balossi, Luigi Conconi, il compositore Gaetano Coronaro, Primo Giudici, Giulio Pisa e Luigi Rossi, riprendeva le redini dell'associazione⁸⁸. Il 20 luglio del 1893 Angelo Morbelli, che si trovava alla Colma, scriveva una lettera a Grubicy dove chiedeva: «dammi notizie della Famiglia Artistica, chi hanno eletto per la Direzione, come andò a finire la faccenda dell'articolo sul non pagamento soci morosi, ecc. ecc.»⁸⁹.

L'apparente risoluzione del contrasto interno era destinata a riemergere, in maniera più violenta, allo scadere del successivo anno sociale, in una battaglia aperta tra i due fronti che si fronteggiarono nuovamente per l'espressione della Direzione e, dunque, l'indirizzo della società. Vittore Grubicy de Dragon in una lettera a Morbelli del 22 giugno del 1894⁹⁰ scrive all'amico in merito ad una *battaglia* in corso chiedendogli di

Essere a Milano per *Martedì sera* alla Famiglia dove si dà battaglia decisiva sull'indirizzo da tenere la Società, se cioè devesi seguire il programma espansivo della vecchia direzione o quello assurdo e deleterio che vorrebbero alcuno con Ferd. [Ferdinando] Fontana alla testa e che obbligherebbe a diminuire l'affitto etc etc a rompere la società insomma. Vieni.

Questa vicenda è ampiamente documentata dalle carte del Fondo Grubicy e il pittore si pone alla testa di un gruppo di artisti che contestavano l'intenzione di un restringimento dell'attività sociale della Famiglia – con la conseguente emorragia societaria dei frequentatori – a causa, principalmente,

⁸⁷ *Per la Giunta di Belle Arti*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 124, 6 maggio 1893, p. 3. Per la votazione si veda: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici Adunanze dal 1891 al 1893, Carpi A III 24, Adunanza Straordinaria del Consiglio Accademico del 7 maggio 1893.

⁸⁸ Questa è la direzione che risulta in carica al giugno del 1894 in occasione della successiva annuale Assemblea Generale: Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 827.

⁸⁹ Mart, Archivio del '900, Fondo Benvenuti, BEN, V, 4.61. La lettera negli inventari è datata al 20 luglio 1895, ma l'ultimo numero è da sciogliere in un 3 e, pertanto, se ne propone l'anticipazione al 1893. La conferma, oltre che dai riferimenti interi alla vicenda della Famiglia, giunge dal fatto che nella lettera Morbelli scrive di aver letto sui giornali del ritratto di William Ewart Gladstone realizzato da Pierre Torubetzkoy: il ritratto è datato 7 giugno 1893, quindi la notizia della realizzazione dell'opera certamente risale a quell'anno non al successivo, tanto più che nel luglio 1894 Gladston aveva da qualche mese dato le dimissioni da Primo Ministro. Il ritratto è recentemente passato in asta: Charlton Hall Galleries – Columbia (USA), *Important Estates & Private Collections*, 26/06/2015, lot. 128, cat. p. 34. Per una immagine d'epoca: L. Borgmeyer, *Art of Prince Pierre Troubetzkoy. II*, «Department of the Fine Arts», 1912, vo. XXVI, n. 1, January 1912, pp. 3-20: 9.

⁹⁰ L. Caramel, a cura di, *Angelo Morbelli*, cat. della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica, 3 aprile – 16 maggio 1982), Mazzotta, Milano 1982, p. 76.

di limitati mezzi economici: in termini pratici questo si traduceva in una contrazione ulteriore dei bilanci costituendo i frequentatori una non secondaria voce di introiti con le loro quote associative. Il primo documento utile a dirimere la vicenda è una lettera che Luigi Conconi, a nome della Direzione uscente, invia a Vittore Grubicy in data 9 giugno 1894⁹¹:

Egr. Sig. Grubicy

Questa Direzione in ossequio alla decisione presa dall'ultima assemblea di portare qualche modificazione allo Statuto, prega la S.V. di voler manifestare alla Direzione stessa le di lei idee in proposito, onde questa possa commentare le proposte per l'Assemblea. Conseguentemente ella è vivamente pregata a presenziare la seduta che si terrà alla Famiglia la sera di Giovedì 14 alle ore 9 precise.

Questa direzione le porge anticipati vivissimi ringraziamenti e devotamente la riverisce

La Direzione
Luigi Conconi

A questo invito, Grubicy rispondeva con una lettera⁹² – della quale si conserva la minuta – in cui declinava l'invito riservandosi però di presentare per mezzo di quella stessa comunicazione una memoria scritta che introduce al tema centrale della crisi che la Famiglia attraversa alla metà del 1894.

Mil 12 giugno 94

Onor. Direz.ne della Famiglia Artistica

Prego mi venga concesso di manifestare in iscritto il mio pensiero circa il contenuto della pregiata lettera 9 cc di codesta onor. Direzione. Non è per esimersi dal venire alla Seduta di giovedì, ma perché non vi è circostanza più sfavorevole per i miei limitati mezzi acustici che la conversazione famigliare saltellante tra dieci od otto persone. Udirei poco e forse non riuscirei ad esprimere quanto penso.⁹³

Io sono d'avviso che, tenuto conto della stagione avanzata⁹⁴ delle formalità di preavviso e del numero dei soci richiesto perché una assemblea sia abilitata a modificare lo statuto (si che quasi per certo occorrerà una seconda convocazione e ci troveremo a luglio inoltrato), non sia questo il momento più opportuno per trattare tali modificazioni che al postutto non potranno mai avere la forza né l'efficacia di fare superare la crisi che minaccia ~~sta gravando sulla~~ nostra associazione.

Che invece sarebbe molto più indicato mettere in opera tutti i mezzi e tutta l'attività della Direzione come corpo e dei suoi singoli membri perché la prossima Assemblea avesse a riuscire seriamente autorevole imponente onde poter deferire ad essa la decisione di massima sull'indirizzo che deve avere la vita Sociale della Famiglia Artistica. Poiché ~~qui~~ sta tutto qui il perno della questione ed ~~è questo~~ in questo alligna il germe di tutti i malintesi e dei dibattiti spiacevoli e dannosi che ebbero luogo da quanto un numero, relativamente esiguo di soci, ha inalberato la bandiera del malcontento contro l'operato della vecchia Direzione la quale – una volta ammesso il suo programma – non meritava che elogi senza restrizioni. È tutto questione di programma e di indirizzo ed è su ciò che l'Assemblea dovrebbe essere chiamata a pronunciarsi ~~una volta per sempre~~ per sapere una buona volta cosa si vuole e dove si va.

C'è chi vuole un semplice convegno magari di soli artisti (~~e magari di soli artisti~~) con ~~ammessa~~ analoga amministrazione massaja con qualche bicchierata tratto tratto e la sola preoccupazione dello scopo e degli interessi professionali dei pittori e degli scultori (perché ~~gli altri non danno segno di vita in questo senso~~ letterati, musicisti né architetti non mi consta che si siano valse della Famiglia in questo senso).

⁹¹ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 855.

⁹² Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 894.

⁹³ Nella lettera questo intero paragrafo è sbarrato.

⁹⁴ Da quanto sembra emerge dalle lettere, a norma statutaria le Assemblee Generali dovevano tenersi allo scadere dell'anno sociale, tra l'aprile ed il maggio.

C'è invece chi ha intraveduto la possibilità d'un sodalizio che, impernato e vivificato dagli artisti servisse di punte alle classi più intellettuali della cittadinanza per accedere all'arte, famigliarizzandosi fraternizzando coi cultori di essa mediante il maggior numero possibile di occasioni, che diminuissero le distanze, togliessero certe impesature permettendo di esternare aspirazioni estetiche, di discutere e di spiegare le proprie opere e via dicendo; tutte cose il cui vantaggio per una "Famiglia" di artisti appare e dovrebbe apparire di una evidenza meridiana.

Orbene quando la nostra società ha inalberato il suo emblema delle cinque arti, quando ha deliberato il costoso trasloco nella sua nuova sede, quando ha ammesso i soci frequentatori l'indirizzo tracciato dalla volontà dell'imponente assemblea era ~~quest'ultimo e non l'altro~~ quello d'un sodalizio espansivo che acquistando forza attivasse agli artisti considerazione e quindi una certa autorità [illeggibile] che influisse almeno nelle multiformi questioni d'indole artistica.

La direzione presieduta da Giacosa aveva gloriosamente incamminato il sodalizio su questa strada.⁹⁵ Un'altra assemblea autorevolissima riconfermò l'anno scorso lo stesso indirizzo rinominando ~~ostinatamente~~ con insistenza ripetuta alla quasi unanimità Giacosa e Cairati i quali personificavano spiccatamente quel programma per cui anche ~~la crisi e la mutazione dei Direttori~~ anche il cambiamento di Direzione fu semplice questione di persone e non d'indirizzo.⁹⁶

La Direzione attuale (tranne al riuscitissimo concerto della Ferrani⁹⁷ ed il benvotuto ~~L'opportuno~~ ricevimento degli artisti espositori⁹⁸) ~~ben poco~~ non fece abbastanza per tenere la società su quella strada e anzi, per bocca di vari suoi membri parve anzi ~~mostrarsi~~ professarsi piuttosto propensa all'indirizzo della conventicola massaja di pittori e scultori per far la partita e trattare di [scuole?], di concorsi commissioni premi e Giunte di B.A., così molti soci, ascrittisi a contribuenti ~~e alla tacita promessa dei fatti~~ per fruire d'un dato programma enunciato loro dalla tacita ma eloquente promessa dei fatti, si trovarono poi – la parola è dura ma vera – defraudati.

Così invece di proseguire costantemente la parabola ascendente delle iscrizioni di nuovi soci cominciarono le uscite numerose al segno che i 30 ~~nuovi~~ soci nuovi preventivati nelle entrate del bilancio non solo sono illusori, ma è grazia se la diminuzione si fermerà sotto al numero di 50 100, il che porterebbe coll'errato preventivo già uno sbilancio di 4440 ~~franchi~~ d'un 6000 lire nell'entrata!

È tempo dunque che la maggioranza (s'intende rispettabile e qui starà il merito della Direzione nel battere a raccolta) della Famiglia Artistica abbia a decidere nettamente come la pensa oggi. Se vuole attenersi all'uno od all'altro dei due indirizzo opposti che si stanno di fronte.

Se di deciderà per il primo, sobbarchiamoci al decoroso dovere di avvisarne i soci frequentatori facoltizzandoli ~~di lasciare facoltativa ai soci frequentatori e no~~ ad andarsene quando credono invece di spillare il loro danaro senza un'equivalente; restringiamoci riducendo le spese, esigiamo soldo per soldo con sommo rigore i nostri sommi contribuenti; occupiamoci delle nostre faccende e degli artisti chi vuole resta chi non vuole se ne andrà. Se poi invece l'Assemblea avesse a preferire tuttora il programma ~~di ultima fondazione~~ e che ha seguito sino all'anno scorso, allora la Direzione ~~avrebbe~~ si troverebbe tracciata senza ambiguità la via da percorrere e non si lascerebbe più fuorviare dalle divergenti opinioni individuali che non hanno seguito nella maggioranza vera del Sodalizio.

Se si vuole procedere ~~lealmente~~ con leale franchezza e da artisti, questa (a mio modesto avviso) è la sola via da seguire.

Ringraziando del cortese invito di codesta onor Direzione

Devot.mo

Vittore Grubicy

⁹⁵ Si tratta, naturalmente, della direzione uscente nel 1893 e sostituita da quella in carica, ma dimissionaria, al giugno 1894, e che aveva tenuto le redini dell'associazione dal 1890.

⁹⁶ Qui Grubicy si riferisce a quanto visto per l'anno precedente: se, sulle prime, Giacosa e Cairati avevano ottenuto consensi ampi, come visto, il *colpo di stato* portò ad un cambio quasi totale del corpo direttivo.

⁹⁷ Si tratta del concerto tenuto nelle sale della Famiglia Artistica il 5 aprile 1894 e che vide coinvolti Cesira Ferrani e i musicisti Marco Anzoletti, Vincenzo Appiani e Gaetano Coronaro: *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 91, 3 aprile 1894, p. 3; *Notizie Artistiche. Serata Musicale*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 94, 6 aprile 1894, p. 3

⁹⁸ Si tratta di una bicchierata offerta dalla Famiglia Artistica agli artisti foresti partecipanti alla Seconda Triennale de 1894: *Esposizioni riunite Milano 1894. Per l'inaugurazione*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 123, 6 maggio 1894, p. 3.

La lettera del pittore poneva, in maniera chiara, i termini di una questione: è indubbio che l'associazione, nel 1872, fosse nata con una strutturazione corporativa o *massaja*, come la definiva Grubicy, in cui la più parte dell'attività sociale ruotava attorno alla professione artistica, sicché rispondevano al vero le parole di Bignami del 1881 circa la centralità e la *ragion d'essere* della Famiglia nel raccogliersi attorno alla scuola del costume. A partire dal 1890, tuttavia, con l'ampliamento della base sociale, con l'inclusione dei musicisti e, dopo, con la nuova sezione dei frequentatori, il *programma espansivo* aveva condotto, oltre che ad un aumento dei soci, ad un arricchimento delle proposte culturali offerte dal sodalizio, ma, ciò che massimamente importava, ad un aumento della autorità dell'associazione nel contesto cittadino anche tramite l'adesione alla Famiglia di quel *milieu* socialmente e culturalmente rilevante dei soci frequentatori che rappresentavano il collegamento diretto con una "società civile" estremamente qualificata in termini di potere economico e connessioni.

La posizione di Grubicy e della *maggioranza dell'assemblea* era quella che puntava alla realizzazione di un ritrovo che costituisse un microcosmo in cui le diverse anime della cultura artistica cittadina cooperassero, insieme agli amatori, alla strutturazione di un circuito virtuoso i cui benefici immediati dovevano tornare a vantaggio proprio della classe artistica e dell'associazione stessa. Sembra chiaro, sotto certi aspetti, che questo modo di intendere l'azione della Famiglia puntasse alla riattivazione di quel *riavvicinamento* tra artisti e pubblico che rimane in questi anni un elemento centrale in relazione alla crisi dei contesti espositivi, ma che, soprattutto, puntasse a trasferire nella sfera della socialità pubblica il meccanismo privato del rapporto artista-amatore.

Questo aspetto appare chiaro qualora si consideri la fisionomia dell'acquirente delle Intime della Famiglia Artistica: i critici, più volte, rilevano lo status *avanguardista* dei collezionisti che frequentano le mostre sociali del sodalizio. Lungi dal volere mitizzare la socialità scapigliata, la Famiglia sembra essere la sede sociale in cui si istituzionalizzano e divengono pubblici quei rapporti che, negli anni sessanta e settanta, si strutturano nella forma privatistica del circolo esclusivo e salottiero – di memoria pre-unitaria – che larga parte ha avuto nella cultura scapigliata, bastino, fra tutti, i nomi del salotto Junk o del salotto Cairati dove, in forma domestica, è in embrione quella strutturazione articolata nel rapporto artista-amatore e nella integrazione delle diverse discipline che si ritrova nella Famiglia Artistica. Questa impostazione, naturalmente, punta oltre al semplice, ma fondamentale, strutturarsi corporativo per aprire ad una funzione di mediazione culturale, anche venata di intrattenimento salottiero, che, nel panorama dell'associazionismo milanese di quegli anni, è totalmente inedita qualora si consideri che la Famiglia svolge questa pratica attorno ad una intenzione programmatica di servire alle *arti belle*. Se, dunque, rimanevano fondamentali le azioni condotte nell'ambito ristretto degli interessi dei pittori e degli scultori, sia su scala locale che nazionale, era ormai necessario superare l'impasse dell'associazione "ripiegata" sulla semplice dimensione corporativa – così come era, in origine, per la Società degli Artisti – e volgersi ad una più strutturata capacità di azione che conferisse una maggiore visibilità all'associazione.

La Direzione in carica, come spiega Grubicy, aveva al suo interno delle personalità che, al contrario, puntavano ad un restringimento dell'azione societaria entro l'ipotesi corporativa e il pittore sembra chiaramente alludere a finalità di scuola: come si vedrà Carcano era fra questi. Queste vicende non possono non essere considerate mantenendo sullo sfondo quanto si è detto in apertura in relazione alle vicende del rapporto Famiglia Artistica-Accademia e, più in generale, tra l'istituto braidense e la rappresentanza artistica locale. Grubicy scrive che l'associazione «per bocca di vari suoi membri

parve anzi professarsi piuttosto propensa all'indirizzo della conventicola massaja di pittori e scultori per far la partita e trattare di [scuole], di concorsi commissioni premi e Giunte di B.A». Quando, tuttavia, si considerino le vicende occorse tra il 1891 ed il 1900, sino al mutamento dei regolamenti per la Quarta Triennale, appare chiaro che proprio questa attività rappresenta l'elemento fondamentale dell'azione dell'associazione nel contesto artistico locale: lo stesso Grubicy, del resto, non era con la sua militanza critica estraneo alla volontà di esercitare un'azione indiretta nel sistema e quello che in controluce si palesa è, semmai, lo scontro tra due sfere di influenza che si "contendono" il ruolo dirigente all'interno della Famiglia. Si vedrà come, sebbene non sia mai apertamente dichiarato, uno dei punti nodali della strategia di Vittore – che pur non assolvendo, in questo momento, ad alcun ruolo direzionale agisce una influenza primaria all'interno dell'associazione – sia quello di evitare che la Famiglia sia rappresentata da personalità connesse a doppio filo col mondo dell'Accademia braidense e questo perché l'essere posti in minoranza all'interno dell'associazione avrebbe significato un ulteriore fronte perdente nel gioco degli equilibri di potere in scala locale.

Che nel 1893-94 vi fosse stata una contrazione delle occasioni di rapporti sociali patrocinati dalla Famiglia, per quanto Grubicy esasperato calcando la mano, è un dato che si riesce a verificare passando in rassegna i periodici per l'anno sociale luglio 1893-luglio 1894. Dal fronte dell'impegno sul settore prettamente artistico non si registrano particolari cali sebbene naufraghi – anche per il ruolo molto diminuito a causa della mancata inclusione nel Comitato dell'associazione – il progetto di una esposizione umoristica internazionale per le Esposizioni Riunite⁹⁹ avanzato per iniziativa di una Commissione di divertimenti appositamente istituita in seno alla società¹⁰⁰. Prosegue invece la tradizione delle conferenze con il terzo ciclo di lezioni di Fradeletto¹⁰¹ e la cena a lui dedicata¹⁰² e le

⁹⁹ *I divertimenti alle Esposizioni riunite del 1894*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 350, 21 dicembre 1893, p. 3.

¹⁰⁰ *Una esposizione umoristica*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 315, 16 dicembre 1893, p. 3. L'esposizione non fu realizzata, ancora nel gennaio, infatti, la Commissione ufficiale per i divertimenti riunitasi non riuscì ad approvare nulla in merito mancando un progetto: *I divertimenti alle Esposizioni Riunite di Milano 1894*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 14, 14 gennaio 1894, p. 2.

¹⁰¹ «La Direzione della Famiglia Artistica comunica che il prof. Antonio Fradeletto — il conferenziere che ebbe così grandi successi tra noi — verrà a Milano per tenere due conferenze pubbliche al Ridotto della Scala il 16 e il 18 aprile trattando i seguenti argomenti: *L'arte nel secolo* e *Un artista del sogno*. Prima di queste, il Fradeletto terrà, il 14 aprile, nella sede della Famiglia Artistica una conferenza riservata ai soci trattando della *Grafofobia*», *Conferenze Fradeletto*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 87, 30 marzo 1894, p. 3; *Conferenze Fradeletto*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 101, 13 aprile 1894, p. 3; *La prima conferenza del prof. Fradeletto. La grafofobia*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 103, 15 aprile 1894, p. 3; *l'ultima conferenza di Fradeletto*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 106, 18 aprile 1894, p. 3.

¹⁰² «Ieri sera alla Famiglia Artistica, molti pubblicisti, editori, pittori, scultori, architetti, amici personali, si radunarono a banchetto, per dare un nuovo attestato di stima e simpatia a quell'affascinante mago della parola che è Antonio Fradeletto, il quale colle sue recenti conferenze confermò ed aumentò la propria fama. Alla fine del pranzo, servito bene e gustato meglio, il segretario Ugo Fini disse giustamente che non avrebbe saputo in qual modo migliore salutare l'ospite caro, che col leggere un telegramma allora giunto da Torino, col quale Giuseppe Giacosa, dolente di non aver potuto intervenire al banchetto, mandava un cordiale saluto allo squisitissimo artista. Il Fradeletto, veramente commosso, si alzò per ringraziare. Ricordò come quattro anni or sono, quando la Famiglia Artistica lo chiamò la prima volta a Milano, il suo nome era oscuro; qui cominciò a farsi conoscere; e da questa Famiglia egli vuole essere riguardato quale grato figliuolo. Ricordò che Riccardo Selvatico, inesorabilmente artista malgrado il sindacato, la commenda e l'aquila rossa, rammentava sempre che la notizia, della nomina a sindaco di Venezia gli giunse un giorno in cui si trovava a Milano in seno appunto di questa istessa Famiglia; alla quale voleva fosse ricordato che nel 1895 Venezia inaugurerà le sue mostre artistiche internazionali, e che sperava nel concorso numeroso degli artisti milanesi. Fini, fra vivi applausi, con un vero inno a Milano, che ha la coscienza della vita moderna, ed in cui batte virilmente il cuore della patria. Il signor Zorzi, ricordando come nel Fradeletto la bontà sia pari all'ingegno, propone un brindisi alla musa cara di lui, la moglie; ed Emilio Treves augurò che le conferenze applaudite vengano stampate. Furono spediti telegrammi al comm. Selvatico, alla signora Fradeletto, al Giacosa, ed a Giuseppe Verdi. Il lieto geniale convegno si protrasse poi per parecchie ore», *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 108, 20 aprile 1894, p. 3.

conferenze, basate sulle prime teorie di psicologia musicale, di Luigi Alberto Villanis, sulla *psicologia del rimpianto* e la *psicologia dell'accordo minore*¹⁰³. Diminuite erano, sicuramente, le occasioni dei banchetti e dei ritrovi sociali che servivano a creare virtuose occasioni di rapporti tra la classe artistica e la classe dei *frequentatori*. L'unico evento mondano realizzato espressamente per i soci fu quello per l'*Istituzione del disordine cavalleresco della Famiglia* (Fig. XIV), cena realizzata in occasione della visita dei Sovrani a Milano che, parodiando il cerimoniale, riapriva la serie dei banchetti sociali¹⁰⁴ che risultano, in ogni caso, arrestarsi a questo. Seguì, come ulteriore occasione di *vitalità sociale* il 24 febbraio del 1894 il banchetto in onore di Puccini¹⁰⁵ che era tra i soci dell'associazione.

Fig. XIV, *Disordine Cavalleresco, Invito*. Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 844.

¹⁰³ *La psicologia del rimpianto*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 63, 5 marzo 1894, p. 3; *La psicologia del rimpianto*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 65, 7 marzo 1894, p. 3; *La psicologia dell'accordo minore*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 68, 10 marzo 1894, p. 3

¹⁰⁴ «Alla Famiglia Artistica iersera vi fu il primo degli abituali banchetti invernali. La sfarzosa reggia, con la splendida sala del trono, nella quale S. M. la Famiglia Artistica aveva democraticamente bandito il banchetto solenne ai suoi sudditi per l'istituzione del *disordine cavalleresco della Famiglia*, era di effetto veramente pittoresco. Alcuni soci avevano indossato costumi di Re e di Regine: è facile immaginarsi con quanta regale dignità furono portati. Il pittore Campi, che fungeva da Re dei Re, fece il discorso della Corona, che durò un quarto d'ora, senza dire una parola. Il pranzo servito dal Consonni dell'*Orologio*, fu trovato degno dell'ambiente, dopo si ballò, si fece del chiasso e si distribuirono commende e diplomi che erano state eseguiti dai soci artisti», *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 321, 22 novembre 1893, p. 3. Di questo evento presso il Fondo Grubicy si conserva anche l'invito ai soci: Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 844.

¹⁰⁵ «Ieri a sera la famiglia artistica ha dato il preannunciato pranzo in onore del maestro Puccini. I commensali erano circa settanta. Al tavolo d'onore il festeggiato autore della *Manon* sedeva fiancheggiato da quattro direttori della Famiglia: Balossi ed Anzoletti a destra, Pisa e Carcano a sinistra. Il pranzo fu buono e ben servito. Giunto il pericoloso momento dei brindisi, il maestro Anzoletti si sbrigliò lodevolmente *con poche ma sentite parole*, applauditissime. Sorse quindi l'egregio signor Caberdoni, il quale disse precisamente così: «Beviamo dunque alla salute del nostro *buon* Puccini, nuovo astro apparso sull'orizzonte, e che saprà superare la luce emanata dal signor Donizzetti. Il brindisi fu fatto, fra applausi interminabili, ripetere tre volte; fortuna che non tocca a tutti! Finito il pranzo, molti dei commensali si accinsero a giuocare una *mora* rumorosa; ma cominciò tosto a regnare un religioso silenzio appena si sentirono le prime note del violino magico dell'Anzoletti; il quale, accompagnato al piano dal maestro Appiani, suonò alcune sonate di Beethoven in modo da sollevare il generale entusiasmo. Fu una serata brillante, con una amabilissima tinta *bohemiene*», *La Famiglia artistica al maestro Puccini*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 54, 24 febbraio 1894, p. 2. Della cena sociale si conserva l'invito (Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 876): «Milano, 19 febbraio 1894. Egregio Signore, molti soci hanno espresso alla Direzione il voto che la Famiglia Artistica festeggi il proprio Socio Giacomo Puccini per il recente completo successo della sua *Manon Lescaut* alla Scala. La direzione di gran cuore ha aderito al voto espresso – invitando il forte e geniale musicista ad un pranzo familiare che avrà luogo nelle sale della Famiglia Artistica Venerdì 23 corr. alle ore 18 1/2. la quota personale è fissata in il. L. 5. I signori soci che contano d'intervenire possono comunicare la loro adesione – verbalmente o per iscritto – alla Segreteria fino alla sera di Giovedì 22 corr. La Direzione».

Per questi motivi Grubicy incalzava, quasi ironicamente, la Direzione in merito ad una iniziativa presa in occasione dell'inaugurazione dell'Intima del 1893, come documenta una minuta¹⁰⁶:

22 dicembre 93

Il sottoscritto domanda che venga iscritto nell'ordine del giorno della prossima assemblea la seconda interpellanza: Con quali criteri l'Onor. Direzione crede di conciliare le economie grandi e piccine ed il conseguente ristagno della vitalità Sociale con certe larghezze di ben altra indole come sarebbe la fornitura gratuita di vino a Direttori, Soci ed invitati. Possibile che la Direzione ritenga necessario il condimento di bicchieri di vino per far digerire la presentazione (già gratuita!) d'una raccolta d'opere d'arte eseguite dai soci della Famiglia Artistica?

Vittore Grubicy

pittore

Che la contrazione dell'offerta sociale, dunque, si fosse consumata era un dato di fatto incontrovertibile e già lamentato parecchi mesi prima dell'assemblea: la relazione presentata da Grubicy spostava l'attenzione della Direzione dai problemi di revisione statutaria a temi di maggiore complessità operativa aprendo, a tutti gli effetti, lo scontro con alcuni direttori che avevano *ex abrupto* impresso un nuovo indirizzo all'azione dell'associazione.

A seguito, dunque, dell'assemblea preparatoria in cui viene data notizia della relazione di Vittore, seguiva la convocazione dell'Assemblea Generale dell'anno:¹⁰⁷ nel documento, oltre alla composizione della direzione già vista, si ponevano quattro ordini del giorno tra cui la *discussione su l'indirizzo della Società*, la richiesta avanzata da venti soci circa le dimissioni da soci di *alcuni membri della passata direzione* tra cui, come sembra, Gerolamo Cairati, e l'elezione dei nuovi direttori in luogo dei direttori precedenti non accettanti ad eccezione di Luigi Conconi, Gaetano Coronaro e Filippo Carcano che, evidentemente, avevano dato la disponibilità alla rielezione. L'assemblea viene fissata per il giorno 26 giugno e il 24 giugno Grubicy diramava una circolare all'interno dell'associazione:

Milano, 24 Giugno 1894

Onorevole Signore e Collega

La sera di Martedì 26 corrente vi è alla *Famiglia Artistica* un'Assemblea che, per la sua eccezionale importanza si raccomanda vivamente a TUTTI i Soci, qualunque sia il concetto ch'essi nutrono, per l'andamento presente e futuro del Sodalizio.

Vari membri della benemerita Direzione che stette in carica tre anni si dimisero in questi giorni anche da Soci della Famiglia. La Direzione in carica fu pregata, a termini dello Statuto, di convocare un'Assemblea per invitare i suddetti signori dimissionari a spiegare la causa che li indusse a tale grave determinazione. Inoltre si tratta di definire una buona volta l'indirizzo della Società; cosa si vuole e dove si vuole andare.

Un gruppo – relativamente esiguo di Soci – vorrebbe restringere sempre più all'ambiente professionale l'azione del Sodalizio e adottando un'amministrazione parsimoniosa che ha scontentato gran numero di Soci. Altri invece opinano a ragione che tale criterio avrebbe dovuto al caso prevalere prima che la società si sobbarcasse all'oneroso assetto attuale e prima di adottare l'ammissione dei Soci frequentatori.

L'assemblea di Martedì sarà dunque chiamata a stabilire se l'indirizzo voluto dalla *vera* maggioranza del Sodalizio sia quello seguito durante i tre anni della vecchia Direzione, oppure l'altro che si vorrebbe ora sostituirgli: ed in quest'ultimo caso dovrebbe prendere le necessarie deliberazioni perché l'impianto delle spese venga ristretto e

¹⁰⁶ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, carta non numerata, al verso in rosso «Lavoro per Famiglia Artistica 1891-93».

¹⁰⁷ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 827.

commisurato alle risorse reali che si potranno preventivare alla Società in seguito al mutato indirizzo. Raccomando caldamente il di Lei intervento mi rassegnò con ogni considerazione

Devotissimo

Vittore Grubicy

*Anche a nome d'un gruppo d'artisti*¹⁰⁸

Precedenti a questa circolare sono alcuni scambi epistolari di Grubicy con Bonazzi e Gerolamo Cairati su quanto risultava necessario fare per arginare la fazione carcaniana, come scriveva il pittore a Morbelli, sobillata da Ferdinando Fontana. In particolare Grubicy, di concerto con Cairati, elabora una lista di candidati alla Direzione, accomunati dalla medesima opzione “espansiva”, al fine di strutturare un fronte compatto contro la minoranza.

23-6-94

Egr. e carissimo Sig. Vittore

Le unisco la lettera del Sig. Cairati permettendomi di fare qualche considerazione. Il D'Omerville¹⁰⁹ andrebbe bene ma ad una condizione però: che Ella cioè accettasse il mandato. Il Sig. Cairati è convinto o per lo meno ha una grande speranza che Ella accetti e mi ha lasciato intendere che, così composta la Direzione, rimarrebbe non soltanto come socio ma si adopererebbe ancora, in caso di bisogno, per il bene della Società¹¹⁰. Si farebbero quindi un reciproco favore. La di Lei presenza in direzione oltre ad essere indiscutibilmente efficace avrebbe anche un altro non meno importante significato, quello cioè di far comprendere al gruppo dei facinorosi in genere e della clac in ispecie che è ora di finirla coll'ostruzionismo eretto a sistema e colla prepotenza ignorante ed invadente.

I facinorosi che – come Ella sa – mettono capo al Carcano si vedrebbero costretti a dimettersi ed allora – quale epurazione providenziale per la Società sia nel lato economico che in quello Artistico!! Oggi anche il Sig. Vanotti se ne mostrò meco, direi quasi, lusingato. E noti che Ella avrebbe una bella votazione poiché i membri della vecchia direzione, riunitisi ierisera in casa Vanotti, stabilirono di mandare individualmente delle lettere ai propri amici per sollecitarli ad intervenire all'Assemblea. Il sig. Cairati oggi fece un calcolo approssimativo ed assicurommi che si poteva contare su oltre 50 voti. Un 8 o 10 che ne trovasse Lei, e la votazione riuscirebbe schiacciante per la clac. Di più. Il Sig. Cairati oggi mi scrisse che era necessario far stampare la lista con poche righe di cappello per raccomandarla agli amici. Ella conosce il Sig. Martinoja¹¹¹ nostro socio?? Ebbene a me consta che si presterebbe a fare propaganda fra i suoi amici per fare votazioni. Allora quasi sarebbe il caso di incaricarlo a prestare la firma e a trovare qualche altra per non mettere il solito anonimo: un gruppo di Soci. Se anche stasera Ella potesse venire in Società si potrebbe concretare per lunedì il tutto. Capisco che questo equivale ad abusare della di Lei abnegazione; ma se si pensa che essa sola può rendere buoni tutti!! Ah...un'altra importante considerazione. L'entrata di Lei in Direzione come anche oggi disse il Sig. Cairati, scongiurerebbe il pericolo di rivedere l'invadenza impossibile del Finzi¹¹². Le chiedo ripetutamente perdono e le confermo tutta la mia devozione ed affetto.

Di lei ABonazzi.¹¹³

¹⁰⁸ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 856. In merito alla stesura di questa circolare vi è un biglietto di Alfredo Bonazzi, amministratore della Famiglia Artistica, che a nome suo e di Gerolamo Cairati scriveva al pittore il 22 giugno 1894: «Ottimo Sig. Vittore. Non la udì più e con dispiacere mio e del Sig. Cairati. E la circolare?? L'avrei redatta io ma la taccia d'invadente mi ha fatto paura. L'assemblea è fissata per martedì 26 ed il tempo stringe. Chi la firmerà?? Oggi col sig. Cairati si era pensata di firmarla un gruppo di soci. Che ne dice lei? Se fosse cortese di passare stasera dalla F.A. le vorrei anche più bene – se fosse possibile – di quello che non le voglio ora. Mille scuse e ringraziamenti dal riconoscente suo ABonazzi»: Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 893.

¹⁰⁹ Si tratta del drammaturgo Carlo d'Omerville. Bonazzi si riferisce ai nominativi da proporre per la Direzione.

¹¹⁰ Gerolamo Cairati, detto *Romino*, era, evidentemente, tra i soci dimissionari della passata direzione ai quali si allude nella circolare diramata dalla Direzione per la convocazione dell'Assemblea Generale.

¹¹¹ Si tratta di Egidio Martinoja che risulta essere tra i soci almeno dal 1886.

¹¹² Ugo Finzi, segretario della Famiglia Artistica.

¹¹³ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 892.

Alla lettera di Bonazzi era acclusa quella di Gerolamo Cairati.

23-6-94

Carissimo Vittore,

mi rincresce di dover partire senza aver potuto vederlo. Ho parlato con Bonazzi riguardo alla lista per la nuova Direzione, ed insieme abbiamo fatto qualche cambiamento. Io insisterei vivamente perché Ella accettasse: non solo sarebbe un elemento straordinariamente buono per indirizzare ancora la società su di una via che noi crediamo l'unica buona; ma la sua entrata in direzione avrebbe forse un grande e salutare effetto, quello di allontanare dalla famiglia quei pochi elementi impossibili, i soli che, grazie alla loro camorra, fanno diventare addirittura nauseante il nostro ritrovo. Ci pensi...e accetti.

Naturalmente bisognerebbe far stampare quella lista, farci un brevissimo cappello, due o tre righe, e mandarla entro lunedì ai Soci che della cosa si suppone possano interessarsi.

Di cuore suo

Romino¹¹⁴

Le violente parole di Cairati, che parla addirittura di una *camorra*, testimoniano come Grubicy in questo frangente rivestisse un ruolo centrale all'interno del sodalizio e come, a fronte della personalità di Carcano, si trattasse della figura più adatta a far da antagonista. Le richieste portarono Grubicy ad acconsentire al suo ingresso nella lista dei nomi proposti per la direzione che venne diramata, in forma anonima, come circolare tra i soci il 25 giugno 1894¹¹⁵, il giorno prima dell'assemblea generale.

Milano, 25 giugno 1894

Si è compilato la presente lista nell'intendimento di formare un'Amministrazione che, ispirandosi all'indirizzo dato alla Società dalla Direzione che stette in carica tre anni, riuscisse a riscuotere le simpatie, l'appoggio e fors'anco la collaborazione dei singoli membri che la componevano.

Per evitare dannose dispersioni, se ne raccomanda la votazione a tutti coloro i quali vogliono che la *Famiglia Artistica* proceda sulla via che le era già tracciata.

Borsani G. B	Architetti
Conconi Luigi	
D'Omerville Carlo	Letterati
Pugliesi Emanuele	
Junk benedetto	Musicisti
Baisini Avv. Jacopo	
Grubicy Vittore	Pittori
Villa Aleardo	
Cantù Giuseppe	scultori
Pellini Eugenio	

Molto difficile comprendere cosa avvenne tra la seduta del 26 giugno e quella del 6 luglio quando viene, finalmente, eletta una nuova Direzione che, in larghissima parte, ripropone quella a capo dell'associazione tra il 1890 ed il 1893:

Ieri sera ebbe luogo un'importante assemblea in questa simpatica società, dacché si trattava di deliberare sull'indirizzo da seguirsi per l'avvenire. La discussione fu animatissima e venne finalmente approvato all'unanimità il seguente ordine del giorno, proposto dal socio Gustavo Macchi della Lombardia:

¹¹⁴ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 858.

¹¹⁵ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 857.

L'assemblea apprezzando l'opera delle Direzioni passate e riconoscendo i vantaggi derivatine alla Società, afferma, il concetto espresso dallo Statuto, che la Società debba essere campo di contatto fra i produttori nei vari, campi dell'arte ed il pubblico, e nello stesso tempo organizzazione professionale fra gli artisti — prende atto delle dimissioni dell'attuale direzione al cui zelo e disinteresse rende omaggio — passa alla nomina dei direttori, raccomandando alla nuova Direzione di curare — quando le condizioni lo permettano — gl'interessi professionali degli artisti, e le iniziative che ne potessero derivare

Fu pure votata una modificazione dello Statuto nel senso che la Direzione scada di carica ogni due anni, ma debba essere rinnovata per metà ogni anno, disposizione lodevolissima, perché contribuirà a mettere sempre maggior vita nella fiorente Società.

Non è dubbio che dopo questa affermazione di indirizzo la Famiglia tornerà ad essere quel geniale convegno intellettuale, che indusse così gran numero di persone anche non artisti a prendervi parte. Si passò infine alla nomina della nuova Direzione, la quale riuscì composta dei signori Giacosa e Butti, letterati — Quadrelli e Pellini, scultori — Balossi e Cairati, architetti — Appiani e Anzoletti, musicisti — Vanotti e Carozzi, pittori.¹¹⁶

Sebbene in un primo momento Alessandro Vanotti non accettasse la nomina a direttore — con un enorme sconforto da parte di Grubicy che gli scriveva accorato «non accettando Lei, è Lei solo che condanna alla distruzione quell'Ente che si chiamava Famiglia Artistica e alla fondazione del quale Ella ebbe tanta parte»¹¹⁷ — alla metà del luglio la crisi sembrava rientrare con la presa in carico da parte degli eletti del mandato. Se ne ha conferma sia a mezzo stampa¹¹⁸, sia dalla circolare interna diramata dalla Direzione neo-eletta¹¹⁹.

Egregio Signore
Milano, 18 luglio 1894

La Famiglia Artistica nella sua Assemblea del 5 corrente, dopo aver votato *all'unanimità* un ordine del giorno, che all'indirizzo morale della nostra Società riafferma il concetto dover Essa, oltreché organizzazione professionale fra artisti, “essere campo di contatto fra i produttori nei vari rami dell'arte ed il pubblico” è passata alla nomina delle cariche sociali, coll'elezione dei sottoscritti, i quali si recano ad onore di annunciare alla S.V. che tutti compatti hanno accettato di sobbarcarsi al lusinghiero, per quanto arduo, incarico.

È ferma intenzione degli scriventi dedicare, senza risparmio di fatica, tutte le loro forze all'intento di far raggiungere alla nostra Famiglia Artistica quella geniale vitalità e quella considerazione morale che sono l'obiettivo del Sodalizio.

Ma tutti i soci sanno del pari che le difficoltà presento non sono lievi né agevoli da superare, quindi *scuotere l'apatia ed instaurare l'accordo sincero di tutte le forze, di tutte le buone volontà* è il programma con cui i sottoscritti intendono dar principio al loro lavoro. Nel fervido desiderio di realizzarlo noi vi rivolgiamo la presente per pregarvi, Egregio Signore, di aiutarci nella nostra opera, onorandoci dei vostri consigli, coadiuvandoci col suggerirci progetti od almeno accompagnandoci colla vostra simpatia e col vostro interessamento.

In tale lusinga siamo lieti di rassegnarci colla più devota stima

¹¹⁶ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 183, 7 luglio 1894, p. 3.

¹¹⁷ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 891. La lettera è datata al 13 luglio 1894. Grubicy, dopo aver intercettato una lettera di Vanotti indirizzata alla Direzione appena eletta, scrive al pittore chiedendogli di accettare senza riserve la nomina giacché l'accettazione di tutti gli altri direttori era vincolata alla sua adesione alla Direzione. Scrive, dunque, Grubicy che «rifiutando il Signor Vanotti, dimissioni generali, nuova elezione, (magari d'una direzione Fontana) e a prossima scadenza il *Finis*». Dalla lettera si intuisce, poi, che lo scontro con la *clac* carcaniana e fontaniana dovette temporaneamente risolversi tanto che la convergenza sul nome di Vanotti fu decretata *ad unanimità all'ultima assemblea*.

¹¹⁸ *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 198, 21 luglio 1894, p. 3.

¹¹⁹ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU. I. 1.3.11, n. 823.

La Direzione

G. Giacosa – E.A. Butti – A. Vanotti – G. Carozzi – Arch. G. Cairati – Arch. E. Balossi – V. Appiani – M. Anzoletti
– E. Quadrelli – E. Pellini

I segretari Giulio Venino, ing. Piero Piola

A conferma dell'enorme peso giocato da Vittore nello svolgimento della vicenda – tanto che il suo mettersi da parte per quel che riguarda la candidatura alla Direzione sembra da leggersi nel senso di una conciliazione con la parte avversa – la minuta di questa circolare è scritta dallo stesso Grubicy¹²⁰. Questo apparente riassetarsi degli equilibri interni alla Famiglia, si dimostra già vacillare nei mesi successivi in primo luogo per la fuoriuscita di Gerolamo Cairati dalla Direzione¹²¹: la corrispondenza del Fondo Grubicy permette di seguire lo svolgersi di questa ulteriore parentesi critica. Un primo elemento è dovuto, appunto, alla defezione di Cairati, fatto che si collega ad un evento drammatico – ma taciuto con riserbo nelle lettere e dato come fatto noto nella ristrettissima cerchia di affetti dell'architetto e pittore – nell'ambito familiare. Gerolamo Cairati si separò da Erminia Cairati Vogt, sembra di capire, a causa di uno scandalo causato dalla condotta della consorte. Risiederebbe qui la ragione “privata” della fuga di Cairati a Monaco con l'abbandono della città di Milano, verso il cui ambiente artistico il pittore manifesta un continuo stato di insofferenza – «nell'ambiente guasto, malsano, mezzo putrido, dell'arte milanese»¹²² scrive –, e l'avvio di una nuova e fruttuosa parentesi in Germania. La prima lettera del carteggio in cui si fa riferimento alle vicende della Famiglia risale al 27 novembre del 1894 e Cairati, direttore in carica, scriveva a Grubicy poco dopo il suo arrivo nella città di Monaco

Su quanto Ella mi scrive riguardo all'Esposizione della Famiglia, la prego vivamente di non insistere. Non espongo perché i miei tentativi sono troppo poca cosa, e principalmente poi per il fatto che è bene io dimentichi Milano ed a Milano si dimentichino di me. Questo naturalmente per il pubblico: non per gli amici ai quali la memoria mia ricorre e ricorrerà sempre [...].

Già dai giornali avevo visto che la Famiglia Artistica minaccia di fare qualche cosa. Povera Famiglia anch'essa destinata irreversibilmente a morire! Di questo mi sono convinto ultimamente: può star su con una direzione come la presente. Ma siccome questa non potrà starvi eternamente, la vedremo di [illeggibile] nuovo declinare e lentamente logorandosi, disfarsi del tutto. E non è possibile succeda diversamente. Non vi è alcuna coesione nel ceto artistico: van d'accordo tutti come cani e gatti, salvo certi gruppi, ch'io chiamerei centri d'infezione. Io prima di partire, avevo accennato a qualcuno che durante la mia assenza avrebbe Ella ad occuparsi relativamente a quanto sarebbe toccato a me. Ebbene...bastò questo solo questo per far nascere un mezzo putiferio, con dimissioni ecc. ecc. Bonazzi l'informi. E quando questa s'infiltra dappertutto, non c'è più nulla a fare. Senza franchezze e con soli partiti presi non si fa nulla: si manda a bordello tutto ad incominciare anche dall'affezione che alla Famiglia potrebbe ancora essere attaccata.¹²³

Come si evince dalle parole di Romino Cairati la situazione della Famiglia appariva votata alla rovina: una lettura parziale dei fatti che conferma quanto detto in merito alle fratture interne all'associazione che, nel suo microcosmo, diviene lo specchio degli equilibri incerti e contrastanti agitantisi all'interno dell'Istituto braidense e della classe artistica locale. Questo avviene perché l'associazione rappresenta

¹²⁰ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU II.1. n. 270.

¹²¹ Dalla corrispondenza sembra che anche un secondo membro della direzione dovette dimettersi ed essere sostituito da Luigi Conconi che dalle lettere sembra essere parte, in questo momento, del direttivo.

¹²² Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I, 1.1.171, n. 76.

¹²³ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I, 1.1.171, n. 51

un centro di potere nel contesto locale: come visto le nomine delle commissioni artistiche, dei giurì, le stesse nomine dei consigli accademici braidensi, le nomine per la Giunta di Belle Arti su scala nazionale, avvengono su consultazione o, in taluni casi, su indicazione diretta da parte delle associazioni artistiche cittadine. Questo fa sì che il controllo, dal punto di vista numerico, di una associazione comportasse la possibilità di agire una azione quantomeno di indirizzo sulle scelte artistiche: è necessario, tuttavia, precisare che non sembra si tratti, qui, di un contrasto che si giochi nel senso di una sola opposizione tra diversi indirizzi linguistici, quanto su scoperti contrasti personali tra figure che in questo momento rappresentano i punti di riferimento più autorevoli nel contesto dell'arte milanese.

Che all'interno della Famiglia vi fossero delle resistenze fortissime alla azione svolta in sordina quale eminenza grigia da Grubicy appare chiaro dalla vicenda della *camorra* artistica che, proprio tra il giugno ed il luglio del 1894, vede scontrarsi Vittore e Ferdinando Fontana. La querelle, abbastanza piccola se considerata a debita distanza, si rivela di fondamentale importanza per comprendere gli equilibri interni alla Famiglia Artistica in questo torno di tempo e il ruolo che Grubicy svolgeva all'interno dell'associazione e all'esterno.

I fatti sono ricostruibili grazie alla corrispondenza conservata in una cartella del Fondo Grubicy:¹²⁴ alcune lettere purtroppo, sono difficilmente leggibili a causa del deperimento dell'inchiostro e della carta, ma i punti nodali della vicenda appaiono chiari.

In occasione dell'assemblea del 26 giugno, quando il fronte Cairati-Grubicy si era strutturato anche in una proposta elettorale, si ebbe uno scontro abbastanza violento tra Fontana e Vittore. Dopo l'assemblea, sulla pubblica via San Paolo, mentre Vittore si trovava a parlare con Primo Giudici, Carozzi, Federico Aurnheimer, Emilio e Mario Quadrelli, il letterato Ferdinando Fontana – intercettando un discorso tra gli artisti – interveniva. Sembra che Grubicy dicesse a Carozzi e Giudici che «per il buon andamento della F.A. bisognerebbe abolire le chiesuole» facendosi celia delle idee espresse da Fontana durante l'assemblea e sostenendo, rivolgendosi al Fontana, che «intanta coi tò bambanaad la F.A. v'è a buron». A quel punto Fontana rispondeva al Grubicy che, a suo dire, «nessuna cosa era più da ridere di quella da voi detta agli amici Carozzi e Giudici; ... da voi, del quale nel mondo artistico si diceva appunto... quello che voi affermavate sul conto altrui. Né l'imputare altri di far chiesuole (come fate voi) né l'imputarne voi (come fanno gli altri) costituiscono, del resto, diffamazione, ingiuria ecc. ecc.».¹²⁵ Grubicy veniva poi punto sull'onore: Fontana lo sbeffeggiava dicendo che la sua sordità era una posa per sentire solo quanto era di suo personale tornaconto. Ne veniva fuori una vera e propria vertenza, condotta a forza di testimoni chiamati in causa da Grubicy, al fine di difendersi dalla calunnia: in particolare, Vittore imputava a Fontana l'utilizzo del termine *camorra* che Fontana negava di aver usato. Al di là delle, finanche tediose e pettegole, lettere che si scambiano Cairati, Brianzi e i testimoni di parte grubiciana e la tendenza costante di Vittore a soffiare imperterrito su qualunque focolaio, è interessante considerare la minuta di una lettera, minuta di una dichiarazione poi sottoscritta dai testimoni di Grubicy, che si conclude con queste parole: «Poiché chiesuola per chiesuola non è già quella attribuita al Grubicy che ha in mano il mestolo dei collocamenti, delle giurie, del potere insomma, ma bensì l'altra che delle chiesuole smuove al Grubicy

¹²⁴ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I, 1. 3.27.

¹²⁵ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I, 1. 3.27:7, lettera di Fontana a Grubicy del 28 giugno 1894.

lamento. Questa infatti è sempre compatta nelle votazioni». ¹²⁶ Se si pensa che un mese prima Vittore aveva ampiamente contestato a Brera i criteri di accettazione e collocamento delle proprie opere da parte di una giuria in cui figuravano Bazzaro e Carcano, i capi della *clac* avversa, si capisce chiaramente come la Famiglia Artistica oltre a non rappresentare un edenico luogo di cordialità e concordia artistica, fosse attraversata da quelle stesse tensioni – così indistricabilmente connesse – che si ritrovavano attorno all’Istituto Braidense. In aggiunta, sempre, sembrerebbe, di mano di Vittore, vi è una seconda minuta ancor più interessante ¹²⁷:

La Chiesuola

Ovvero

Nomi di artisti dei quali il Grubicy s’interessa o pei quali se la prese calda e di quegli altri che simpatizzano colle sue idee.

Quadrelli, Troubetzkoy Piero, Troubetzkoy Paolo, Previati, Morbelli, Bistolfi, Calandra, Fragiaco, Bouvier, G. Grandi, Lazz. Pasini, [illeggibile.], Ett. Criso, Ant. Mancini, Segantini, Mentessi, Conconi, Cairati, Pellini, Pelizza, Longoni, Tosi, Grossoni, Sottocornola, Rossi L., Ferragutti [questi ultimi due: «da poco tempo»]; Tominetti, Pugliese, Strazza, Comelli, Butti, Silvio Botta, De Maria, Fattori, Gioli, Nomellini, Faldi.

C’è da credere che Ferdinando Fontana riportasse fatti oggettivi: che Vittore avesse creato attorno alla sua personalità una sfera di influenza, prima come mercante, poi come teorico e critico e artista sempre legato al mondo commerciale, di artisti che rientravano nelle sue personali simpatie artistiche, appare chiaro. Lo confermano, nel caso della Famiglia Artistica, le lettere a Morbelli di chiamata alle armi per contrastare Fontana e Carcano in occasione del periodo assembleare del 1894. Comprensibilmente per Fontana era risibile che Grubicy predicasse la fine delle *chiesuole*: d’altronde se si considerano i documenti privati di Vittore e la corrispondenza con gli artisti a lui legati all’interno della Famiglia, è evidente come il pittore fosse uno tra i principali attori del frazionamento del corpo sociale. Era a tutti gli effetti, dunque, in atto uno scontro: da un lato la *chiesuola* facente capo a Carcano, dall’altra quella facente capo a Grubicy, due sfere di potere che chiaramente si esercitavano in ambiti differenti. Se la strada carcaniana passava, grazie all’influenza e al riconosciuto ruolo di maestro ormai conclamato, per l’ufficialità braidense e si rifletteva nella compattezza del gruppo anche nelle politiche interne alla Famiglia, quella grubiciana sembrava orientarsi maggiormente nel controllo della Famiglia Artistica nel tentativo, chiarissimo, di mettere all’angolo chi aveva più agile accesso al *mestolo* che governava in Brera e cercare, dall’esterno, di potere intervenire negli equilibri di Via Brera: le modalità erano quelle che, si è visto, permettevano di indirizzare un bacino di voti.

Negli stessi mesi in cui divampava lo scontro si tenevano le consultazioni locali per le elezioni dei giurì del Principe Umberto e delle commissioni di accettazione e collocamento per la Triennale del 1894. Come si è visto, in questa occasione, la frattura interna all’associazione si era tradotta in una differente proposta: da un lato quella ufficiale della Famiglia e dall’altro quella del *gruppo di imparziali* di ala grubiciana. Considerando i fatti sembra chiaro che Grubicy, non certamente senza un interesse personale fortissimo, cercasse di ostacolare qualsivoglia forma di integrazione tra le due istituzioni, Brera e la Famiglia, evitando lo sdoppiarsi di una situazione di potere che si esprimeva

¹²⁶ Mart, Archivio del ‘900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I, 1. 3.27: s.d., si tratta di un testo steso da Vittore come conferma la grafia.

¹²⁷ Vi accenna, dandone una prima trascrizione, M. Vinardi in: Vinardi 2006, pp. 13-19:19 nota 29.

già all'interno della realtà burocratica braidense. Più che uno scontro sui soli linguaggi – al netto della divergenza tra la scelta naturalista carcaniana e la scelta *immaginativa* grubiciana – a fronte, anche, di una apertura teorica da parte dei maestri nei confronti della produzione dei più giovani artisti, si pensi al caso Carcano-Bazzaro-Pellizza per i Fumagalli 1894, il contrasto si giocava su un terreno più pratico.

Ciò che dall'analisi della pervasiva presenza di Grubicy nella vita dell'associazione a partire dal 1890 sembra si possa avanzare con un buon margine di verosimiglianza, è che vi fosse un serpeggiante timore che l'azione del critico-pittore potesse tramutarsi in una troppo stretta influenza personale: che Vittore Grubicy, in sintesi, giungesse – come in realtà era giunto – a muovere i fili dell'associazione come accaduto nel triennio in cui, come mostrano i carteggi, aveva svolto il ruolo di “eminenza grigia” alle spalle della Direzione Giacosa in una singolare coincidenza di date tra la fine della propria attività di mercante e la progressiva affermazione all'interno del sodalizio. Più che per motivazioni di ordine strettamente economico – come si vedrà, per quanto desumibile dalla rassegna stampa, le Intime annuali rappresentano un mercato di scarso peso con un una percentuale di vendite bassissima in relazione all'esposto – l'assunzione di Grubicy di un ruolo sempre più pervasivo poteva rilevarsi un elemento critico proprio qualora il potere di indirizzo del rispettato critico e pittore si fosse sostanziato nella trasformazione della Famiglia in una cassa di risonanza della propria attività di militanza critica, e di riflesso commerciale, a favore degli orientamenti innovatori sostenuti commercialmente dall'impresa del fratello Alberto. Se una parte dell'associazione, dunque, puntava ad una integrazione con l'Accademia e, nei fatti, cercava di consolidare all'interno della Famiglia una gestione facente capo alla linea “maggioritaria” che costituiva la sfera di influenza più ampia nel contesto locale, non senza un filo che connetteva anche alla Società degli Artisti e Patriottica, l'altra cercava di limitare questa influenza *in primis* evitando la “fornicazione” con l'istituto braidense e, quindi, proponendo figure che si trovavano ai margini dei contesti ufficiali.

In ogni caso, da qualunque angolazione si considerino i fatti, entrambi gli schieramenti si contendevano la stessa medaglia, ovvero l'esercizio diretto, o indiretto, di un potere all'interno dell'istituto braidense con ciò che questo, in termini anche di forza nel dissestato mercato dell'arte, implicava. È evidente che in questa battaglia, persa anche per la mancanza di unitarietà di intenti e di visioni da parte di coloro che si ponevano quale elemento contestatore, Grubicy uscirà sconfitto in entrambe le sedi. La radicalità di questo scontro potrebbe spiegare come mai, di lì a poco, dinanzi alla semplice possibilità che Grubicy sostituisse Cairati – dietro diretta indicazione di questo – nel suo posto in direzione si scatenasse una serrata con dimissioni di soci. Che, poi, i rapporti fossero tesi anche tra gli altri artisti lo rivelano certe note che si rintracciano tra i pittori stessi: una cartolina di Morbelli a Grubicy del 1895 mostrava come poco lusinghiere fossero le reciproche considerazioni tra il pittore divisionista e Uberto dell'Orto: in risposta alle accorate lettere di Grubicy che lo pregava, nel giugno di quell'anno, di presentarsi a Milano per la «battaglia campale» alla Famiglia, Morbelli rispondeva che non sarebbe mai venuto

A contatto di gente sì altezzosa!! Come quel povero cretino dell D'Orto che a me stesso alludendo, dicevamo piacergli la sincerità nell'arte, come se io fossi artefatto, e lui no con quelle figurine di soldatini e cannoni di carta appiccicati sulle sue tele di montagna!!! Anche i soggetti della Val D'Aosta sono sincerissimi!!! Poveri minchioni

[...] il Segantini non è mai stato Socio di nessuna Famiglia¹²⁸ e cosa ci perde? Essa va bene per gli intriganti di Carozzi..eri! forse finirò colle dimissioni.¹²⁹

Tornando alla seconda metà del 1894, la situazione interna all'associazione si dimostrava molto complessa: non solo per i contrasti interni al corpo sociale, ma anche perché l'attività che la neo-eletta Direzione portava avanti, a detta di Cairati, non contribuiva ad arginare la situazione di crisi ormai avviata che, oltre alla progressiva polarizzazione interna, si sostanziava nella pratica perdita di soci.

A Conconi scriverò uno di questi giorni [...] e lo pregherò di dire ai colleghi di Direzione di accettare le mie dimissioni da direttore, adducendo il motivo che forse la mia assenza da Milano si prolungherà più di quanto io avevo stabilito. Per ora la cosa sta tra me e Lei [Grubicy], Conconi e Mentessi [illegibile] loro ne parlerò. Frattanto li saluti tutti e due con tutto il mio affetto, e dica loro che non li dimentico mai e ricordo sempre sempre colla più affettuosa riconoscenza il bene che mi hanno voluto e che spero mi continueranno ancora.

Ierisera ho ricevuto, come al solito, l'Italia del Popolo, ci ho letto delle feste fatte a Zola. Io avrei avuto più caro non fosse nemmeno venuto a Milano, perché, a mio modo di vedere, stavolta la Famiglia Artistica non l'ha bocciata giusta: tutt'altro. Se io fossi stato ancora a Milano avrei votato contro a due mani, con cento se ne avessi, a quel banchetto cosmopolita, luculliano, al Cova: un banchetto come già se ne fecero alle migliaia, e che ogni giorno i sediroen, gli industriali offrono per prammatica a qualche babbeo di ministro quando disgraziatamente ne capitano uno a Milano, tanto per leccargli un poco il...di dietro. Sono cerimonie che la Famiglia dovrebbe escludere a priori, poiché in tal modo si viene a dar ragione al Fontana [Ferdinando] che diceva che s'è fatto il Club dei giovani Signori. Infatti con quel popò di menu, di vini, al Cova, la tassa deve essere anche stata fuori portata della grandissima maggioranza dei soci, artisti principalmente; e ciò è un gran male e certo si avranno delle proteste, per conto mio, ragionevoli.

Come diavolo c'è andato anche Lei? Doveva lasciarci andare il Broggi, il Vanotti, i quali pare siano abbonati a tutti quegli stupidi cerimoniali. Basta; vorrei sbagliarmi ma non sarà certo quest'avvenimento che onorerà maggiormente la direzione.¹³⁰

In realtà, al netto della contrarietà di Cairati, il banchetto a Zola, tenutosi il 13 dicembre del 1894, non prevedeva una quota di partecipazione maggiorata rispetto all'usuale, essendo fissata alle solite cinque lire ed essendo, vieppiù, finanziato dall'Associazione lombarda dei Giornalisti, dalla Società Italiana degli autori e dal Circolo Filologico.¹³¹

Se al 6 gennaio del 1895¹³² Cairati scriveva che, da quanto desumeva dalle lettere di Giulio Venino, Luigi Conconi non aveva ancora dato comunicazione alla direzione circa le sue dimissioni, il 13 gennaio queste sembravano recepite e l'avvicendamento di Grubicy definitivamente avvenuto.

Spero che ora sarai installato del tutto e regolarmente al mio posto nella direzione della Famiglia. Ho creduto di insistere su questo tasto perché profondamente convinto che nessuno meglio di te avrebbe potuto essere più adatto a quella carica. Sei di quelle rare, rarissime personalità che quando si mettono a fare una cosa la fanno sul serio, e anche se da queste, invece di averne vantaggi personali, se ne ricavano perditempi, certo, se non anche noie e fastidi. Ma la Famiglia ha bisogno di una mente fresca e di una mano forte. Tu le potrai fare un gran bene. Qualcuno

¹²⁸ In realtà Segantini era stato socio della Famiglia Artistica quando, ancora giovanissimo, si trovava in Milano. La nomina del pittore a socio rimonta all'ottobre 1879: A.-P. Quinsac 1985, p. 801.

¹²⁹ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, BEN V.4.76, n. 52.

¹³⁰ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.1.171, n.76. Lettera successiva al 15 dicembre 1894.

¹³¹ *Il Banchetto a Zola*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 337, 8 dicembre 1894, p. 3; *Zola a Milano*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 343, 14 dicembre 1894, p. 3.

¹³² Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.1.171, n.37.

forse anzi certo! Griderà allo scandalo, darà magari le dimissioni per non venir meno all'altezza del loro carattere. Io ne sarò lieto perché lo terrò con un guadagno fatto alle sorti future del nostro sodalizio, al quale ho voluto tanto bene e del quale seguivo l'andamento con trepidazione come fosse cosa o persona mia.

Come ho anche scritto a Venino bisogna fare, fare e poi fare; non sarà mai di troppo dopo tanto micidiale sonnolenza. E, lo dico anche a te, userei il meno possibile di serate di auto-beneficienza, che prestano il fianco, nel caso nostro, a poco benevoli appunti, (e quindi dannosi), e non sono in fatto che momentaneo rappezzo. Non è su questo che si deve calcolare, ma sul numero dei soci, e, soprattutto, cercare che questi restino Soci volontari, che facciano propaganda efficace e simpatica, non stiano invece collo statuto alla mano per calcolare il momento delle loro dimissioni, come innegabilmente è successo.¹³³

Nelle settimane successive Cairati, nella sua corrispondenza con Grubicy, fornisce utili consigli al neo-direttore su quanto possibile *fare* per risollevare l'associazione dall'inerzia nella quale, a suo avviso, era piombata durante la precedente gestione.

Pensando in questi giorni alla F.A. mi sono venute in mente varie persone le quali, presentandosi, potrebbero essere assai utili. P.E. De Amici ed Arturo Graf non hanno mai parlato a Milano. Sono a quanto dicesi, due conferenzieri dei più geniali e la F.A. se riuscisse ad accaparrarseli sarebbe certo benemerita presso la cittadinanza milanese. Col mezzo di Giacosa e Bistolfi forse non riuscirà difficile ad indurli ad accettare l'invito, ed ambidue, per le loro idee avanzate sarebbero certo una nuova nota nell'ambiente artistico. "L'Arte nel Socialismo" può essere una miniera di argomenti non ancora pubblicamente ed artisticamente trattati e De Amici ed il Graf li tratterebbero come essi fanno e sentono. Ed a Milano non si potrebbe rivolgersi per una conferenza sulla Storia dell'Arte milanese al Romussi¹³⁴ (che certo accetterebbe)? La sua opera "Milano ed i suoi Monumenti"¹³⁵ a detta di tutti è un lavoro di grande serietà e che dimostra una profonda cultura: ed il Romussi è anche parlatore efficace e che sa entrare nello spirito di chi ascolta. Il fatto poi di un invito da parte della F.A. potrebbe forse dissipare molti malintesi tra la famiglia stessa ed una parte della stampa¹³⁶. E una conferenza di Beltrami non verrebbe accolta anch'essa nel ceto artistico ed intelligente con la più viva simpatia e con tutto l'interessamento? Per la parte musicale io non capisco perché sino ad ora la Famiglia non abbia approfittato del Vanzo che so positivamente, sino dal giorno che si fece socio, avrebbe più che volentieri prestato gentilmente l'opera sua, e avrebbe concesso il concorso della sua Signora, distintissima interprete di musica da camera? E Braga, che ora è a Milano? ed il Magrini? (si fa pagare, è vero, ma non conta). Per entrare poi maggiormente nelle simpatie del pubblico, ho pensato anche che alla Famiglia potrebbe giovare farsi ispiratrice di un concerto nel Salone dell'Istituto dei Ciechi, a beneficio dell'Istituto stesso. Si avrebbe anche il vantaggio di poter disporre dell'organo e Mapelli indubbiamente si presterebbe, trattandosi poi di un'opera di beneficienza (Soci della Famiglia però, sempre gratis) non sarebbe difficile ottenere anche il Concorso della società corale.¹³⁷

Questo passaggio della lettera di Cairati è estremamente importante perché permette di entrare nel vivo della gestione dell'attività della Famiglia.

Come si vede, con perfetta sintonia con le teorie esposte da Grubicy nelle sue relazioni esposte nelle assemblee dell'anno trascorso, il programma *espansivo* della direzione del triennio 1890-1893 e della direzione in carica, faceva perno sulla promozione di un vero e proprio cartellone di manifestazioni culturali che potessero espandere il prestigio dell'associazione e spaziassero tra le diverse manifestazioni artistiche. Colpisce, in particolare, come, proprio all'indomani della massiva sortita

¹³³ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.1.171, n.38.

¹³⁴ Carlo Romussi (1847-1913), si veda: S. Massari, a cura di, *Carlo Romussi 1847-1913. Inventario dell'Archivio*, Visual grafika, Torino 2007. L'archivio non conserva tracce di rapporti epistolari tra Romussi e la Famiglia Artistica.

¹³⁵ C. Romussi, *Milano ne' suoi Monumenti*, II ed (I ed. 1875), De Marchi, Milano 1893.

¹³⁶ Romussi era giornalista per «Il Secolo» del quale assunse la direzione a partire dal 1896. Non è facile capire a che *malintesi* si riferisca Cairati in relazione alla carta stampata.

¹³⁷ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.1.171, n.45, lettera del 29 gennaio 1895.

espositiva dell'arte a tematica sociale, Cairati proponesse conferenze che affrontassero il nodo complesso del rapporto tra arte e tendenze socialiste. Nel corso degli ultimi mesi, in particolare da quando Cairati aveva lasciato la città, la nuova Direzione aveva ripreso una serie di iniziative: oltre al già segnalato banchetto per la visita di Emile Zola, il 27 novembre ebbe luogo, nel salone dell'associazione, la prima rappresentazione del *Tramonto* di Arrigo Boito musicato da Gabriele Coronaro¹³⁸ e, durante la replica del 30 novembre, assisteva Jules Massenet, a Milano per la prima del *Werther*, che fu ospitato dalla Famiglia che gli rese onore con una serata a lui dedicata¹³⁹. Il 19 gennaio si tenne la serata in onore del poeta romano Cesare Pascarella alla presenza, tra gli altri di Puccini¹⁴⁰, il 29 gennaio, dopo la serata al Conservatorio di Milano, la Famiglia accolse nelle sue sale il concerto dell'allora giovanissimo Arrigo Serato¹⁴¹ mentre il 4 febbraio si dava l'annuncio di un concerto previsto per il 15, sempre nelle sale del Conservatorio e organizzato dalla Famiglia a *beneficio del fondo sociale*, della soprano Virginia Ferni Germano, la prima *Carmen* italiana, accompagnata dai soci Anzoletti, Appiani e Magrini¹⁴². La serata si rivelò un vero successo¹⁴³ in termini economici e portò alla creazione di un fondo sociale della Famiglia istituito proprio da Virginia Ferni al fine di promuovere simili attività da parte del sodalizio. Entusiasta se ne rivelava Cairati che il 22 febbraio da Monaco scriveva a Vittore proseguendo nel suggerire iniziative, fra cui ipotesi espositive che coinvolgevano la recente Secessione monacense:

Ho ricevuto il pacco di giornali e, jeri sera, il Corriere e la Sera che hai voluto mandarmi. Quale piacere tu mi faccia è difficile a dirlo poiché non solo dimostri di ricordarmi sovente, ma a questa soddisfazione intima aggiungi con ciò anche quell'altra di tenermi al corrente di quanto succede alla Famiglia, di quanto voi fate. Figurati poi come questa volta le notizie avute mi siano tornate care" è stato un successo veramente colossale artisticamente e quasi insperato finanziariamente. 1805 lire! Dovete proprio essere contenti ed immensamente riconoscenti alla Ferni e certo vi deve molto appagare quanto ora i giornali scrivono della Famiglia che grazie al vostro lavoro ed alla vostra intelligenza è ritornata quella di prima.

Mi pare splendida la vostra idea di aver iniziato coll'introito Ferni, un fondo a parte destinato a promuovere manifestazioni artistiche: ora che questo si fa dal pubblico, non mi ripugna più l'idea di dare trattenimenti a pagamento a beneficio della Famiglia, perché realmente, sotto questa nuova forma, la cosa cambia completamente d'aspetto e assume anzi una forma simpatica: è un campo nuovo che ora si offre davanti a voi, il quale, coltivato bene, non potrà che dare sempre più forza maggiore ed assicurare la simpatia alla nostra società. Ora con un po' di tatto, con una scelta felice, potete invitare, paganti, o il quartetto bolognese, o qualche conferenziere mai udito a Milano ecc. ecc. e farli sentire pubblicamente, a pagamento, con entrata sempre libera ai soli Soci. Credo, ripeto,

¹³⁸ *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 324, 25 novembre 1894, p. 3; *Un tramonto di Gaetano Coronaro alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 327, 28 novembre 1894, pp. 2-3.

¹³⁹ *Werther al teatro Lirico*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLIX (1894), 48, 2 dicembre 1894, p. 757.

¹⁴⁰ «Gli intervenuti erano poco meno d'un centinaio. Il simpatico poeta sedeva al posto d'onore fra Giuseppe Giacosa ed Arrigo Boito, ed aveva attorno una corona di pittori, scultori, maestri di musica, letterati, giornalisti, da Mosè Bianchi a Paolo Troubetzkoy, da Giacomo Puccini a Marco Praga», *A Cesare Pascarella*, «Corriere della Sera», XX (1895), 20, 20 gennaio 1895, p. 3. Nella lettera succitata di Cairati, nella prima parte, il pittore parla lungamente della serata dedicata a Pascarella, progetto già in essere dal giugno e avviato da Cairati stesso.

¹⁴¹ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XX (1895), 30, 30 gennaio 1895, p. 3.

¹⁴² *Notizie Musicali*, «Corriere della Sera», XX (1895), 35, 4 febbraio 1895, p. 3. Presso il Fondo Grubicy si conservano l'esemplare manoscritto e a stampa di un diploma realizzato per l'occasione: Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.3.11 n. 890 e n. 825

¹⁴³ *Il concerto di ieri sera al Conservatorio*, *Notizie Musicali*, «Corriere della Sera», XX (1895), 47, 16 febbraio 1895, p. 3. Per il fondo: « Il concerto di cui la Ferni è stata — assecondata da artisti come Anzoletti, Magrini, Appiani — il maggior elemento di successo — ha dato un risultato splendido: un incasso di lire mille ottocento e cinque. Dedotte le spese, questa somma inizierà un fondo, con gestione speciale, destinato a promuovere manifestazioni artistiche, ottemperando in tal modo all'intendimento espresso dalla signora Ferni nel prestare alla Famiglia Artistica l'opera sua», *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XX (1895), 50, 19 febbraio 1895, p. 3.

se le scelte sono felici, che quel fondo ora iniziato, potrebbe in pochi anni avere un bell'aumento. Credo che userete una qualche e dovuta gentilezza alla Signora Ferni tenendola quasi come consigliera nei vostri progetti. Stuzzicato così il suo amor proprio, non solo potrà essere buona consigliera, ma forse assai utile per le infinite sue aderenze e pel nome che ha.

Ho avuto anche il pacco degli stampati sempre relativi al concerto fortunato. Crr...sto! avete fatto le cose proprio da gran Signori, con una eleganza, un lusso in ogni particolare, veramente [illeggibile]. Temo però vi spaventerete un pochino quando vi capiterà sotto gli occhi il relativo conto! Perché avete cambiato, cioè, modificata, la sigla sociale? Non perché non sia bella, ma perché anche questa sarà costata, per fare la nuova forma¹⁴⁴. Sulla Sera che mi hai mandato ultimamente ho letto un lungo, eterno [illeggibile] sul ballo della Patriottica con relative lodi e snoccolamenti pel Cav, Meazza¹⁴⁵, portato in trionfo ecc.ecc.ecc. Trattandosi di un giornale che non vive che di sbruffi, sarebbe bello sapere se tanto entusiasmo è stato pagato, ed a quanto alla riga...

[...]

Sento che ora, colla Famiglia sei a posto come lo ero io, e quasi, come un buon travett ad essa devi dedicare tutte le serate. Io ne godo perché so che in migliori mani non potrebbe essere: perché so che sei uno di quei accidenti, disgraziatamente rari come le mosche bianche, che quando si mettono in una faccenda, adoperano il cuore, l'animo, l'ingegno per riuscire a far del bene. Avrai delle soddisfazioni, e te ne auguro molte, ma soddisfazioni che ti saranno date dalla tua stessa coscienza. Non aspettarne da altri, staresti fresco: dai buoni soci non c'è che da aspettarsi rotture di...S.S. e magari dispiacersi. Ancora due mesi e l'anno sociale sarà finito. Se la direzione vuol veramente bene alla Famiglia Artistica, e ne ha dato prova luminosa in questi mesi, è suo dovere di fare il possibile per non perdere il mandato. Un cambiamento d'opinione, di intenzioni, di vedute, sarebbe la morte dichiarata della Società e questo dovete evitare. Un paio d'anni con un complesso simile (pur difettoso!) e la famiglia sarà la società più invidiata di Milano.

Mi ha scritto di procurare che pochi bellissimi quadri venissero mandati questa primavera a Milano, a spese della Famiglia per una breve esposizione. La cosa è troppo difficile perché possa riuscire, e per molti motivi. Prima di tutto non conosco nessuno e faccio veramente la vita da orso. In secondo luogo è troppo difficile che un artista, autore di un lavoro eminente, se ne privi anche per breve tempo, per mandarlo, proprio all'aprirsi della stagione propizia, da un centro importantissimo di commercio d'arte come è Monaco (vien subito dopo Parigi) in una città ricca come Milano, ma che notoriamente, come commercio e movimento artistico è insignificante. Voglio piuttosto sottoporvi un altro progetto, più grandioso, ma che credo fattibile, purché la Famiglia abbia nel venturo anno ancora la fortuna di avere voi tutti alla sua testa. La Secession qui a Monaco raccoglie nell'estate nella sua esposizione le manifestazioni più moderne, più promettenti dell'arte non solo tedesca, ma straniera. L'esposizione si chiude alla fine di ottobre. So che allora la Secession riceve inviti da molte città perché temporaneamente la sua esposizione vi sia trasportata, o se non proprio tutta, almeno in parte. Questo è avvenuto anche quest'anno. L'esposizione degli Artisti viennesi ha fatto la domanda alla Secession di averla per un mese a Vienna, affinché servisse di ammaestramento pel pubblico viennese e per gli artisti stessi. La Secession ha accolto, lusingata da una forma così

¹⁴⁴ Difficile capire a cosa si riferisca Cairati: forse si tratta del rifacimento della sigla bronzea dell'associazione della quale sono documentati diversi modelli. Uno è conservato presso l'Archivio Storico della Famiglia Artistica e risponde a quello ideato da Giuseppe Mentessi (una variante dello stesso è documentata da una immagine apparsa su «Emporium» che riproduce la sigla sociale offerta dalla Famiglia in occasione del trigesimo verdiano: *Targhe artistiche*, «Emporium», vol. XIII, 1901, n. 75, p. 237), mentre altri due sono documentati dalla variante in argento che si trova sull'album donato dalla Famiglia a Verdi nel 1893 e che venne realizzata da Mario Quadrelli. Di questa variante un secondo esemplare, bronzeo, si conserva presso il Fondo Grubicy dove è ricondotta alla mano di Pellini, sebbene risulti identica a quella del Quadrelli e, verosimilmente, da ricondurre a lui. Si può ipotizzare che Cairati si riferisse ad un'ulteriore modello, realizzato per l'occasione e donato alla Ferni, del quale, tuttavia, non è ancora noto alcun esemplare. Sulla storia dell'emblema dell'associazione si sono accavallate notizie spesso leggendarie: non esiste alcuna traccia sull'esistenza di una sigla sociale anteriormente al 1890. Gli scarsissimi documenti noti risalenti agli anni ottanta (*La Famiglia Artistica nel centenario... 1972*) mostrano come le carte intestate di quegli anni non riproducano il Cardo Spinoso che comincia a essere presente nei documenti successivi al 1890. La stessa strutturazione della targa, d'altronde, con le iniziali delle diverse arti e discipline non può che essere successiva alle riforme statutarie del 1890/91 che portarono alla creazione di nuove sezioni. Pertanto, da quanto possibile ricostruire, è a questo momento che va fatta risalire l'ideazione e la realizzazione da parte di Mentessi della sigla sociale che rimane identica per gli anni a seguire, fatte salve le singole modificazioni rintracciabili negli esemplari suindicati.

¹⁴⁵ Il Dott. Carlo Meazza fu il presidente, quasi perpetuo, della Società degli Artisti e Patriottica.

cortese, l'invito. Le spese naturalmente sono state tutte a carico dell'associazione degli Artisti di Vienna: l'esposizione è durata dal primo al 31 gennaio scorso e ha dato questo bilancio: spese complessive fiorini 16.575; introiti 19.000 fiorini. Questo senza contare le opere vendute. Su questa base io credo che la Famiglia Art. potrebbe preparare per il 1896 un vero avvenimento artistico per Milano. le trattative sarebbero facili essendo presidenti l'Habermann¹⁴⁶, ch'io conosco, ed il Dill¹⁴⁷ conosciutissimo in Italia, e di questa entusiasta come lo è l'Habermann. La Famiglia, una volta avuto l'assenso della Secession, potrebbe iniziare una sottoscrizione di Azioni a fondo redimibile per sopperire alle spese: montare bene la cosa, e fare a Milano nella primavera del '96 un breve ma [illeggibile] godimento artistico; facendo le cose con tatto, economizzando, certo ne ricaverebbe anche un discreto utile. Ma anche senza questo, la sola manifestazione, meglio, l'attuazione di simile progetto, darebbe alla Società un grande valore morale. Pensaci e parlane diffusamente ai colleghi di direzione.

A quando la serata liberissima Ferravilla? Dovrebbe essere anch'essa un vero clou dell'annata. Coltivate il Vanzo, a proposito del quale, interprete come è delle musiche di Wagner, mi viene in mente che dovrebbe dare una serata esclusivamente Wagneriana cercando interpreti vocali che siano all'altezza del Vanzo stesso. Sarebbe il caso di dare un Concerto al conservatorio, a pagamento, per aumentare il fondo. Qui a Monaco, città eminentemente musicale, dove il culto per Wagner è grande, dove ogni giorno si hanno concerti sinfonici, quartetti, musiche da camera, le serate wagneriane che dà il famoso direttore d'orchestra Fischer, interpretando Wagner al solo pianoforte, sono frequentatissime e gustatissime. Perché non dovrebbe succedere egualmente a Milano?¹⁴⁸

Questa lunga lettera di Cairati, oltre alle vicende relative all'organizzazione dell'annata sociale che fanno comprendere come fra i membri della passata Direzione fosse proprio Cairati il più attivo nella gestione dell'associazione, illumina su alcune intenzioni di Grubicy circa la realizzazione di una non meglio definita rassegna, da tenersi alla Famiglia, evidentemente con opere provenienti dal nord Europa, fra cui Monaco, proprio tramite la mediazione di Cairati. Una scelta questa che appare assolutamente in linea con gli interessi e la *connoisseurship* sviluppata da Grubicy durante la sua attività da mediatore e agente d'arte negli anni ottanta¹⁴⁹: in mancanza di una documentazione ulteriore, riesce difficile comprendere appieno l'idea avanzata da Grubicy e in che termini, in una simile impresa, dovesse essere coinvolta la Famiglia Artistica che si sarebbe fatta persino carico delle spese di trasporto delle opere. Non è inverosimile, però, l'ipotesi che Vittore intendesse in qualche modo giovare della disponibilità di una istituzione riconosciuta, come la Famiglia, per sviluppare alcuni progetti che sembrano indirizzarsi verso l'apertura di canali commerciali e di scambio artistico tra Milano e le piazze artistiche europee. Già nel 1893 Vittore aveva ottenuto di realizzare una esposizione delle acqueforti della propria collezione e non è improbabile che, questo progetto, potesse rientrare nello stesso filone di "esposizioni individuali". Vittore stesso, infatti, cerca tramite Cairati di sondare il terreno delle possibilità espositive a Monaco: nel 1894 il pittore intraprende un viaggio, abbastanza lungo, in Olanda, forse con una fuga intermedia a Londra¹⁵⁰. Le lettere di Cairati permettono di fare ulteriore luce su questo viaggio. L'architetto-pittore scrive da Monaco il 27 novembre del 1894 rammaricandosi di non essere riuscito a salutare l'amico:

¹⁴⁶ Hugo Freiherr von Habermann.

¹⁴⁷ Ludwig Dill.

¹⁴⁸ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.1.171, n.46.

¹⁴⁹ Si veda per un approfondito studio: M. Vinardi, *Vittore agente d'arte per la casa di vendita Arnold & Tripp. Spunti di riflessione sul sistema della committenza*, in *Annali. Università degli studi di Firenze*, Università degli Studi di Firenze, Pisa 2009, pp. 141-164.

¹⁵⁰ Ne dava segnalazione A.-P Quinsac (2005, p. 48) e ve ne è traccia nelle lettere con Segantini (Quinsac 1985, p. 151, n. 106).

io sono partito da Milano una settimana dopo il giorno ch'avevo da tempo fissato, ed avendomi ella detto che non si sarebbe fermato in Olanda più di 12 o 19 giorni, ero sicuro di abbracciarla. E invece dovetti partire col rincrescimento di non averla potuto vedere. D'altra parte quel prolungamento della sua assenza l'ho visto, per strano presentimento, anche con piacere, perché ho pensato che forse in quel suo viaggio avrà trovato soddisfazioni morali, e spero anche materiali, che da tanto tempo, nell'ambiente guasto, malsano, mezzo putrido, dell'arte milanese, ostinatamente le aveva negate. La sua lettera mi giunse quindi doppiamente cara, poiché vedo di non aver errato nelle mie supposizioni e può immaginarsi come tale fatto mi sia di vero e sentito piacere. Bravo Vittore! Ora che il ghiaccio è rotto cerchi di insistere nell'infischiarci dell'Olanda (cioè no, che in questo caso è proprio il viceversa) di infischiarci dei milanesi e principalmente della classe degli artisti milanesi: e cerchi fortuna altrove, dove c'è gente che può insegnarla assai lunga ai suddetti tanto in arte che nel modo di essere gente rispettabile: aggettivo questo che nel mondo artistico milanese è tanto poter applicarlo al 10 per cento!¹⁵¹

Dalla lettera a Segantini si evince che nel viaggio, cominciato almeno alla fine di ottobre scrivendo Vittore da Amsterdam il due novembre, Grubicy era entrato in contatto con mercanti d'arte e le parole di Cairati lasciano credere che si trattasse di un viaggio d'affari dal quale non dovevano essere escluse questioni connesse alla promozione della propria produzione artistica. Che questo fosse uno degli obiettivi sembra chiaro dal prosieguito della lettera:

io qui, salvo una brevissima visita fatta un giorno all'Habernamm, non ho conosciuto anima viva. Quindi, per momento, non potrei assolutamente dirle nulla riguardo alle domande fattemi riguardo alla esposizione delle sue acqueforti. Dall'impressione riportata da me quest'estate, fin d'ora però mi pare che alla "Secession" sarebbe il suo vero ambiente. È una esposizione di opere sempre di numero inferiore a quelle che tiensi nel Glaspalast, ma che credo superiore a questa nel suo complessivo valore, mandandovi appunto (così per lo meno dovrebbe essere) solo chi tenta una via personale. E credo fermamente che qui l'interesse delle sue acqueforti incontrerebbe certo assai e darebbe una nota caratteristica. Ma di questo c'è tempo di parlarne e s'ella vorrà farmi la cara improvvisata di venirmi a trovare nel suo ritorno da una sua probabile prossima nuova gita in Olanda, ne discuteremo a lungo.

Vittore, dunque, come ricostruito da Rebora¹⁵², in questo momento era intensamente votato alla ricerca attorno al proprio linguaggio pittorico e alla strutturazione di un percorso espositivo personale: sondare le possibilità di esporre a Monaco, anche in relazione ai contatti esistenti tra alcuni esponenti del contesto artistico della città bavarese e la Scuola dell'Aja – basti dire che alla Secessione esponevano Israel e i Maris che costituivano la base della partenza pittorica di Vittore negli anni ottanta – era funzionale al tentare un contesto nel quale i propri lavori, come rilevato anche da Cairati, potessero avere un *vero ambiente* di definizione, certamente meno ostile di quello milanese dove una tra le prime sortite espositive, quella del 1891 alla Famiglia, era stata, come si vedrà, occasione di critiche feroci, e dove l'affermazione delle ricerche sul colore diviso continuavano a scontrarsi con un perenne *n'appuyon pas* di parte della critica. Dietro l'idea di esporre a Milano *pochi bellissimi quadri* di artisti, per quanto documentato, monacensi poteva, dunque, sottostare il principio "dimostrativo" e la volontà di aggiornare il contesto artistico locale che aveva mosso, in piccolo, l'esposizione delle acqueforti nel 1893 e alla cui base era la conoscenza del pittore della cultura artistica europea: non va, dipoi, tralasciato come questo potesse riallacciarsi ad un più ampio discorso sulle tendenze *ideiste* dell'arte contemporanea che in questo torno d'anni trovano una affermazione proprio nel contesto secessionista.

¹⁵¹ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.1.171, n.51.

¹⁵² Rebora 1995, pp. 15-17.

L'ipotesi avanzata da Cairati, apparentemente più complessa ma di più facile realizzazione a detta dell'artista, di invitare la Secessione a Milano non venne mai attuata – come del resto il progetto di Grubicy –, ma si rivela estremamente importante perché permette di comprendere come nella lettura delle vicende dell'associazione non si possa mai trascendere dalle singole personalità che vi prendono parte e come l'interpretazione stessa dell'associazione sia frutto, di volta in volta, dell'azione delle singole individualità che ne indirizzano, in un determinato verso, l'orientamento. Se negli anni novanta la Famiglia Artistica si ritrova ad essere un centro significativo di una cultura artistica “di fronda” rispetto alle istanze più tradizionaliste, è da imputare all'azione fondamentale di determinati artisti che in essa trasfondono alcune intenzioni sia estetico-artistiche sia di ordine pratico ed economico, che ne mutano il profilo da semplice ritrovo artistico a “laboratorio”. È evidente che l'idea di proporre un gemellaggio con la Secessione di Monaco fosse frutto di una interpretazione di tipo “progressista” dell'azione del sodalizio al fine di presentare a Milano «le manifestazioni più moderne, più promettenti dell'arte non solo tedesca, ma straniera». Idea solo all'apparenza peregrina soprattutto se si considera che, come lo stesso Cairati riferisce, era stata una lettera di raccomandazione di Emilio Gola – socio corrispondente della Secessione sin dalla sua fondazione¹⁵³ – il suo tramite per la conoscenza con Habermann e che diversi soci della Famiglia Artistica, come doveva essere noto al pittore, erano soci corrispondenti ed espositori del Verein monacense¹⁵⁴. Se nessuna delle due ipotesi trovò una realizzazione – al netto delle impossibili da valutare implicazioni pratiche – fu anche perché la Direzione “Cairati-Grubicy” si trovò ad essere sconfessata nella successiva elezione di metà anno.

Il 17 giugno del 1895, infatti, si tenne l'assemblea annuale dei soci che portò alla nomina di una nuova direzione in sostituzione della precedente. La vicenda è accompagnata da uno scambio epistolare tra Grubicy e altri soci della Famiglia che lascia emergere come le tensioni esistenti negli anni trascorsi non si fossero in nessun caso riassorbite. Il primo documento risale al 29 aprile 1895 e si tratta di una lettera di Alessandro Bonazzi¹⁵⁵ – revisore dei conti – che informa Grubicy della lite occorsa tra lui e i due musicisti, Nappi e Appiani, tra l'altro direttore, in merito alla decisione della Direzione di cambiare una parte della circolare relativa al concerto previsto per la sera stessa del 29 aprile e tenuto da alcuni membri della Società dei Concerti di Brescia¹⁵⁶. La lettera, scritta con foga dal Bonazzi, rivela che il concerto si rivelò un fallimento, con una scarsa partecipazione di pubblico, e che, quando il revisore si presentò in sala, venne subito attaccato da Nappi e Appiani – decisi a rendere le dimissioni da soci – che accusarono, in sintesi, la direzione principalmente nelle persone di Anzoletti e Grubicy, di avere mal gestito l'evento. Dal testo si evince, come accennato in

¹⁵³ *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens „Secession“ 1893*, A. Bruckmann's Verlag, München 1893, p. 56.

¹⁵⁴ *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens „Secession“ 1894*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, München 1894. Gli espositori lombardi per il 1894: Emilio Gola (p. 17 nn. 83-84), Paul Troubetzkoy (p. 38 nn. 387d-387e). Erano soci corrispondenti fra coloro che potevano essere considerati lombardi: Ernesto Bazzaro (p. 50), Guido Boggiani, Filippo Carcano (p. 51), Adolfo Feragutti (p. 52), Emilio Gola (p. 53), Pompeo Mariani (p. 55), Giuseppe Sartori (p. 56), Giovanni Segantini (p. 57). Sembra importante rilevare che, al netto di Segantini già indirizzato verso una sicura ricerca di marca divisionista e orientato su posizioni di marca simbolista, la restante parte dei soci corrispondenti lombardi rientrava nell'ambito di una pittura accostabile alla netta preponderanza dei pittori naturalisti e “impressionisti”, attorno a Liebermann, nel gruppo secessionista.

¹⁵⁵ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.3.11 n. 882.

¹⁵⁶ *Notizie Musicali. Concerti*, «Corriere della Sera», XX (1895), 115, 27 aprile 1895, p. 3.

precedenza, che Conconi facesse parte della Direzione e che Nappi e Appiani fossero, evidentemente, due elementi della parte “avversa”, tanto che il Bonazzi – vero e proprio referente di Grubicy – scrive che sull’insuccesso della serata «sono contento come una Pasqua». Il 12 maggio Bonazzi scriveva una lunga lettera a Grubicy dove lo informava dell’evolversi dei fatti e della convocazione dell’assemblea: Nappi, Coronaro e Appiani avevano rassegnato le loro dimissioni da soci, mentre Giacosa aveva indetto una riunione per proporre lo slittamento alla metà di giugno dell’assemblea per motivi di ordine pratico, non in ultimo l’apertura della biennale veneziana che, non a caso, teneva Grubicy impegnato in quei giorni a Venezia. Proprio al pittore, infine, si chiedeva di stendere il testo della relazione della Direzione da leggersi durante la seduta e lo si esortava, se possibile, a rientrare a Milano in tempo per le votazioni.

La seduta venne, effettivamente, fissata per la metà di giugno¹⁵⁷: il sette giugno Conconi convocava Grubicy per la discussione, in sede di consiglio direttivo, di questioni *importanti*¹⁵⁸, il 15 giugno veniva eletta una nuova direzione.

Ha avuto luogo l’assemblea annuale dei soci. In essa, udita la relazione del Consiglio direttivo e dei revisori — accolta con generale plauso — si passò alla nomina del Consiglio in sostituzione di quelli sorteggiati¹⁵⁹ o dimissionari, riuscendo la Direzione per il nuovo anno sociale così composta: Letterati, Giacosa e Macchi — pittori, Pusterla e Carozzi — musicisti, Anzoletti e Vanzo — architetti, Balossi e Giacchi — scultori, Giudici e Pellini. Una lettera del socio comm. Ulrico Hoepli, nella quale si comunicava la determinazione di indire un concorso con cospicui premi, per l’illustrazione dei Promessi Sposi, e si invitava la Famiglia Artistica alla nomina di una speciale Commissione per stabilirne le modalità, fu vivamente applaudita. Con tale edizione Hoepli intende solennizzare il 25° anniversario della fondazione della sua Casa editrice. L’assemblea incaricò la Direzione della scelta di tre pittori e due letterati cui affidare l’incarico.¹⁶⁰

La Direzione si presentava modificata, rispetto alla precedente e, ciò che maggiormente importa, Grubicy non era stato confermato tra i direttori. Che il momento fosse delicato lo documenta, come visto, la corrispondenza Grubicy-Morbelli. Vittore aveva invitato Morbelli a presentarsi all’assemblea e questi aveva risposto con una lettera poco conciliante:

12.6.95 sera

Caro Morbelli

Sia Bonino e fa il sacrificio di venir giù per sabato sera che c’è la battaglia campale alla Famiglia Artistica. Carcano, Bazzaro, Carozzi, Maretti e Compagnia si agitano a tutto andare e la difficoltà sta nel riuscire a formare una direzione perché nessuno vuole stare dentro con uno di loro. La tattica che hanno adottato è appunto di voler nominare gli stessi per impedire che si formi una direzione ed allora la società deve sciogliersi. Arrivederci dunque senza fallo.¹⁶¹

Caro Vittore

Ricevuta lettera, ma non mi muovo certamente, ho altro per la testa che la Famiglia Artistica. se la si deve sciogliere si sciogla pure, tanto e tanto, è una batracomiomachia! E per essa non spendo un solto. Figurati non sono venuto per cose abbastanza importanti, e verrò per sì poca cosa!! a contatto di gente sì altezzosa!! Come quel povero

¹⁵⁷ Mart, Archivio del ‘900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.3.11 n. 881.

¹⁵⁸ Mart, Archivio del ‘900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.3.11 n. 879.

¹⁵⁹ In base allo statuto e alle successive modificazioni, alcuni membri della direzione venivano sostituiti o confermati in base a sorteggio.

¹⁶⁰ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XX (1895), 164, 17 giugno 1895, p. 3.

¹⁶¹ Caramel 1982, p. 76.

cretino del D'Orto che a me stesso alludendo, dicevamo piacergli la sincerità nell'arte, come se io fossi artefatto, e lui no con quelle figurine di soldatini e cannoni di carta appiccicati sulle sue tele di montagna!!! Anche i soggetti della Val D'Aosta sono sincerissimi!!! Poveri minchioni [...] il Segantini non è mai stato Socio di nessuna Famiglia e cosa ci perde? Essa va bene per gli intriganti di Carozzi..eri! forse finirò colle dimissioni. Manda la Lombardia e i saluti si voi tutti. Ciao Morbelli¹⁶²

La lettera di Grubicy chiarisce come si trattasse di una crisi di ampia portata, dovuta all'ostruzionismo della *clac* contro la Direzione uscente e alcuni dei membri che la componevano, che si traduceva quasi in una volontà decisa di provocare il collasso dell'associazione. Confrontando i due direttivi risulta che rimanesse in carica almeno due figure vicine alla corrente *espansiva* ed in linea con le idee di Cairati e Grubicy, ovvero Giacosa ed Eugenio Pellini, ma il nodo appare strutturarsi attorno alla rielezione di Giuseppe Carozzi e alla nomina di Primo Giudici che, come si vedrà, vengono indicati come i principali rappresentanti della politica "avversa".

In occasione di questa assemblea, è Grubicy che stende e presenta la relazione della Direzione, un lungo testo che si riporta integralmente perché permette di entrare appieno nella gestione della vita sociale del sodalizio e a comprendere in maniera chiara le dinamiche interne e costituisce una importante testimonianza di come Vittore Grubicy – esponente di spicco e rappresentante di una parte consistente dell'associazione – ne interpretasse la funzione su scala cittadina¹⁶³.

L'annata che veniamo a chiudere con questa assemblea ~~se una~~ senza aspirare ad essere paragonata alle più brillanti del passato per intensità di vita sociale, ha però, in diverse e solenni ricorrenze pienamente giustificato la ragione d'esserci non solo, ma osiamo dire anche l'utilità della nostra associazione in una città come Milano.

La vita della Famiglia Artistica – giova ripeterlo, o signori, perché ~~tal volta a volta~~ troppo di sovente pare venga obliato – non va misurata alla stregua di quella degli altri circoli di ritrovo, società, Clubs e simili, i quali non hanno e non aspirano ad aver altro di mira sulla forma cooperativa che di fornire ai propri soci dei vantaggi determinati di rapporti, di sollazzi et cetera commisurati al numero crescente degli iscritti. In tali casi l'elenco dei soci è il solo ed infallibile termometro che fornisce il grado di calore vitale del Sodalizio. L'uscita di un certo numero, se non subito riparato, ne scompagina l'organismo.

La Famiglia Artistica invece è organizzata in modo che le spese obbligatorie, indispensabili alla sua sussistenza, sono tenute al di sotto della forza contributiva dei soci. L'ideale di prosperità a cui noi aspiriamo non risiede in un ammanto di comodità, di agiatezze, di lusso: se i contributi sociali salissero, per [illeggibile] eventi anche a 50 mila lire, noi ci contenteremmo di un modestissimo locale di semplice ritrovo ed affiatamento per gli artisti devolvendo la somma esuberante nel dare ai nostri associati in corrispettivo di godimenti intellettuali in tutti i rami delle arti, scegliendo, secondo le circostanze, i locali più appropriati per accoglierli tutti. Sviluppando in tale via la propria attività, la rivalità di altri circoli, non avrebbe ragione di esistere verso la Famiglia Artistica, la quale, lungi dal far così concorrenza, ne sarebbe il complemento intellettuale più elevato, degno di una grande città come la nostra.

In questa prima parte Grubicy pone l'accento su un carattere preciso dell'Associazione che la differenzia da tutte le altre realtà associative: la Famiglia non rappresenta un circolo sociale come, ad esempio, la Società del Giardino, finalizzato a fornire ai propri iscritti una socialità basata su un ritorno, in termini pratici, di una sede di rappresentanza e di attività mondane o ricreative che strutturino nella sfera pubblico-privata dell'associazione una socialità di gruppo coesa attorno all'appartenenza ad un identico *milieu* socio-economico. La Famiglia ha una duplice strutturazione:

¹⁶² Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, BEN V.4.76. n. 52.

¹⁶³ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU 2. 1. N. 279

è una società vicinale, basata cioè sulla frequentazione del corpo sociale, e allo stesso tempo di programma, ovvero coesa, societariamente, attorno ad un obiettivo stabilito dal primo articolo dello statuto, che disciplina il corpo sociale e le finalità che esso deve perseguire. Una diminuzione dell'attività sociale, nel senso di un restringimento dei *godimenti intellettuali* a favore di una interpretazione dell'associazione *massaja*, come Grubicy stesso l'aveva definita, implicava l'idea di riportare, o meglio, di circoscrivere la Famiglia Artistica nella strutturazione originaria del 1872, ovvero, una società di soli artisti tesa a porsi quale organismo rappresentativo, in termini pratici, della classe artistica.

Che in una società siffatta potessero crearsi delle tensioni tra gruppi che rappresentavano diverse istanze artistiche, ovvero interessi di ordine pratico, appare chiaro perché il peso specifico che l'associazione poteva rappresentare negli equilibri cittadini non era, semplicemente, legato al corpo sociale dell'associazione, ma ai legami che questo corpo sociale intratteneva all'esterno della società stessa. È ovvio che la disputa, in questo senso, non si giocasse sull'idea di una interpretazione dell'associazione come luogo in cui realizzare o meno eventi culturali di interesse cittadino: non sono i banchetti, i concerti, le conferenze e gli appuntamenti sociali a rappresentare il punto di scontro, né le Intime che in questi anni assumono una fisionomia indipendente e via via sempre più radicale nelle proposte artistiche e che non sono soggette, per quanto è possibile rilevare dalla rarissima documentazione prodotta dall'associazione e inerente le rassegne annuali, ad alcun tipo di giurì di accettazione. La formazione della Direzione della Famiglia non sembra interferire in alcun modo sul carattere della rassegna o sulla qualità dell'esposto: le uniche indicazioni riguardano la tipologia di opere da esporre in relazione alla fisionomia "intima" della mostra, con la preferenza ad opere che siano incunaboli e non lavori da esposizione maggiore, ma dal punto di vista delle scelte estetiche, come dimostra l'esposto, le proposte degli artisti spaziano, liberamente, da Mosè Bianchi alle sperimentazioni degli artisti appena ventenni. La faida interna all'associazione, dunque, non può essere letta come uno scontro per la semplice modalità della gestione dell'associazione, al netto delle differenti interpretazioni che i singoli artisti o i singoli gruppi potevano darne, ma come scontro su questioni di autorità e su quali personalità, per il loro rilievo locale e nazionale, avessero maggiormente diritto di rivestire cariche di gestione e rappresentanza all'interno di una associazione che, nei fatti, si poneva quale società rappresentativa in termini professionali della classe artistica milanese.

Dopo questo cappello introduttivo sulla natura e sulla finalità – nella considerazione parziale di Grubicy – dell'azione societaria, il pittore proseguiva proponendo un sunto dell'attività sociale per l'anno 1894-1895.

È sotto questo aspetto, dunque, o Signori, che percorro rapidamente in rassegna i fatti più salienti che caratterizzarono la nostra vita sociale nello scorso anno.

Per il primo si affaccia indimenticabile alla memoria l'emozionante serata del ...Xbre. Eravamo riuniti per fare lieta accoglienza a quel soavissimo musicista che è Giulio Massenet ed al creatore del teatro libero [illeggibile] quando ratta si sparse nella sala la funerea notizia della morte di Grandi¹⁶⁴. Lo ricorderete, o signori, in quel momento solenne i cuori di tutti noi palpitarono insieme della stessa profonda commozione facendoci sentire quanto eravamo affratellati tutti nel legame della Famiglia Artistica. alla festa subentrò improvvisata una solenne

¹⁶⁴ Si tratta della serata, già citata, in onore di Massenet: *Werther...* 1894, p. 757.

assemblea¹⁶⁵ in cui altre alle doverose onoranze per il grande uomo scomparso fu statuito per acclamazione che sul sommo artista a nessuno fosse concesso il diritto di prendere parola ma che questa – sovranamente eloquente – fosse riservata solo all’opera grandiosa del Grandi che si volle e si ottenne scoperchiata e presentata al popolo perché colla sua austera e grandiosa bellezza dicesse di lui la più epica e veritiera ed imperitura commemorazione funebre che mai fosse stata detta sulla tomba di un defunto. Sciolo così doverosamente il tributo all’angoscia del momento, ci ricordammo degli ospiti i quali, col loro animo d’artisti veri, avevano pure simpatizzato colla nostra emozione e ne seguì, lo ricorderete, una serata di sincero e genialissimo abbandono pieno della più schietta cordialità che ha indubbiamente lasciato una profonda e cara ricordanza di noi al genialissimo maestro francese ed al suo valoroso compagno Antione (?).

Scusate se ci siamo soffermati alquanto sopra il ricorso di quella serata: essa non fu punto di quelle... a successo che accrescono il numero dei soci; ma il suo ricordo è squisitamente grato all’animo nostro poiché ci fa pensare

¹⁶⁵ L’assemblea avvenne immediatamente, proprio come riporta Grubicy, e si deliberò quanto segue: « iersera alla Famiglia Artistica si riunirono d’urgenza i soci presenti, e fu approvata all’unanimità la proposta di fare le opportune pratiche perché il corteo funebre sfilasse davanti al monumento dello Cinque giornate e perché questi venga scoperto al passaggio. Venne fatta speciale raccomandazione alla Commissione, composta della presidenza e degli scultori Butti, Troubetzkoy, Pollini, Bezzola e Quadrelli, di mantenere alla cerimonia la severità e la semplicità che ora nelle abitudini del Grandi. In Municipio non si è presa ancora alcuna deliberazione né per onorare la memoria dell’estinto, perché si attende di sapere se la salma verrà trasportata a Milano; né per lo scoprimento del monumento, perché il comune intende prima interpellare in proposito il Comitato dei veterani. Altrettanto dicasi dell’Accademia di Belle Arti», *Giuseppe Grandi*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 330, 1 dicembre 1894, p. 3; «In una riunione tenutasi stanotte alla Famiglia Artistica, e che si protrasse assai animata fino all’una dopo mezzanotte, venne approvato il seguente ordine del giorno: “La famiglia di Giuseppe Grandi ha espresso il fermo volere che la salma debba essere tumulata nel suo paese, Di fronte a questa determinazione, non potendosi più tributare gli onori funebri che Milano sentiva di dovere alla salma del grande artista, la Famiglia Artistica, mentre a Ganna avrà luogo il funerale (martedì 1 corrente al tocco), esprime il vivo desiderio che la cittadinanza milanese non debba essere esclusa dal partecipare a questo lutto dell’arte, e fa voti perché nell’ora stessa del trasporto, l’anima poderosa e geniale di Giuseppe Grandi le venga rivelata in tutto il suo alto valore dell’opera sua, collo scoprire temporaneamente per quel giorno il monumento delle Cinque Giornate, riservando a tempo opportuno ogni cerimonia e solennità inaugurale. Questo voto della Famiglia Artistica, essendo reso ineffettuabile dal rifiuto decisivo che la speciale Commissione oppose a qualsiasi progetto di scopertura anche momentanea del monumento, adducendo le disposizioni già prese per la cerimonia d’inaugurazione in marzo – fa e si affida che la stampa milanese, interprete dei sentimenti della cittadinanza, conforti col suo appoggio il voto della Famiglia Artistica», *Le Onoranze a Giuseppe Grandi*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 331, 2 dicembre 1894, p. 3. In seguito ad una successiva riunione del Comitato dei Veterani e alle pressioni della Famiglia Artistica e della stampa venne permesso lo scoprimento, per mezza giornata, del monumento: «Alla Famiglia Artistica. Molto numerosa è riuscita la straordinaria riunione di ieri sera alla Famiglia Artistica. Presiedeva Giacosa. Parlarono Bistolfi, Tabacchi e Murso, quest’ultimo incaricato dal Circolo artistico di Trono. Fu data comunicazione che il sindaco Selvatico di Venezia [Selvatico era Socio onorario della Famiglia Artistica] incaricò la Famiglia Artistica di inviare pei funerali del Grandi una corona simile a quella che manderà la Famiglia stessa, l’assemblea infine votò i tre seguenti ordini del giorno: 1 – La Famiglia Artistica, plaudente alla realizzazione del suo vivo desiderio di tributare a Giuseppe Grandi la sola onoranza, realmente degna di lui – quella di presentare al giudizio ed all’ammirazione della cittadinanza l’opera d’arte colossale che compendia tutta la vita laboriosa e disinteressata del grande statuario – nell’esternare il suo grato animo alla Commissione Municipale, ai Veterani e Reduci per la loro adesione, al Regio commissario Conte Bonassi ed al marchese Emilio Visconti Venosta, presidente della R. Accademia per la loro premurosa ed efficace cooperazione, sente il bisogno di riaffermare solennemente in questa Assemblea che nella sua legittima aspirazione da null’altro fu messa all’infuori che dai più puri ed elevati intendimenti dell’Arte ed esprime in pari tempo il convincimento che la consacrazione, puramente artistica, del trionfo dell’opera del Grandi, lungi dal menomare, in qualsiasi modo, l’interessamento di tutti per le future solennità inaugurali, che glorificheranno l’idea generatrice del monumento, non potrà che accrescerne il lustro, poiché tutti allora sapranno che laggiù a Porta Vittoria lo scoprimento definitivo d’un’opera di rara bellezza farà degno accompagnamento all’apoteosi dei martiri della libertà. 2 – L’Assemblea dà incarico alla Direzione di delegare due rappresentanti della Famiglia Artistica che facciano le pratiche opportune ad impedire la dispersione e la possibile rovina dei modelli in gesso lasciati dal compianto artista. 3 – La Famiglia Artistica incarica la Direzione di studiare il modo perché l’ultima statua del Grandi – il Dante – venga riprodotta così da diventare patrimonio artistico del pubblico in luogo pubblico. La direzione riferirà in una prossima assemblea quanto ha potuto ottenere», *Le Onoranze a Giuseppe Grandi. Il monumento si scoprirà*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 334, 4 dicembre 1894, p. 3. La vicenda dello scoprimento fu molto complessa: la famiglia di Grandi stessa si oppose alla scopertura che, in ogni caso, avvenne. La Famiglia Artistica, dal suo canto, si fece promotrice non solo dell’organizzazione della rappresentanza cittadina a Ganna, ma di una serie di attività connesse alla celebrazione della memoria grandiana, compresa la realizzazione di una pubblicazione dedicata allo scultore, delle quali resta traccia nelle carte del fondo Grubicy: Mart, Fondo Grubicy, GRU I 1.3.11, nn. 873, 874, 898, 871, 866, 867.

con conforto che – malgrado tutto – è cosa buona e bella che in una città come Milano sussista un ambiente dove – sia pur anco di rado – possono aver luogo manifestazioni artistiche di indole così nobile e schiettamente disinteressata.

Voi sapete o signori che i diversi criteri direttivi dell'amministrazione che ci precedette portò seco la perdita d'un certo numero di soci, soprattutto frequentatori, i quali non trovarono più un corrispettivo soddisfacente ai loro contributi. L'assemblea dello scorso anno ebbe a decidere su tale divergenza direttiva, che aveva un eco anche in un grippo di soci artisti, e statui che l'azione della Famiglia non dovesse circoscriversi ad una vita semplice, quasi professionale poco propensa ai soci frequentatori e contraria alle feste ed alle manifestazioni [illeggibile]; ma volle che la nostra associazione ritornasse, come prima¹⁶⁶, ad essere colle sue aspirazioni [?] un campo di contatto fra i produttori nei vari rami dell'arte ed il pubblico, senza cessare di occuparsi di fatti professionali di interesse generale degli artisti.

L'applicazione di questa linea di condotta, tracciataci dall'assemblea mentre pure riprendeva l'iscrizione di soci nuovi sino ad una quarantina lasciò però uno strascico di malumore e screzio fra i dissidenti, i quali dovettero sottostare al voto dell'assemblea dell'anno scorso, strascico che finì con alcune dimissioni di soci, che la direzione deplora, non tanto pel numero relativamente esiguo, quanto pel valore personale degli egregi colleghi che si staccarono da noi.

Malgrado ciò, coi fondi limitati di cui si disponeva, ci lusinghiamo di non aver del tutto defraudate le aspettative dei nostri buoni soci frequentatori, in fatto di trattenimenti e svaghi a loro offerti.

Come si vede Grubicy ritorna sulla questione annosa della scissione interna e riferisce circa alcune defezioni dal corpo societario. In effetti, rimane traccia delle dimissioni, oltre che di quelle recentissime di Nappi, Coronaro e Appiani, di due importantissimi soci – Filippo Carcano e Ernesto Bazzaro – che erano giunte dopo l'ultima tornata di assemblee del 1894 che aveva portato alla sconfessione della direzione Carcano e alla ricostituzione di un direttorio sotto Giacosa e che vide, dopo la defezione di Cairati, entrare Vittore Grubicy. Già l'ordine del giorno, citato in precedenza, per l'assemblea del 26 giugno 1894, dava contezza di una dimissione consistente di direttori uscenti e prevedeva al punto terzo la discussione sulle *dimissioni da soci della Famiglia Artistica di alcuni membri della passata Direzione*¹⁶⁷. Non è chiaro se a questo momento, o ad una fase successiva si debba riferire la minuta conservata nel Fondo Grubicy¹⁶⁸ di due lettere, una a Carcano ed una a Bazzaro: neppure il fatto che la minuta sia stesa da Grubicy aiuta a collocare i fatti con precisione, perché, come visto, fino alla fine del 1894 il pittore, pur non svolgendo alcuna attività ufficiale, appare avere una influenza, complice Cairati, veramente ingente all'interno dell'associazione. Queste le due lettere:

a Carcano

alla Direzione della Famiglia Artistica non pare vero che una personalità che possiede la di lei influente preponderanza sui colleghi, che ha per tanto tempo partecipato agli oneri del Direttorato, invece di far prevalere nell'Assemblea dei Soci i criteri d'indirizzo artistico e di rettificare così un passo della Direzione che da Lei è ritenuto un errore, si sia invece lasciato trascinare all'atto dispettoso verso l'intera Società di dare le sue dimissioni da Socio. Siccome ~~la confusione che c'è~~ nel libro dei reclami¹⁶⁹ c'è una certa confusione che ci lascia qualche

¹⁶⁶ Grubicy intende "prima" riferendosi al triennio 1890-1893.

¹⁶⁷ GRU.I.1.3.11 n 827.

¹⁶⁸ GRU.I.1.3.11 n 885.

¹⁶⁹ Si trattava di un libro che si trovava esposto nelle sale dell'associazione dove i soci avevano la possibilità di scrivere e lasciare osservazioni e note da far pervenire alla Direzione. Purtroppo i volumi risultano dispersi insieme a larga parte dell'Archivio Storico. La mancanza di tracce documentarie di questi volumi dopo il 1940 lascia pensare che, insieme ad altri materiali, si tratti della parte persa durante i bombardamenti che distrussero, tra le altre cose, anche la biblioteca di Previati donata all'associazione.

dubbio sulla di lei dimissione ci permettiamo rivolgerle preghiera di volerci chiarire le di Lei intenzioni, nella speranza o di averle noi fraintese o di sentire che Lei, riflettendo con calma, le ha modificate.

Con massima considerazione

La Direzione

A Bazzaro

La direzione a malincuore è costretta a prendere atto delle di Lei recise dimissioni da socio, facendole però notare che la motivazione di esse (per uno che ha partecipato al Direttorato e quindi dovrebbe sapere come essere Direttore non vuol dire essere infallibile) non sembra la più opportuna per far trionfare un indirizzo artistico dissenziente né per correggere un atto che da Lei è ritenuto un errore.

Amiamo piuttosto credere che la intenzione di Lei più volte manifestata di ritirarsi dalla Società abbia trovato in questa circostanza la sua effettuazione più opportuna.

Come si nota il tono delle lettere è molto differente: quasi conciliatoria quella con Carcano, apertamente critica e finanche un rimprovero quella a Bazzaro. È possibile immaginare che le due dimissioni arrivassero successivamente ai mesi convulsi dell'estate 1894 quando la linea *massaja* si trovò sconfessata in sede di Assemblea con la nomina di una nuova Direzione. Certo non stupisce, in considerazione della corrispondenza di Grubicy con Cairati, che le due dimissioni arrivassero insieme, dato che Carcano e Bazzaro sono spesso indicati come due dei componenti della *clac* dissenziente. Si trattava, dunque, di dimissioni strategiche e la piaggeria che nella lettera traspare verso Carcano era certamente dovuta al timore che le dimissioni del maestro oggettivamente più considerato nella Milano degli anni novanta – accademico di Brera, acclamato, come ricordava Grubicy stesso, in ogni commissione artistica locale – potessero innescare una catena di dimissioni da soci degli artisti più vicini al pittore naturalista e, in ogni caso, costituire uno smacco per la Società stessa che avrebbe perso un importante rappresentante dell'arte locale. Certo è che le due dimissioni, considerando l'appello di Grubicy a Morbelli del maggio 1895, non trovarono poi corso o, in ogni caso, i due pittori rientrarono nel seno dell'associazione proseguendo, tuttavia, una politica di avversione nei confronti della linea grubiciana sino all'ostruzionismo nell'assemblea generale.

A questo punto Grubicy riprende ad elencare l'attività sociale dell'annata.

Si cominciò con una gran dose di buona volontà e di sacrificio ad organizzare un palcoscenico per dare la produzione offerta dal maestro Coronaro sotto gli auspici del singolarissimo nome d'Arrigo Boito autore del testo¹⁷⁰ [illeggibile] e sottoporla al vostro giudizio nelle più favorevoli condizioni che un maestro potesse desiderare e con un sacrificio senza precedenti negli annali della Famiglia Artistica. Ci spiace per il membro Coronaro che col dare pochi mesi dopo le sue dimissioni da Socio abbia mostrato di apprezzarli si poco da trovare conveniente di dare il calcio alla secchia dopo averci bevuto¹⁷¹. Il ricevimento di Zola, il festeggiamento a Mascagni¹⁷², la solenne dimostrazione a' funerali di Grandi, il telegramma a Goncourt pel Suo giubileo, le

¹⁷⁰ Si tratta della già citata messa in scena di *Un Tramonto* di Boito e Coronaro: *Famiglia Artistica...*, 25 novembre 1894, p. 3; *Un tramonto...*, 28 novembre 1894, pp. 2-3.

¹⁷¹ Come visto, Gaetano Coronato lasciò la società, insieme a Nappi ed Appiani, nel maggio del 1895.

¹⁷² Grubicy si riferisce al pranzo sociale offerto dalla Famiglia per Pietro Mascagni, socio dell'associazione, il 13 marzo 1895. « Il pranzo offerto dai soci della Famiglia Artistica al maestro Mascagni ha avuto luogo ieri sera nel salone di via San Paolo, tramutato per la circostanza in una cucina rustica con salami e pannocchie appese al soffitto, con una pecora ed una gallina che raccoglievano le briciole, con campagnuoli nei più caratteristici abbigliamenti che servivano le tavole. I coperti erano circa centocinquanta e fra i invitati v'erano moltissime notabilità delle arti e delle lettere. Regnò la più schietta allegria, e la consegna di non pronunciar discorsi né far brindisi fu rigorosamente mantenuta. Uno strappo solo fu fatto con un lungo applauso eloquentissimo all'indirizzo del Bravo Consonni, che servì il pranzo in modo veramente lodevole e s'ebbe in compenso anche un prezioso autografo del maestro Mascagni che scrisse per lui quattro battute di musica sulle parole "il pranzo fu squisito". Il menu era curiosissimo: Ornato di un ritratto del maestro Mascagni a quattro

onoranze al rimpianto socio pittore Filippini¹⁷³ ed al nostro carissimo e benemerito cassiere pittore Marzorati ed altri atti d'interessamento per valenti colleghi compiti da gravi malattie ed ora ritornati all'arte costituiscono altrettanti atti di solidarietà artistica rispondenti allo spirito della nostra associazione. La chiusa brillante della Stagione la dobbiamo alla geniale operosità del nostro carissimo socio Egregio Maestro Vanzo i cui successivi trionfi a Milano ed all'Estero ebbero eco grandissima nella nostra "Famiglia" onorata in persona d'uno dei suoi migliori. A lui è dovuto il preziosissimo intervento alla nostra serata di Adalgisa Gabbi¹⁷⁴ la poderosa e geniale artista che ora Milano ammira ed apprezza in tutto il suo impareggiabile valore.

Prima di avviarsi alla conclusione il pittore entrava nel merito di una questione più complessa e che appare essere la chiave di volta della scissione interna: come si diceva, è difficile credere che la semplice questione riguardante la natura *espansiva* dell'associazione potesse costituire un punto di scontro. È evidente che quello che rappresentava il punto del contendere era la possibilità di esercitare un controllo sull'associazione al fine di potere, tramite la rappresentanza sociale stessa, esercitare una influenza esterna quando la Famiglia Artistica operava in qualità di organo rappresentativo degli artisti stessi. È, per l'appunto, il caso della nomina dei consiglieri accademici di Brera nel 1895 che vede, ancora una volta, radicalizzarsi le tensioni: la posizione di Grubicy e della Direzione che rappresenta è molto semplice, la Famiglia non deve essere teatro di scontri tra fazioni artistiche perché è una associazione che agisce nel generale interesse degli artisti e non nell'interesse specifico di una parte di essi. Come accennato in precedenza e come emerge dalla considerazione delle pratiche dei Consigli Accademici conservati presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, il Consiglio degli accademici svolgeva delle funzioni di primaria importanza e la nomina ad accademico comportava la possibilità di operare dall'interno dell'istituzione braidense. È naturale, considerando ciò, che la produzione di una rosa di nomi per l'elezione dei nuovi consiglieri fosse un ovvio oggetto di scontro.

anni e di una forchetta a cinque denti, ove erano scritte delle note di musica, conteneva il "catalogo analitico descrittivo delle molteplici imbandigioni e delle ghiotte leccornie munificamente prodigate in onore del Pedrino ai soci della "Famiglia artistica" riconoscenti e v'erano delle denominazioni di questo genere: egregio pollino benestante, arrostito adagio, andante, maestoso — lussureggiante insalata vegetariana — sublime torta di pasta frolla, stile lombardo — tremendo lattemiele offerto dal dottor Cattaneo — liquori non si consigliano — e via via. Fra un *bon mot* di Mascagni, una *scena* dell'infaticabile Campi ed una partita al bigliardo, la cui arte mostrò di non aver segreti pel festeggiatissimo maestro, la riunione si protrasse fino a tarda ora», *Il pranzo offerto dai soci...*, «Corriere della Sera», XX (1895), 72, 14 marzo 1895, p. 3. Presso il Fondo Grubicy si conservano tutti i materiali relativi all'organizzazione del Banchetto e alla stesura del Menù: GRU I.1.3.11, n 846 (bozza menù a stampa con correzioni), 848 (bozza menù manoscritta), 853 (bozza manoscritta per circolare di invito ai soci al pranzo sociale), 826 (esemplare a stampa della circolare di invito). Il banchetto era previsto per l'8 marzo, ma la morte di Francesco Filippini portò allo slittamento della festa. Presso l'Archivio Storico della Famiglia Artistica Milanese si conserva il menù autografato da Pietro Mascagni.

¹⁷³ Oltre alla partecipazione ai funerali – *Funebri*, «Corriere della Sera», XX (1895), 66, 8 marzo 1895 – la Famiglia Artistica si fece promotrice della esposizione postuma del pittore nelle sale sociali: «l'Esposizione Filippini alla Famiglia Artistica – Domani sera, venerdì, alle ore 21, nelle sale della Famiglia Artistica, verranno esposte al pubblico le opere del compianto pittore Francesco Filippini. L'esposizione — a ingresso libero pei soci e per il pubblico — rimarrà aperta per otto giorni e sarà visibile dalle ore 21 alle 23 ½», *L'Esposizione Filippini alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XX (1895), 133, 16 maggio 1895, p. 3. Per una recensione della rassegna che contava una trentina di opere: *L'Esposizione Filippini*, «Corriere della Sera», XX (1895), 135, 18 maggio 1895, p. 3.

¹⁷⁴ Si tratta del concerto organizzato al Conservatorio nell'aprile 1895 dove la Gabbi eseguì alcuni pezzi inediti del repertorio rossiniano: «Alla Famiglia Artistica si sta organizzando un concerto Gabbi, sotto la direzione del maestro Vanzo allo scopo di far sentire una Giga e Musetta di Rossini, inedita, un quartetto sinfonico e minuetto della 5' Sinfonia del milanese Sammartini, del 1600, inedito, mai eseguiti. Questi pezzi furono trovati in seguito a ricerche- del maestro Vanzo», *Notizie musicali*, «Corriere della Sera», XX (1895), 73, 15 marzo 1895, p. 3. Si veda: *Notizie Artistiche*, «Corriere della Sera», XX (1895), 85, 27 marzo 1895, p. 3. Il concerto si rivelò un successo enorme di pubblico tanto che la Famiglia dovette diramare una nota di scuse per coloro che non erano riusciti a trovare posto nelle sale del Conservatorio: *Il Concerto della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XX (1895), 98, 9 aprile 1895, p. 3; *Notizie artistiche*, «Corriere della Sera», XX (1895), 99, 10 aprile 1895, p. 3.

Pochi furono gli avvenimenti d'indole puramente professionale: la solita esposizione di capo d'anno, il funzionamento della Scuola d'acquaforte, iniziata lodevolmente dalla direzione che ci precedette, una conferenza sperimentale sui nuovi colori Syntonos e per ultimo le nomine pel consiglio accademico di Brera.

In questo fatto d'importanza artistica innegabile la direzione ha creduto di far tesoro dell'esperienza del passato, per eliminare dalla società una sorgente perenne di astiosi attriti che costrinsero già molti soci artisti ad abbandonarci per formare altrove un nucleo che non contrariasse i loro interessi morali e finanziari. Noi abbiamo convocato in comizio elettorale i soci e non soci aventi diritto a votare i consiglieri accademici¹⁷⁵: ma – a differenza d'altre volte – abbiamo creduto preferibile che l'adunanza fosse lasciata libera di discutersi la scelta dei candidati a seconda dei vari partiti [illeggibile] per poi decidere la battaglia alla urna di Brera, ma senza proclamare [frase illeggibile] a nome di tutta la Famiglia Artistica delle candidature le quali, mentre erano volute da un gruppo di soci, trovavano la più recisa avversione in un altro gruppo pure appartenente alla nostra Famiglia. Si trattò alle volte di votazioni derisorie: in un gruppo di 16-18 contro 14 o 16 dell'altro: eleggevano diversi candidati [illeggibile]: sì che – tolti gli eletti, gli elettori risultavano in numero inferiore al gruppo restato bocciato e questo giochetto bastava per dar fiato alle trombe e proclamare che La Famiglia Artistica raccomanda i nomi e così e così con naturale dispetto nei vinti i quali non trovando in questo trattamento di famiglia andarono poco alla volta a raggrupparsi alla Patriottica per contrapporre una coalizione che meglio rispondesse alla loro veduta. E a quale pro tutti questi attriti? Per nulla, poiché la decisione dipendeva dai voti che si deponavano a Brera, dove, ben di sovente non risultava che uno scacco per la nostra società.

La direzione ha opinato ed opina che la Famiglia artistica che si compone di letterati, di musicisti, di architetti oltreché di pittori e scultori dovrebbe come ente restare al di sopra ed all'infuori delle piccole lotte di gruppi e di partiti ed occuparsi unicamente degli interessi generali dell'arte o anche di fatti professionali purché interessino la generalità dei soci d'una data arte e non solo un gruppo di essi a danno di un altro gruppo. Resti libera la lotta e chi è in maggioranza la faccia valere in sede [illeggibile] senza inacerbire gli animi in proclamazioni che nulla apportano. Quando si darà il caso che in una seduta elettorale tutti i soci interessati si trovassero concordi allora si potrà chiedere alla Direzione che intervenga a nome della Società per dar mano forte all'interesse generale. Questo fu il criterio che guidò la direzione: l'Assemblea deciderà se crede di addottarlo [sic] pel futuro o se intende respingerlo per provvedere come si è fatto per l'addietro.

Con ogni evidenza la Direzione, ispirata allo stesso pensiero di Grubicy, ostacolava le derive “personalistiche” dell'associazione evitando di far passare per una scelta dell'intera società quello che era il frutto di una lotta – giocata all'interno della Famiglia con delle vere e proprie strategie di ostruzionismo – da parte di alcuni gruppi che puntavano, come detto, a sfruttare il potenziale di influenza dell'associazione per fini propri. Dipoi Grubicy stesso evidenziava, con molta lucidità, come si trattasse di un criterio del tutto fallimentare, soprattutto perché la scelta sarebbe, in ogni caso, stata demandata alle votazioni tenutesi in Accademia dove – ed è un fatto facilmente desumibile dalla cronaca – le posizioni della Famiglia Artistica non riuscivano ad affermarsi proprio a causa della frammentazione del corpo sociale che emergeva nelle sedute interne all'associazione stessa. Se, in termini teorici, la Famiglia fosse riuscita a fare corpo compatto attorno ad una lista di candidati, l'elezione da parte dei soci onorari – in parte soci della Famiglia Artistica stessa – dei nuovi consiglieri accademici, avrebbe potuto dare come risultato la nomina delle personalità espresse dall'associazione. La realtà, invece, vedeva una dispersione delle forze a causa dei *gruppi*, alcuni dei quali – e si tratta di Carozzi, Giudici e altri appartenenti alla *clac* osteggiata da Cairati – avevano finito per polarizzarsi attorno alla Società degli Artisti e Patriottica in opposizione alla Famiglia stessa. È così che in occasione dell'elezione del 1895 la Famiglia non presenta una propria lista di candidati, ma si limita a comunicare a mezzo stampa i nove nominativi necessari e risultati di una

¹⁷⁵ La votazione dei consiglieri accademici era di pertinenza dei Socio onorari dell'Accademia di Brera.

elezione che non è, come accadeva in precedenza per le nomine dei giurì del Principe Umberto, espressione di una indicazione di voto da parte dell'associazione, ma l'indicazione espressa dall'assemblea dei soci onorari:

La Famiglia artistica ci prega di voler pubblicare la seguente lista di nomi risultati nella votazione dell'Assemblea di Soci onorari della R Accademia di Belle Arti, proposti a completamento del Consiglio Accademico della Regia Accademia: Boffi architetto – Bazzaro, Giudici, Bezzola, Abate, Secchi, scultori – Dell'Orto, Gola, Beltrami, pittori¹⁷⁶

Di questi nomi soltanto due – Luigi Secchi e Uberto Dell'Orto – risultarono eletti, in sede di consiglio accademico, alla carica, e bisogna considerare che gli elettori erano i medesimi che avevano eletto i nomi presentati dalla Famiglia Artistica, a conferma di come la mancata unitarietà di intenti facesse perdere qualsiasi capacità operativa all'associazione.

È necessario, tuttavia, considerare che Grubicy, che in questa occasione si esprime in qualità membro della Direzione, nel corso della sua attività, come testimoniano i citati documenti del Fondo Grubicy, celandosi dietro l'anonomo *un gruppo di imparziali* cercava ugualmente di indirizzare le scelte artistiche dell'associazione verso un ben preciso orizzonte e, dunque, di potere tramite questa influire sul contesto locale. La levata di scudi della direzione verso un utilizzo smaccatamente personalistico della Famiglia va dunque considerata con un distacco necessario e dovuto *in primis* alla parzialità dei documenti disponibili: tutto quanto noto, al momento, proviene dalla corrispondenza di Grubicy ed è quindi ovvio che filtri una visione dei fatti estremamente condizionata dalla posizione del pittore. Quali che fossero le ragioni della *fronda*, sia nel contrastare in maniera decisa l'azione della Direzione e soprattutto nell'osteggiare apertamente la figura di Grubicy, è certo che dovevano risiedere in una posizione, paradossalmente, non diversa da quella di Vittore stesso, ovvero nel limitare la sfera di influenza di un determinato gruppo sull'azione dell'associazione.

Avviandosi alla conclusione della sua relazione, Grubicy presentava quelle che erano le prospettive future del Direttorato qualora fosse stato rieletto.

Questi gli avvenimenti: quanto ai prospetti e vedute pel futuro ne abbiamo uno minuziosamente elaborato con molto amore dal socio Vanotti sull'istituzione d'una cassa sussidi e prestiti che sottoporrei allo studio dei nostri revisori; uno provenendoci dal libro domande e desideri, che chiede la compilazione a stampa d'un Bollettino annuo della F.A.¹⁷⁷ in cui vengano registrati gli avvenimenti lieti e tristi del sodalizio, le commemorazioni biografiche con ritratto dei soci defunto, coll'elenco e possibilmente le illustrazioni delle principali opere da essi compiute. L'idea bella e gentile speriamo non andrà perduta.

Il palcoscenico che oramai possediamo ci fornirà qualche produzione nel campo delle lettere oltreché della musica. Il nostro egregio socio Ferravilla si è già gentilmente impegnato a regalarci qualche sua produzione inedita di teatro libero riservandola strettissimamente ai soli soci.

Il numero crescente d'iscrizione di Signore socie ci ha consigliato di modificare il bellissimo locale che serviva d'anticamera trasportandovi il pianoforte e con [illeggibile] per trasformandolo in un salotto che possa serenamente servire le nostre gentili consorelle le quali troveranno alla Famiglia Artistica quella deferenza, franca e semplice accoglienza che distingue nelle società più progredite i rapporti intellettuali senza distinzione di sesso.

Ma perché anche questo progetto possa avere esito felice vi è una lacuna importantissima che fortunatamente può essere colmata senza la minima spesa e solo con una buona volontà. Come gran parte d'attrattiva e

¹⁷⁶ *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» XX (1895), 88, 30 marzo 1895, p. 3.

¹⁷⁷ Nulla di tutto ciò verrà realizzato, almeno sino alla pubblicazione del numero unico di «La Parola degli Artisti. Periodico della Famiglia Artistica» nel 1913.

d'interessamento per la nostra associazione venisse meno pel fatto che le sue sale – tranne le occasioni di trattenimenti eccezionali – non si frequentano mai come un luogo di convegno degli artisti. Ognuno vi accede casualmente a sbalzi nella speranza d'incontrarvi qualche collega e se per combinazione non vi trova che i pochi habitués [illeggibile] nella partita di carte o di bigliardo si disvaglia dal ritornarci per lungo tempo rompendo così quella consuetudine di contatto e di scambi d'idee che non solo dovrebbe costituire una delle principali risorse per gli associati, ma che dovrebbe essere il tramite di quelle iniziative brillanti che nascono e si sviluppano soltanto nella collettività e nella montatura che si sviluppa dalla mutua suggestione.

Sappiamo che all'estero creano società d'Artisti floridissime le quali non tengono aperte le sale sociali che un giorno alla settimana ma in quel giorno vi accorrono tutti indistintamente formando dei gruppi a seconda delle varie affinità di tendenze. Perché non si potrebbe noi pure concentrarci, in un giorno, per esempio nel Venerdì per darci ritrovo ed essere certi di non fare la strada inutilmente? Da cosa nasce cosa e non sarebbe difficile riuscire spontaneamente nella creazione dei "Venerdì della Famiglia Artistica".

Ed ora o signori che dalla nostra relazione avete potuto farvi un concetto del come stiamo e cosa possiamo ragionevolmente attenderci dal futuro, non ci resta che rammentarvi vivacemente di porre ogni vostra cura nel dare alla Società una Direzione omogenea di intendimenti (come fortunatamente si trovò d'essere la nostra) e che più di noi sappia e voglia operare pel bene e pel progresso della Famiglia Artistica.

Malgrado gli sforzi della Direzione, come visto, il nuovo Direttorato rappresentava una sconfitta, in termini pratici, della posizione di Grubicy. Così, almeno, leggeva i fatti Gerolamo Cairati che il 2 luglio del 1895 scriveva a Vittore

Venino mi scrisse anche lui giorni fa congratulandosi meco e mi dava poi notizie della Famiglia Artistica. Vedo purtroppo che malgrado tante fatiche fatte, tanta buona volontà messaci, tanto tempo sprecato, le bestiali guerricciolate personali non sono cessate e che il famigerato gruppo Carcano-Carozzi-Giudici (quella bestia!) è sempre quel malaugurato menatorrone, quella vera piaga per la nostra società. Sin ch'esso avrà voce in capitolo e troverà degli stupidi che lo appoggiano, non spererò ma bene per la Società stessa. Tu intanto, caro Vittore, non scaldarti: lascia che quei botoli abbaino. Chi ti conosce, chi ha cuore e coscienza, apprezza sempre più il tuo ingegno, la bontà tua, il disinteressamento tuo e non può nutrire per te che dell'affetto grande e rispondere con riconoscenza viva a tutto il bene che hai fatto e farai in seguito.

Ieri dalla Famiglia Art. ho ricevuto la serrata, succosa relazione morale che tu hai steso. L'ho letta subito con vero interessamento e ringrazio di cuore colui che ha avuto l'idea gentile di farmene prendere visione. Benché l'indirizzo sia stato fatto da Bonazzi, suppongo che tale ringraziamento devo rivolgerlo a te. Scrivimi se la bozza va rimandata. Ottima l'idea tentare la serata settimanale. Quest'uso c'è anche qui a Monaco, ogni sabato sera all'Allotria (?) società di Artisti. In quelle sere la società è molto frequentata ed è certo che se v'è a Monaco artisti, musicisti di passaggio, non mancano di andarvi. Io però non mi vi recai che una volta sola. In fondo ci tengo pochissimo a far conoscenze, specialmente nel ceto artistico. Tutto il mondo è paese, ed anche qui tra gli artisti vi son le camorre, le guerricciolate e tutte le altre menzogne che si trovan dappertutto. Quindi non sento nessuna attrazione a mangiarmi il fegato. Di pensieri ne ho già sin troppo, e, purtroppo, tutt'altro che lieti.¹⁷⁸

Era dunque l'ostilità costante del gruppo ruotante attorno a Carcano che preoccupava Cairati e il nuovo Direttorio vedeva tra i membri proprio Carozzi e Giudici che ormai sembravano aver assunto ogni potere di indirizzo

Ho visto, non so su quale giornale, e già da qualche settimana, che la nuova direzione della Famiglia ricomincia a farne delle sue. Quel suo riavvicinamento o amoreggiamento colla Patriottica e coll'Accademia a proposito del Concorso Hoepli vale da solo un Perù. Bel guadagno davvero che ne ritrarranno fornicando con quei due centri di infezione! Positivamente, questo deve essere una trovata di quel buie immenso d'un Giudici che già due anni fa –

¹⁷⁸ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.1.171 n. 44.

quando era allo stesso posto, con compagni degni di lui – aveva fatto perdere alla nostra Società ogni carattere, ogni decoro, perché ad ogni momento si sentiva la fregola d’andare a leccare il...culo, a fare il leccapée ai signori della famigerata Patriottica. Penso che in queste faccende avrà ora un potente aggiunto in Carozzi che troverà buona ogni occasione per mettersi *en belle vue* come sta scritto sui [illeggibile] d’albergo! Giacosa vi si fa vedere qualche volta in Direzione o lascia andare le cose così come vogliono condurle gli altri? È il solo che può far argine ed evitare spropositi esiziali.¹⁷⁹

Nelle sue lettere al fratello Giuseppe, Gaetano Previati, pochi mesi dopo, manifesta una forte sfiducia verso lo stato in cui versa l’associazione: «Alla Famiglia Artistica le cose procedono male – un deserto di soci ed una indolenza che fa strabiliare»¹⁸⁰, eppure, dalle *Intime* di questi anni traspare una vitalità che non trova conferma nelle parole del pittore, facile alle geremiadi soprattutto in questi scritti in cui il concorso Hoepli per i Promessi Sposi sembra capitalizzare la sua attenzione. Le stesse notazioni del pittore in merito all’esposizione di quell’anno - «oggi non si hanno che 50 quadri da esporre! E che quadri! In gran parte cose di giovinetti e di dilettanti. Mi hanno ufficiato ad essere della commissione di collocamento ma non vedo perché si debba fare così triste figura»¹⁸¹ - appaiono in netto contrasto con le entusiaste recensioni della critica che, proprio nella presenta dei giovani pittori ritrova uno dei tratti distintivi, come si vedrà, delle intime degli anni novanta.

Nel prosieguo della sua lettera Previati informa il fratello che «la Famiglia Artistica ha subito un crollo per la concorrenza feroce della Società Patriottica – né potrà rimettersi facilmente senza una qualche trovata di genio». L’analisi delle *Intime* permette di leggere questa frase di Previati sotto un profilo preciso: come accennato, gli anni novanta – accanto all’emergere del divisionismo – sono caratterizzati, per quel che concerne le esposizioni della Famiglia, dal progressivo affermarsi di giovanissimi artisti della generazione degli anni settanta. Le recensioni parlano di opere *ostiche*, lavori d’avanguardia, quadri e sculture, in sintesi, molto distanti dalla quieta prosecuzione del gusto anni ottanta che la Società degli Artisti e Patriottica propone nelle sue rassegne. Come si cercherà di mostrare nell’analisi del percorso espositivo delle rassegne annuali della Famiglia, la fortuna in termini commerciali delle mostre intime, proprio in questo momento, appare inferiore rispetto a quelle della Patriottica: al di là del dilettantismo, presente in entrambe le rassegne, ma più invadente nelle mostre della Società degli Artisti, lo scarto avviene nei termini di una produzione che più da vicino risponde al gusto quietamente conservativo della piccola e media borghesia milanese che pure acquista in queste strenne. Per quel che concerne le vicende istituzionali della Famiglia, la lettera più interessante di Previati è quella del 19 dicembre 1895¹⁸² in cui scrive: «Sono in corso delle trattative di fusione colla Società del Giardino». Lo spoglio dei quotidiani non ha permesso di rintracciare alcuna informazione in merito, né le corrispondenze di Morbelli o Grubicy forniscono ulteriori elementi: che all’interno della Famiglia, storicamente in condizioni di perenne difficoltà economiche, potesse circolare voce di una fusione con il munifico circolo di Via San Paolo appare certamente possibile, soprattutto a fronte della presenza in direzione di Carozzi e Giudici che, come visto, *fornicavano* con il circolo degli artisti della Patriottica. A fronte delle trattative di cui parla Previati, la carta stampata riporta soltanto, per il 1895, un’ulteriore riforma statutaria¹⁸³ seguita, l’anno dopo,

¹⁷⁹ Mart, Archivio del ‘900, Fondo Grubicy De Dragon, GRU I 1.1.171 n. 12 (lettera del 5 agosto 1895).

¹⁸⁰ Asciamprener, 1946, p. 230 (lettera del 9 dicembre 1895).

¹⁸¹ Ivi, p. 231.

¹⁸² Asciamprener 1946, p. 239.

¹⁸³ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXI (1896), 18, 18 gennaio 1896, p. 3; *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXI (1896), 30, 30 gennaio 1896, p. 3.

da una seconda revisione¹⁸⁴. La mancanza di studi sulla Società Patriottica rende difficile l'interpretazione di questi rari accenni sulla stampa: che la Patriottica vivesse una situazione economicamente e societariamente più florida della Famiglia Artistica è un dato certo, soprattutto a partire dal 1894 quando la presidenza del circolo venne assunta da Ferdinando Meazza il cui operato venne tanto favorevolmente giudicato dalla Società da portare alla sua riconferma nel 1896 e, non potendosi rieleggere per la seconda volta lo stesso presidente, si ovviò nominando il Meazza Vice-presidente lasciando vacante la presidenza¹⁸⁵. Ciò, più che alla riuscita delle esposizioni annuali o alla presenza di artisti all'interno del sodalizio, è da imputare alla diversa natura della associazione, aperta ad un vasto pubblico e, dunque, capace di attrarre un numero ingente di soci e, di conseguenza, di disponibilità finanziarie. La stessa Società degli Artisti, infatti, aveva ovviato alla crisi economica degli anni settanta fondendosi con la Società Patriottica: non stupisce dunque che, in uno stato di difficoltà materiale, la Famiglia potesse pensare di fondersi con l'antica Società del Giardino che avrebbe dovuto, in sintesi, garantire la stabilità economica all'associazione artistica.

Al netto di queste turbolente vicende che, in linea di massima, caratterizzano i profili storici di associazioni come la Famiglia Artistica o la Società degli Artisti, che sono definite da una debolezza economica intrinseca, va rilevato che l'attività propriamente artistica dell'associazione e, segnatamente, le esposizioni annuali non conoscono battute di arresto. Come visto nel primo capitolo, anzi, la Famiglia Artistica proseguirà a svolgere una fondamentale attività *professionale* nel tessuto artistico cittadino in relazione alle principali questioni di interesse artistico. Questi aspetti sono centrali per ricollocare in una giusta prospettiva l'associazione il cui peso specifico negli equilibri locali appare molto più ingente e molto più serio di quanto, sinora, emerso: attraverso la azione diretta di concertazione con l'Accademia, attraverso le rassegne Intime, la Famiglia Artistica rappresenta un punto ineludibile di osservazione per la riconsiderazione dell'arte milanese e dei suoi contesti.

III.1.3. - «LA FAMIGLIA ARTISTICA SAPENDO CHE DIO SI DEVE SERVIRE IN LETIZIA». UN PERCORSO TRA LE ATTIVITÀ SOCIALI (1873-1914).

Il maggiore scorno di Vespasiano Bignami, così come emerge soprattutto dai suoi tardi scritti, fu la sensazione che la sua associazione venisse percepita come una semplice accolita di pittori e scultori scioperati, dediti alle burle e ai festeggiamenti, fatto, purtroppo, che la storiografia ha senza alcun motivo caricato.

Per correggere questa deriva si propone una veloce rassegna delle attività svolte dall'associazione al di fuori dell'ambito, già indagato, del rapporto con le istituzioni locali, Brera nello specifico. Come già accennato non si è ritenuto necessario segnalare le attività *carnascialesche*, ovvero feste, risotti, veglioni che non rappresentino un fatto importante – in relazione alla presenza di talune personalità

¹⁸⁴ «La Famiglia Artistica tenne l'altra sera la propria assemblea generale straordinaria, nella quale discusse ed approvò all'unanimità alcune modificazioni allo statuto, riflettenti l'abolizione della tassa d'ammissione, la riduzione della quota annua da lire 48 a lire 36 e la rieleggibilità e la scadenza de' suoi direttori. Provvide poi al completamento della sua direzione che è riuscita così composta: Avv. Domenico Oliva, Arturo Franci, letterati — Cav. Pio Sanquirico, Riccardo Galli, pittori — Carminati Antonio, Ravasco Cesare, scultori, — Bottelli Romeo, Conconi Luigi, architetti — Professore Vincenzo Ferroni, Ernesto Strada, musicisti — Aurnheimer Federico, cav. Giuseppe Spatz, frequentatori. A segretari furono dalla direzione eletti i signori Gustavo Macchi e dott. Annibale Ponchielli [...].», *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 337, 8 dicembre 1897, p. 3.

¹⁸⁵ *Alla Patriottica*, «La Perseveranza», XXXVIII (1896), 13359, 16 dicembre 1896, p. 2.

o perché connesse ad eventi significativi – perché costituiscono un aspetto costante dell’associazionismo ottocentesco e nulla aggiungono al profilo della Famiglia Artistica. Dal punto di vista cronologico si è mantenuto come termine *ad quem* il 1914 perché, come per le rassegne Intime, a partire da questa data la pubblicazione del «Bollettino» permette di ricostruire in maniera più agevole le attività dell’associazione che, al contrario, per gli anni precedenti sono documentate esclusivamente da materiali archivistici e dalla rassegna stampa dei quotidiani locali.

III.1.3.1 – L’ESERCIZIO DELLE ARTI BELLE: LA SCUOLA DEL COSTUME E DEL NUDO, LA SCUOLA DELL’ACQUAFORTE E I CONCORSI INTERNI.

Qui basti ricordare che l’iniziativa fu presa col solo scopo di aprire una scuola serale libera per artisti e dilettanti; scuola che fu sin dal principio tanto frequentata da obbligarci a fissare un turno perché i posti non bastavano. Dalla prima angusta sede ci trasferimmo nel Refettorio del Carmine, alto e vasto come una chiesa, dove la Scuola (che era la cura e la ragione principale della nostra vita sociale) trionfò. Ogni sera più di cinquanta studenti assortiti — nobili titolati e plebei, giovani imberbi e barbe maestose, celebrità dell’arte e novellini, professori e principianti — sedevano davanti al modello vivo sulle economiche seggiolette di paglia, intenti al lavoro come se fossero pagati. Dipinti a olio — acquerelli — acqueforti — disegni in bianco e nero a carbone o a penna — plastiche in creta o in cera — di tutto un po’, a talento di ognuno. Febbre sana per eccesso di vigore. E durò molti anni con piacere e con vantaggio di tutti.

Niente discussioni teoriche; niente massime. Se mai, questa unica: fare il minor numero possibile di sgorbi. Si cominciò con lo studio della figura vestita: lunedì e martedì. Si andò nel “sempre più difficile” con lo studio dal nudo d’ambo i sessi: venerdì e sabato. E i due giorni centrali? Cosa stiamo qui a fare? Chiesero parecchi. Il ritratto a perfetta vicenda. Un socio montava sul palco e posava per due sere: mercoledì e giovedì. Così lo studioso indefesso trovò lavoro per sei giorni. E il settimo si riposò.¹⁸⁶

Benché si tratti di un elemento fondamentale della proposta della Famiglia Artistica, l’istituto della scuola interna all’associazione è scarsamente documentato: il regolamento, infatti, non è disciplinato dagli Statuti, ma da circolari interne che rendono complesso ricostruirne la fisionomia al di là delle note che si possono trarre dalla memorialistica. La Scuola del Costume e del Nudo, come accennato, certamente costituiva una delle principali attività offerte dall’associazione e si ricollegava a quella già esistente nella Società degli Artisti e che rimase attiva anche dopo la fusione con la Patriottica. Esistente già dal 1873, come testimonia un documento conservato presso l’Archivio della Permanente¹⁸⁷, si strutturava con una programmazione intensa di sei incontri settimanali e si basava su sedute dedicate al nudo, alla figura vestita e, forse, allo studio di animali.¹⁸⁸ Dalla rassegna stampa è possibile desumere che si trattava di una attività serale che interessava i mesi invernali – solitamente aperta a partire dal novembre – il cui orario era tra le otto e le dieci di sera, con un accesso vincolato all’iscrizione, con un pagamento che per l’anno 1882 è di lire 5, e, naturalmente, all’associazione. Una fugacissima descrizione della Scuola la si rintraccia in merito alla sala che per questa attività era allestita nei nuovi locali della Galleria Vittorio Emanuele nel 1885 dei quali è fornita, anche, una interessante descrizione degli ambienti e delle decorazioni realizzate dagli artisti soci:

¹⁸⁶ Bignami, *Parole agli amici artisti...* 1926.

¹⁸⁷ Archivio della Società delle Belle Arti Esposizione Permanente, Esposizione Permanente, 0.25, n. 243.

¹⁸⁸ Le informazioni desumibili dalla memorialistica provengono da: Bignami 1881, pp. 125-126; Bignami 1913, p. 6; V. Bignami, *Il Come, il Quando, il Dove ed il Perché*, «La Parola degli Artisti. Periodico della Famiglia Artistica», I, 1, 13 gennaio 1913, pp. 5-6; Bignami *Parole agli amici artisti...* 1926; Madini 1929, p. 161; Curti 1941, pp. 621-625.

La famiglia artistica — l'abbiamo detto ieri — ha fatto San Michele da via Rugabella alla Galleria Vittorio Emanuele. Materialmente parlando il cambio non poteva essere più fortunato. La famiglia occupa un vasto salone ottagonale irregolare, a due lati lunghi e sei piccoli, ed alcune stanze con le finestre precisamente sopra il caffè Gnocchi. La sala è divisa in due parti da una tenda alla pompeiana che nasconde agli sguardi profani e separa dal rimanere spazio quello riservato alla scuola serale del costume o del nudo; scuola frequentatissima e nella quale si lavora propriamente di gusto. Anche ieri sera, quando siamo andati alla nuova sede della famiglia artistica, il modello era in azione e dietro la tenda una ventina di giovani artisti erano curvi sulle loro tavolette e intenti al lavoro. La sala ha il soffitto altissimo e, tutt'intorno, ricorre una fila di finestre chiuse delle quali i soci della Famiglia si sono serviti come di cornici ad alcune loro pitture, quasi tutte pregevoli. La sala ha il soffitto altissimo e, tutt'intorno, ricorre una fila di finestre chiuse delle quali i soci della Famiglia si sono serviti come di cornici ad alcune loro pitture, quasi tutte pregevoli. Il Ronchetti ha dipinto l'Iride in fondo alla sala a sinistra di chi entra: a destra v'è la Ceramica del Mantegazza che l'ha rappresentata in una figura intera di donna formosa che porta anfore e piatti: a sinistra l'affresco di Giacomo Campi. Nella parete dove è l'ingresso v'è la Scultura del Conti, la Pittura del Todeschini, l'Anatomia del Cressini. Il Sanquirico ha dipinto la Fortuna che dispensa, bendata, le corone d'alloro: il Previati l'ispirazione, in mezza figura vista di schiena e benissimo dipinta; il Beltrami la Musica, in mezza figura di donna nuda che suona il violoncello. Il Conconi ha rappresentato egli pure con una figura di donna l'arte dal Cesello. Accanto al dipinto del Campi vi è un posto ancora vuoto che aspetta l'opera di Vespasiano Bignami. In questa sala era raccolta, ieri sera dopo le nove, un' eletta o simpatica brigata d'artisti. Tutta la giovane scuola artistica era presente, ma non mancavano professori dell'Accademia, gli amatori di belle arti, i lettori, i maestri di musica. Abbiamo incontrato il principe Castelbarco, il signor Federico Mylius, benemerito presidente della Società dell'Esposizione permanente di belle arti, il conte Sebregondi, il professor Giuliano, l'assessore Luca Beltrami, oltre a tutti i bravi e cortesi padroni di casa. Finita la scuola del costume ed una suonatina diremo così inaugurale, Vespasiano Bignami ha letto un discorso nel quale ha narrato le vicissitudini della famiglia artistica; gli spettacoli di beneficenza da essi preparate e diretto, fra i quali l'indisposizione artistica: ha detto la serietà degli intendimenti della scuola che la famiglia mantiene a beneficio degli artisti ed ha terminato augurando che la famiglia cresca sempre migliore e possa esclamare romanamente, nel nuovo locale, — *Post fata resurgo*. — Il posto è fatto; io risorgo. Il Bignami fu calorosamente applaudito e portato in trionfo. Durante e dopo la parlata andavano in giro vassoi pieni di bicchieri colmi di un vinetto toscano, limpido o di colore del rubino, che deve aver fatto venir l'acquolina in bocca anche alla buon'anima di Francesco Redi. La brigata si è sparsa in crocchi nelle stanze attigue, una delle quali con due biliardi, una con tavolini da giuoco per la briscola ed il tre sette, e una terza per la lettura; tutte ornate di ritratti, di acque forti, di schizzi, di quadri umoristici. L'orchestra diretta dal Cappelli ha suonato qualche altro pezzo, e il Campi ha finito con fare sbellicare dalle risa, con le sue solite trovate. Chi è stato ieri sera alla famiglia artistica può vantarsi, come Tito, di non aver perduto la sua giornata¹⁸⁹

Dal 1891 si ha notizia dell'apertura della scuola anche ai non iscritti all'associazione con il pagamento di un contributo maggiorato di L. 20.¹⁹⁰ Risulta, tuttavia, che nel 1893 la *Scuola di Pittura* fosse fatta oggetto di un generale ripensamento alla luce delle modificazioni statutarie occorse all'interno dell'associazione e, si crede, in particolare per l'apertura del sodalizio all'elemento dei *frequentatori* e il generale trend positivo delle accessioni sociali. Lo testimonia uno scambio epistolare tra Grubicy e la Direzione del febbraio 1893 e la Circolare diramata dalla Direzione nel novembre dello stesso anno, che modificava la *Scuola di pittura* in uno *Studio-atelier di pittura*.

Egregio Sig. Vittore Grubicy

Ci preghiamo notificare alla S. V. che in seduta di ieri la Direzione l'ha nominata a far parte della commissione per studiare i mezzi di dar nuova vita alla scuola di pittura. Nella speranza che la S.V. vorrà accettare l'incarico la preghiamo di voler intervenire alla prima seduta di questa commissione che avrà luogo doma a sera (mercoledì) alle 9 1/2.

¹⁸⁹ *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», X (1885), 327, 29 novembre 1885, p. 3

¹⁹⁰ «Corriere della Sera», XVI (1891), 320, 21 novembre 1891, p. 2

Con la massima stima. Per la direzione
AVanotti.¹⁹¹

Il 3 novembre veniva diramata una circolare nella quale si dava conto delle modificazioni:

3 novembre 1893

Caro Consocio,

L'Esperienza degli anni precedenti ha dimostrato che la *Scuola di pittura*, istituzione ed elemento essenziale della Famiglia Artistica fino dalla sua origine, col nuovo sviluppo della Società non rispondeva più agli intendimenti e al programma ond'era al tempo della fondazione ispirata; fino dallo scorso anno una Commissione di artisti aveva avuto incarico di proporre modificazioni dirette a rendere la Scuola meglio adatta alle nuove condizioni della Famiglia.

La Direzione, acconsentendo per quanto era possibile alle proposte formulate da quella Commissione, ha deliberato di trasformare, in via di esperimento, quello che era una *Scuola di pittura* in uno *Studio* (atelier) di *pittura*, al quale possono accedere tutti i soci della Famiglia. A questo *Studio* sarà riservata la maggior sala della sede sociale, per le sere di *Martedì*, *Giovedì* e *Sabato* di ogni settimana. La Direzione provvederà parecchi modelli per le sere di *Giovedì* e *Sabato* ed un soggetto di ritratto per la sera di *Martedì*.

La direzione si riserva semplicemente la cura delle disposizioni d'ordine, vale a dire: che la sala sia opportunamente illuminata, che i *modelli* o *soggetti* siano presenti dalle ore 21 alle 23 delle sere indicate, ecc., ecc. Essa potrà, quando l'interesse generale della Famiglia lo richieda, adibire la sala ad altri usi, anche in una delle suindicate sere della settimana, dedicandola possibilmente in altra sera allo studio, a compenso della sera perduta. Queste disposizioni rimarranno in vigore per un mese, - da Giovedì 16 novembre a tutto sabato 16 Dicembre. Indi, nella sala stessa, sarà disposta la consueta Esposizione annuale, della quale una Sezione Speciale potrà raccogliere disegni, schizzi e bozzetti fatti dai frequentatori dello *Studio di pittura* della *Famiglia*.

Qualora l'esperimento abbia sortito buon esito, - dopo la chiusura dell'Esposizione, e cioè ai primi del prossimo Gennaio - lo *studio di pittura* sarà riaperto, - eventualmente anche coll'ammissione dei non soci, per non chiudersi che alla fine dell'Aprile 1894.¹⁹²

Risulta inverificabile, a causa della dispersione del materiale archivistico e, in tal senso, nulla si è rintracciato nelle carte Carrà presso il Mart e nell'archivio degli eredi, quanto il pittore futurista dice di aver fatto per la scuola nel 1908: nella sua autobiografia¹⁹³ Carrà sostiene di aver preso parte alla direzione dell'associazione nel dicembre 1908: come si vedrà a proposito dei rapporti tra il pittore e l'associazione, le note biografiche di Carrà sono alquanto imprecise quando si tratta di date. Questo fatto, in ogni caso, non trova conferma né nella carta stampata, né negli elenchi della direzioni ricavabili dalle *Guide Savallo* per il biennio 1908-1909, tanto più che il rinnovo del consiglio direttivo per prassi si svolgeva in primavera ad inizio del nuovo anno sociale. Nell'eventualità che Carrà sia subentrato ad un direttore dimissionario, ipotesi che tuttavia rimane non documentabile e poco probabile, si potrebbe spiegare la sua nota circa il suo personale intervento nella riattivazione della Scuola del Nudo, anche se appare più probabile la sua semplice partecipazione come socio, documentata almeno dal 1908: questa vicenda sembrerebbe, in ogni caso, testimoniare una fase di

¹⁹¹ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.1.3.11:836. Monica Vinardi trascrive il documento nella sua tesi dottorale, tuttavia esaspera senza ragione il ruolo di Grubicy: come si evince dalla lettera, il pittore era chiamato a far parte di una commissione che doveva sovrintendere ad una riformulazione della scuola e non c'è alcun indizio che si trattasse di un progetto dovuto esclusivamente all'intervento di Vittore. In più, contrariamente a quanto sostiene la studiosa, l'apertura della scuola ai non soci era già stata fatta nel 1891.

¹⁹² Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.1.3.11:845.

¹⁹³ M. Carrà, a cura di, *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 652.

decadenza della scuola a partire dai primissimi anni del 1900 quando se ne perdono le tracce nella rassegna stampa.¹⁹⁴ È il pittore stesso a scrivere che a seguito del primo anno di “riattivazione”, al suo ritorno dal soggiorno saglianese dell’estate 1909 trovò il progetto completamente abbandonato.

Entrato nella direzione della Famiglia Artistica, mi accorsi subito che era indispensabile fare qualcosa per interessare i giovani artisti soci, per quanto lo permettessero le condizioni finanziarie alquanto dissestate. E prima d’ogni cosa mi feci autorizzare dai colleghi del Consiglio direttivo a riattivare la Scuola di Nudo. La mia proposta venne accettata, a condizione che la scuola non gravasse sull’amministrazione se non per quel che riguardava le spese di manutenzione del locale.

Secondo il mio progetto questa scuola avrebbe potuto vivere dei proventi che derivavano dal pagamento di pochi soldi per lezione che ciascun allievo avrebbe dovuto sborsare. Ma, approfonditi i calcoli, dovetti convenire che una così esigua contribuzione non sarebbe stata sufficiente a pagare la modella, per cui pensai di introdurre una novità sostanziale: tutti i soci, anche solo amatori, avrebbero potuto assistere alle lezioni pagando una tassa d’entrata di centesimi trenta.

Questa novità piacque molto, soprattutto a quei soci non artisti che videro in essa il lato curioso ed attraente. Di conseguenza si ebbe una grande partecipazione e il modesto contributo che ognuno portava all’iniziativa ci permise di andare avanti per vario tempo. Ai primi di novembre la scuola poteva già regolarmente funzionare.

Durante le lezioni anch’io disegnavo con passione e spesso raggiunsi risultati apprezzabili; ma di questi disegni non ho mai potuto conservarne alcuno perché gli amici che assistevano alle esercitazioni se li facevano dare in cambio di una modesta consumazione al caffè vicino.

[...]. Tornato a Milano alla fine di settembre, trovai l’iniziativa che io avevo lasciato in così floride condizioni finita miseramente per l’insipienza del nuovo dirigente. Il fallimento più completo aveva tristemente conchiuso un’attività che per tanti aspetti si presentava vivificatrice e proficua.¹⁹⁵

Effettivamente la scuola risulta non essere più menzionata nelle attività sociali per anni: neppure il «Bollettino» della Famiglia disciplina in alcun modo la scuola, l’unica attestazione della permanenza della Scuola proviene dall’archivio dell’associazione, ma riguarda gli anni della chiusura. Si tratta di due fotografie (Figg. XV-XVI), datate al novembre del 1929, che mostrano i partecipanti della Scuola raccolti attorno ad una modella: in effetti, proprio nel 1930, sull’onda lunga dell’ultimo e vano tentativo di rilanciare l’associazione, è documentato un nuovo programma di attività artistiche che coinvolge la Scuola ed altre attività collaterali.

La Famiglia Artistica ha recentemente rinnovato il proprio Consiglio direttivo, chiamando a farne parte artisti di tutte le tendenze e amatori delle varie arti. I dieci consiglieri nell’ultima seduta hanno nominato nel loro seno un Direttorio di tre membri, ; nelle persone del dott. Luigi Toffoloni, del pittore Renzo Sosso e del rag. Giulio Cerri, perché le deliberazioni possano sano essere prese più rapidamente e organicamente. La Famiglia Artistica, in accordo con il Sindacato Belle Arti di Milano, ha in elaborazione tutto un programma artistico e culturale : mostre di gruppi artistici , aste di opere moderne, manifestazioni musicali con programmi inediti, banchetti a soggetto, feste caratteristiche, conferenze sulla storia dell’arte, scuola del nudo, gite in Italia e all’estero a scopo di studio, ecc. a L’inaugurazione di tali manifestazioni culturali avverrà domani sera, domenica, alle ore 21, con una conferenza di F. T. Marinetti su: Origini e sviluppo del futurismo.¹⁹⁶

¹⁹⁴ «La Famiglia artistica avendo deliberato di aprire anche quest'anno la « Scuola del nudo e costume », Invita gli artisti desiderosi d'isciversi a voler mandare la propria adesione entro il corrente mese. La scuola avrà principio al 1 dicembre», *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXV (320), 21 novembre 1900, p. 3.

¹⁹⁵ Carrà 1978, p. 652.

¹⁹⁶ *La nuova attività della Famiglia Artistica. Una conferenza di Marinetti*, «Corriere della Sera», LV (1930), 272, 15 novembre 1930 anno IX, , p.4.

Figg. XV-XVI – *I° scuola del nudo, Dicembre 1929*, Carta alla gelatina ai Sali d'argento, 143x48mm e 156x118mm
Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese

Sempre nel 1893, nell'ambito di una promozione delle attività artistiche, la Famiglia dotò la struttura di un torchio per le incisioni. Rimane testimonianza di ciò sia la riproduzione fotografica della "Scuola dell'Acquaforte" di Vittore Grubicy De Dragon¹⁹⁷, che l'attestazione per il 1894 di Carlo Bozzi che parla di una rassegna interna all'Intima dedicata ai lavori di incisione:

L'acquaforte ha alla Famiglia Artistica, se non una scuola, un impianto il quale suggerì questa prima mostra degna di esame. Dell'Orto ci dà impressioni di viaggio non notevoli per la scelta dei motivi, ma per la sicura larghezza e semplicità delle linee e per la varietà degli effetti tecnici. Grubicy, il pratico e battagliero critico, si riposa applicando le sue precise teorie sui toni; i motivi e i momenti scelti e sentiti con anima da poeta ed in questi primi saggi è ammirabile l'unità dell'insieme. L'acquaforte, in Italia, dimenticata è interessante anche per la varietà delle maniere nelle quali si rispecchia l'indole dell'artista; ecco i lavori del Belloni, chiaro e piacevole, del Mariani libero, di Mosè Bianchi arguto.¹⁹⁸

Nell'ambito del sostegno alle arti, si possono segnalare alcune iniziative promosse o appoggiate dalla Famiglia Artistica che si traducono in occasioni concorsuali: uno degli aspetti più interessanti è che si tratta di concorsi legati alle arti "applicative", ovvero alla realizzazione di prodotti quali manifesti, cartoline, francobolli che testimoniano una volontà di intervenire nell'ambito delle produzioni

¹⁹⁷ Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy-Benvenuti, Ben.V.17.71.

¹⁹⁸ c.b, *L'Esposizione della Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», VI (1894), 1642, 29 dicembre 1894, p. 3.

“industriali” cercando di sostenerne un aggiornamento linguistico ed un miglioramento qualitativo delle realizzazioni.

Risponde a questo intento una proposta avanzata dalla Famiglia Artistica, sempre nel 1893, e ampiamente appoggiata, forse proprio ideata, da Vittore Grubicy De Dragon che, tuttavia, non trovò attuazione – almeno nell’immediato – e che riguardava la nuova emissione di cartamoneta. Grubicy, a nome della Famiglia Artistica che, in tal senso, aveva deliberato in assemblea, stende una circolare da inviare ai Consigli Direttivi delle diverse associazioni artistiche italiane, come il Circolo Artistico di Torino, di Bologna, Venezia, Ferrara, all’Associazione artistica internazionale di Roma.

Milano 30 aprile 1893

Onorevole Consiglio Direttivo,

il prossimo riordinamento bancario, colla conseguente emissione di più di 800 milioni di nuovi biglietti, ed il recente annunzio della probabile coniazione di trenta milioni di monete da venti centesimi, hanno richiamato l’attenzione di questa “Famiglia Artistica sulla necessità urgente di un’azione collettiva fra tutti i sodalizi artistici del Regno allo scopo di ottenere che dal Governo dello stato e più particolarmente dal Ministero dell’Istruzione Pubblica non si lasci sfuggire questa occasione, così propizia, per riformare con criteri estetici, la creazione della moneta, che dovrà essere messa in circolazione.

Non occorre ch’io faccia presente agli artisti, che compongono codesto onorevole Consiglio Direttivo, a quale efficace ed insistente tramite di trasmissione e di educazione al senso del bello potrebbe assurgere la volgarissima nonché cartacea e ’l’altra, ancor di più popolare, degli spezzati, di nickel e di altri metalli (ed in seguito i francobolli, carta bollata ed ogni carta valore dello Stato) qualora nella loro creazione intervenisse anche solo con leggero soffio d’arte vera ed ispirata.

Provvedendo a tempo, mentre si tratta di fare e non di rifare, con spesa relativamente lietissima si potrebbe conseguire questo risultato nobile e moralizzatore.

Gli è a tale scopo che la Famiglia Artistica prega codesto Onorevole Consiglio Direttivo a voler dare la propria adesione, onde con un voto plebiscitario di tutta la classe artistica italiana, venga invitato il Ministero dell’Istruzione Pubblica a bandire dei concorsi per la creazione delle carte valori pubblici e delle monete metalliche.

Tali concorsi, per riuscire efficaci, dopo aver precisati in modo tassativo i dati rigorosamente imprescindibili, dovrebbero essere corredati da numerosi e ricchi premi: in modo da stimolare, sia pel lato morale che finanziario, la partecipazione anche dei sommi nostri pittori ed in pari tempo da lasciare aperto a molto l’adito a sperare un compenso al proprio lavoro, che richiederebbe studi e ricerche preparatorie speciali.

Si prega dunque codesto Onor. Consiglio Direttivo a volere nel più breve termine possibile, stante l’urgenza

1- trasmettere la propria adesione per una azione comune

2- suggerire – se lo credesse opportuno – quali norme preferibilmente dovrebbero essere consigliate per il Concorso.

In attesa d’un sollecito gradito riscontro

Per delegazione dell’Assemblea della Famiglia Artistica

Vittore Grubicy De Dragon.¹⁹⁹

Il concorso non ebbe esito, per quanto è stato possibile verificare: la Famiglia, in ogni caso, a seguito della diffusione della succitata circolare, traduceva in essere questo progetto con una istanza indirizzata al ministero in accordo con le associazioni artistiche nazionali.

La Famiglia Artistica di Milano, nella sua assemblea plenaria del 29 aprile, aveva deliberato di farsi iniziatrice d’un movimento, allo scopo di ottenere che il Governo, in occasione del prossimo rimaneggiamento bancario e

¹⁹⁹ Mart, Archivi del ‘900, GRU I.1.3.11: 830.

della conseguente larga emissione di nuovi biglietti e probabile coniazione di nuove monete, avesse a preoccuparsi dell'importantissima missione di migliorare, dal lato estetico, la moneta, facendo intervenire nella sua creazione un po' di soffio d'arte vera ed ispirata. La bellezza nella moneta, oltre all'essere un segno circolante che testimonia della civiltà di un popolo, è altresì un tramite di educazione al senso del bello nelle masse. Per raggiungere lo scopo la Famiglia Artistica si è messa in corrispondenza con tutte le Associazioni Artistiche del Regno e da Roma, Venezia, Torino, Napoli, Firenze, Palermo, Genova, Ferrara, Brescia, ha ottenuto, alla sua iniziativa, un vero plebiscito di adesioni.

L'Associazione Artistica Internazionale di Roma, si offerse di fare le pratiche necessarie presso il Governo e i membri della Camera e del Senato, e inoltrerà un'istanza, corredata dalle adesioni di tutti i Sodalizi artistici, onde vengano all'uopo banditi degli opportuni concorsi fra gli artisti del Regno.²⁰⁰

A rendere conto della attenzione continuata su questi temi, la Famiglia riproponeva la questione ancora nel 1900, sempre, tuttavia, senza che si verificasse una attuazione, da parte del Ministero, di alcun concorso:

Un concorso artistico per i nuovi francobolli — La «Famiglia Artistica» ci comunica: Nell'imminenza dell'emissione di nuovi francobolli, delle carte valori e del conio di nuove monete, la Famiglia Artistica — ad evitare che si dimentichino quei sani criteri artistici, che non si devono trascurare neanche nelle manifestazioni di minor importanza — fa voti che — ad esempio di quanto si è già fatto in altre nazioni — venga indetto fra gli artisti italiani un concorso dal quale si avrà certamente quel risultato che è nel desiderio di tutti gli amanti del bello²⁰¹

Al 1895 risalgono due concorsi: quello, notissimo, per l'edizione Hoepli del Promessi Sposi e quello per i manifesti artistici del giornale «La Bicicletta». Per il concorso Hoepli, gli studi hanno ampiamente ricostruito le vicende e i modi:²⁰² a seguito della proposta inviata alla Famiglia da Ulrico Hoepli, il 31 dicembre 1895 si aprì nelle sale sociali l'esposizione delle prove inviate da diversi artisti.

Il Concorso per l'Illustrazione dei Promessi Sposi — I lavori che vennero in tempo utile presentati al concorso indetto dal comm. Hoepli, per l'illustrazione artistica dei Promessi Sposi, concorso posto sotto l'egida della Famiglia Artistica, verranno esposti al pubblico nelle sale sociali in via San Paolo, 10, il 31 dicembre. L'esposizione sarà aperta tutte le sere dalle 20 alle 23 ed il pubblico potrà accedere mediante biglietti d'invito. I biglietti potranno essere ritirati dai soci presso la sede della Famiglia Artistica e dall'editore Hoepli direttamente. Inoltre la Direzione ha posto buon numero di biglietti a disposizione dei principali sodalizi inviandoli alle rispettive presidenze. La mostra sarà interessante dal lato artistico avendovi concorso — con disegni firmati — artisti ben noti: il prof. Fattori di Firenze, il prof. Fabbi di Bologna, Gaetano Previati, l'originale pittore milanese, il Chiostrini fiorentino ed altri ancora.²⁰³

²⁰⁰ *Peri biglietti di banca, monete, francobolli, carte valori dello stato*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 172, 25 giugno 1893, p. 3.

²⁰¹ *Un concorso artistico per i nuovi francobolli*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 248, 10 settembre 1900, p. 3.

²⁰² G. L. Daccò, A. Dallaj, M. T. Fiorio, A. Scotti Tosini, *I "Promessi Sposi" di Gaetano Previati. Disegni dalle Civiche Raccolte d'Arte di Milano*, cat. della mostra (Lecco, Villa Manzoni, 9 novembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993.

²⁰³ *Il concorso per l'illustrazione dei Promessi Sposi*, «Corriere della Sera», XX (1895), 358, 30 dicembre 1895, p. 3. Si vedano inoltre: p., *Il concorso per l'edizione illustrata del Promessi Sposi*, «Corriere della Sera», XXI (1896), 4, 4 gennaio 1896, pp. 2-3; «L'illustrazione dei Promessi Sposi — La giuria nominata dalla Famiglia Artistica e dalla Patriottica per giudicare sul concorso aperto dall'editore comm. Hoepli per un'illustrazione dei Promessi Sposi, finì il suo lavoro. L'esecuzione del lavoro venne alla unanimità aggiudicata, come era facile prevedere, al pittore Gaetano Previati, colla raccomandazione però che l'artista completi e finisca i suoi disegni, che così come stanno non si prestano alla riproduzione. Il Previati per il suo lavoro (220 disegni da eseguirsi entro due anni) riceverà L. 9000. Pure ad unanimità fu assegnato il premio di L. 600 al pittore Chiostrini di Firenze, ed il premio di L. 400 all'artista contraddistinto col motto Carneade il quale, a quanto sappiamo, è il pittore Paggiaro di Venezia. La Commissione si riserva di redigere una

Tra il 3 ed il 5 ottobre del 1895, invece, si tenne nelle sale sociali l'esposizione «dei lavori presentati al concorso per un manifesto artistico ciclistico indetto dal giornale *La Bicicletta*»²⁰⁴: al concorso parteciparono 25 artisti, ma, a detta della critica, sebbene non mancassero avvisi degni di nota, «la maggioranza dei concorrenti dimostra di non avere un criterio moderno in questo ramo d'arte industriale che all'estero è tenuto in grande onore».²⁰⁵

Quello dell'arte industriale grafica divenne uno dei principali settori “concorsuali” dell'associazione che patrocinò la realizzazione di *affiches* in occasione dei veglioni carnevaleschi: un chiaro esempio di come questi eventi siano da leggere con un occhio più attento all'artisticità, sia pure effimera, che li accompagnava. Al 1897 risale il concorso per il veglione *Al Mare*: l'esposizione venne aperta l'otto gennaio 1897²⁰⁶

A mare! — Al mare con questo tempo? Al mare con questa stagione? Sì; vi ci invita l'Associazione lombarda dei giornalisti, la quale ha stabilito di organizzare un veglione al Lirico, ispirandolo al mare. Il metodo migliore sarebbe stato quello d'inondare il teatro sino all'altezza del secondo ordine di palchi, e farvi delle regate; ma il Comitato organizzatore spera che, senza venire a tali estremi, le gentili damine ed i forti cavalieri sapranno trovare, nell'abbigliamento personale, e nei soggetti delle mascherate, qualche cosa di marinaresco. Intanto indisse un concorso per il cartello-reclame; e l'esposizione dei bozzetti, che sono 27, si fece nei locali della Famiglia Artistica. C'è, come sempre, del pessimo, del mediocre, del buono; ma forse manca l'ottimo in tutta quella baraonda di donne o sirene nude, seminude, e peggio che nude, di tritoni, gamberi e pesci, di pagliacci, marinai, e bellimbusti infrolliti e cadenti. In generale, più che avvisi d'un veglione, quei manifesti ci sembrano avvisi per l'apertura di bagni marini. e se poi dovessimo dire quali dei tanti bozzetti ci sembrano migliori, vorremmo accennare a quello del gruppo di due donne cancaneggianti e trascianti in un mare pieno di sole un reduce dalle patrie orgie, ed un tritone che, in un mare pieno di luna, s'avvicina ad una sirena un po' sconsigliata. Quel bozzetto ha una nota vivacissima, questo invece è un po' triste; ma l'uno e l'altro hanno della originalità. Ma a noi non tocca il giudicare; abbiamo espresso un parere qualsiasi, lieti nel constatare che all'ideale dell'arte per l'arte si va sostituendo sempre più quello dell'arte in tutto, anche negli avvisi delle cantonate; ed in quanto al giudizio lo lasciamo al giuri formato del collega Eugenio Zorzi, del pittore Giovanni Beltrami, e del pittore-litografo Metlicovitz, i quali ieri sera osservavano, discutevano, notavano, ed oggi giudicheranno.²⁰⁷

Il manifesto che vinse fu quello segnalato dal recensore con le due donne *cancaneggianti* realizzato da Riccardo Galli (Fig. XVII).

relazione sul suo verdetto», *L'illustrazione dei Promessi Sposi*, «Corriere della Sera», XXI (1896), 6, 6 gennaio 1896, p. 3;

²⁰⁴ *Un'Esposizione di avvisi*, «Corriere della Sera», XXV (1895), 271, 3 ottobre 1895, p. 3.

²⁰⁵ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXV (1895), 272, 4 ottobre 1895, p. 3.

²⁰⁶ *Taccuino*, «Corriere della Sera», XXVII (1897), 8, 8 gennaio 1897, p. 3.

²⁰⁷ *A Mare*, «Corriere della Sera», XXVII (1897), 10, 10 gennaio 1897, p. 3.

Fig. XVII – R. Galli, *Al Mare*, 1897, cromolitografia, 112x161 cm.
Alassio, Galleria L'Image

Similmente nel febbraio fu indetto un secondo concorso per il veglione *La Bohème* tenutosi il 25 febbraio del 1897.

Il veglione della Famiglia Artistica al Lirico. — Nei principali negozi della città è incominciata la esposizione degli avvisi originali pel grande veglione del 25 corrente. Ve ne sono di Hohenstein, Galli, Vedani, Conconi, Agazzi, Pusterla, ecc., l'uno più bizzarro dell'altro. Una grande attrattiva sarà la marcia Bohème scritta per l'occasione da Giacomo Puccini e che verrà eseguita dalle due bande. Le trovate pel veglione aumentano di numero. Vi sarà un Atelier di daguerrotipia, nel quale si potrà avere, per pochi soldi, il ritratto istantaneo; vi sarà la inaugurazione di un monumento, ecc. ecc. Chi vuole palchi può dirigersi alla sede della Famiglia Artistica o presso l'Associazione Lombarda dei giornalisti. Il biglietto d'ingresso costa lire 5.

L'iniziativa degli artisti milanesi è destinata ad avere quello straordinario successo che da anni si ottiene a Torino pel Veglione degli Artisti al teatro Regio. Quello avutosi colà quest'anno fruttò un incasso di 25 mila lire! Quando gli artisti ci si mettono, fanno le cose come nessun altri le sa fare, in fatto di trovate, di originalità. Il soggetto del veglione è una trovata: La Bohème — non solo quella di Murger e di Puccini, ma la vita degli artisti in generale e quella degli artisti milanesi in particolar modo. Il teatro sarà Milano dal 1830 al 1848 con la sua Bohème, il suo Caffè degli artisti, le modelle, i pittori, i poeti, ecc. Fra i primi premi vi sarà il diritto — alle migliori maschere — di avere un ritratto eseguito in scultura da Pietro Troubetzkoy, in pittura da Aleardo Villa, da Attilio Pusterla e da altri. Gigi Conconi farà il ritratto della mascherina che si dichiarerà la più infelice. Gli stessi biglietti avranno un'attrattiva speciale: i primi 500 saranno *disegni autorgrafi* — uno differente dall'altro — dei nostri migliori artisti.²⁰⁸

Tra i partecipanti venne selezionato quello di Aleardo Villa (Fig. XVIII):

La Bohème il veglione della Famiglia Artistica al Lirico. — E' apparso l'affiche del veglione della « Famiglia Artistica » disegnato dal pittore Aleardo Villa ed eseguito dallo stabilimento Ricordi. La Bohème raffigurata in

²⁰⁸ *Il veglione della Famiglia Artistica al lirico*, «Corriere della Sera»; XXII (1897), 51, 20 febbraio 1897, p. 3.

una donna che fa il San Michele in punta di piedi, porta in ispalla tutto l'arredamento della sua casa senza aver perso nulla della sua allegria. Il colore dominante è, naturalmente, il verde, colore della speranza. Rammentiamo che i palchi sono in vendita presso la « Famiglia Artistica e presso l'Associazione dei Giornalisti Lombardi (via Ugo Foscolo, 8).²⁰⁹

Fig. XVIII – A. Villa, *La Bohème*, 1897, cromolitografia, 178-126 cm.
Treviso, Collezione Salce.

Ancora nel 1898 la Famiglia collabora nuovamente con l'Associazione Lombarda dei Giornalisti nella promozione del concorso per il manifesto-réclame del veglione *Dall'Alaska al polo nord* con un premio di 300 lire al vincitore che fu Adolf Hohenstein.²¹⁰ Sempre ad Hohenstein rimonta il manifesto per il veglione organizzato dalla Famiglia Artistica nel febbraio dello stesso anno, *Primavera*²¹¹ (Figg. XIX-XX).

²⁰⁹ *La Bohème il veglione della Famiglia Artistica al Lirico*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 52, 21 febbraio 1897, p. 3.

²¹⁰ *Dall'Alaska al Polo Nord*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 1, 1 gennaio 1898, p. 3; *Alaska*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 10, 10 gennaio 1898, p. 3.

²¹¹ *Primavera*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 40, 9 febbraio 1898, p. 3; *Pel veglione della Famiglia Artistica Primavera*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 46, 15 febbraio 1898, p. 3; *Il veglione della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 48, 17 febbraio 1898, p. 3

Figg. XIX-XX - A. Hohenstein, *Dall'Alaska al Polo Nord*, 1898, cromolitografia, 70x200 cm. Coll. privata
A. Hohenstein, *Veglione Primavera*, 1898, cromolitografia, 286x49,8 cm. Treviso, Collezione Salce.

Guido Martinelli, in un suo successivo articolo dedicato alla mostra di Laskoff tenutasi alla Permanente nel 1898 e al concorso per la gioielleria Calderoni dello stesso anno, considerava con estrema positività lo sviluppo di questa branca della produzione artistica e non mancava di rilevare come la Famiglia Artistica avesse dapprincipio rappresentato un pioniere nel sostegno all'arte decorativa:

Il giornate sportivo la Bicicletta ebbe per il primo a Milano, l'idea di affidare un suo concorso per un avviso-réclame al giudizio di artisti, ricorrendo alla Famiglia Artistica: il risultato fu la rivelazione di un talento speciale, il pittore Aleardo Villa. Associazione lombarda dei giornalisti accogliendo un offerta della Famiglia Artistica indisse anch'essa un concorso fra artisti per l'affisso del suo veglione, e le due esposizioni che si ebbero mostrarono un costante e notevole progresso. Qualche industriale tenne dietro a questi esempi ed un principio di movimento parve iniziato.²¹²

La promozione di questa produzione continua nello stesso anno con altre due iniziative: la prima riguardava, in occasione della riapertura della Scala, l'indizione di un concorso tra gli artisti milanesi «per un contorno decorativo (encadrement) destinato ad ornare l'affisso giornaliero della prossima stagione della Scala, con un premio di L. 100. Il miglior disegno – prescelto da una Commissione nella quale sarà rappresentata anche la Sezione artistica della Patriottica – verrà messo – quale modesto contributo della Famiglia Artistica per la buona riuscita artistica dell'intrapresa – a disposizione della Società della Scala».²¹³ Il concorso non ebbe un ampio seguito da parte degli artisti,

²¹² Gm., *Un po' d'arte decorativa (a proposito di due piccole esposizioni)*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 173, 26 giugno 1898, pp. 1-2.

²¹³ *Per l'apertura della Scala*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 204, 27 luglio 1898, p. 3.

venne rinnovato nel novembre con un posticipo della consegna, ma non risulta essere andato a buon termine.

Nel settembre viene, invece, lanciato un nuovo concorso che raccoglie ampi consensi da parte della critica e un'ampia partecipazione degli artisti:

La Famiglia Artistica nell'intento di concorrere con ogni sua forza allo sviluppo dell'arte applicata all'industria, nel quale campo — essa dice — sta tutto l'avvenire degli artisti, indice fra i suoi soci tre concorsi per cartoline postali illustrate, ai quali altri seguiranno man mano che se ne presenterà l'occasione. Il primo concorso è per una serie di 12 cartoline artisticamente illustrate a colori da pubblicarsi sotto il titolo collettivo: Serie Famiglia Artistica. Il secondo per una cartolina commemorativa del 25 anniversario della fondazione della Famiglia Artistica. Il terzo per una cartolina illustrata commemorativa delle feste di Natale e Capo d'anno.²¹⁴

Guido Martinelli, ancora una volta, si mostrava entusiasta dell'iniziativa dell'associazione e pubblicava un intero articolo di approfondimento sulla storia e la fortuna della cartolina illustrata concludendo che:

In Italia le cartoline illustrate son giunte relativamente presto, ma dall'estero. Si trovano ancora oggidi a San Remo, a Savona, in altre piccole città cartoline con vedute di fabbriche di Dresda, Lipsia, Vienna. Dietro ad alcune cartoline commemorative — delle quali la più notevole fu una per le Cinque giornate, riproduzione di un bel disegno di Mose Bianchi — i Treves iniziarono una serie di vedute di città, a colori, e di costumi italiani: a Firenze il pittore Chiostrì disegnò per un editore dei soggetti gai; a Milano il Modiano ebbe l'idea felice di riprodurre sulle cartoline, a mo' di scudo, i capolavori delle nostre Pinacoteche, ed un altro editore, di cui non ricordo il nome, stampò sulle sue orme, una serie riprodotte i lavori di Luca della Robbia. Era naturale che l'Italia nell'applicare l'arte a questa nuova industria incominciasse dai tesori antichi pei quali gode fama. Ma fra breve essa avrà anche la sua serie artistica moderna: la Famiglia Artistica di Milano ha aperto un concorso per dodici cartoline illustrate artisticamente che verranno riprodotte e stampate in Italia dalla ditta Modiano. Ed è a sperarsi che qualcosa di buono esca dal concorso, a rappresentare e divulgare, per questo umile, sì, ma efficace mezzo, la prova che il senso d'arte, fra noi, sopravvive "a tutte le politiche sventure."²¹⁵

Al concorso parteciparono diversi artisti, tra cui Angelo Morbelli ed Attilio Pusterla. La partecipazione di Morbelli è nota grazie ad una lettera di Pellizza che si congratula col pittore per la vittoria²¹⁶: mentre per Pusterla è nota la cartolina realizzata (Fig. XXI), un riutilizzo di una immagine già elaborata nel 1894 avente come tema un coro angelico esposto proprio all'Intima della Famiglia nel 1894, non è stato possibile rintracciare un esemplare della cartolina realizzata da Morbelli. La mostra dei disegni fu inaugurata il 10 novembre²¹⁷ e la prima serie, con il disegno di Pusterla, fu stampata nel gennaio 1899.²¹⁸

²¹⁴ *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 244, 6 settembre 1898, p. 3.

²¹⁵ Gm., *Una nuova industria. Cartoline postali illustrate*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 284, 16 ottobre 1898, pp. 1-2.

²¹⁶ Fiori 1968, I, p. 132 e p. 217.

²¹⁷ *Cartoline artistiche*, Corriere della Sera», XXIII (1898), 309 10 novembre 1898, p. 3..

²¹⁸ «Abbiamo visto una copia della prima serie delle cartoline artistiche (del Natale) disegnate e messe in vendita per cura della Famiglia Artistica. L'iniziativa è di quelle che non si possono a i bastanza lodare. Ne abbiamo già parlato a lungo. Ora questo primo saggio del Natale di fattura di Attilio Pusterla, è proprio riuscito per effetto decorativo e significazione intellettuale. Sul disegno dei putti che si svolgono con un buon motivo pittorico fra le linee prospettiche delle fabbriche del Corso di Milano ci sarebbe da dire: ma nel complesso riteniamo che la cartolina risponda ad un concetto elevato d'arte tradotto con franca bravura. Auguriamo quindi che l'iniziativa della Famiglia Artistica abbia l'esito che si merita e che la seconda serie delle cartoline apra un nuovo campo alla fertilità degli artisti e all'educazione del buon gusto del pubblico», *Cartoline Artistiche*, «Corriere della Sera», XXIX (1899), 15, 15 gennaio 1899, p. 3.

Fig. XXI – A. Pusterla, *Cartolina*, 1899, cromolitografia, 90x13mm.
Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese.

Sempre nell'ambito della cartolina illustrata rientra la promozione della *Cartolina Pro Turate* realizzata da Gaetano Previati:

A ricordare l'inaugurazione della nuova sede del Museo, la Commissione delegata dai sottoscrittori per la fusione in bronzo del bozzetto di Leonardo Bistolfi di Torino, presentato al concorso per il monumento a Garibaldi in Milano, mise in vendita, al prezzo di una lira, una serie speciale di duecento cartoline numerizzate dal N. 1 al 200, destinandole integralmente l'introito alla Casa dei Veterani in Turate. La cartolina, bollata d'ufficio per cortese permesso eccezionale del ministero, riproduce, a destra, in bel tono verde-bronzo-antico, la genialissima opera del Bistolfi ; ed a sinistra, la leggenda dell'edizione speciale, con la data ed il numero progressivo, e lo stemma del Comune di Milano , dalla croce rossa in campo bianco, in buon stile del '600; gustoso disegno di Gaetano Previati. All'ingresso del Castello Sforzesco, apposito incaricato della Commissione curerà la vendita ; ma chi desiderasse avere la cartolina per posta, mandi l'importo al segretario della Commissione presso la «Famiglia Artistica», via San Paolo, n. 10.²¹⁹

Dalle parole di Carrà – che ricorda, pur in maniera confusa, di essere divenuto socio in occasione di un concorso interno indetto dalla Famiglia per il rinnovo della tessera sociale nel 1908 – si può desumere, benché non si siano rintracciati documenti o note nella stampa che testimonino questa prassi, che alcune occasioni fornissero motivo di concorsi interni e stimolo alla realizzazione di lavori artistici. Carrà racconta di aver partecipato ad un concorso indetto dalla Famiglia Artistica per il rinnovo della tessera sociale bandito nel 1908 e che la vittoria gli garantì la prima associazione gratuita alla Famiglia ²²⁰: la stampa consultata non ha permesso di verificare l'effettivo svolgimento del concorso né si sono rintracciate tracce archivistiche, ma il bozzetto di Carlo Carrà riprodotto nelle tessere sociali è individuabile – sebbene l'originale risulti disperso – nella pubblicazione realizzata per i cento anni del sodalizio dove è utilizzato nella copertina del volume.²²¹ La datazione, tuttavia, appare incongrua: Carrà colloca il fatto entro il 1908, mentre il bozzetto è chiaramente datato 1909, circostanza che costringe a rileggere i tempi dei legami col sodalizio. Certamente Carrà, infatti, è fra i soci nel 1908, anno della prima sua partecipazione documentabile all'Intima²²², dunque la sua

²¹⁹ *Cartolina Pro Turate*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 127, 10 maggio 1900, p. 3.

²²⁰ Carrà 1978, p. 649.

²²¹ L. Ronchi, V. d'Errico, F.G. Farra, a cura di, *La Famiglia artistica milanese nel centenario*, Strenna dell'Istituto Gaetano Pini, Arti Grafiche A. Cordani, Milano 1972.

²²² Basta a confermarlo il fatto che i soli soci del sodalizio potevano partecipare alle rassegne.

associazione non risale alla vittoria del concorso, da collocarsi verosimilmente al 1909: è il pittore stesso, infatti, a datare la frequentazione del sodalizio prima, all'epoca della sua formazione braidense²²³, prima della licenza superiore all'Accademia, ottenuta nel luglio del 1908²²⁴. D'altronde un esemplare della tessera associativa rintracciata presso le carte Morbelli (Fig. XXII) permette di confermare la datazione al 1909 del concorso, giacché la tessera disegnata da Carrà risulta essere in corso e stampata in quell'anno e riutilizzata per l'anno successivo 1910.²²⁵

Fig. XXII – C. Carrà, *Tessera Associativa per l'anno 1909*, litografia, 90x132 mm.
Collezione Eredi Morbelli.

Non è improbabile, dunque, che molte delle *ephemera* prodotte dall'associazione nel corso degli anni nascessero sulla base di concorsi: a partire dal materiale relativo ai Veglioni, come già visto per gli anni precedenti, e che all'avvio del nuovo secolo conoscono un ulteriore rilancio con il *Veglione Dantesco*²²⁶ del 1903 il cui biglietto d'ingresso, non rintracciato, fu disegnato da Luigi Conconi e la

²²³ Carrà 1978, p. 645.

²²⁴ *La pensione Hayez e il Premio Bozzi-Caimi a Brera*, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 191, 11 luglio 1908, p. 6. Trattandosi, per la Famiglia Artistica, di un circolo il cui accesso rimane riservato ai soci, la serata a giocare a *baccarat* ricordata da Carrà (Carrà 1978, p. 645), non poteva essere slegata dalla sua associazione. D'altro canto, il giovane pittore intratteneva rapporti con Bignami, suo docente, insieme a Tallone a Brera e a Gola e Longoni, tutti frequentatori del sodalizio. Quello che, verosimilmente, poté accadere, fu che la vittoria del concorso del 1909 fruttasse al giovane pittore l'associazione gratuita, esentandolo, quindi, dal rinnovo della quota associativa.

²²⁵ Ringrazio per la segnalazione Aurora Scotti Tosini.

²²⁶ *Veglie e Veglioni*, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 42, 11 marzo 1903, p. 3; «E' comparso sulle cantonate il grande avviso reclame del Divino veglione dantesco della Famiglia Artistica, opera di Aleardo Villa. V'è un Dante moderno e carnevalesco, col lusso e la corona d'alloro, ma anche coi guanti bianchi a righe nere, e le scarpette di vernice, il quale aiuta una Beatrice molto rotondetta a salire le scale, probabilmente del Paradiso. I biglietti d'ingresso, il cui disegno è dovuto all'umorismo arguto di Luigi Conconi, sono in vendita all'Eden, presso la Famiglia Artistica e nei principali caffè e ristoranti. I palchi, nei quali si potrà anche cenare e che verranno appositamente costruiti anche nella loggia superiore, sono in gran parte prenotati. Alla Famiglia Artistica è già quasi coperta per intero la iscrizione alla mascherata sociale, la quale resta aperta sino a mercoledì» è comparso..., «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 46, 15

cui affiche fu realizzata da Aleardo Villa e ridotta, anche, in cartolina, così come quella per il *Veglione del Bianco e Nero* del 1908 realizzata da Marcello Dudovich²²⁷ (Figg. XXIII-XXIV).

Figg. XXIII-XXIV

A Sinistra: M. Dudovich, *Bianco e Nero* (riduzione in cartolina), 1908, cromolitografia, 90x14mm.
Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese.

A destra: A. Villa, *Divino Veglione Dantesco* (riduzione in cartolina), 1903, cromolitografia, 90x14 mm.
Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese.

Simile discorso riguarda i manifesti, le cartoline, i cataloghi e gli stessi biglietti di invito realizzati in occasione delle Intime per le cui riproduzioni si rimanda all'Elenco degli espositori negli apparati: da quelli di Giovanni Buffa, di Riccardo Galli, a Carlo Carrà, Aroldo Bonzagni, Dudreville sino al ben noto manifesto e alla relativa cartolina disegnati da Umberto Boccioni in occasione della rassegna di Brunate del 1909.

Tra i concorsi indetti direttamente dall'associazione e rivolti agli artisti soci merita una menzione quello indetto nel 1915 per le *Impressioni di Guerra* nel maggio di quell'anno:

La «Famiglia Artistica», ieri sera interrotte forzatamente le sue manifestazioni di pura arte, risuonava invece di inni patriottici e canti guerreschi; un gruppo di baldi giovani, che lasciano momentaneamente pennello e penne, s'era adunato, alla vigilia di partire per il fronte come volontari, a ricevere il fraterno saluto dei consoci.

marzo 1903, p. 3; *Il Veglione Dantesco della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 52, 21 marzo 1903, p. 3.

²²⁷ «Il veglione Bianco e Nero - «Bianco e Nero», il grande veglione che sta organizzando quest'anno la Famiglia Artistica per la notte di sabato, 29 corr. al Teatro Dai Verme promette di riuscire molto bene. Già è apparso su per i muri della città l'artistico manifesto dovuto al pennello del Dudovich e si sa che Caramba sta vegliando per la buona riuscita della mascherata: Mugnaie e Carbonai. Tra i premi che sono ricchi e vari notiamo: al migliore costume bianco, una macchietta ritratto in bronzo dello scultore Pellini, alla più elegante toilette un ritratto del pittore Cantinotti, alla maschera più originale, e al miglior domino ventaglio in madreperla dipinto dal pittore Carlo Agazzi, al a migliore mascherata una cassa di Champagne e ad altri due migliori costumi due vestiti in seta, l'uno bianco e l'altro nero», *Il veglione Bianco e Nero*, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 57, 26 febbraio 1908, p. 4.

La bella falange composta dei pittori Carlo Erba, Ugo Piatti, Gaspare Battaini, Virgilio Funi, Luigi Russolo, Umberto Boccioni, Amedeo Bucci, dell'architetto Antonio Sant'Elia, del letterato Mario Bugelli, e degli artefici Franco Castelli e Mario Battaini, fiera nel nuovo costume di soldato, ebbe il brindisi d'addio dal direttore delegato Vittorio Della Grazia, il quale, nel porgere il saluto augurale, affettuoso e commosso interpretando l'animo dei soci tutti, rilevò il patriottico compiacimento della «Famiglia Artistica», per la prova di alti sensi di italianità offerta da questo primo gruppo dà soci. Il Della Grazia concluse col mettere a disposizione due medaglie d'oro da assegnarsi ai due "soci combattenti" che più si distingueranno per atti di valore, ed un premio di lire cinquecento, felice fusione delle aspirazioni patriottiche con quelle dell'arte, da assegnarsi, a vittoria conseguita, alla migliore impressione artistica diretta (dipinto, disegno, bozzetto), riprodotte episodi di guerra, che i partenti riporteranno dal campo: premio da disputarsi nella Mostra annuale che la Famiglia Artistica » indirà, come di consueto, nella sua sede nel dicembre del corrente anno.²²⁸

Il concorso fu sostenuto economicamente da Vittorio Della Grazia, figura centrale nelle vicende della Famiglia Artistica a partire dal 1913 quando fece ufficialmente il suo ingresso nell'organismo della direzione.²²⁹ Per l'esito della gara artistica e per il catalogo delle opere concorrenti si rimanda al «Bollettino» della Famiglia Artistica che, a partire dal novembre del 1915, supplisce alla precedente mancanza di informazioni e documenta puntualmente l'attività del sodalizio.²³⁰

III.1.3.2 – «CONTRIBUIRE ALL'EDUCAZIONE ARTISTICA DEL PUBBLICO»: LA *FESTA DELL'ARTE* DEL 1894, IL PROGETTO PER L'*ARTE APPLICATA* DEL 1900 E LA NASCITA DELLE *MOSTRE ARTISTICHE INDIVIDUALI* (1893-1915).

Una ulteriore fronte di attività dell'associazione riguardava la promozione di progetti espositivi di ampio respiro: accanto alla partecipazione attiva ai fatti relativi alla nazionale del 1881, nonché alle vicende che portarono, in sede locale, alla nascita della Triennale, proprio al 1891 risale un progetto che riveste un particolare interesse per quel che riguarda l'eco che la vicenda ebbe fin dentro il 1900 e che ritornerà ad essere discusso, per alcune proposte che conteneva, quando si trattò di proporre una ipotesi attuativa per la Nazionale del 1906 quando, come si è già considerato, la Famiglia rivestì un ruolo centrale per lo strutturarsi del profilo della rassegna.

Sul numero del 14 maggio 1891 della «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», l'effemeride pubblicata in occasione della prima Triennale e diretta da Gustavo Macchi e Achille Bersellini, quest'ultimo pubblicava un editoriale dal titolo «La Triennale di Brera e le Feste di Maggio» lanciando un'idea che avrebbe occupato per mesi le cronache artistiche milanesi.²³¹

Orbene, l'Esposizione di Brera cadrà d'ora in avanti ogni tre anni, ed appunto in Maggio: non si potrebbe collegare questa grande festa dell'arte colle altre, costituendo, anche per essa, - oltre al darle *alloggio* in maggior prossimità

²²⁸ *Gli artisti richiamati*, «Corriere della Sera», XL (1915), 151, 2 giugno 1915, p. 3.

²²⁹ *La Direzione della Famiglia Artistica* «Corriere della Sera», XXXVIII (1913), 81, 22 marzo 1913, p.3.

²³⁰ *Iniziativa della Famiglia Artistica*, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», I, 1, 15 novembre 1915, pp. 4-5. Si vedano i numeri: «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», I, 3, 15 dicembre 1915 con alle pagine 3-6 il catalogo dell'Intima annuale e della rassegna delle *Impressioni di Guerra*; *In Famiglia- Concorso per la migliore impressione di guerra*, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», II, 1, 1 gennaio 1916, p. 5; *Il concorso al Premio della "Mostra di Guerra"*, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», II, 2, 19 gennaio 1916, pp. 4-5.

²³¹ Ne dava una veloce segnalazione A. Scotti nel suo contributo del 1982: si veda Scotti in Staudacher 2016, p. 86.

col centro delle feste – un premio speciale? [...] La nostra ci sembra modesta e utile proposta: agli artisti ed agli amatori lo studiarla. La raccomandiamo specialmente alla Famiglia Artistica.²³²

La sera stessa del 14 maggio, presso i locali della Famiglia Artistica si teneva una riunione per discutere della faccenda:

Un'idea della Famiglia Artistica. - Ieri sera la direzione della Famiglia Artistica, ha tenuto, nei propri locali di via Bigli, un'adunanza nella quale è stata discussa un'idea sorta in questi giorni, importantissima per la vita artistica di Milano e d'Italia: l'idea, cioè, di mettere in relazione diretta l'Esposizione triennale di Belle Arti che dovrebbe aver luogo nel 1894, con le feste di maggio, facendone il centro d'attrazione di questo importante periodo della vita milanese, non sotto la forma di una delle solite Esposizioni di Belle Arti, ma sotto la forma nuova di una vera festa dell'arte alla quale potrebbero prender parte tutte le manifestazioni sue nei vari rami. Base principale di questo progetto sarebbe l'istituzione di un grande premio internazionale da chiamarsi "premio d'Italia".²³³

È evidente che l'idea della Esposizione del 1894 – nata, lo si anticipa, con un progetto diverso da quello che poi, proprio tramite Bersellini, sarà l'ordinamento delle Esposizioni Riunite – dovette nascere nel seno dell'associazione stessa. Non è possibile, in mancanza dei dati relativi alle iscrizioni societarie, sapere se Bersellini facesse parte della Famiglia, ma è documentata, invece, la partecipazione di Macchi alla vita del sodalizio che nel 1892 entrava a far parte della Direzione nella sezione letterati insieme a Giovanni Giacosa²³⁴. Sarebbe, invero, difficile da spiegare la perfetta contemporaneità della proposta di Bersellini, apparsa nel numero del 14 maggio, e la riunione tenuta alla Famiglia nello stesso giorno.

Benché, a causa della dispersione del materiale archivistico, i verbali delle sedute siano mancanti, la vicenda è ricostruibile, in parte, tramite i giornali. Quel che è certo è che dalla riunione del 15 maggio l'idea primigenia di un collegamento diretto con le *Feste di maggio* appariva superato in un'ottica inedita.

La idea, modestamente esposta nell'ultimo numero della *Cronaca dell'Esposizione* ha avuto la sorte delle buone idee. È stata subito raccolta ed ampliata dai membri della direzione di quell'oramai fiorentissimo sodalizio artistico che è la *Famiglia Artistica*, e sotto la nuova forma, si sta ora discutendo – e dai più largamente approvando – su peri periodici politici-quotidiani e nei circoli mondani.

Non si limiterebbe ora più, il progetto, a collegare come avevamo proposto noi, la prossima *Triennale di Brera* del 1894, con le *Feste di Maggio*, allo scopo di darle locali più comodi e più confacenti ai bisogni del pubblico moderno, ed all'istituzione di un nuovo premio di carattere speciale. Si farebbe invece della Esposizione di Belle Arti l'attrattiva principale di quel periodo di feste, rendendo la Esposizione *internazionale* ed istituendo un premio fortissimo – di 50,000 lire – da denominarsi premio d'Italia; circondando l'Esposizione di vasti giardini dove, oltre a tutte le comodità e le attrattive pel *comfort* del pubblico, potrebbero trovar posto le industrie artistiche, concorsi musicali, un teatro modello, ecc.; dando la forma, al tutto, di una vera *Festa dell'arte*.²³⁵

²³² A. Bersellini, *La Triennale di Brera e le Feste di Maggio*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», n. 3, 14 maggio 1891, p. 21.

²³³ *Un'idea della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 132, 15 maggio 1891, p.3.

²³⁴ «Famiglia Artistica – Nell'assemblea generale dei soci tenutasi ieri sera, vennero nominati a far parte della direzione i signori: Pittori: Carcano e Vanotti – Scultori: Butti e Quadrelli – Architetti: Broggi e Cairati – Letterati: Giacosa e Macchi – Musicisti: Appiani e Nappi», in *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 162, 13 giugno 1892, p. 3.

²³⁵ *La "Festa D'Arte" progettata pel 1894*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 4, 17 maggio 1891, p. 27.

Le posizioni critiche, in realtà, erano varie e trovavano voce in diversi interventi giornalistici che osteggiavano il progetto. Una delle motivazioni principali, esposta dall'anonimo *Minimus* sul «Corriere della Sera», riguardava la difficoltà, radicata nella cattiva situazione del mercato e nel frazionamento in scuole locali, di organizzare una Esposizione Nazionale che risultasse soddisfacente in termini di vendite e di rappresentanza artistica.²³⁶ La stessa problematica, in termini più approfonditi, veniva affrontata da Luigi Chirtani che in un lungo editoriale spiegava le ragioni della sua opposizione.

Il concorso internazionale di Belle Arti nel 1894 a Milano - Se ne parla da qualche giorno come d'una trovata che darebbe nuovo lustro alla nostra Milano. È una questione che può essere diversamente giudicata secondo il lato dal quale la si osserva, e capisco che possa offrire da qualche parte un aspetto attraente; ma da dove posso guardarla io si presenta male. Dal fatto che un premio di 30 mila lire attira, o potrebbe attirare, a San Siro a contenderselo i migliori cavalli da corsa d'Italia, Francia, Inghilterra, Germania, non è permesso arguire, che un altro premio parallelo d'altre 50 mila lire, debba attirare a contenderselo alla Mostra triennale i migliori artisti d'Italia, Francia, Inghilterra, Germania, Olanda e Belgio, ecc. . I cavalli da corsa son fatti per le corse, ma i migliori artisti non sono fatti per le gare dei concorsi d'Esposizione. Anche da noi quelli che sono considerati, o si credono, o sono i migliori artisti, si dichiarano quasi sempre fuori concorso. Un artista che ha una fama assicurata non vuol metterla a repentaglio in un concorso. Sono persuaso che fra i concorrenti mancherebbero tutti quelli che sarebbe da desiderarsi vi fossero, e vi sarebbero viceversa molti degli altri.

— Un premio unico di 50 mila lire – si risponde – è un rispettabile eccitamento a esporre, tanto pei cavalli come per gli artisti; un eccitamento che ci assicurerà le due corse di riscontro mai avute a nessuna festa. Il riscontro è impossibile. Per giudicare fra venti cavalli, inglesi, italiani, tedeschi, francesi, ecc., chi è degno del premio, non occorrono giurati; il verdetto lo dà la bestia che vince, arrivando prima trafelante alla meta. Nessuna contestazione è possibile. La meta in una gara d'arte non si tocca, non si vede. È un'opinione. Il verdetto non scaturisce dal gusto, ma da un giudizio. Ora, chi giudicherà di un concorso internazionale, nel quale oltre all'amor proprio personale così tenace, si fanno sentire l'amor proprio nazionale e internazionale, le gelosie di razza, le gare di scuole? E poi: sono essi possibili questi giudizi anche rispetto all'arte? Possono arrivare venti di fronte senza oltrepassarsi l'un l'altro di un orecchio, nonché d'una testa. Uno col disegno, l'altro col colore, l'altro col chiaroscuro, l'altro coll'idea. Sono ubbie credere pratico che dei grandi artisti credano alla possibilità d'un giudizio giusto al punto da concorrere mettendo in forse ciascuno la propria fama. Le attrattive a esporre, per gli artisti, stanno nei premi in denaro qui da noi, perché si vendono tanto pochi quadri; ma all'estero l'attrattiva principale è la possibilità della vendita. Ebbene, mi rivolgo ai migliori miei amici della Famiglia Artistica e dico loro: mettetevi una mano sullo scrigno e a muso duro ditemi in buona fede se si possono invitare i Millais e gli Herkomer, gli Henner ed i Bonnat, gli Alma Tadema ed i Bouguerau, pittori che guadagnano dalle cento alle duecento mila lire all'anno colla pittura; e sperare che si sentano eccitati a venire a questo gran banchetto di vendite d'arte che si prepara sull'Olonza? Mettiamo che ho torto e che verranno. Dove li metteremo a Brera? Se il locale quest'anno a malapena è bastato per un'Esposizione dell'Alta Italia, essendoci mancati i pittori dell'altre provincie, come basterà per un'Esposizione internazionale? Non si farà a Brera. Si troveranno i danari per un locale nuovo. Si troveranno e con qual costruito? Quello di strozzare in culla un'istituzione nuova, che ha incominciato bene, la triennale di Brera, per fare coram populo una topica solenne²³⁷

²³⁶ « Sei o sette premi di 4000 lire non hanno tentato gli artisti napoletani, romani, toscani che brillano per il loro piccolo numero; credete che un grand-prix, sia pure di 10,000 lire, moverà gli artisti di Londra, di Parigi, di Monaco? Qualcuno verrà; ed allora quale imbarazzo, quante ire, quante invidie, per conferire il premio. Ce n'è adesso un saggio fra le varie scuole e le varie Provincie. Contentiamoci di riuscire a qualche vera e nobile Esposizione nazionale; spenda i quattrini chi li ha, a fare acquisti in casa nostra; - gli stranieri non bisogna invitarli, che quando il padrone di casa sa di poter fare la più bella figura - non umiliando gli ospiti, ma non restando umiliati», in *Contro l'Esposizione di Belle Arti*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 133, 16 – 17 maggio 1891, p. 3.

²³⁷ L. Chirtani, *Il concorso internazionale di Belle Arti nel 1894 a Milano*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 135, 18 maggio 1891, p. 3.

Le parole di Chirtani appaiono difficili da smentire: come aveva lui stesso rilevato in un articolo dedicato alla Triennale, se quella esposizione *superba* dava conto in maniera diffusa dell'arte nell'*Alta Italia*, rimaneva poca cosa la «partecipazione degli artisti che lavorano dall'Emilia a Capo Passaro. L'arte dell'Italia Centrale e Bassa è attirata dalla Mostra di Palermo, e in questa di Milano è poco, punto, o male rappresentata».²³⁸ Più logico, dunque, agli occhi del critico, far convergere le energie, anche economiche, verso la successiva Triennale cercando di conferirle un carattere di maggiore apertura nazionale.

Nello stesso numero del «Corriere» in cui Chirtani, esprimendo in pieno la linea del quotidiano, si professava contrario all'ipotesi della Esposizione Internazionale, trovava posto la replica di Alessandro Vanotti, pittore, in quel momento, si è visto, membro della direzione della Famiglia Artistica. La lettera al giornale è importante perché rappresenta, in mancanza di documenti d'archivio, una, seppur fiacca, motivazione sulle decisioni prese dalla Famiglia Artistica.

L'idea della famiglia Artistica – Dal sig. Alessandro Vanotti, membro del Direttorio della Famiglia Artistica, riceviamo la lettera seguente. La pubblichiamo per amore di cortesia e per dimostrare la nostra deferenza alla simpatica associazione. L'opinione del giornale è quella espressa di sopra nell'articolo del Chirtani, aggiungendo per conto nostro alle sue ragioni ed a quelle di Minimus quest'altra, che cioè, essendoci il progetto d'una grande Esposizione a Milano nel 1895. non comprendiamo quale convenienza e praticità ci sia a farne un'altra nel 1894, che esigerà anch'essa grandi spese, tutte a carico dei cittadini.

Milano, 16 maggio.

Egregio signore, Leggo nel *Corriere* d'oggi una lettera firmata Minimus che combatte l'idea di una Esposizione interazionale di Belle Arti. L'idea di questo progetto venne suggerito alla Direzione della Famiglia Artistica da una proposta di istituzione di un premio speciale fatto dalla *Cronaca della Esposizione di Belle Arti*. Facendo io parte, per quanto indegnamente, di quella Direzione, mi permetto di difendere la nostra idea, persuaso che il *Corriere* vorrà dar ospitalità alle mie osservazioni, poiché so che ammette sempre la discussione quando trattasi di cose che interessano grandemente la nostra città, il nostro paese.

Il signor *Minimus* comincia la sua lettera col dire che c'è troppa facilità a far progetti e ad applaudirli senza discussione. Quando vedo che persino una Esposizione di giuocattoli²³⁹ ha l'esito che oggi vediamo che ha, io non so come faccia il signor *Minimus* a lamentarsi di quella troppa facilità. Se si assistesse a dei fiaschi lo capirei, ma assistendo a dei successi, confesso, non lo capisco più. Dice poi che *l'amabilità e l'indifferenza della stampa li fa ingrossare quei progetti*: qui non tocca a me: lascio alla stampa il compito di ringraziare il signor *Minimus*. E continua: *Si resta impegnati e poi la vergogna è di tutti se bisogna ritirarsi e far fiasco*. Io col signor *Minimus* ammetto che possa esser vergogna il far fiasco per una idea cattiva; ma che abbia ad esser vergogna il far fiasco per una idea buona, questo non lo posso ammettere; la chiamerei piuttosto disgrazia che vergogna (1); e siccome l'idea della *Famiglia Artistica* è ammessa anche dal signor *Minimus* (come dice più innanzi nella sua lettera) che è brillante e piacevole ed è facile persuadersi che è ispirata al vero amore dell'arte e del nostro paese, così parmi possa essermi permesso di credere che nessuno ci darà colpa di soverchia sfacciataggine se dinanzi al fiasco, non probabile, dell'idea della Famiglia Artistica, noi non arrossiremo di vergogna. Il signor *Minimus* continua ancora a proposito di vergogna e di fiaschi: *Per carità, non fate lo stesso per la nova idea di una Esposizione internazionale di Belle Arti*. Siamo proprio agli antipodi. Io vorrei dire a tutti: *Per carità non facciamo lo stesso colle Belle Arti come abbiamo fatto per le altre Esposizioni tenute a Milano*. Il signor *Minimus* osserva poi che *gli artisti preferiscono esporre all'estero dove c'è più probabilità di vendere*. Non so se sia vero, ma io mi sento stimolato a ringraziarlo 'pubblicamente,' a nome degli artisti italiani, del suo congratularsi con questi artisti dal momento ch'egli ha osservato che all'estero le loro opere sono apprezzate senza l'aiuto di *nessuna abilità patriottica dei cronisti*. Se a Milano alla odierna Esposizione non concorsero né la Toscana, né la Romagna, né il

²³⁸ L. Chirtani, *La triennale a Brera*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 124, 7-8 maggio 1891, p. 3.

²³⁹ A. Vanotti, *L'idea della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 135, 18 maggio 1891, p. 3.

Napoletano, ad onta dei premi, cerchiamone le ragioni nella Esposizione di Firenze con premi ora aperta, in quella di Palermo che si aprirà in fin d'anno, e nel fatto che Milano non è creduto un buon mercato. Non lo è? E facciamo che lo diventi.

Non lo era Monaco, e lo è pur diventato e specialmente grazie alle Esposizioni internazionali che ha saputo indire (2). E se è riuscita Monaco a diventare un centro di vita artistica, oh perché non deve poterlo diventare Milano? Sembrava ridicolo ai timidi che una giornata di corse a Milano potesse diventare una festa cittadina, fonte di soddisfazioni del nostro amor proprio nazionale: e abbiamo saputo creare dei premi che francesi, tedeschi ed inglesi non crederono di sprezzare, ora siamo persino riusciti ad onta di questi a tenerli in casa nostra. E non si ha da poter crearli per le Belle Arti? Ora non abbiamo coscienza artisticamente della nostra forza, perché è sempre in casa d'altri che ci siamo misurati. Proviamo una volta anche noi a misurarci sul nostro terreno, e se sapremo tener alta la nostra bandiera, i mercati si sposteranno, ne verrà di certo creato uno nuovo, e sarà il nostro paese. Capisco e mi entusiasmo al sempre avanti: al sempre indietro pauroso del signor *Minimus*, non so sottoscrivermi. È col primo motto, non dei temerari, ma dei coraggiosi, che si è fatta l'Italia, non col secondo dei minimi. La ringrazio dell'ospitalità. Alessandro Vanotti.

(1) E' anche vergogna quando l'idea buona è messa innanzi senza mezzi adeguati ed in circostanze non favorevoli.- (N.d.R)

(2) No, signor Vanotti, questo è parlar leggermente. Monaco è divenuto un centro artistico importante, per l'arte tedesca, con altre, più antiche e men facili fatiche che quelle di bandire esposizioni.- (N.d.D.)

Meno retorica e più precisa appariva la risposta di Gustavo Macchi dalle colonne della «Cronaca»:

La *Famiglia Artistica* – raccogliendo e sviluppando la idea di fondere la prossima Triennale, dandole significato di una vera *festa dell'Arte*, con le feste di Maggio, idea sorta nella nostra *Cronaca dell'Esposizione* – ha fatto ieri, mercoledì sera il primo passo per la sua attuazione. Non è ancora il caso di poter dire se, nelle forme in cui è stato presentato, il progetto possa attuarsi; ma è bene intanto discorrerne. L'idea ha, come succede sempre delle buone idee, germogliato e gettato rampolli. E, naturalmente, mentre s'ampliava, ha suscitato discussioni, in pro e incontro, nella stampa. È perciò bene che il pubblico sia al corrente di quelle che delle altre.

Ho già avuto occasione di discutere in altro luogo le prime obiezioni mosse da un anonimo scrittore d'arte in un giornale cittadino. Altre ne son venute dipoi non meno aspre, vivaci, relative specialmente all'utilità della istituzione di un gran premio, alle difficoltà di assegnarlo, alla influenza del premio sul concorso degli stranieri.

S'è detto che generalmente i grandi artisti stranieri non hanno bisogno di premio, perché vendono annualmente per forti somme, ed hanno occasione di vincere spesso medaglie, *honoris causa*; si è detto che mentre di un cavallo decide, con criterii materiali, chi osserva al traguardo, il giudizio di una commissione non accontenta mai nessuno; di più si è detto che in Italia non si vendono quadri, e che quindi l'invitare gli artisti stranieri a questo mercato è un ingannarli. In Queste accuse c'è molta inesattezza soprattutto.

Gli artisti stranieri, gli Herkomer, i Kaulbach, gli Alma Tadema, gli Uhde, gli Henner espongono generalmente, alle Esposizioni internazionali, proprio *honoris causa*, delle opere già vendute, di proprietà: e così Alma Tadema ha esposto a Roma. Vendono sì, è in bella misura, a casa loro, o nelle esposizioni locali, precisamente, del resto, come da noi, dove i napoletani vendono a Napoli, i piemontesi a Torino, in lombardi a Milano. Ma un premio internazionale, recante oltre alla gloria di essere stato vinto in una gara indetta dalla madre delle arti, Italia, invece di una medaglia d'oro – che è poi magari di bronzo dorato – una somma quale non troppo spesso viene per l'acquisto di un quadro pagato, non può a meno di attirare anche gli espositori esteri. E non solo i maggiori – specialmente quando si segue il sistema adottato a Monaco, degli inviti personali – ma anche i minori, quando col dare l'esposizione un'impronta nuova, fuori dalle forme consuete, e con aggiudicazione di un gran premio, si alletti il pubblico. Il quale un po' compra e si interessa all'arte, per il godimento che essa gli dà, è un po' anche – diciamola pure – per il lustro, per la moda.

Abitualmente, è vero, noi abbiamo pochi compratori; il commercio d'arte è scarso. Ma si tratta appunto di attivarlo si tratta di fare, con tutti i mezzi, ciò che si fa per le industrie. E con quale vantaggio della cultura generale e degli artisti! L'idea del resto ha già suscitato anche le simpatie del l'estero. In una lettera il pittore Habermann, riferisce l'accoglienza entusiastica che l'annuncio di questa esposizione e specialmente del premio avuto in quei circoli artistici – che sono pur quelli che annualmente organizzano quella mostra di Monaco che è fra le più reputate, e

dove gli artisti italiani – checché ne dicano taluni – hanno avuto fior di medaglie d'oro. Se c'erano iniziative precedenti per altre esposizioni, in altri campi della produzione, tanto meglio. Si raccolgano le forze, invece di sminuzzarle. Milano che oltre al movimento industriale, ha ormai il maggior movimento artistico, può accingersi all'attuazione di tutte le idee buone e generose, ed intese all'utile per la patria.²⁴⁰

In sintesi, dunque, l'*idea* nata in seno alla Famiglia Artistica doveva servire a creare un nuovo corso per il mercato artistico nazionale rendendo l'Italia un centro di rilevanza europea proprio attraverso l'apertura internazionale della esposizione alla quale il concorso degli artisti non sarebbe mancato, sia per il grosso premio che avrebbe incentivato gli stranieri a partecipare all'agone, sia per la prassi di esporre *fuori concorso* o su *chiamata* da parte degli organizzatori.

A fronte di queste dubbiosità, la Famiglia prosegue la sua azione e il 27 maggio si tiene una ulteriore riunione per discutere l'avanzamento dei lavori. Dalla rassegna stampa si ha un sunto di quanto approvato:

Riunione alla Famiglia Artistica per un'Esposizione Internazionale di Belle Arti – Iersera, sotto la presidenza del senatore Emilio Visconti-Venosta, presidente dell'Accademia di Brera, fu tenuta nella sala della Famiglia Artistica una riunione per discutere in massima l'idea di una grande Esposizione Internazionale di Belle Arti, da tenersi a Milano, e da far coincidere con una delle prossime Esposizioni triennali dell'Accademia di Brera. Erano presenti molte persone che hanno un nome o una posizione nell'arte, ci furono discorsi in vari sensi. Fu votato il seguente ordine del giorno proposto dall'architetto Broggi:

«Gli intervenuti all'adunanza indotta dalla Famiglia Artistica allo scopo di discutere il progetto di una grande Esposizione internazionale di Belle Arti da tenersi in Milano.

«Convinti che il progetto stesso non può tornare che di sommo vantaggio al progresso e al bene dell'arte, deliberano di nominare una Commissione di nove membri, la quale studi i mezzi opportuni a tradurre in atto l'iniziativa presa, accordandosi all'uopo con gli Istituti di Belle Arti, colle Associazioni artistiche e con tutti quei gruppi promotori di altre iniziative alle quali l'Esposizione internazionale di Belle Arti possa vantaggiosamente collegarsi».

Dopo la votazione dell'ordine del giorno si passò senz'altro alla elezione del Comitato. Ruscirono eletti: Vannotti, pittore — comm. Federico Mylius — arch. L. Broggi — comm. Giulio Ricordi — comm. E. Pagliano — prof. Porro — cav. L. Esengrini — principe Trivulzio — Filippo Carcano, pittore.²⁴¹

Ancora dalle pagine de la «Cronaca», in seguito alla nomina del Comitato, si rilancia il ruolo della Famiglia Artistica come principale soggetto nell'elaborazione della strategia operativa:

è necessario, per la seria riuscita di una Esposizione che non può risultare utile se non s'ispira a criteri affatto speciali, e risponde anche nelle modalità alle aspirazioni degli artisti, che la «Famiglia Artistica» abbia una ingerenza diretta nei lavori che si intraprenderanno; e che vi apporti le idee ed i criterii che da lei sola possono venire.²⁴²

Su queste basi per il 13 giugno seguente la Famiglia Artistica convoca una assemblea generale di soci di tutte le arti, dalla pittura alla letteratura, per eleggere una *rappresentanza della Famiglia stessa che*

²⁴⁰ G. Macchi, *Per la "Festa dell'Arte" del 1894*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 7, 28 maggio 1891, p. 54.

²⁴¹ *Riunione alla Famiglia Artistica per un'Esposizione Internazionale di Belle Arti*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 145, 28 maggio 1891, pp. 2-3.

²⁴² *Per la "Festa dell'Arte" del 1894*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 8, 31 maggio 1891, p. 62.

*entri a far parte del Comitato esecutivo*²⁴³. Ancora dalle pagine del «Corriere» e della «Cronaca» si può avere un rendiconto dell'assemblea:

L'idea di fare una Esposizione internazionale di Belle Arti, con un grosso premio per la migliore opera esposta, s'era ampliata tanto da prendere le proporzioni vaghe e fantastiche compendiate nella frase «Festa mondiale di tutte le arti». Per ricondurre l'idea al primitivo concetto, iersera nella sala della Famiglia artistica, presenti molti soci, vi fu una lunga discussione, che da principio divagò assai, ed ebbe dei momenti assai animati .

Un incidente fu particolarmente vivace. In seguito alla domanda di parecchi sul significato vero e sui limiti di questa «Festa internazionale» e, dopo che il Giacosa, aveva mostrato impossibilità di fare una gara di opere letterarie, in particolare di opere drammatiche come si fa di quadri e di statue, il signor Gustavo Macchi spiegò come secondo il concetto dei proponenti, al grosso premio – che si vorrebbe stabilire in 50,000 lire – non potrebbero concorrere appunto che quadri e statue. Le altre arti contribuirebbero ad attirare il pubblico a questa Esposizione, ad assicurarne il successo. La grande mostra, soggiunse, dovrebbe anche, con l'amenità dell'ambiente, e con locali di divertimento, attirare quel pubblico, che ora non va alle Esposizioni di Belle Arti e quindi non se ne interessa.

Avendo uno dei presenti detto per ischerzo «vi metteranno delle montagne russe...» Marco Praga aggiunse «E la donna barbata». – Si anche la «donna barbata» disse Macchi, se fosse provato che essa può far affluire il pubblico all'Esposizione. Questa «donna barbata» diede alla discussione una piega inaspettata. Carlo Romussi si alzò di scatto a protestare, in nome degli alti ideali dell'arte, che non si cura di calcoli bassi, ma produce come detta la coscienza senza impensierirsi per l'esito mercantile dei suoi prodotti.

Giuseppe Giacosa lo interruppe vivamente, e fra gli applausi proclamò che l'artista deve lavorare nel suo studio, come gli detta la sua coscienza: ma che l'opera d'arte, una volta compiuta, è un prodotto commerciale come un altro, e ha il diritto di cercarsi nel modo migliore un compratore; di procacciarsi un compenso che non sia di soli elogi e di coscienza soddisfatta. Romussi, sempre eccitato, diede ragione a Giacosa: ma trovò a ridire ancora su quella «donna barbata» troppo in contrasto colle idealità artistiche. A togliere l'acredine della discussione sorse Marco Praga a reclamare come sua l'idea della «donna barbata» che il Romussi attribuiva al Macchi. «Rettifico rettifico subito – disse Romussi – gliene restituisco «la proprietà». Non vorrei che per la sua «Donna barbata» si ripetesse il caso del processo Verga-Mascagni.». Ritornata così la pace e la calma il Macchi poté leggere il seguente ordine del giorno che fu poi votato all'unanimità meno due voti:

L'Assemblea della Famiglia Artistica plaudendo all'idea di una Esposizione artistica internazionale di Belle Arti, cui grandi premi da stabilirsi e un ambiente veramente artistico da crearsi col concorso di tutte le arti riescano a dare un carattere spiccatamente moderno, passa alla nomina di una Commissione composta di tre rappresentanti per ogni sezione (cioè 3 architetti, 3 letterali, 3 musicisti e tre scultori) che unendosi al Comitato già esistente provveda a concretare un progetto. In seguito si procedette alla nomina della Commissione della quale risulteranno a far parte

per la sezione di architettura

Moretti Gaetano - Cairati Gerolamo - Palazzoli Antonio;

per la sezione di letteratura

Comm. Giacosa Giuseppe - Macchi Gustavo - Praga Marco;

per la sezione di musica

Gallignani Giuseppe - Comm. Boito Arrigo - Junck Benedetto;

per la pittura

Gola Emilio - Mentessi Giuseppe - Beltrami Giovanni ;

per la scultura

*Abate Carlo - Quadrelli Emilio - Butti Enrico*²⁴⁴

²⁴³ *Per la festa dell'arte*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 160, 13 giugno 1891, p. 3 e *Per la "Festa dell'arte" del 1894*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 11, 11 giugno 1891, p. 83.

²⁴⁴ *Seduta alla Famiglia Artistica per «una festa mondiale delle arti a Milano»*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 161, 14 giugno 1891, p. 3. Si veda anche *Per l'Esposizione Internazionale di Belle Arti e la "Festa dell'arte" in Milano del 1894*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 13, 18 giugno 1891, p. 98.

Risulta, quindi, ormai completamente affermata l'idea di una Esposizione Internazionale di Belle Arti in cui tutte le manifestazioni artistiche, al di là della loro diretta partecipazione ai premi o al premio principale, concorrano. Ciò che, da quanto è possibile arguire, manca totalmente al progetto è la pianificazione economica: nessun cenno, nelle discussioni, in merito ai fondi, agli interventi governativi, alla partecipazione dei privati. Non è, a questo punto, difficile comprendere come mai l'ipotesi della Esposizione internazionale iniziasse a lasciare il passo ad ipotesi economicamente più strutturate e di lì a pochi giorni confluisse nel progetto delle Esposizioni Riunite per il 1894. Rimonta, infatti, al 30 giugno la seduta del Comitato per l'Esposizione Nazionale che, sulla base di una delibera risalente al 1881, dava corso al progetto di riattivarsi per realizzare una nuova esposizione entro un decennio:

Fino dal 1881 il Comitato promotore di quella fortunata Esposizione nazionale, deliberò, sciogliendosi, di promuoverne un'altra entro un decennio. Le vicende della così detta *gara delle Esposizioni* in Italia sono note, ed è noto che in successive riunioni tenutesi a Milano da persone che offrono garanzie di serietà finanziaria, industriale, artistica, tecnica è stata ripetutamente esaminata la proposta di indire qui una grande Esposizione nazionale, e per alcune parti internazionale, fermo il principio di non ricorrere al concorso governativo. Si sono poi venute manifestando in questo senso, poco tempo fa nuove correnti, tanto in una riunione di costruttori, industriali, esercenti, quanto in seno alla Famiglia Artistica. Nell'intento di raccogliere in una sola tutte queste manifestazioni, ieri sera, a palazzo Marino, nell'antisala del Consiglio Comunale, è stata tenuta un'adunanza generale, promossa dal Comitato che primo concretò l'idea di indire la grande Mostra, con l'intervento delle rappresentanze degli altri diversi gruppi e delle diverse idee od iniziative. La riunione — presieduta dal conto Annoni — riuscì numerosa, e la discussione animata, senza però forti disaccordi, tanto che all'unanimità fu votato il seguente ordine del giorno

L'assemblea costituita dai componenti il Comitato del 1889, al quale si sono associati i rappresentanti di altre iniziative cittadine, mentre sa di non dover contare sul sussidio del Governo, riafferma il proposito di tenere in Milano una grande Esposizione in epoca non anteriore al 1894; delega alla presidenza la nomina di una Commissione di 21 membri, con incarico di presentare entro il novembre p. v. un programma tecnico-finanziario o di riferire intorno alla possibile partecipazioni di corpi morali

La caratteristica di questa deliberazione è che non si chiede, che non si vuole il concorso governativo ; e che l'iniziativa privata farà da sé. Se tutte le volontà diverse rappresentate all'adunanza di ieri sera, con altre che venissero ad aggregarci, vorranno fare davvero - l'esito buono di questa iniziativa privata non potrà mancare²⁴⁵

Veniva così messo da parte il progetto di una Esposizione Internazionale d'arte a Milano, progetto che, si è visto, tornerà in auge, ancora con un nulla di fatto, in occasione delle diverse ipotesi elaborate per celebrare l'inaugurazione del valico del Sempione. La Famiglia Artistica, di fatto, veniva tagliata fuori insieme alle altre realtà artistiche locali dalla concertazione per l'Esposizione del 1894 tanto che nell'aprile del 1893 era proprio l'associazione a fronte del disinteresse manifestato dal Comitato a deliberare la chiusura di qualunque trattativa.²⁴⁶

Come si diceva, quando la Famiglia Artistica si mise alla testa, nel 1901, di un nuovo progetto espositivo per la Nazionale poi realizzata nel 1906, ritornò alla ribalta il tema del premio unico e della

²⁴⁵ *Per una grande Esposizione in Milano*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 178, 1 luglio 1891, pp.2-3. Si veda anche: *Per l'Esposizione del 1894 in Milano*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», s.n. [17], 1 luglio 1891, pp.4-5.

²⁴⁶ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 110, 22 aprile 1893, p. 2.

vocazione internazionale della rassegna. Nel frattempo, tuttavia, l'istituzione della Biennale veneziana e il problema dell'accavallamento dell'esposizione milanese con quella lagunare aveva, si è visto, acceso una lotta tra le due città e Fradeletto aveva ampiamente contestato l'azione degli artisti milanesi. È proprio nel pieno di queste dispute che si scatena una bagarre sulla carta stampata veneziana e milanese che vede coinvolto Bartolomeo Bezzi e il progetto del 1891.

È indubitabile che l'accavallamento cronologico del progetto della Famiglia Artistica per il 1894 e le vicende della nascita della Biennale veneziana portino ad un approfondimento di questi legami. Che i rapporti artistici tra la Famiglia Artistica ed il contesto veneziano fossero coltivati è testimoniato da diversi elementi. In primo luogo la figura di Bartolomeo Bezzi²⁴⁷. Sulla figura di Bezzi, negli ultimi anni, si è concentrata una maggiore attenzione non tanto per la sua produzione pittorica, quanto per la sua azione di promotore culturale con una piena riconsiderazione della sua attività per la vicenda della Biennale veneziana²⁴⁸ ed, in particolar modo, per l'apertura in senso internazionale dell'appuntamento lagunare.

Bartolomeo Bezzi era per certo socio della Famiglia Artistica: al di là di quanto riportato da Renzo Sacchetti²⁴⁹, soccorrono le partecipazioni del pittore alle esposizioni intime del sodalizio, riservate sin dal loro nascere ai soli associati, che lo vedono presente già alla prima edizione del 1886 con dei quadri ad olio non meglio specificati²⁵⁰. Attestata è la sua presenza, ancora, nel 1888 «con qualche motivo del Trentino»²⁵¹ e nel 1889 con «un villaggio del Trentino sul cacume d'un monte e un tramonto tra le isole della laguna di Venezia»²⁵². Gli stessi contatti con l'ambiente artistico veneziano e i circoli di rappresentanza artistica locali appaiono, da quanto è possibile ricostruire, solidi. Selvatico venne nominato sindaco di Venezia nel 1890 e ricevette la nomina mentre si trovava ad un evento sociale della Famiglia Artistica a Milano; Fradeletto tra il 1890 ed il 1894 tenne tre cicli di conferenze per l'associazione: non è difficile credere, sebbene manchino attestazioni circa la loro effettiva iscrizione a soci *corrispondenti*, che appare alquanto probabile, che fossero al corrente dei progetti elaborati a Milano nel 1891. Almeno così appariva certo dalle parole di Bartolomeo Bezzi che nel 1901 rivendicava a sé e a Milano l'idea della Biennale, sostenendo che la rassegna veneziana nascesse quale diretta filiazione di quella ipotizzata per il 1894 a Milano a seguito del *trasferimento* dell'idea nella città lagunare ad opera di un *milanese*.

Si riportano di seguito gli articoli apparsi su «L'Adriatico» che rendono conto della querelle tra Bezzi e Fradeletto e che suggeriscono nuove prospettive di indagine circa i legami tra Milano e Venezia in relazione allo sviluppo dell'Internazionale del 1895: da Venezia, in sintesi, si accusava Bezzi – facente parte dell'organizzazione della Biennale – di agire in contrasto con l'interesse della mostra veneziana e di aver, in certo senso, tradito il proprio ruolo appoggiando l'idea milanese di una mostra

²⁴⁷ Su Bartolomeo Bezzi si veda da ultimo S. Bruno, «*per essere io, volere o no, un antesignano*»: la strategia culturale di Bartolomeo Bezzi tra Monaco e Venezia, Tesi di Dottorato in Storia antica e archeologia, storia dell'arte, XXII ciclo, tutor prof. G. Barbieri, 2008-2009.

²⁴⁸ S. Bruno 2008-2009, pp. 102-146. Si veda in particolare: Ceschin, 2001, pp. 109-162 per le vicende relative al 1901 e J. A. May, *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895-1948*, Akademie Verlag, Berlino 2009, pp. 39-68.

²⁴⁹ Sacchetti, 1913, p. 15.

²⁵⁰ *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXI (1886), n. 338, 8-9 dicembre 1886, p. 3.

²⁵¹ G.M., *Le esposizioni di Natale alla Famiglia Artistica ed alla Patriottica*, «La Lombardia», XXX (1888), 354, 23 dicembre 1888, pp. 2-3

²⁵² L. Chirtani, *Esposizioni Natalizie a Milano*, «Corriere della Sera», XIV (1889), n. 352, 22 dicembre 1889, p. 1; GM, *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia» XXXI (1889), n. 350, 20 dicembre 1889, p. 2.

d'arte internazionale per il 1904 che avrebbe costituito una inutile e dannosa concorrenza per la mostra lagunare. Il 7 ottobre il quotidiano veneziano lanciava direttissimo l'attacco a Bezzi e alla città di Milano:

A Milano un gruppo d'artisti propugna caldamente un'Esposizione internazionale d'arte da tenersi nel 1904. Esposizione per la quale si propone dagli uni di costituire con premio unico di 50.000 lire, mentre gli altri vorrebbero destinarla questa somma ad acquisti d'opere d'arte da collocarsi nel Museo lombardo d'arte moderna. Ci riserbiamo di trattare in altra occasione dell'opportunità e della convenienza di questa iniziativa. Oggi ci siano consentiti soltanto un ricordo e un'osservazione.

Il ricordo è questo. A Venezia alcuni egregi cittadini avevano già raccolto un fondo cospicuo per promuovere un'Esposizione d'arte decorativa; ma appena si seppe che Torino aveva deciso di bandire un'impresa eguale, Venezia – dando prova di solidarietà fraterna – immediatamente desistette dal suo proposito.

Ed ecco l'osservazione. Milano è un centro meraviglioso dell'industria moderna. Nessun'altra città italiana potrebbe essere sede più propizia di un'Esposizione industriale. Che cosa si direbbe se Venezia tentasse in codesto campo di attraversare il passo alla consorella?

Ma purtroppo, noi Italiani, invece di attuare una provvida divisione del lavoro secondo le attitudini dei vari centri, amano sempre disperdere le nostre forze, e invece di assecondare e irrobustire un'impresa ancora giovane, subito ne immaginiamo e contrapponiamo un'altra!

Comunque, per quanto possa essere o parere dubbia la convenienza, non è in alcun modo discutibile il diritto degli artisti milanesi. Discutibile, all'incontro, e altamente deplorabile è il contegno del signor Bartolomeo Bezzi, *membro del Comitato ordinatore della nostra Esposizione*.

Questo suo ufficio doveva imporgli, sembrerebbe, il massimo riserbo. Invece, rinunciando ad ogni elementare senso di delicatezza, egli – non chiesto – s'è fatto zelante paladino dell'impresa milanese. E ciò, senza avvertire precedentemente alcuno dei suoi colleghi, senza attendere nemmeno la fine della quarta Esposizione veneziana!

La condotta del Bezzi, conforme del resto a qualche non lieto precedente, è biasimata dalla cittadinanza e dagli artisti veneziani.²⁵³

A fronte di ciò, il pittore inviava una memoria in cui spiegava le ragioni del proprio comportamento – a suo modo di vedere alieno da qualsivoglia possibilità di accusa da parte di Venezia – rivendicando a sé la nascita stessa delle Biennali nella loro conformazione internazionale.

Dall'artista Bartolomeo Bezzi riceviamo in risposta ai nostri appunti del giorno 7 la seguente lettera:

Milano 8 ottobre 1901

Egregio signor direttore del giornale *L'Adriatico* Venezia

In un articolo di codesto accreditato giornale di ieri 7 ottobre, sotto la rubrica *Un'Esposizione Internazionale d'Arte a Milano*, leggo con mia grande sorpresa come la cittadinanza ed artisti veneziani, stigmatizzano e deplorano la mia condotta quale *paladino* dell'idea di una esposizione Internazionale d'Arte a Milano, in occasione delle feste per l'apertura del Sempione, cioè nel 1904.

Chi ha scritto quell'articolo non è probabilmente in rapporto coll'on. Fradeletto, poiché quell'egregio uomo avrebbe potuto mostrare un telegramma da Milano in data 29 settembre, e precisamente concepito così:

On. Fradeletto Venezia

Lietissimi annunciarle nobile idea sorta [?] Milano straordinaria esposizione internazionale 1904 ricorrenza Sempione – Fidiamo suo prezioso intellettuale plauso ed indispensabile cooperazione»

Firmati: Bezzi, Tito, Bazzaro, Carozzi

²⁵³ *Un'Esposizione Internazionale d'arte a Milano*, «L'Adriatico» XXVI (1891), 277, 7 ottobre 1901, pp. 2-3

Qui dunque sarebbe caduta l'erronea accusa, cioè di avere fatto *senza avvertire nessuno dei colleghi*.

Quanto poi all'interpretazione che il mio intervento, ed il mio contegno, *quale membro del comitato ordinatore della Esposizione di Venezia*, possa essere stato deplorabile e biasimato dalla cittadinanza veneziana, rispondo semplicemente così:

Ho il dovere di ricordare, che prima di essere veneziano sono italiano, e come tale mi ha spinto l'idea – in questa occasione unica e straordinaria di una festa internazionale che anche Milano, senza menomamente danneggiare Venezia – poteva accrescere l'importanza di questa città, coll'indire una grande Esposizione Artistica, recando così lustro alle città e decoro al bel Paese, che in fatto di tradizioni artistiche è certamente il primo, ma che per movimento artistico moderno – se si eccettua l'unica impresa veneziana – lo metterei alla coda delle nazioni.

Il fatto, ancora, di essere io « Membro del comitato ordinatore della Mostra veneziana » non mi pare che potesse impormi un obbligo di *riserbo*, per un'impresa al di là da venire, cioè pel 1901, anno in cui Venezia non indice nessuna Mostra; inquantoché il mio impegno è esaurito dal momento che la IV Esposizione è stata aperta al pubblico. Ed in appoggio di ciò aggiungo che l'incarico – *per quanto onorifico* – dato a me ed ai miei colleghi, per questo anno, dall'onorevole giunta Municipale, si limita solamente all'ufficio di sorvegliare il disimballo delle opere d'arte, e di dirigerne il collocamento. In altri termini: *Commissione di collocamento*.

Io amo Venezia dove ebbi gradita ospitalità per dodici anni, dove ho trovato i conforti e le gioie più care della mia famiglia e dell'arte, e come vedrà più innanzi, sarei indegno della stima e dell'amicizia di molti cittadini e compagni d'arte, se un pensiero basso mi avesse mosso per recare danno all'impresa, dove, collo slancio del cuore, vi ho portato tutto quello che la mia povera esperienza poteva dare, sacrificando tempo ed interessi privati.

Se coloro che, per un malinteso, forse hanno ispirato le parole immeritate e roventi al mio indirizzo, si fossero rivolti ai famigliari del compianto Riccardo Selvatico, od anche solo a quell'altro uomo benemerito, che è l'onorevole Fradeletto, avrebbero potuto certamente informarli, che in omaggio alla verità, l'idea delle Esposizioni Internazionali di Arte, non è nata a Venezia, ma qui in seno a questa città *industriale e commerciale* tanto è vero che i giornali di Milano di dieci anni or sono, hanno trattato l'argomento e precisamente col progetto di istituire un premio unico di lire cinquantamila.

Io non voglio indagare adesso i motivi perché allora l'idea non trovò terreno proficuo: ma so questo di certo: che la stessa idea fu portata da un *milanese* a Venezia e venne raccolta da quella bell'anima di artista che fu Riccardo Selvatico, allora Sindaco.

Questa gli ha procurato non pochi dispiaceri, ma anche molti e meritati onori, perché non è facile, io credo, nel nostro Paese, trovare un uomo, che a capo di una amministrazione cittadina, metta in giuoco la sua posizione, per una impresa artistica.

Non istarò qui ora nel enumerare le difficoltà e le peripezie toccate al Selvatico nell'effettuare l'impresa, né quale parte vi abbia preso il sottoscritto, poiché è questione secondaria: mi preme solo far sapere, che io avrei peccato di soverchio campanilismo, se avessi solamente cercato di ostacolare la *rifioritura* di un progetto di dieci anni fa – in un'occasione *unica eccezionale*, come quella della Solennità del traforo del Sempione per la quale Milano appresta la festa degna di Lei e delle sue tradizioni.

Milano questo lo fa colla coscienza di non arrecare il minimo danno alla consorella delle lagune, e già il telegramma ufficiale degli artisti e pubblicisti diretto alla Presidenza del Comitato Veneziano, ne è una prova.

Per conto mio sono convinto, che la *Mostra straordinaria* che si farà a Milano sarà per Venezia e per le sue future esposizioni, più salutare che altro, inquantoché potrà provocare una benefica gara.

Ora finisco rispondendo all'ultimo periodo di detto articolo, e precisamente dove dice così: «*La condotta del Bezzi, conforme a qualche non lieta precedente, è biasimata dalla cittadinanza e dagli artisti veneziani*». Invito formalmente chi ha scritto quelle parole a precisare i fatti, onde io mi posso regolare se è il caso di rispondere al giornale, o se devo rivolgermi alla Procura del Re.

Ringraziandola con tutta osservanza.

Bartolomeo Bezzi.

--

Fedeli alle nostre abitudini di lealtà giornalistica, abbiamo voluto pubblicare testualmente la lettera del signor Bezzi (grammatica e ortografia comprese), sebbene essa oltrepassi di gran lunga la misura consentita dalla legge. Il signor Bezzi vuol difendere la sua condotta personale, vuol mostrare la convenienza e l'utilità dell'impresa di cui egli si è fatto (lo ripetiamo) zelante e non richiesto patrocinatore.

In sostanza, il signor Bezzi, dice che l'idea delle Esposizioni internazionali era sorta dici anni orsono a Milano; che un milanese avendola portata a Venezia, essa può e ritornare alla sua patria d'origine; che la nuova iniziativa non solo non danneggia la nostra, ma le tornerà *salutare*.

Rispondiamo.

Se l'idea delle Esposizioni internazionali è balenata per la prima volta a Milano, non è questa una buona *ragione* perché si debba oggi attraversare e almeno rendere più difficile la via a chi ha saputo convertire quell'idea vaga in felice realtà, a prezzo di tanti sforzi e di tanto lavoro.

L'affermazione che la paternità intellettuale della Mostra di Venezia spetti ad un *milanese* (cioè al signor Bezzi) è uno di quei tratti inconsulti di cui egli sembra ormai possedere il segreto. La proposta di rendere internazionali le Mostre veneziane sorse spontaneamente in seno alla Commissione di cui facevano parte, insieme al Bezzi, altri egregi artisti e cittadini e fu approvata da tutti, salvo uno, a cui l'impresa pareva troppo ardua.

Venire poi a dire che la divisata Esposizione di Milano, sarà più che altro *salutare* a quella di Venezia, via, è una canzonatura. Per sostenerlo in buona fede, bisognerebbe ignorare le condizioni presenti della produzione artistica, i lamenti che si elevano nella stessa ricca e colta Germania contro la molteplicità delle esposizioni, e infine l'attuale depressione del mercato, che costringe il preposto alla Mostra veneziana ad un lavoro, intenso, giornaliero, per resistere e vincere!

Ad ogni modo, era proprio il signor Bezzi il medico indicato a suggerire questa cura *salutare* per la nostra Esposizione?

Egli crede di confutare l'accusa mossagli dall'*Adriatico* di aver proceduto copertamente, allegando un telegramma suo e di altri artisti inviato all'on. Fradeletto il 29 settembre?

Ahimé! Noi siamo dolenti di dover togliere a quel telegramma – per ciò che riguarda personalmente il signor Bezzi – ogni carattere di sincerità.

Infatti il signor Bezzi fu nel mese scorso a Venezia: vide e parlò l'on. Fradeletto; vide e parlò con altri membri del Comitato; ma a nessuno fece mai il più lontano cenno del suo progetto.

Poco dopo, andato a Milano, cominciava a lavorare con la sua sottile abilità, sicché il 29 settembre, quando giunse il suo telegramma, qui si sapevano già molte cose. Si sapeva che egli sollecitava adesioni: che per raccogliere le 50.000 lire del premio proponeva mezzi ed espedienti simili a quelli escogitati a Venezia; si sapeva che andava vantando le sue aderenze e influenze artistiche in Germania, dimenticando che vi si era recato nel '98 per incarico e a spese del nostro Comune!

Il famoso telegramma non fu dunque – da parte del signor Bezzi – che un piccolo artificio di anticipata difesa, ed egli lo sa tanto bene che si guarda dal riferire la risposta dell'on. Fradeletto, cortese per gli altri firmatari, pepatissima per lui.

Nessuno chiedeva al signor Bezzi di *ostacolare* (com'egli scrive) l'impresa milanese, anzi egli non avrebbe mai dovuto farlo; ma la sua particola condizione gli imponeva un riserbo compreso e mantenuto. Per ciò egli fu ed è biasimato non solo dalla stampa cittadina – unanime su questo punto – non solo dai suoi colleghi, ma da quanti, veneziani e non veneziani, hanno equità d'intelletto e delicatezza di sentire.

E poiché il signor Bezzi ricorda ripetutamente il povero Selvatico, gli diremo, con molta sincerità, ch'egli avrebbe provveduto assai meglio a rispettarne la memoria, astenendosi da quanto può nuocere od anche semplicemente aver l'apparenza di nuocere all'opera di lui, che l'aveva voluto fra i propri collaboratori. E non esitiamo ad aggiungere che se il nostro compianto amico fosse al mondo, egli avrebbe parole ben più amare e più gravi delle nostre.

Per finire, il signor Bezzi, ci chiede spiegazione delle parole «*conforme a qualche non lieto precedente*». Eccolo servito: il *non lieto precedente* è il modo con cui egli manipolò e condusse un'altra iniziativa, che poteva in massima essere buona, mentre, guidata da lui, nessun vantaggio recò all'arte e suscitò in Italia clamori e risentimenti la cui eco non è ancora sopita.²⁵⁴

²⁵⁴ *Un'Esposizione e il sig. Bezzi*, «L'Adriatico» XXVI (1891), 280, 11 ottobre 1901, p. 3

Il signor Bezzi replica.

Il pittore sig. Bezzi ci manda questa seconda lettera. La pubblichiamo osservandogli, anzitutto, che a torto egli si rivolge ad un *anonimo*, per ribattere censure che gli furono mosse direttamente dal nostro giornale, e che abbiamo tanto più ragione di mantenere dopo questa sua replica nella quale egli stesso rinuncia a difendere la sua condotta personale, cercando di mettersi all'ombra dell'idea intorno alla quale già abbiamo fatto esplicite dichiarazioni. Mentre, poi, lo ringraziamo di averci comunicato il telegramma, abbastanza significativo, inviatogli dal prof. Fradeletto, del quale conoscevamo la sostanza ma non il testo preciso, aspettiamo che egli stesso, se lo crede di suoi interesse, ci metta in grado di pubblicare anche la risposta telegrafica cui allude, e che a noi è affatto ignota.

«Per tagliar corto e dar termine ad una polemica per la quale non ho inclinazioni, faccio una domanda a bruciapelo: Dal momento che quel signore *anonimo* si permette il lusso di tante e tante insinuazioni sul conto mio, (insinuazioni che io non raccolgo) spaziando pei campi fioriti della fantasia, mi permetterei di domandargli, se nell'attacco personale a me, non si nascondesse per avventura un attacco all'idea.

Non ho pubblicato il testo del telegramma di risposta dell'on. Fradeletto al telegramma nostro per un riguardo alla persona che lo ha concepito, ma poiché mi sfida quasi a farlo, eccolo accontentato:

Venezia 29 settembre 1901 – Carozzi via Unione n. 5 – Milano – Poiché mi telegrafaste in termini così cortesi ringraziovi – Devo però dichiararvi con la abituale mia franchezza che non potete contare su mia collaborazione, per quanto poco valga, e devo soggiungere con rammarico, che qui giudicasi assai poco corretto intervento Bezzi membro Comitato ordinatore Esposizione Venezia.»

Fradeletto

Però per debito di lealtà e di cortesia, prego il detto signore *anonimo* a pubblicare anche la mia risposta personale telegrafica, datata da Genova 1 ottobre e diretta, s'intende, allo stesso on. Fradeletto.

Bartolomeo Bezzi²⁵⁵

Ancora del Signor Bezzi.

Con nostro grande stupore abbiamo letto l'altro ieri nel *Secolo* un primocronaca, dove, a proposito dell'Esposizione internazionale d'arte ideata a Milano, si esalta la condotta del signor Bezzi, qualificando per «*attacco brutto e ingeneroso*» la severa censura che i giornali di Venezia – unanimi – gli hanno rivolto, interpretando il sentimento pubblico.

Noi protestiamo con tutta la nostra energia contro questa ingiusta qualificazione e non sappiamo spiegarcela se non col fatto che la buona fede del nostro egregio confratello sia stata singolarmente sorpresa.

Gli artisti, la stampa, la cittadinanza condannano il Bezzi, membro del Comitato ordinatore dell'Esposizione di Venezia, pel suo modo coperto e subdolo di procedere.

Il Bezzi, prima di recarsi a Milano, venne a Venezia, ma a nessuno degli artisti suoi amici, a nessuno dei suoi colleghi del Comitato, egli comunicò l'idea di cui qualche giorno appresso doveva farsi così caldo e ansioso patrocinatore. Perché tale silenzio, se le sue intenzioni erano così candide, se anzi egli credeva che la nuova impresa dovesse essere «più che altro salutare» a Venezia? È sincero questo?

A Milano il Bezzi lavorò sottilmente, abilmente, sollecitò d'ogni parte o fece sollecitare adesioni, e solo quando gli parve d'aver raggiunto il proprio fine, telegrafò all'on. Fradeletto annunciandogli «la nobile idea sorta lanciata da un gruppo d'artisti» e invocando la sua collaborazione. Perché, se la collaborazione dell'onorevole Fradeletto si giudicava necessaria, non fu richiesta *prima* ma *dopo*? È leale questo?

Il Bezzi, propugnando il premio delle 50.000 lire, suggeriva, per costituirlo, gli stessi mezzi finanziari adottati dall'Esposizione di Venezia per raccogliere quel fondo che servì fino al '97 ai premi, poi gli acquisti. Il Bezzi andava perfino in giro con una lista dove erano indicati i contributi che avrebbero dovuto versare il Comune, la Provincia, la Cassa di Risparmio, gli albergatori... Perfettamente come a Venezia. È delicato questo?

²⁵⁵ *Il sig. Bezzi replica*, «L'Adriatico» XXVI (1891), 283, 14 ottobre 1901, p. 3

Il Bezzi si vantava di far affluire gli artisti tedeschi a Milano, dimenticando che tre anni sono egli era stato inviato in Germania, a visitarvi gli studi dei principali artisti, per incarico e coi quattrini del Municipio di Venezia. È corretto questo?

Il Bezzi, a qualcuno il quale gli esprimeva il dubbio che l'impresa milanese potesse per avventura danneggiare Venezia, rispose testualmente: «poco male se l'Esposizione veneziana avrà per una volta tanto dei quadri di meno!». È onesto questo?

Ci intenti querela il signor Bezzi e di ognuno di questi fatti gli forniremo luminosamente le prove.

Ma c'è un altro fatto – forse il più grave di tutti moralmente – che noi abbiamo potuto raccogliere dal *Secolo* stesso. V'ha un artista residente all'estero il quale usò, ora è poco, uno sfregio all'Esposizione di Venezia e dichiarò di non voler più esporre in Italia. Ebbene, il signor Bezzi, che tale sfregio conosceva, non esista a chiedere o a far chiedere l'appoggio di quell'artista e lo annunzia pomposamente nei giornali! È dignitoso, è italiano questo – domandiamo noi – poiché il signor Bezzi ama ora atteggiarsi a campione dell'italianità, contro i meschini criteri municipali?

Il *Secolo* soggiunge che al signor Bezzi devono bastare, come conforto, le approvazioni che gli giungono da ogni parte. No, egregio confratello sia buona o meno l'iniziativa, rechi danno a Venezia o non lo rechi, è il caso di ripetere col poeta «il modo m'offende»; ed ogni animo retto, ogni persona che sappia precisamente come il signore Bezzi si è comportato, non potrà avere per lui che una parola di fiera riprovazione.²⁵⁶

Come si legge, la polemica fu molto aspra: Milano, sosteneva «L'Adriatico», poteva anche essere stato il primo luogo di manifestazione dell'idea di una esposizione Internazionale, ma Venezia aveva reso operativo il progetto dandogli una tenuta economica che, in quel momento, nel capoluogo lombardo non si era minimamente strutturata. Al netto di questa rivendicazione, in ogni caso, la vicenda documenta ampiamente come l'associazione fosse attiva non soltanto nella promozione di eventi espositivi di interesse locale – come le esposizioni Intime – ma come si muovesse in uno scacchiere nazionale.

Conferma ciò quanto si verifica in occasione del 1900 quando la Famiglia lancia l'idea di una esposizione di arte libera:

Una esposizione libera di Belle Arti si farà nel 1901. Per trattare su tale argomento si riunirono ieri sera molti artisti alla Famiglia Artistica. Riferì il signor Hannau; e si aprì quindi una vivace discussione, vertente specialmente su questi tre progetti: Arte pura? Arte applicata? Arte pura ed applicata? Prevalse il terzo concetto, e si approvò quest'ordine del giorno

L'assemblea degli artisti milanesi, - riunitisi la sera del 19 aprile nella sala della Famiglia Artistica — plaude all'idea di promuovere per la primavera del 1901, una Esposizione libera di Arte moderna e di Arte applicata, (escluse le imitazioni di stile antico), nell'intento di popolarizzare il gusto d'arte; afferma che in tutti quanti i dettagli della attuazione di essa si debbano applicare i criteri moderni, sia nell'accettazione che nel collocamento e in tutte le altre modalità; dà facoltà alla Commissione in carica di completarsi con altri elementi — pur lasciando libero adito alle eventuali proposte di gruppi di artisti; e l'incarica di fare le pratiche necessarie prendendo accordi con la Commissione delle progettate feste in Castello, al fine di giungere all'attuazione del progetto

Presiedeva lo scultore Bezzola; parlarono Bazzaro, Beltrami, Campanini, Carozzi, Fano, Salvadori, Silvestri ed altri²⁵⁷

Il progetto non si attuò principalmente a causa della coincidenza dell'avvio dei lavori per l'Esposizione torinese del 1902: a pochi mesi, infatti, dalla deliberazione assembleare giungeva la

²⁵⁶ Ancora del sig. Bezzi, «L'Adriatico» XXVI (1891), 287, 18 ottobre 1901, p. 3

²⁵⁷ Una esposizione libera di belle arti, «Corriere della Sera», XXV (1900), 108, 20 aprile 1900, p. 3; si veda anche: *Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», IX (1900), 340, 12 dicembre 1900, p.3.

comunicazione da Torino che annunciava come Milano «con fraterna cortesia cedette il passo a Torino, sacrificando alla nostra vasta impresa il suo disegno d'un'Esposizione regionale d'arte decorativa, ci manderà, raccolti nel gruppo della *Famiglia Artistica* i lavori dei suoi migliori artisti». ²⁵⁸ Una lettera dall'epistolario di Grubicy con Luigi Borgo Maineri, tuttavia, permette di ricavare ulteriori informazioni circa l'esposizione e il progetto iniziale che vedeva affiancata una sezione di arte *applicata* ad una sezione d'*arte pura* all'interno di una cornice *libera*, e quindi senza commissioni d'accettazione, che recuperava le ipotesi conconiane per il 1894 e morbelliane per quel che riguardava la posizione dei divisionisti. Questa ipotesi, nei primi mesi, venne ostacolata dall'ingerenza di Venezia, ma il gruppo divisionista proseguì nel tentativo di promuovere una rassegna libera di pittura divisionista con una apertura internazionale. Quello che, in ogni caso, è da sottolineare è come gli artisti facessero affidamento sulla Famiglia Artistica, come associazione, per la promozione di una simile impresa che, diversamente, avrebbe trovato una maggiore complessità di attuazione.

2-6-900

Caro Sig. Grubicy,

aprofitto del ritorno a Milano di un mio amico, per mandarle questa lettera. L'ultima volta che venni a casa mia, s'era per parlare di quel progetto d'esposizione di divisionisti, e della esposizione d'arte applicata, che si intende promuovere alla Famiglia Artistica.

ottenni da Sottocornola che abbandonasse l'idea di insistere in seno alla commissione, perché contemporaneamente a quest'ultima si avesse a fare un'esposizione d'arte pura libera.

Per quanto, nel verbale della prima seduta, si confermi il bisogno di un tale avvenimento, pure la maggioranza della commissione è contraria che la si debba fare proprio l'anno venturo, contemporaneamente alla Biennale di Venezia, ed alla Triennale di Torino. Pare che da Venezia, da quel che potei capire, sono state fatte in modo abilissimo delle pressioni per far rimandare l'idea di una esposizione libera di sculture e quadri in Milano.

Ora, era mia intenzione di intrattenermi sull'opportunità (tenendo calcolo del dubbio di cui sopra) di ottenere con qualche mossa abile (ed a questa dovrebbe pensarci lei) il modo di interessare le feste in Castello, oltre che con quella dell'arte applicata all'industria, con una mostra d'arte divisionistica, retrospettiva e contemporanea. Io credo che quando la proposta avvalorata da un nucleo di divisionisti Italiani di valore, e possibilmente anche esteri, per dare all'avvenimento un carattere più vasto e di interesse internazionale, certo non verrebbe rifiutata. In tutti i modi, data che la direzione vi si opponesse, io, penserei a promuovere una assemblea di soci, la quale una volta fosse bene informata della questione, a me pare non avrebbe ragione alcuna per negare una cosa che tornerebbe anche d'utile finanziario e morale alla società. Ne ho parlato a Sottocornola il quale ha accolto l'idea con entusiasmo mettendo alla propria volta degli intendimenti originalissimi.

Sono convinto che anche gli altri (Longoni, Morbelli, Pellizza, Nomellini) cui urge un rinnovamento tecnico, ed artistico, la accoglieranno con gioia, trattandosi poi, che forse per la prima volta potranno collocarsi a seconda de' propri bisogni, e presentarsi con quella completezza che non si può (almeno in rapporto alla contemporaneità) raggiungere con un numero di opere limitate. Non è una cosa che debba essere svolta in gran furia, è però bene che fin d'ora si incominci a studiarla completamente ed in modo sicuro, anche eventualmente, si possa avanzare una proposta positiva, concreta. [...] ²⁵⁹

Al fianco di queste esperienze di più ampio respiro e, dal 1886, all'allestimento delle annuali esposizioni intime, è a partire dal 1891 che la Famiglia Artistica valuta la possibilità di realizzare delle esposizioni artistiche individuali: «Alla Famiglia Artistica è sorta l'idea di aprire ogni tanto le sale per un'esposizione individuale, una mostra cioè di quadri, abbozzi, disegni, acquarelli, di un solo

²⁵⁸ *Esposizione di Torino nel 1902*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 1901, 189, 8 agosto 1901, pp. 3774-3775.

²⁵⁹ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy-Benvenuti, GRI I.1.1.560.

autore. L'interesse che queste mostre hanno destate dovunque si sono tentate, fa sperare un buon successo per l'idea anche a Milano».²⁶⁰

Sebbene l'idea rimonti a due anni prima, la bozza del regolamento che disciplina le mostre artistiche individuali è del gennaio 1893 e non risultano esposizioni di questo genere avviate antecedentemente a questa data. Fu Vittore Grubicy De Dragon a giocare un ruolo centrale nella realizzazione di queste rassegne, come conferma una lettera della direzione della Famiglia al pittore nella quale si rende conto anche del ritardo nella messa in atto del programma.

10 gennaio 93

Egregio Signore

Sig. Vittore Grubicy De Dragon

La di lei lettera in data 23\11\92 ha richiamato alla sottoscritta Direzione che la raccomandazione di promuovere anche "Esposizioni Speciali" erale stata fatta nell'ultima ordinaria assemblea. Nel frattempo la Direzione confessa così – in certo modo – d'aver mancato lasciando correre sì lungo tempo senza ottemperare ad un desiderio dei Soci, invoca a sua giustificazione le molte preoccupazioni per lo sviluppo della vita sociale in altri campi d'esplicazione della vita artistica dei nostri soci. In seduta del 9 corrente la Direzione deliberò di rimediare al più presto alla dimenticanza, compilando un regolamento per norma delle future Esposizioni Speciali. Ella riceverà – speriamo entro un paio di giorni – una copia di tale regolamento e relativa circolare. Noi contiamo che ella risponda a tale comunicazione rinnovandoci la sua domanda, per potere in tal modo disporre dei locali della Famiglia per l'interessantissima collezione artistica di sua proprietà.

Con distinta stima

Il segretario P.Piola

La Direzione A. Vanotti.²⁶¹

Di seguito il regolamento pubblicato dall'Associazione:

Esposizioni Artistiche Individuali

Milano, 12 gennaio 1893

Egregio Signore,

La Direzione avverte la S. V. che in seguito alla raccomandazione fattale in Assemblea generale dai Soci ha stabilito di iniziare delle Esposizioni Artistiche Individuali le quali saranno regolate dalle seguenti

Norme

1° Le esposizioni individuali potranno essere:

- a) esposizione fatta dall'autore di una raccolta di opere proprie;
- b) esposizione fatta dal proprietario di una *collezione artistica* di opere altrui.

2° Quel socio che intendesse esporre in una delle due categorie indicate dovrà farne specificata domanda alla Direzione della Famiglia Artistica.

3° non vi potrà essere più di una esposizione in ogni mese: e nessun Socio potrà fare in ogni modo più di una esposizione in un anno Sociale.

4° Ogni esposizione durerà non meno di tre giorni e non più di cinque.

5° Essendo le esposizioni intese a solo scopo di far conoscere l'opera di singoli artisti Soci o le opere d'arte poco conosciute di proprietà privata, saranno assolutamente escluse le vendite.

6° L'ingresso a tali esposizioni sarà riservato ai Soci – i quali avranno diritti a due biglietti per signora; - l'espositore avrà diritto a numero 50 biglietti valevoli per persone estranee alla Società.

7° Le spese di trasporto degli oggetti saranno a carico degli espositori.

8° per le Esposizioni del 1893 le domande dovranno essere presentate prima del 15 febbraio.

²⁶⁰ *Progetto di Esposizioni artistiche individuali*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 33, 2 febbraio 1891, p. 3.

²⁶¹ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I, 1.3.11: 838.

9° le esposizioni avranno luogo secondo l'ordine di iscrizione.
La Direzione.²⁶²

Prima di considerare la vicenda delle *Esposizioni Speciali* del 1893, va evidenziato che la Famiglia aveva già realizzato nel 1892 una rassegna che esulava dalla tradizione delle intime, con l'allestimento di una esposizione di gruppo, su scala nazionale, ovvero *l'Esposizione dei Ventagli* in occasione delle feste di maggio. Il regolamento dell'esposizione disciplina le modalità della rassegna:

Regolamento

1. La Famiglia Artistica aprirà in occasione delle Feste di Maggio 1892 presso la sua sede, in Milano, una Esposizione Italiana di Ventagli Artistici.
2. Potranno prendere parte a questa Esposizione tutti i soci della Famiglia Artistica, e tutti i soci di altri sodalizzi artistici regolarmente costituiti.
3. Saranno ammessi a tale Esposizioni Ventagli Artistici dipinti – ad olio, aguzzo, a tempera od all'acquarello – a disegno od all'acquaforte; su seta, tela, o altra stoffa; e su pergamena o carta di China.
4. Ogni ventaglio dovrà avere il proprio passepartout, ed essere in cornice, sotto vetro. Ventagli montati su stecche saranno ammessi quando la montatura stessa costituisca un elemento dell'opera d'arte.
5. Dell'ammissione giudicherà una Commissione nominata dalla Famiglia Artistica, la quale provvederà anche al collocamento degli oggetti.
6. Gli artisti che intendono prender parte all'Esposizione dovranno farne richiesta, indicando il numero e le approssimative dimensioni degli oggetti da esporsi, a mezzo dei moduli, da ritirarsi – debitamente controfirmati – dalla direzione del sodalizio.
7. I moduli di adesione dovranno essere inviati alla direzione della Famiglia Artistica via S. Paolo 10, Milano – entro il 1 aprile 1892; gli oggetti da esporsi dovranno pervenire alla direzione stessa entro il 30 aprile 1892.
8. l'Esposizione di ventagli verrà inaugurata il 20 maggio reterà aperta a tutto il 31, ogni sera dalle 10 alle 11; ed inoltre ogni domenica e giorno festivo dalle 2 alle 6 pomeridiane.
9. presso la sede della Famiglia Artistica funzionerà un Ufficio di vendita al quale esclusivamente dovranno essere rivolte le domande di acquisto. Sul prezzo d'acquisto detto Ufficio di vendita percepirà il 6 (sei) per cento.²⁶³

L'apertura della mostra slittò al 20 maggio, a causa delle contemporanee esposizioni di Torino, Genova e Monaco che avevano assorbito gli artisti concorrenti,²⁶⁴ e si rivelò un discreto successo sia di pubblico che di partecipazione artistica.

Si è inaugurata ieri sera. L'ampio salone di via S. Paolo, che ha subito tante sorprendenti metamorfosi da che la Famiglia Artistica vi ha posto la sua sede, è stato per questa occasione addobbato con un gusto ed una grazia tutta primaverile; l'Esposizione è fatta per le signore e gli artisti sembrano essersi compiaciuti nel preparare un ambiente che riuscisse simpatico alle gentili visitatrici. Niente che ricordi la gravità delle solite esposizioni; molti fiori, molto verde, e, inutile dirlo, trattandosi di ventagli, un pochino di Giappone che fa capolino qua e là sulle pareti e dietro i cavalletti disseminati per la sala. I fiori hanno pure fornito naturalmente il motivo della maggior parte dei ventagli esposti: la signora Linda Rocchi ne ha uno che è un vero accordo in bianco, di una mirabile delicatezza di colore e di tocco; il Cavaleri che le sta vicino prende dai fiori, dalle erbe i motivi di una decorazione a rabeschi e dorature, su pergamena, di un gusto finissimo e assai originale; il Belloni un ramo di cardo selvatico, una piccola meraviglia di gusto e di esecuzione; il Cairati dei ramoscelli fioriti su fondo nero di una distinzione grande; poi il Filippini, il Calci Novati, il Balestrini ed altri ci danno una prolusione di viole, garofani, glicine e rose. Nel breve arco del ventaglio il Conconi ha condensato tutto un dramma a tre personaggi che si svolge al chiaro di luna e di

²⁶² Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I, 1.3.11: 842.

²⁶³ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.1.1.374: 1892, s.n.. Si veda anche: *Una Esposizione di Ventagli artistici*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 54, 23 febbraio 1892, p. 3.

²⁶⁴ *L'Esposizione di Ventagli alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 129, 11 maggio 1892, p. 3.

un interesse tragico; il Previati una notte piena di mistero; l'Hohenstein la sfilata di un reggimento di una fantastica comicità, e alcuni passereri che s'inseguono sulla neve. Da Venezia il Ciardi ha inviato un bel paesaggio ; e la contessina Sofia Albrizzi una graziosa pastorella ritta sul fondo della laguna; il Rocchi da Firenze, il Famiani da Napoli, cose trattate con molto brio e con grande distinzione di gusto. Infine, per non fare altri nomi, la Mostra, per la sua novità e per il modo con cui venne allestita, non potrà a meno di incontrare il gusto delle nostre signore, che ne faranno per le poche sere durante le quali starà aperta, il loro ritrovo preferito.²⁶⁵

Vi espongono, come si legge, diversi artisti anche non milanesi. Interessante quanto esposto da Previati «un gruppo di farfalle e falene su fondo nero dipinte con un senso pauroso e fantastico»²⁶⁶, ma soprattutto da Grubicy che si presentava con «un tramonto sul lago visto sotto una bruna volta di piante e uno schizzo a carbone di una lontana città di mare: nel cielo nuvoloso e pel mare tranquillo solcato da poche barche è abilmente usato il tono della seta che passa dappertutto quasi scoperto»²⁶⁷, opere nelle quali il pittore applicava la *cheuvreuliana* teoria dei colori divisi.²⁶⁸

Andando alla vicenda del 1893 la nascita delle esposizioni *speciali individuali* è dovuta alla diretta partecipazione di Grubicy alla vita dell'associazione. Nel gennaio del 1892, infatti, il pittore significava alla Direzione la sua volontà di esporre nelle sale sociali la sua collezione di disegni: un malinteso porta ad un momentaneo fermo.

11 gennaio 1892

Egregio Signor Grubicy Vittore

La Direzione, in seduta odierna accetta la gentilissima di Lei proposta di fare una esposizione dei disegni ed acquarelli Olandesi di proprietà della S.V. ringraziandola cordialmente.

L'esposizione starà aperta dal giorno 15 al 20 corrente, e i Sig. Soci potranno ritirare alla Segreteria della Società i biglietti di invito per i loro congiunti che desiderassero visitarla.

Riservando ad ulteriori intelligenze il decidere in quali ore della giornata l'Esposizione starà aperta, con la massima stima

Per la Direzione

A. Vanotti

PS: la avverto che questa sera alle 9 1/2 si troveranno alla famiglia i falegnami per avere ordini circa l'impianto della Esposizione.²⁶⁹

La sottolineatura della dicitura *Olandesi* diede adito ad una severa reprimenda di Grubicy che scriveva una nervosa lettera alla Direzione accusandola, in sintesi, di voler rendere inattuabile la mostra

La proposta da me fatta si è sempre e categoricamente riferita alla mia collezione o portafogli di disegni ed acquarelli etc. Avrò anche pronunciata la parola olandesi perché infatti ne ho varj anche di Olandesi, ma non ho mai sognato d' esporli da soli.

Non posso quindi nascondere la mia sorpresa nel leggere nella pregiata nota d'oggi di codesta direzione che essa accolse la mia proposta di esporre disegni ed acquarelli Olandesi (in grande e sottolineato).

²⁶⁵ *Esposizione artistica di Ventagli*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 138, 20 maggio 1892, p. 3.

²⁶⁶ *L'Esposizione dei Ventagli alla Famiglia Artistica di Milano*, «Cronaca d'Arte», II (1892), 22, 29 maggio 1892.

²⁶⁷ Ivi.

²⁶⁸ *Due esposizioni a Milano. L'esposizione medico-igienica. L'esposizione dei ventagli*, «Gazzetta Piemontese», XXVI (1892), 152, 1 giugno 1892, p. 2.

²⁶⁹ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.1.1.374: 70

Da chiarimenti già avuti mi risulterebbe che quella accentuazione ortografica racchiuda l'intenzione di scartare dalla mia collezione quanto non sia olandese. Dato che questa interpretazione sia esatta, parmi sarebbe stato più franco e semplice da parte di Codesta Onorv. Direzione di rispondere che essa non credeva di accettare la mia proposta; essendo assurdo il solo pensare che un raccoglitore appassionato, dopo averci per vari anni consacrato del tempo, del gusto e anche del danaro per riunire un assieme dilettevole nella sua varietà interessante ed utile nei raffronti, quando si decide a sottoporre al giudizio del pubblico il proprio gusto ed il proprio discernimento di raccoglitore, possa adattarsi a presentare un membro staccato invece che l'organismo completo che è riuscito a formare.

Dunque resta assodato che la Direzione della Famiglia Artistica - colla speciosa forma di accettare e ringraziare per l'esposizione da me proposta di lavori grafici olandesi - in sostanza rifiuta di mostrare gratuitamente ai soci ed al pubblico che s'interessa per l'arte una raccolta di ben 350 disegni ed acquarelli di primari artisti e ciò senza essersi data il disturbo di chiedere un'ispezione, per giudicare il valore della proposta [...] ²⁷⁰

Alla piccata nota di Grubicy, rispondeva la Direzione ²⁷¹ chiarendo come si fosse trattato di una leggerezza dovuta ad una inesatta deduzione da parte dei direttori che ritenevano la raccolta costituita essenzialmente di opere *olandesi*. Il *qui pro quo*, in ogni caso, rendeva ormai necessario un ulteriore pronunciamento dell'Assemblea dei soci che avrebbe dovuto autorizzare una esposizione diversa. Ricevuto, dunque, il regolamento delle *Esposizioni Speciali* il 10 gennaio 1893, Grubicy rispondeva all'associazione chiedendo se si fosse già provveduto a definire una data per l'esposizione della propria collezione. ²⁷² Il 30 gennaio la Direzione comunicava che la mostra avrebbe avuto luogo nella seconda metà del mese di febbraio ²⁷³ e il 31 gennaio 1893 Vittore scriveva una lettera di risposta si definiva il progetto espositivo. La lettera è importante e la si trascrive perché si entra nel merito del funzionamento e delle finalità delle rassegne individuali speciali e riporta alcune proposte di modificazione del regolamento che risultano essere state recepite:

31 gennaio 1893

Spettabile Direzione Famiglia Artistica

A tenore della pregiata lettera di jeri di codesta Onv Direzione resta inteso che nella seconda metà dell'entrante mese di Febbraio la mia raccolta sarà a disposizione della Famiglia Artistica.

Non come esponente ma come semplice socio o tutt'al più come fautore di queste esposizioni individuali mi sia concesso di fare notare che nel regolamento impostato da codesta onorev. Direzione l'articolo 6 potrebbe, in certi casi, diventare un vincolo importante che legherebbe inutilmente le mani alla Direzione, impedendole di regolarsi con discernimento opportuno a seconda delle circostanze che non si presenteranno mai identiche. Ad Se un artista si sobbarcasse e disturbi e spese non lievi per ripescare un numero considerevole di opere proprie già collocate e che gli riuscisse di fare un'esposizione collettiva importante che forse non potrà mai più ripetere - perché precludere all'artista ed al pubblico l'occasione che tale raccolta venga ammirata dal maggior numero di persone. Per un concerto, per una conferenza, si capisce che il numero degli intervenienti sia limitato alla capacità dell'ambiente, ma per esposizioni che durano da tre a cinque giorni non v'è pericolo di agglomeramento e risponderebbe invece molto bene alla missione del sodalizio di contribuire all'educazione artistica del pubblico.

Potrebbe anche nascere il caso che il possessore d'una collezione interessantissima e di molto valore, si decidesse a prestarla (poiché bisognerebbe che restasse bene inteso in linea di massima che la Famiglia non dovrebbe accogliere se non esposizioni interessanti al sodalizio sotto un aspetto qualsiasi ed in tal caso è essa che è favorita dal prestatore e non viceversa) a condizione che il valore venisse assicurato contro danni eventuali e l'incendio e fors'anco di opere esonerate dalla responsabilità e spese della presa a consegna a domicilio.

²⁷⁰ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.1.1.374: 72.

²⁷¹ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.1.1.374: 71 lettera del 14 gennaio 1892.

²⁷² Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.1.1.374: 841.

²⁷³ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.1.1.374: 840.

In tal caso le piccole spese inerenti, nonché quelle d'illuminazione, stampa etc etc, perché non potrebbero coprirsi mediante l'accesso del pubblico a pagamento dopo aver riservati i primi due giorni ai soli soci? Una raccolta come quella di Giulio Pisa potrebbe destare viva curiosità in Milano ed attirare un numero di visitatori che non potrebbe supporre alla stregua delle solite esposizioni e anche generare un reddito non indifferente.

Così pure – come ebbi già occasione di parlare all'assemblea – se la Famiglia entrasse nell'idea di altri sodalizi congeneri dell'Estero col procurarsi in prestito qualche opera celebre, acclamata, perché dopo aver ottenuto lo scopo di mostrarla ai soci non se ne potrebbe ricavare le spese inerenti e forse anche un lucro col lasciarla vedere anche al pubblico mediante una tassa d'ingresso.

Se la direzione trovasse che qualche eventualità futura meritasse d'esser presa in considerazione parmi sarebbe consigliabile che eventuali modificazioni del regolamento venissero fatte prima che questo venga sanzionato e – per ragioni di equità – reso intangibile da un precedente.²⁷⁴

La mostra di Grubicy, in effetti, risulta essere aperta al pubblico. Inaugurata il 26 febbraio fu prorogata sino al 5 di marzo: «La direzione della Famiglia Artistica prega rendere noto che, vista l'accorrenza [sic] del pubblico all'interessante e svariata esposizione di schizzi, organizzata da Vittore Grubicy, ne prolunga la durata sino a domenica 5 corr., nel qual giorno sarà visibile anche dalle 2 alle 6 pom.»²⁷⁵ Con ogni evidenza, sebbene non si sia rintracciato un ulteriore regolamento, la proposta di Vittore circa l'apertura ai *non soci* delle sale sociali in occasione delle rassegne *speciali* fu accolta. Va rilevato che la “tradizione” delle mostre individuali e speciali è propria della fase novecentesca della Famiglia quando artisti diversi approfitteranno della disponibilità della sede sociale per allestire esposizioni sia personali che di gruppo. Benché, come visto, la prassi nascesse negli anni novanta del XIX secolo non risultano ulteriori rassegne sulla scia di quella grubiciana: l'unico evento rintracciato riguarda una postuma, organizzata dalla Famiglia e inaugurata il 17 maggio e durata otto giorni, in memoria di Francesco Filippini, socio di lunga data, deceduto nel marzo del 1895.²⁷⁶ È a partire dal nuovo secolo, in particolare con l'annata sociale del 1907, che le rassegne individuali diventano più numerose e strutturate.

²⁷⁴ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.1.3.11: 843.

²⁷⁵ *L'Esposizione Grubicy*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 61, 3 marzo 1893, p. 3. Per una rassegna stampa della mostra si segnalano i seguenti articoli (Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy GRU III.3.3: *Collezione di Vittore alla Famiglia Artistica 1893*): *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», 27-28 febbraio 1893; *L'Esposizione Grubicy alla Famiglia Artistica*, «La Sera», 7 marzo 1893; *Esposizione Grubicy alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Domenica» 12 marzo 1893; *La collezione Grubicy alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», 26 febbraio 1893.

²⁷⁶ *L'esposizione Filippini...* 1895, p. 3; «è recente ancora nel cuore degli artisti, e di quanti amano il bello, il lutto per la morte di Francesco Filippini, il quale, nato a Brescia nel 1853, da giovane di droghiere divenne scrivano d'avvocato, e da scrivano, pittore; e che, quando aveva saputo conquistarsi un nome, una fama, una posizione fu, dopo pochi giorni di malattia, rapito dalla morte il 6 marzo di quest'anno. Ieri sera, nel salone della Famiglia Artistica, diviso in due riparti, ed illuminato a luce elettrica, venne aperta l'Esposizione delle opere del Filippini, che fu visitata da molti amanti dell'arte. Si tratta d'una trentina di tele, alcune delle quali figuravano alla triennale dell'anno scorso, altre alla Permanente, ed altre (qualcuna non del tutto finita) stavano nello studio del pittore quand'egli morì, ed erano note soltanto a pochi amici: e quattro quadri furono gentilmente favoriti dai rispettivi proprietari per rendere meno incompleta la mostra. Mancano in essa i dipinti della prima maniera del pittore, quand'egli, colla grandiosità del disegno e colla forza del colore, seppa, vent'anni or sono, primeggiare fra i compagni col *Caligola* e colla *Martire*; ma ci vediamo invece davanti cani, mucche, una stupenda schiera di pecore alle quali non manca che il belato, scene della vita pastorale e campagnuola, verdi pendii, praterie, paeselli seminasosti fra i boschi, meste grigie riviere, vallette e laghi alpini, monti coperti di neve e minacciati dalla bufera, larghi declivi nevosi: altrettante strofe insomma dell'ineffabile poesia del monte, che il Filippini sentiva profondamente e sapeva rendere colle sue forti pennellate, altrettante bellezze che il pittore ammirò in Val Sesia e Val d'Orta, e seppa ritrarre col suo tocco sicuro. Da tutte quelle figure di lavoratori, da tutti quegli alti paesaggi, dalle silenti riviere e dalle nere nubi, spira come un senso di mestizia suggestiva: e guardando quella figura di donna che è sola nel migliore dei quadri qui esposti, ci pare quasi che essa pianga per deplorare con noi la morte immatura del pittore. La testa simpatica di questo è ritratta in un busto magistrale di Paolo Troubetzkoy. L'Esposizione resterà aperta ancora per qualche sera, dalle 21 alle 23», *L'Esposizione Filippini*, «Corriere della Sera», XX, 135, 18 maggio 1895, p. 3.

Nel novembre di quell'anno si inaugura, infatti, la *Mostra d'arte Cascella*, una rassegna dedicata ai due giovanissimi fratelli Michele e Tommaso²⁷⁷ della quale non è noto alcun catalogo. Nell'aprile del 1909 hanno luogo contemporaneamente due esposizioni individuali, quella di Ermenegildo Agazzi e quella di Ugo Bernasconi²⁷⁸, nel febbraio del 1910 è la volta della monografica di Pietro Chiesa accompagnata da un catalogo delle opere esposte.²⁷⁹ Per il 1912 l'anno si apre con due rassegne: la prima, nel gennaio, dedicata a due personali di Romolo Del Bò e di Roberto Borsa²⁸⁰, la seconda, inaugurata nell'aprile, una collettiva di Giannino Castiglioni, Albino dal Castagné scultori e dei pittori G.B. Gianotti e Ugo Martelli.²⁸¹

In occasione del quarantesimo anniversario nel 1913, le energie convergono nella realizzazione della rassegna d'arte tenutasi nel novembre alla Permanente: *Mostra d'arte retrospettiva e contemporanea*²⁸². La mostra, ordinata e curata da una commissione interna al Comitato generale per i festeggiamenti del 40° anno di Fondazione presieduto da Giuseppe Crivelli Serbelloni, Filippo Carcano ed Eugenio Pellini, si poneva a prosecuzione ideale della rassegna aperta nel 1900, allora con la cura di Vespasiano Bignami e dedicata alla *Pittura Lombarda del XIX secolo*. La mostra, al netto di alcuni limiti nella rappresentatività degli espositori, rappresentava una ulteriore storicizzazione del ruolo dell'associazione nello svolgimento dell'arte lombarda negli ultimi quarant'anni con un taglio cronologico che da Faruffini si spingeva sino alla contemporaneità esclusa, va sottolineato, la parentesi avanguardista che non figura, in alcun modo, alla mostra.

Nei mesi precedenti, tuttavia, hanno luogo ulteriori rassegne e nell'aprile sono inaugurate le tre mostre individuali di Arturo Tosi, Guido Carminati e Agostino Castagneto.²⁸³ Al febbraio 1914

²⁷⁷ Ac., *Un'esposizione interessante*, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 320, 23 novembre 1907, p. 3; E. Montani, *Mostra d'Arte Cascella*, «La Lombardia», XLXI (1907), 321, 24 novembre 1907, p. 4; U. M., *L'Esposizione Cascella alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XLVIII, 320, 23 novembre 1907, p. 2; V. Pica, *L'Esposizione Cascella alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLII, 14935, 24 novembre 1907, pp. 1-2; I.b., *Due piccoli artisti*, «L'Attesa», I (1907), 59, 29 novembre 1907, p. 3.

²⁷⁸ Ac., *Due esposizioni individuali*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 91, 1 aprile 1909, p. 3. Per la mostra personale di Ermenegildo Agazzi si veda la fondamentale biografia dell'artista ricostruita da Fernando Rea: F. Rea, *Ermenegildo Agazzi*, in *I Pittori Bergamaschi dell'Ottocento*, Bolis, Bergamo 1992, pp. 25-55: 40.

²⁷⁹ *Catalogo della esposizione individuale del pittore Pietro Chiesa, aperta alla famiglia artistica di Milano, dal 5 al 20 febbraio 1910*, I.C.A.-P., Milano 1910; M. Bezzola, *Una Mostra individuale. Pietro Chiesa*, «L'Unione», III (1910), 40, 9 febbraio 1910, p. 5; Ac., *Un'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 37, 6 febbraio 1910, p. 5. È in questa occasione che il Comune di Milano acquistò *Mattino Estivo* per le collezioni della Galleria d'Arte Moderna: *Un quadro di Pietro Chiesa acquistato dal Comune*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 48, 27 febbraio 1910, p. 5.

²⁸⁰ Ac., *Un'esposizione alla Famiglia Artistica di Milano*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 26, 26 gennaio 1912, p. 5; c.b., *Due mostre individuali alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVII, 16443, 26 gennaio 1912, p. 5; d.b., *Le due esposizioni individuali alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LIII (1912), 29, 29 gennaio 1912, p. 2.

²⁸¹ *Esposizioni individuali indette dalla Famiglia artistica : opere del pittore Ugo Martelli, targhe e medaglie degli scultori Giannino Castiglioni e Albino dal Castagné, vetrate del pittore G. B. Gianotti : dal 12 al 30 aprile 1912*, Besletti & Tumminelli, Milano 1912; d.b., *Targhe, medaglie, quadri, vetrate*, «La Perseveranza», LIII (1912), 112, 22 aprile 1912, p. 3; *Quattro esposizioni individuali*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 110, 20 aprile 1912, p. 7.

²⁸² D. Buffoni, *Arte e Artisti. L'Esposizione alla Permanente. La Mostra Retrospettiva e la Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LIV (1913), 311, 9 novembre 1913, p. 1. Per ulteriori recensioni della rassegna, oltre al catalogo più volte citato con l'elenco delle opere e degli artisti rappresentati: c.b. [Carlo Bozzi], *Quarant'anni di arte lombarda. L'esposizione della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVIII, 17091, 8 novembre 1913, p. 2; *L'Esposizione Retrospettiva e Contemporanea della Famiglia Artistica al Palazzo della Permanente*, «La Lombardia», LVII, 310, 8 novembre 1913, p. 2; M. Bezzola, *Il Giubileo della Famiglia Artistica*, «L'Italia», II (1913), 314, 12 novembre 1913, p. 3; M. Sarfatti, *Le Esposizioni alla Famiglia Artistica*, «L'Avanti», XVIII, 1, 1 gennaio 1914, p.3.

²⁸³ D.b., *Alla Famiglia Artistica. Per il XL della Fondazione. Tre mostre individuali*, «La Perseveranza», LIV (1913), 119, 30 aprile 1913, p. 2; n.s., *Tre pittori aristocratici alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XXII (1913), 120, 2 maggio 1913, p. 2; a.c., *Tre mostre individuali*, «Corriere della Sera», XXXVIII (1913), 122, 3 maggio 1913, p. 4.

rimontano altre due esposizioni, quella della pittrice dilettante Olga Stenbock Fermor, allieva di Filiberto Minozzi, e quella del pittore e scultore Ferdinando Ramponi²⁸⁴ mentre al maggio risale l'esposizione dei novotendenti della quale si è già detto.

Nell'aprile del 1915, infine, apre la mostra personale di Anselmo Bucci.²⁸⁵

Accanto a queste rassegne individuali, come si vedrà, la Famiglia si fa promotrice, spesso insieme ad altri sodalizi artistici, di ulteriori rassegne – la mostra di Brunate, la mostra di Salsomaggiore – che coinvolgono i soci all'infuori della tradizionale cornice dell'Intima Annuale. Trattandosi di mostre accostabili, per principio e per contenuti, alle Intime se ne darà notizia nella parte dedicata alle mostre annuali.

III. 1.3.3 - «CENTRO D'AZIONE UTILE E GENIALE». L'ATTIVISMO DELLA FAMIGLIA ARTISTICA E LA TUTELA DEGLI INTERESSI PROFESSIONALI SU SCALA LOCALE E NAZIONALE.

Riuscire a tracciare una cronistoria dell'attività dell'Associazione su scala nazionale e in rapporto alla realtà locale – al di là di quanto già considerato in merito al costante confronto con l'Accademia Braidense – non è semplice. La mancanza degli archivi, almeno per quanto concerne la parte relativa all'amministrazione, costringe a rifarsi alla cronaca della carta stampata che nella maggior parte dei casi riporta in maniera estremamente veloce i sunti delle deliberazioni assembleari ed è discontinua nel seguire lo svolgimento dei fatti. Un dato certo è che la Famiglia Artistica ebbe un raggio d'azione vastissimo: il profilo dell'associazione “scapigliata” contestativa assume una fisionomia del tutto diversa qualora si consideri che la Famiglia interveniva su aspetti disparati che andavano dalle nomine delle cariche per la Giunta Nazionale di Belle Arti a quelle delle giurie e delle commissioni delle esposizioni nazionali, rappresentava gli artisti in occasione di richieste, proteste o comunicazioni inerenti concorsi per monumenti, esposizioni internazionali, svolgeva un ruolo consultivo per l'amministrazione comunale quando si trattava di temi di Belle Arti.

La Famiglia era l'organismo di rappresentanza degli artisti milanesi: questo non significa che l'azione dell'associazione fosse, *ipso facto*, effettiva, ovvero che le deliberazioni assembleari o le proposte della società trovassero una conseguente messa in atto, ma considerando l'ingente quantità di interventi dell'assemblea su tematiche disparate, emerge chiaramente come la Famiglia costituisse il luogo per eccellenza del dibattito sui temi artistici a livello locale. L'azione dei singoli associati è, talvolta, origine di modificazioni radicali degli assetti: l'ingresso tra i consiglieri accademici di

²⁸⁴ D.b., *Due esposizioni individuali*, «La Perseveranza», LV (1914), 61, 2 marzo 1914, p. 2; c.b., *Alla Famiglia Artistica. la rivelazione di due artisti*, «Il Secolo», XLIX, 17209, 7 marzo 1914, p.5; *Le due esposizioni individuali alla Famiglia Artistica*, «L'Italia», III (1914), 69, 10 marzo 1914, p. 4; *Due Esposizioni Individuali alla Famiglia Artistica di Milano*, «La Lombardia», LVIII (1914), 61, 2 marzo 1914, p. 2. Per Olga Stenbock Fermor: *Famiglia Artistica, Milano, Esposizione individuale della Contessa Olga Stenbock-Fermor pittrice, dal 1° al 15 marzo 1914*, Alfieri & Lacroix, Milano 1914; per Ferdinando Ramponi: *Famiglia Artistica Milano. Esposizione Individuale Ferdinando Ramponi. Pittore-Scultore*, Milano 1914.

²⁸⁵ *Mostra delle opere di Anselmo Bucci - Famiglia Artistica - Milano - Via Ugo Foscolo, 1 - dal'8 al 23 aprile 1915*, SEM, Milano 1915. Per la rassegna stampa della mostra si veda in ultimo: S Meda, *Esposizioni e Bibliografia*, in P. Biscottini, E. Crispolti, a cura di, *Anselmo Bucci. 1887-1955. Pittore e incisore fra Parigi, Milano e Monza*, cat. della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale 15 settembre – 13 novembre 2005, Palazzo dell'Arenario 1 ottobre – 13 novembre 2005), Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 211; 215; A. Crespi, F. Mortrasio, *Bibliografia*, in M. Fossati, A. Mortrasio, a cura di, *Anselmo Bucci, il pittore volante*, cat. della mostra (Monza, Mortrasio arte, 21 settembre – 12 novembre 2006), Silvana Editoriale, Milano 2006, pp. 123-142:132-133.

Vespasiano Bignami presenta delle ricadute immediate. Il primo giugno del 1885 è Bignami a proporre una modernizzazione della prassi dell'accettazione e del collocamento delle opere alle esposizioni annuali con la costituzione di due differenti commissioni, una di selezione e una deputata al collocamento delle opere nei locali al fine di razionalizzare tanto la quantità di opere presenti, tanto la qualità dell'allestimento.²⁸⁶ Un aspetto che va sottolineato è che la Famiglia Artistica in quanto tale non agisce, necessariamente, in qualità di ente: in alcune occasioni sono i soci ad intervenire, tramite riunioni o richieste di assemblee, su determinati temi producendo delle deliberazioni che non sono societarie, ma che esprimono la posizione di un gruppo di soci.

Un chiaro esempio della pervasività dell'azione della Famiglia è dato dalla vicenda, celebrata anche da Bignami nei suoi tardi interventi, sulla tassa *esercizj e rivendite*: come già segnalato altrove, nel 1875 l'associazione si inserisce nel dibattito municipale sulla questione della tassa ministeriale – la cui gestione era rimandata alle autorità locali – che, in maniera scriteriata, si andava ad abbattere anche sulla vendita di opere d'arte gravando su una situazione già fortemente compromessa.²⁸⁷ L'azione della Famiglia si rivelò un nulla di fatto poiché il Comune, forte della direttiva ministeriale, decise di mantenere la tassa, ma l'associazione, come testimonia la carta stampata, assunse un ruolo centrale nel contrasto alla normativa iniqua e accreditò la Famiglia quale punto di riferimento per la classe artistica. Lo stesso avvenne nel 1876 quando fu proprio l'associazione a permettere la partecipazione dell'Italia all'Esposizione Internazionale di Filadelfia con la costituzione, concertata con le associazioni locali – Società degli Artisti ed Esposizione Permanente – di un Comitato Lombardo per la gestione dell'evento.²⁸⁸

Proprio le esposizioni, nazionali ed internazionali, la loro organizzazione e la gestione in sede locale delle pratiche costituiscono uno dei settori principali di applicazione dell'associazione.

In occasione dell'Esposizione Nazionale di Torino nel 1880 la Famiglia non solo partecipò con una propria rosa di nomi alla scelta della rappresentanza elettiva per il Comitato di accettazione e collocamento delle opere²⁸⁹, ma presentò una relazione, frutto di una commissione interna, su una riforma della legge del diritto d'autore e, in particolare, sull'interpretazione del diritto di proprietà dell'artefice sulla propria opera.²⁹⁰

Ancora nel 1882 la Famiglia gestisce la nomina della rappresentanza lombarda chiamata a far parte della Commissione di accettazione e collocamento per l'esposizione romana del 1883 – il cui sviluppo

²⁸⁶ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 18861 al 1888, Carpi A, III, 22, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 1 giugno 1885. Per le nomine si veda la successiva seduta del 18 luglio 1885.

²⁸⁷ D'Agati 2016, pp. 106-107 e note 98-99.

²⁸⁸ Ivi, p. 107 e nota 101.

²⁸⁹ *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», V (1880), 69, 9 marzo 1880, p. 3. I nomi proposti erano: i pittori Marco Calderini e Bartolomeo Giuliano e lo scultore Odoardo Tabacchi.

²⁹⁰ *Relazione sui lavori della commissione nominata dalla Famiglia Artistica di Milano per lo studio sulla legge intorno ai diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno e sulle deliberazioni state prese nell'adunanza degli artisti tenutasi nel 4 aprile 1880 in Milano*, Civelli, Milano 1880. La commissione era composta da: gli avvocati Roberto Valsuani e Aureliano Albasini Scrosati, gli scultori Gaetano Federico Villa e Donato Barcaglia, i pittori Pietro Bouvier, Angelo Colla, Achille Formis.

è seguito sin dagli inizi²⁹¹ – con l'elezione di Filippo Carcano, Luca Beltrami e Vincenzo Vela.²⁹² Nel 1885 la Famiglia raccoglie le richieste degli artisti in merito al rientro delle opere dall'Esposizione di Anversa²⁹³, nel 1889 partecipa alle attività del sotto-comitato milanese per la selezione delle opere da destinarsi all'Esposizione di Parigi²⁹⁴ e allo stesso modo partecipa con l'indire assemblee ai preparativi per l'esposizione di Monaco del 1891.²⁹⁵ Nel 1900, infine, dopo aver già nel 1897²⁹⁶ indirizzato al Ministero della Pubblica istruzione una comunicazione affinché le pratiche per la selezione degli artisti italiani da inviare all'internazionale parigina del 1899 venissero condotte su base *plebiscitaria* con la più ampia partecipazione degli artisti medesimi, si pone alla testa della protesta dei lombardi in merito alle selezioni attuate dalla Commissione Reale per l'Universale d'inizio secolo, protesta che vide uno scontro con l'Accademia di Brera che gestì la faccenda nella persona di Camillo Boito.

Tutti gli artisti residenti a Milano sono invitati ad un'assemblea generale, allo scopo di discutere l'operato della Reale Commissione, venuta recentemente a Milano per scegliere le opere da inviarsi all'Esposizione di Parigi. L'assemblea avrà luogo la sera di lunedì, 22, alle ore 21, nella sala della Famiglia Artistica (via S. Paolo, 10). Sono invitati tutti gli artisti, anche non appartenenti ad alcune delle due Società, Famiglia e Patriottica. — A questo proposito pubblichiamo la seguente lettera, oggi pervenutaci:

Signor Direttore. - il «Corriere della Sera», che ama la verità e l'arte, sarà lieto di rettificare una notizia pubblicata ieri. Le opere meglio classificate dalla Commissione centrale per l'Esposizione di Parigi e quindi sicure di entrarvi, non sono a Milano cinque nella pittura e una nella scultura, ma quindici nella pittura e nove nella scultura. Il rapporto fra i lavori presentati e gli ammessi non è stato in nessuna sede regionale così favorevole. E bisogna aggiungere i quadri di pittori lombardi scelti nella Galleria Nazionale di Roma e nei Palazzi Reali di Monza, di Milano e di Torino. Non dirò i nomi degli artisti fortunati, perché la Commissione centrale s'è impegnata a tacerli finché non abbia compiuto il proprio lavoro, essendo probabile che alquante opere fra le classificate men bene bene potranno entrare nell'Esposizione.

Mi protesto suo devotissimo

*Camillo Boito*²⁹⁷

²⁹¹ «La Famiglia Artistica invita tutti gli artisti residenti in Milano ad una riunione nei propri locali, in via Rugabella 3, per la sera di giovedì, 26, alle ore 8. onde prenderò conoscenza di deliberazioni prese da altre associazioni artistiche in merito alla prossima Esposizione nazionale di belle arti in Roma», *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», VII (1882), 24, 24 gennaio 1882, p. 3.

²⁹² *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», VII (1882), 268, 29 settembre 1882, p. 2; *Per l'Esposizione di Roma*, «Corriere della Sera», VII (1882), 269, 30 settembre 1882, p. 2. Si veda: *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo generale ufficiale*, Tipografia Bodoniana, Roma 1883, p. 7

²⁹³ *Per gli artisti*, «Corriere della Sera», X (1885), 320, 11 novembre 1885, p. 3.

²⁹⁴ «Sabato sera (2 corrente) in una sala della Famiglia Artistica, si è riunito il Sotto-Comitato milanese per la sezione di Belle Arti dell'Esposizione di Parigi. Il Sotto-Comitato è costituito come segue: Deputato Pavesi presidente, signori Della Torre e Camillo Rapetti segretari; Luigi Archinti, Francesco Barzaghi, Mose Bianchi di Monza, Vespasiano Bignami, Enrico Butti, Filippo Carcano, Sallustio Fornara, Emilio Gola, Eleuterio Pagliano, Luigi Rossi, Federico Gaetano Villa, delegati dai Comitati, nazionale e internazionale, di Roma e di Parigi. Mancava qualche commissario, ma essendo il Sotto-Comitato in numero sufficiente, potè adottare subito le norme di massima, rimandando ad altra prossima seduta il rimanente da deliberarsi. [...]». *L'Arte italiana all'Esposizione di Parigi*, «Corriere della Sera», XIV (1889), 35, 4 febbraio 1889, p. 3. Considerando i nominativi che compongono il sotto-comitato si evince come fossero quasi tutti artisti legati alla Famiglia Artistica. Per le opere selezionate e il giudizio di Chirtani: L. Chirtani, *Gli artisti Milanesi all'esposizione di Parigi*, «Corriere della Sera», XIV (1889), 82, 24 marzo 1889, p. 3.

²⁹⁵ *L'esposizione di Monaco*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 177, 30 giugno 1891, p. 3.

²⁹⁶ *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 41, 10 febbraio 1897, p. 3.

²⁹⁷ *Tutti gli artisti*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 19, 19 gennaio 1900, p. 3.

Boito era uno dei tre membri, insieme ad Ettore Ferrari e a Jacovacci, della Commissione Reale: il 17 gennaio il «Corriere» aveva pubblicato una breve nota sui *Cinque soli quadri*²⁹⁸ prescelti dalla commissione su più di trenta selezionati dal Comitato Lombardo. Il 22 gennaio aveva luogo la seduta assembleare alla Famiglia Artistica:

Alla Famiglia Artistica si radunarono ieri circa cinquanta fra pittori e scultori, allo scopo di protestare, come avevano preannunciato, contro l'operato della Commissione incaricata di scegliere le opere da spedirsi all'Esposizione di Parigi. Furono approvati questi due ordini del giorno:

*L'assemblea, protestando contro i metodi antiquati seguiti da un ministro incompetente quale è quello d'agricoltura e commercio, consigliato da una Giunta Superiore inerte, fa voti che per l'avvenire abbiano gli artisti a trovare il modo di meglio salvaguardare i propri interessi; e propone che si faccia un'esposizione locale delle opere tutte presentate dagli artisti milanesi per essere mandate a Parigi. L'Assemblea, mentre fa voti perché gli artisti abbiano a trovare coll'organizzazione mezzi moderni e più efficaci per salvaguardare in avvenire l'interesse dell'arte, nomina una Commissione di cinque membri, incaricandola di studiare i mezzi migliori da applicarsi al più presto, coll'impegno di riferire tra 15 giorni. La Commissione riuscì composta dei pittori Beltrami, Carozzi, Sottocornola e dello scultore Guidoni. Per la designazione del quinto membro è necessario il ballottaggio.*²⁹⁹

Come si vede la Commissione nominata era di artisti interni della Famiglia Artistica: purtroppo non si sono rintracciati ulteriori accenni all'attività di questa commissione, tuttavia la vicenda dell'Universale ebbe ricadute gravi nel contesto artistico locale. Quadrelli e Feragutti Visconti si dimisero da soci onorari dell'Accademia³⁰⁰ denunciando la mancanza di tutela, da parte dell'istituto, degli artisti lombardi nella scelta delle opere.

La stessa questione delle giurie, lungi dal concludersi con la concertazione con l'Istituto Braidense, si ampliava e coinvolgeva altre realtà: rimonta al 1903 una presa di posizione nei confronti della giuria della Biennale che invocava una azione su scala nazionale di riformulazione dei regolamenti *diffidando* la presidenza veneziana di mantenere il proprio «contrario ad ogni principio di equità artistica, invitando in caso contrario gli artisti italiani a non inviare le proprie opere alla prossima biennale».³⁰¹ Similmente avviene nel 1907 quando la Famiglia contesta l'adozione del criterio della *unanimità dei voti* da parte della Biennale.³⁰² La Famiglia partecipa costantemente alla nomina dei rappresentanti lombardi per la giuria regionale delle esposizioni veneziane, anche in contrasto con le altre associazioni artistiche locali come la Società Patriottica.³⁰³ Nello stesso anno 1903, la Famiglia organizza una assemblea degli artisti milanesi concorrenti alla Esposizione di arte pura e applicata di

²⁹⁸ «Cinque soli quadri di pittori lombardi furono accettati per l'Esposizione di Parigi dalla Commissione reale, della quale annunciammo l'arrivo: due di Filippo Carcano, ed uno per ciascuno dei pittori Gola, Ferrari, Morbelli. Il Comitato lombardo ne aveva accettati più di trenta; e gli esclusi sono, naturalmente, tutt'altro che soddisfatti. Per la scultura fu accettata, dicesi, l'opera d'un solo artista: il Bazzero», *Cinque soli quadri*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 17, 17 gennaio 1900, p. 3.

²⁹⁹ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 23, 23 gennaio 1900, p.3.

³⁰⁰ *Agitazione fra gli artisti*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 43, 13 febbraio 1900, p. 3. Per un elenco delle opere selezionate: *Esposizione di Parigi*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 43, 13 febbraio 1900, p. 3.

³⁰¹ *Gli artisti milanesi contro la Giuria di Venezia*, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 103, 15 aprile 1903, p. 3.

³⁰² *Auspice la Famiglia Artistica*, «Arte e Artisti», V (1907), 96, 16 aprile 1907.

³⁰³ Nel 1901, ad esempio, la Famiglia delibera di convergere sui nomi di Previati e Butti: *Butti e Previati*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 44, 13 febbraio 1901, p. 3. Per l'alterco con la Patriottica in relazione alle elezioni del 1912: *Elezioni artistiche*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 66, 6 marzo 1912, p. 5; *A proposito delle Elezioni per l'Esposizione di Venezia*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 67, 7 marzo 1912, p. 5.

Saint-Louis per proporre quattro membri elettivi per la giuria artistica di accettazione³⁰⁴, nel 1909 è documentata la partecipazione della Famiglia all'elezione dei candidati per la Giuria dell'Internazionale di Monaco da affiancare alla Commissione ministeriale.³⁰⁵ Ancora nel 1911 la Famiglia interviene, promuovendo una azione congiunta con tutti i sodalizi italiani, contro l'Esposizione di Roma per contestare il dispositivo dell'art. 7 che limitava, per gli artisti non romani, le opere da esporsi a lavori realizzati dopo il 1909.³⁰⁶

L'altra sera la Famiglia Artistica tenne assemblea per discutere intorno al Regolamento generale per l'Esposizione Internazionale di Arte indetta in Roma pel 1911, e segnatamente dell'articolo 7, il quale stabilisce che le opere italiane, da presentarsi in Roma sino al 20 dicembre 1910, non debbano essere state eseguite oltre tutto il 1909, eccezion fatta per gli artisti nati o dimoranti in Roma, i quali potranno esporre anche opere eseguite fra il 1909 ed il 1911. Alla discussione presero parte Vismara, Boito, Belloni, Ortolani, Cassi, Campanini, Rocco e Ripamonti. Si avvertì anzitutto che il Regolamento, privo di data, fu fatto conoscere nella seconda metà dello scorso agosto, e che quindi il massimo del tempo concesso agli artisti italiani, non romani, per ideare ed eseguire opere degne della grande solennità, era ridotto al periodo derisorio di quattro mesi, mentre gli artisti romani o dimoranti in Roma possono disporre di quasi dodici mesi. L'assemblea manifestò poi il proprio stupore per il fatto che a proclamare una tale nuovissima disparità fra gli artisti della capitale e quelli di tutte le altre Provincie sia stata scelta la ricorrenza delle commemorazioni patriottiche, a cui partecipa fin da ora l'intera Nazione col sentimento e col contributo: sia stata scelta una Mostra Internazionale, dove, di contro ai valorosi artisti stranieri, viene così ridotto il numero degli artisti italiani al quinto, al sesto di quanto il paese nostro può degnamente offrire: e questo si è voluto fare quando, con unica larghezza in Italia, è prevista per i premi all'Arte la somma di duecentomila lire ed è promessa per gli acquisti, anzi garantita, una somma non minore di mezzo milione. Si compiacque ad ogni modo, che lo stesso Comitato romano, manifestando nel comunicato, riprodotto ultimamente dai giornali, il suo dispiacere per una limitazione fatta proprio ai nostri connazionali nel periodo in cui si vorrebbero raccogliere alla capitale tutte le migliori energie nostre, esprima il proposito di non trascurare le più vive premure affinché l'articolo 7 del regolamento venga modificato. L'assemblea confidò infine che il Comitato di Roma, ispirato ai predetti sensi e propositi, ma persuaso che del suo proprio Regolamento nessuno può chieder conto ad altri che ad esso, sappia raggiungere lo scopo di soddisfare un'altra meravigliosa, patriottica e cara città, benemerita dell'arte contemporanea, senza creare per questo ingiusti privilegi, senza offendere l'equità e senza decimare le forze italiane nella più solenne e prodiga fra le nostre gare artistiche internazionali. Hanno aderito i seguenti circoli: Circolo degli artisti e Unione artistica professionale di Torino: Circolo artistico politecnico di Napoli: Associazione degli artisti italiani di Firenze: Circolo degli artisti di Bergamo e di Padova: Circolo l'Arte in famiglia di Brescia: Calderini Marco di Torino ed altri.³⁰⁷

Queste brevi note su alcuni casi riguardanti la gestione delle occasioni espositive nazionali ed internazionali rendono conto della continuità e dell'ampiezza dell'azione dell'associazione che svolgeva, in questo senso, una ben precisa attività di tutela degli interessi professionali degli artisti.

Un ulteriore ambito di intervento, documentabile, è quello relativo ai concorsi nazionali e locali: come accadeva per le esposizioni, i concorsi rappresentavano una occasione di confronto serrato con i meccanismi delle commissioni giudicatrici – spesso gestite direttamente dall'Accademia – e non erano rari i casi di veri e propri scontri tra gli artisti e il contesto istituzionale.

³⁰⁴ *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 309, 10 novembre 1903, p. 3.

³⁰⁵ *I candidati degli artisti milanesi a Venezia*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 62, 3 marzo 1909, p. 5.

³⁰⁶ *Un'assemblea di artisti milanesi per l'esposizione del 1911 a Roma*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 267, 26 settembre 1909, p. 6.

³⁰⁷ *La Famiglia Artistica e l'Esposizione internazionale di Roma*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 295, 25 ottobre 1909, p. 5.

È così che nel 1883 la Famiglia appoggia e fa propria la prostesa degli artisti partecipanti al concorso per l'erezione del Monumento al Generale Medici – realizzato da Donato Barcaglia e collocato in Via Senato in Milano dove venne distrutto dalle bombe del 1943 – per contestare la scelta della Commissione preposta all'elezione del bozzetto vincitore. L'accusa mossa dagli artisti non vincenti³⁰⁸ era che la scelta del bozzetto venisse fatta su base personale

A proposito della scelta fatta del bozzetto dello scultore Donato Barcaglia, per il monumento da erigersi in Milano alla memoria del Generale Medici, riceviamo con preghiera di pubblicazione il seguente comunicato:

Protesta

I sottoscritti artisti, edotti del modo col quale la Commissione aggiudicatrice del Concorso pel monumento al Generale Medici, procedette nell'aggiudicazione del lavoro:

Lamentando che la Commissione stessa lo abbia allogato ad un artista, imponendo allo stesso di modificare radicalmente, sia la statua che il piedestallo, per rendere la sua opera possibile dal lato estetico, non tenendo alcun calcolo dei molti pregi che si riscontravano in altri progetti presentati al Concorso

Lamentando che con modo siffatto di procedere nei giudizi si va a scemare sempre più la fiducia degli artisti nei concorsi distogliendoli dal prendervi parte Protestano contro la scelta fatta dalla Commissione, e, ritenuto che la ingiustizia del giudizio pesa in particolar modo sul pittore Gerolamo Induno, il solo artista che facesse parte della Commissione, esprimono la fiducia che per l'avvenire il medesimo artista abbia ad astenersi dall'assumersi la grave responsabilità di un giudizio, non sempre imparziale, in un pubblico Concorso.

La protesta porta le firme dei signori : Luigi Secchi — Bussi Enrico — Ambrogio Borghi — Luigi Vimercati — F.G. Villa — Malfatti Andrea. Ci dicono che anche la Famiglia Artistica abbia in animo di fare una protesta consimile.

La Famiglia, il 28 giugno, si fece immediatamente carico della protesta indicando una assemblea perché l'evento minava gli interessi professionali degli artisti in un senso più ampio della semplice contestazione del giudizio, per andare, come dimostra la lettera che Morbelli scrisse al «Corriere» per spiegare il suo voto contrario alla mozione della Famiglia, a toccare il nodo stesso della legittimità della prassi concorsuale.

La questione del monumento Medici. — I soci della Famiglia Artistica, riunitisi in assemblea generale nei locali della Famiglia Artistica, dopo aver presa cognizione del programma di concorso per il monumento al generale Medici, del verbale della Commissione, della protesta fatta dagli artisti concorrenti sul procedimento seguito nel giudizio e preso esame della contro protesta della Commissione stessa, dopo vari considerando appoggiando la protesta pubblicata dagli artisti concorrenti, deplorano che il giudizio della Commissione non corrisponda punto alla serietà voluta in un concorso e che tale giudizio, mancando alle convenienze per l'uso stabilito come legge, provochi una ingrata delusione nell'animo degli artisti tutti sulla efficacia dei concorsi.

Il pittore A. Morbelli ci manda, con preghiera d'inserzione, la lettera seguente:

A spiegare in parte l'unico voto dato in opposizione alla protesta votata ieri sera nella Famiglia Artistica, espongo alcune considerazioni. Premetto che non avendo visto i bozzetti del Concorso al monumento generale Medici, non entra nel merito della questione, e suppongo che i membri della Commissione aggiudicatrice abbiano agito secondo coscienza. Credono forse i colleghi della Famiglia Artistica, colla loro protesta, di raddrizzare d'ora in

³⁰⁸ *Il monumento al Generale Medici*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 174, 26 giugno 1883, p. 3. Gli artisti dissidenti erano: Luigi Secchi, Enrico Bussi [da leggere Butti], Ambrogio Borghi, Luigi Vimercati, Federico Gaetani Villa e Andrea Malfatti. La vicenda ebbe vasta eco nella stampa, tanto che la Commissione – composta per la parte artistica da Gerolamo Induno – ritenne di dovere rispondere con una lettera sul «Corriere della Sera» alla protesta degli artisti: *La questione del monumento Medici*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 175, 27 giugno 1883, p. 3. Luigi Chirtani stesso, dopo la risposta della Commissione, ritenne di dovere pubblicare integralmente il verbale della seduta contestando la scelta che veniva dipinta come illogica dal punto di vista scultoreo: L. Chirtani, *La questione del monumento Medici*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 176, 28 giugno 1883, p. 2.

avanti i giudizi di future altre consimili Commissioni? Non era meglio arrivare ad una conclusione più pratica? Per esempio: non esporre più in altri concorsi, se prima i membri giudicanti non offrano garanzia, sia dal lato del numero — perché so in numero esiguo darebbero sospetto (senza pure esserlo) di parzialità — sia dal lato del valore artistico. Ciò facendo si andrebbe a migliori risultati, che non sterili proteste, che lasciano il tempo come primi. Ringraziandola distintamente, suo
*Obbl.mo A. Morbelli, pittore*³⁰⁹

Nel 1884, in occasione del concorso per il Monumento a Giuseppe Garibaldi da realizzarsi a Milano, la Famiglia indice immediatamente una assemblea per discutere il programma di concorso: nel 1888, dopo la vittoria di Ettore Ximenes, si verifica uno di quei casi in cui l'associazione non interviene direttamente in qualità di Famiglia Artistica, ma come semplice ente al quale afferiscono soci che agiscono individualmente o in gruppo. È così che un gruppo di soci contestatari decide di protestare contro l'esito del concorso – su motivazioni esclusivamente estetiche – appoggiando l'escluso Bistolfi e lanciando una sottoscrizione per la traduzione in scala maggiore del progetto bistolfiano nel tentativo di riaprire il processo concorsuale dopo la bocciatura del ricorso da parte del Comune di Milano e dell'Accademia di Brera nella persona di Boito che in seduta di Consiglio comunale ebbe un violentissimo scontro con Luca Beltrami.³¹⁰

Una vicenda simile si ripeterà nel 1892 in occasione del concorso per il Monumento al Duca d'Aosta di Torino dove parteciparono due tra gli spiriti magni della Famiglia Artistica di questo periodo: Luigi Conconi e Paul Troubetzkoy. Il pittore Giovanni Beltrami, socio della Famiglia, pubblicava sul «Corriere» la sua disamina e proclamava senza riserve il bozzetto *Arte e Vita* come «la più bella statua del concorso».³¹¹ La piccata reazione del pittore dinanzi al verdetto lasciava emergere tutto il malcontento dell'associazione milanese che, naturalmente, sponsorizzava il modello proposto dai due artisti coinvolti attivamente nella vita del sodalizio.

Il giuri nel concorso per il monumento al principe Amedeo in Torino ha emesso il suo verdetto. — Già da quando conoscemmo gli elementi chiamati a comporre la Commissione (un pittore, due architetti, due scrittori, un gentiluomo e un generale, — e perché non anche un arcivescovo?) fumino preparati a qualche brutta sorpresa, ma, dobbiamo confessarlo, la Commissione ha trovato modo di superare ogni più straordinaria aspettazione. — Il verdetto che ne è uscito è addirittura un verdetto fenomeno, da conservare nello spirito come un feto a due teste. [...] Chi ci libererà da questi appaltatori di monumenti che hanno un cliché pronto per ogni concorso che si apra; e chi ci libererà soprattutto da questi *indispensabili* di tutte le Commissioni, venuti in auge non per valore di opere compiute, ma per vanità di ciaccia, veri compressor pneumatici di tutto ciò che di giovane, di vivo, di originale c'è da noi in arte?³¹²

³⁰⁹ *La questione del monumento Medici*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 178, 30 giugno 1883, p. 3.

³¹⁰ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 337, 5 dicembre 1888, p.3; *Taccuino*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 340, 8 dicembre 1888, p. 3. Per la gestione della vicenda da parte del Comune: *Il Monumento a Garibaldi*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 328, 26 novembre 1888, pp. 2-3; *Per il Monumento a Garibaldi*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 330, 28 novembre 1888, pp. 2-3.

³¹¹ G. Beltrami, *L'Esposizione dei Bozzetti per il monumento al Duca d'Aosta in Torino*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 39, 8 febbraio 1892, pp. 2-3.

³¹² G. Beltrami, *Un Verdetto*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 48, 17 febbraio 1892, pp. 2-3. Fra i membri della commissione, per quel che riguarda i milanesi, erano presenti Camillo Boito di pretta osservanza accademica e Francesco Barzaghi.

L'esclusione del progetto *Arte e vita* di Troubetzkoy e Conconi infiammò le pagine sia del «Corriere» che, soprattutto, di «Cronaca d'Arte» dove numerosi furono gli articoli a difesa del monumento presentato dai due artisti ampiamente sostenuti da Grubicy e, quindi, dalla Famiglia Artistica.³¹³

A conferma di ciò, a pochi giorni dall'esclusione, i due artisti sconfitti erano protagonisti di una bicchierata organizzata dalla Famiglia Artistica «in segno di stima e in pari tempo di protesta» nei riguardi non solo del concorso, ma, ancora una volta di Camillo Boito.

Il 14 febbraio 1892

La Giuria in cui brilla – splendido fiore – l'ormai famigerato Comm.re Camillo Boito, fra sei (diciamo sei), concorrenti prescelti per ripresentarsi al concorso, pel Monumento Amedeo a Torino, non ha creduto di includere “Arte e Vita” dei nostri Paolo Troubetzkoy e Conconi.

Questo lavoro, da tutti gli artisti intelligenti – non escluso il concorrente Bistolfi – fu a voce unanime giudicato il solo che come statua equestre avesse un significato espressivo di vita e di valore estetico moderno.

I sottoscritti offrono a Paul Troubetzkoy e L. conconi una bicchierata di protesta e di simpatia.

Essa varrà a rendere meno ostico lo spettacolo invariabile che danno i mena-polta-a-vita di tutte queste giurie e ad affermare al di fuori d'ogni ufficialità, il concetto della fratellanza artistica.

La bicchierata avrà luogo mercoledì sera (17 febb.o) nelle sale superiori del Ristorante dell'Orologio dalle ore 8 1/2 in avanti

Ugo Valclarenghi; Umamo; Cesare Hanau; A. Morbelli; G. Previati; G. Cairati; Vittore Grubicy De Dragon; [illeggibile]; Enrico A. Butti; Pietro [illeggibile]; Emilio Quadrelli³¹⁴

Nello stesso 1892 la Famiglia intraprese una pratica presso il Ministero della pubblica istruzione per ottenere un ribasso ferroviario per i bozzetti che dovevano partire alla volta di Napoli per il concorso per il monumento a Garibaldi³¹⁵: l'azione si rivelò efficace e il Ministero concesse una riduzione sulle tariffe.

Alla Direzione della Famiglia Artistica è pervenuta dal Ministero della P. I. la seguente risposta alle pratiche da lei iniziate allo scopo di ottenere una riduzione sulle tariffe di trasporto per i bozzetti che concorrono al monumento di Garibaldi in Napoli :

Roma, 20 maggio 1892.

In seguito ad uffici fatti da questo Ministero, le Amministrazioni delle ferrovie per le reti Mediterranea, Adriatica e Sicula, hanno concesso, a favore degli scultori che partecipano al concorso per il monumento al generale G. Garibaldi in Napoli, l'applicazione, in via di rimborso, delle tariffe ridotte scontate dalla concessione I, sia per il trasporto dei bozzetti, sia pei viaggi degli espositori e dei giurati.*

Per ottenere il rimborso sovraccennato, gli espositori dovranno corredare le relative istanze dei documenti ferroviari comprovanti il pagamento a tariffa ordinaria, oppure di opportune informazioni per le quali sia

³¹³ La Cronaca d'Arte, *Il concorso torinese per Amedeo di Savoia*, «Cronaca d'Arte», II (1892), 8, 14 febbraio 1892, pp. 1-2; La Cronaca d'Arte, *il Verdetto di Torino. “ad memoriam!”*, «Cronaca d'Arte», II (1892), 9, 21 febbraio 1892, p. 1; V. Grubicy, *Nell'Arte o fuori dell'Arte*, «Cronaca d'Arte», II (1892), 10, 28 febbraio 1892, p. 1; La Cronaca d'Arte, *Concorsi o Turlupature*, «Cronaca d'Arte», II (1892), 11, 6 marzo 1892, p.1.

³¹⁴ Mart, Archivi del '900, Gru. II. 1.189. si veda anche: «Ieri sera in una delle sale superiori del ristorante Orologio buon numero di amici e ammiratori dell'ingegno dello scultore Paolo Troubetzkoy e del pittore architetto Luigi Conconi offrirono loro una bicchierata, in segno di stima e in pari tempo di protesta per l'esclusione del loro bozzetto Arte Vita dai sei che dovranno essere nuovamente presentati nel concorso per il monumento al Duca d'Aosta a Torino. Notammo, fra gli altri, uno dei presidenti della Famiglia Artistica Gerolamo Cairati: il pittore Morbelli, lo scultore Quadrelli, G. Beltrami, V. Grubicy, Benedetto Junk, la scrittrice Neera, Ugo Valcarengi. E A. Butti, Alberto Sormani e molti altri, la bicchierata riuscì assai allegra e si protrasse fino ad ora tarda», *Una Bicchierata artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 52, 21 febbraio 1892, p. 3.

³¹⁵ *Concorsi*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 100, 10 aprile 1892, p. 3.

possibile alle Amministrazioni ferroviarie di accertare il pagamento stesso. La S. V. si compiaccia dare comunicazione della presente a tati i concorrenti.

Per il ministro, Costetti.³¹⁶

Nel 1895 la Famiglia Artistica interveniva, deliberando in assemblea, in merito alla collocazione del Monumento a Vittorio Emanuele di Ercole Rosa: la scelta dell'associazione era per la Piazzetta Reale – seguendo in tal senso una indicazione del defunto Rosa – e, nel comunicare questo parere, Giovanni Beltrami scriveva una lunga lettera al «Corriere» a nome della Famiglia dove suggeriva l'ipotesi di approntare un modello al vero per studiare la collocazione prima di intervenire in maniera drastica sulla Piazza maggiore.³¹⁷ Nel 1896 era la volta del Monumento a Donizetti in Bergamo la cui vicenda diede adito ad una ulteriore protesta della Famiglia:

Nell'ultima adunanza dei soci della Famiglia Artistica si discusse [...] lungamente sulla questione del recente concorso per un monumento a Gaetano Donizetti in Bergamo, e, a questo proposito, si concretò il seguente ordine del giorno:

La famiglia Artistica milanese in faccia allo strano fenomeno verificatosi nel concorso per il monumento a Donizetti in Bergamo, deplora:

Che un concorso di tale importanza sia stato indetto in base ad un programma nel quale le ragioni dell'Arte sono lese da restrizioni che introducono nella scelta dell'opera criteri estranei affatto all'Arte;

Che la giuria, composta dagli scultori Ettore Ferrari ed Odoardo Tabacchi, nonché del Prof. Enrico Panzacchi abbia accettato un mandato contrario alla dignità dell'arte;

e, protestando con il risultato del concorso determinato da tale provvedimento, fa voti perché gli artisti chiamati a far parte di Comitati o giurie, in casi simili, facciano in avvenire meglio rispettare gl'interessi generali dell'Arte³¹⁸

Rimanendo nell'ambito di concorsi cittadini, sempre dalle sale della Famiglia Artistica nel 1891 partì un ricorso al Ministero della Pubblica Istruzione relativo alla contestazione della decisione della Veneranda Fabbrica di non indire un concorso per la realizzazione delle porte in bronzo del Duomo affidando direttamente a Pogliaghi l'esecuzione della porta maggiore in linea con il progettato rifacimento della facciata secondo il progetto Brentano vincitore del concorso bandito nel 1888:

Al ministro della Pubblica Istruzione, Villari, venne inoltrato un ricorso di artisti milanesi, i quali protestano che l'amministrazione della veneranda fabbrica del Duomo intenda procedere alla esecuzione delle grandi porte in bronzo senza aprire nessun concorso fra gli scultori. Per un'opera imperitura di tanta importanza affermano i ricorrenti

Una nobile gara lealmente bandita, oltreché può essere stimolo di opere inaspettate, non può che ridondare a vantaggio della riuscita del lavoro, anche nell'ipotesi che l'amministrazione avesse avuto la mano tanto felice da prescegliere, sino da ora, colui che dovesse poi risultare vincitore nel concorso. Un'opera, anche mancata, può racchiudere una qualità sola, che potrebbe bastare a correggere l'unico neo di un'altra già ammirabile, e contribuire così a renderla perfetta. Nel tempo in cui risplendevano lo arti, la presenza di un Donatello non ha impedito che si aprisse un concorso per le porte del Battistero e che ne risultasse vittorioso il Ghiberti.

Concludono chiedendo l'intervento del Ministro a tutela dell'arte ed anche del buon diritto degli artisti. Il ricorso, datato dalla sede della Famiglia Artistica, porta le seguenti firme:

Paolo Troubetzkoy, Emilio Quadrelli, Carminati, Abate, Mazzucchelli, Ernesto Bazzaro, Ercole Rosa, Bugetti Carlo, Luigi Secchi, Mario Quadrelli, Gazzaniga Angelo, Metello Motelli, Giudici Primo, Alberti Achille, Pagliani

³¹⁶ *Notizie Varie*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 141, 23 maggio 1892, p. 2.

³¹⁷ G. Beltrami, *Il Monumento di Vittorio Emanuele*, «Corriere della Sera», XX (1895), 109, 21 aprile 1895, pp. 2-3.

³¹⁸ *Cose d'Arte. Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXI (1896), 18, 18 gennaio 1896, p.3.

*Carlo, Giovanni Broggi, Luigi Contratti, Galmuzzi Anselmo, Joli Pasquale, Giulio Branca, Danielli Bassano, Bezzola Antonio, Leonardo Bistolfi, Ambrosio Gabriele, Cosare Reduzzi, A. Stuardi, Biandi Santino, Davide Calandra, Costa Pietro, Pietro Della Vedova, Casimiro Debiaggi, G. Bottinelli, Lorenzo Vergnano, Ginotti Giacomo, Masso Carlo*³¹⁹

Il concorso venne, infine, fatto e risultò vincitore, in ogni caso, Pogliaghi.

Chiudeva il secolo la questione del Monumento a Felice Cavallotti: all'indomani della messa in atto della sottoscrizione da parte del Comitato promotore con il raggiungimento di 62 mila lire di fondo cassa, la Famiglia convocò una assemblea al fine di intervenire direttamente nella gestione del meccanismo per garantire le richieste degli scultori:

Alla Famiglia Artistica venne approvato il seguente ordine del giorno:

Gli Artisti Milanesi — convenuti dietro iniziativa della Direzione della «Famiglia Artistica» - impressionati dalle limitazioni che si vorrebbero secondo le pubblicazioni dei giornali, applicare nel concorso pel monumento a Cavallotti; tenuto conto dell'importanza morale ed artistica del concorso, e degli stessi principi dell'uomo che si vuol onorare; fanno voti affinché nel programma del concorso non vi sia alcuna limitazione riguardo alla qualità dei concorrenti, e in esso siano rispettati i concetti moderni di larghezza e libertà che gli artisti caldeggiavano e nominano una Commissione di 3 membri, dandole incarico di mettersi in rapporto col Comitato pel monumento a Cavallotti, per esporgli e svolgergli i suaccennati concetti.

La Commissione è riuscita composta dei signori Luigi Conconi, architetto — Alfredo Campanini, architetto — Domenico Ghidioni, scultore³²⁰

Quello dei concorsi era, indubbiamente, uno dei temi più spinosi: nel 1902 la Famiglia delibera la realizzazione – sulla quale, tuttavia, non si è trovata alcuna notizia – di un «Congresso nazionale degli artisti italiani [che] studi e coordini delle norme da adottarsi per tutti i concorsi nell'interesse dell'arte, incaricando la direzione della Famiglia Artistica di comunicare l'ordine del giorno alle autorità interessate e di farsi iniziatrici nel più breve tempo possibile del Congresso».³²¹ Nel 1905, e ancora nel 1907, intervenne sull'*affaire* del Monumento a Vittorio Emanuele in Roma, a seguito della morte di Sacconi, affinché la Commissione reale salvaguardasse il progetto originario dell'architetto – compromesso dalla nomina di Ettore Ferrari – organizzando una azione congiunta delle associazioni artistiche italiane presso il Ministero.³²² Simili azioni di diretta partecipazione furono intraprese nel 1909 per le vicende del monumento a Verdi in Milano.³²³

Fondamentale fu, poi, il ruolo giocato dalla Famiglia Artistica nel rapporto con le istituzioni cittadine e l'amministrazione per la difesa e la promozione degli interessi artistici sia degli artisti che della città stessa e non solo, come prova il voto in occasione del crollo e della ricostruzione del Campanile di San Marco.³²⁴

Nel 1902, ad esempio, in occasione di un concorso lanciato dal municipio per la realizzazione di una fontana nella "Piazza Elittica", ovvero Piazza Cordusio, la Famiglia intraprese una azione volta ad

³¹⁹ *Per le porte del Duomo di Milano*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 248, 10 settembre 1891, p.3.

³²⁰ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXIV (1899), 184, 7 luglio 1899, p. 2.

³²¹ *Un congresso d'artisti*, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 43, 12 febbraio 1902, p. 3.

³²² *Il voto degli artisti milanesi per la questione del Monumento a Vittorio Emanuele in Roma*, «Corriere della Sera», XXX (1905), 345, 16 dicembre 1905, p. 3; *Un'adunanza per il Monumento a Vittorio Emanuele a Roma*, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 94, 6 aprile 1907, p. 3;

³²³ *Per il Monumento a Verdi*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 24, 24 gennaio 1909, p. 6.

³²⁴ *Per la ricostruzione del Campanile di San Marco*, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 200, 23 luglio 1902, p. 3.

istituire una speciale commissione deputata a sovrintendere a qualunque evento riguardasse la gestione dell'arte su scala cittadina:

All'appello della «Famiglia artistica» risposero in buon numero gli artisti milanesi per discutere intorno alla difesa degli interessi dell'arte nelle opere pubbliche, a proposito del progetto municipale di far sorgere in piazza Elittica una fontana artistica e di altri progetti in corso anche di attuazione come l'impianto dei nuovi fanali in via Dante. Ed ecco, le proposte approvate dopo lunga discussione, alla quale presero parte architetti, scultori, pittori e l'assessore Sinigaglia che dette informazioni sui progetti municipali.

1. Venga istituita una Commissione d'arte composta di persone competenti nominate in parte dal Consiglio comunale e in parte dalle associazioni artistiche per controllare ogni manifestazione dell'arte pubblica;
 2. Che in tutti i lavori di, una certa importanza, tale Commissione indica dei concorsi ;
 3. Che vengano utilizzati tutti i lasciti di spettanza del Comune ed affidati all'Accademia di Brera per indire in precedenza concorsi per i modelli delle opere minori (fontanelle, lampioni, targhe, cancellate, ecc.).
- Quest'ordine del giorno sarà da apposita Commissione recato e raccomandato al sindaco³²⁵

L'azione del 1902 non andò, effettivamente, in porto, tuttavia l'anno seguente la Famiglia rinnovò i voti in relazione ad uno scandalo in merito alle concessioni di spazio pubblico presso il Duomo, in evidente contrasto con i monumenti che ivi si trovavano, denunciando la prevalenza data agli interessi sia degli industriali sia della Società che gestiva l'impianto dei chioschi luminosi e le relative ingombranti inserzioni pubblicitarie.

Ieri sera alla Famiglia artistica ebbe luogo la riunione degli artisti per protestare contro le recenti profanazioni all'arte pubblica. Presiedeva l'ing. Manfredini. Parteciparono alla discussione parecchi e la nota persistente fu l'assoluta incuria dell'attuale amministrazione per ciò che concerne l'arte pubblica. Il consigliere comunale Conconi narrò, a proposito dei chioschi luminosi posti presso il Duomo, che l'amministrazione di questo protestò inutilmente presso l'assessore della partita, che fece valere il grande vantaggio per il Comune di Quaranta lire annue. Il cons. comunale repubblicano Bozzi, mandò una lettera dicendo che la Commissione edilizia non ha dalla Giunta tutta l'autorità che le compete. La discussione si chiuse con un ordine del giorno col quale si delibera d'invitare l'autorità municipale a procedere sollecitamente alla costituzione di una Commissione permanente d'arte con potere deliberativo, da eleggersi per metà dal Consiglio comunale o per metà dagli artisti milanesi, la quale provveda energicamente alla tutela ed alla difesa delle opere d'arte moderna esistenti o da erigersi, e si pronuncii su tutte le manifestazioni d'arte pubblica, dà mandato ad apposita Commissione da nominarsi dall'Assemblea di fare opera efficace presso l'autorità comunale e mediante la stampa perché questo voto abbia pronta attuazione incaricandola nel frattempo della difesa dell'arte continuamente oltraggiata da scandali d'ogni specie.

L'Italia del Popolo pubblicava ieri i nomi dei 34 caratisti della Società per l'impianto di chioschi luminosi. Si osserva che fra essi vi sono due assessori e cinque consiglieri comunali popolari, tre consiglieri del Circolo degli

³²⁵ *L'Arte nelle opere cittadine*, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 345, 16 dicembre 1902, p. 3. La comunicazione fu effettivamente portata al sindaco Mussi: «è noto che la Famiglia Artistica, preoccupandosi della tutela degli interessi artistici nelle opere cittadine, a proposito di alcune che sono in progetto presso il Municipio ed altre in via di attuazione, prese, in una recente convocazione, alcune deliberazioni, tra cui la nomina di una Commissione che si recasse a far pratiche presso il sindaco. Questa Commissione riuscì composta dei signori: comm. ing. L. Broggi — Franco Fano. — Gustavo Macchi — cav. Emilio Quadrelli — avv. Ferruccio Foà

Ora la Famiglia Artistica ci comunica:

Ieri il senatore Mussi, sindaco della nostra città, ricevette la Commissione incaricata dall'assemblea degli artisti milanesi, tenutasi domenica scorsa per iniziativa della «Famiglia Artistica» per la difesa dell'arte pubblica. Il sindaco mostrò di interessarsi vivamente e con molta competenza del problema dell'arte pubblica e promise di patrocinare in seno alla Giunta le aspirazioni degli artisti milanesi, per l'istituzione d'una Commissione d'arte, non in antitesi, anzi in accordo colla esistente Commissione edilizia municipale, alla quale l'amministrazione comunale abbia a ricorrere per averne consiglio nelle questioni attinenti le manifestazioni artistiche d'interesse pubblico», *L'arte nelle opere cittadine. Esposizioni e Concorsi artistici*, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 350, 21 dicembre 1902, p. 3

interessi industriali e parecchi soci di questo. Ciò spiega perché le facili concessioni fatte a quest'impresa abbiano suscitati tanti e così svariati commenti.³²⁶

La Famiglia interviene in occasione di problemi che riguardano la gestione del patrimonio artistico ed architettonico della città: nel 1907 si pronuncia contro la demolizione, comunque avvenuta, della Chiesa di San Giovanni alle Case Rotte nei pressi della Piazza della Scala per lasciar posto al Palazzo della Banca Commerciale³²⁷, nel 1908 partecipa attivamente, insieme alla Patriottica, alla questione riguardante il nuovo decoro architettonico della Stazione Centrale di Milano.³²⁸ Ancora nel 1912, in una assemblea congiunta con l'Accademia e l'Associazione degli industriali, vota a sfavore di qualunque possibile manomissione della Casa degli Omenoni in relazione ai progetti relativi alla realizzazione di un nuovo edificio comunale e rilancia la costituzione della Commissione suaccennata per la tutela delle questioni artistiche.³²⁹

A partire dal 1900, poi, si aprirà, sempre sul fronte del Duomo, la lunga battaglia della Famiglia Artistica per la conservazione della Facciata contro l'ipotesi di un intervento di modificazione generale o limitata al solo coronamento del monumento. Un dibattito lungo che coinvolge l'amministrazione comunale, l'Accademia di Belle Arti e che vede nell'associazione uno dei principali centri di dibattito: la prima presa di posizione ufficiale arriva il 27 gennaio del 1900

Ieri sera il salone della Famiglia Artistica raccoglieva le più conosciute personalità che onorano l'arte milanese nell'architettura, pittura, scultura. Erano pure presenti alcuni dei più noti amatori e critici d'arte, fra i quali il cav. Mazza presidente della Patriottica. Tutte quelle egregie persone, spinte ed animate da un alto ideale artistico, erano accorse per esprimere la loro opinione ed il loro voto sulla tanto dibattuta questione della facciata del Duomo. A presiedere l'assemblea fu designato Avv., Carlo Romussi. La discussione durò due ore ; e, di frequente vivace, sempre animata, si mantenne ognora nell'alta atmosfera artistica ; e deploriamo che gli avvenimenti del giorno- a Milano, a Roma, in Africa - non ci permettano di dare alla relazione della geniale assemblea un più ampio sviluppo. Parlarono — qualcuno più volte — Bazzero Ernesto, Beltrami Giovanni, Bezzola, Campanini, Conconi, Levi, Magistretti, Magoni, Manfredini, Melani, Romussi, Vismara. Furono infine presentati tre ordini del giorno. Il primo (ingegnere Manfredini ed architetto Sommaruga) proponeva la sospensiva, in attesa di quanto sarebbe per proporre la nuova Commissione per la facciata del Duomo, nominata dal Governo; e faceva voti perché nella Commissione venisse incluso l'architetto Luca Beltrami, che da dodici anni dedica opera ed ingegno alla soluzione dell'alta questione artistica. Più d'uno chiese la parola per dichiarare che non avrebbe approvata la prima parte dell'ordine del giorno, ma che con ciò non intendeva assolutamente di dare un voto contrario all'architetto Luca Beltrami ; e propose perciò che l'ordine del giorno fosse diviso in due. Così si fece ; ed il primo dei due ordini del giorno fu respinto da circa 75 voti contro 25. Si mise quindi a votazione l'ordine del giorno presentato dai signori Melani e Primo Levi, che suona così : «L'assemblea, affermando il diritto alla esistenza delle opere d'arte consacrate dalla storia, e considerando che ogni incoraggiamento all'arte deve essere indirizzato a sviluppare nella produzione artistica il carattere del proprio tempo, fa voto che sia rispettata l'attuale facciata del Duomo» Quest'ordine del giorno ottenne circa 75 voti contro 25 ; e così trionfò la tesi sostenuta nello scorso agosto nel « Corriere della Sera » dal pittore Giovanni Beltrami. Con questa approvazione veniva implicitamente respinto

³²⁶ *Per la tutela dell'arte pubblica*, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 316, 17 novembre 1903, p. 3. Si veda anche: *La invadenza della reclame*, XXVIII (1903), 314, 15 novembre 1903, p. 3.

³²⁷ *L'Adunanza della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 170, 23 giugno 1907, p. 3; *Gli artisti e la demolenda chiesa di San Giovanni alle Case Rotte*, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 174, 27 giugno 1907, p. 3; *Una seconda adunanza della Famiglia Artistica per la Chiesa di San Giovanni*, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 176, 29 giugno 1907, p. 3.

³²⁸ *Per la nuova stazione ferroviaria*, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 57, 26 febbraio 1908, p. 5; *Gli artisti per la nuova Stazione centrale*, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 71, 11 marzo 1908, p. 5.

³²⁹ *Il voto degli architetti milanesi sul Palazzo degli Omenoni*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 337, 4 dicembre 1912, p. 5; *Per gli interessi artistici cittadini*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 348, 15 dicembre 1912, p. 7.

l'ordine del giorno dello scultore Antonio Bezzola, il quale, giudicando inadatto il progetto Brentano, chiedeva venisse aperto un nuovo concorso per la facciata del Duomo. L'assemblea fu dichiarata sciolta dopo le 23 ; e molti degli artisti si fermarono ancora qualche tempo a parlare e discutere sull'interessante ed alta questione ; e da più d'uno veniva espressa l'opinione che il voto degli artisti sarebbe confermato anche da un « referendum » a cui fosse invitata tutta la cittadinanza.³³⁰

Questa posizione fu ulteriormente sostenuta nel 1904 quando si ripropose la questione con l'approvazione di un ordine del giorno favorevole alla conservazione integrale della facciata e, in linea di massima, contrario a qualunque riforma della facciata non in linea con il carattere preesistente della fabbrica e dell'architettura del tempio così come sedimentatasi.³³¹

Non vanno poi trascurati gli eventi, quasi sempre a scopo benefico, organizzati su scala cittadina dalla Famiglia Artistica: dalla *Novena di Montemerlo* del 1879³³² organizzata a favore degli inondati del Po tra l'agosto ed il settembre e consistente in quasi un mese di ininterrotti spettacoli e trattenimenti umoristici allestiti presso il Giardino Pubblico di Porta Venezia, alla *Settimana artistica della Famiglia Artistica* del 1912 a favore degli italiani espulsi dalla Turchia che si sostanzialmente in un cartellone di iniziative gestite dagli artisti. Antonio Rubino, ad esempio, diede vita ad una rievocazione della storia di Pinocchio e contestualmente furono allestite una serie di esposizioni dedicate ai bambini con la mostra dei giocattoli, delle illustrazioni del «Corriere dei Piccoli» e altri divertimenti con la partecipazione, tra gli altri, di Aroldo Bonzagni, Italo Jozs, Raul Viviani, Giannino Castiglioni.³³³

Ieri si sono inaugurate alla Villa Reale le feste organizzate dalla Famiglia Artistica a beneficio degli espulsi dalla Turchia. Il ritrovo è stato adattato specialmente per attrarre i fanciulli. Infatti «Pinocchio» ha posto alla Villa Beale il suo regno; e ieri fu lui a ricevere gli invitati per l'inaugurazione delle feste. I bimbi hanno veramente di che deliziarsi; basti dire che nella sala centrale vi sono banchi colmi di giocattoli di legno: in altra sala vi sono le pareti tappezzate cogli originali a colori delle pagine del Corriere dei Piccoli; in altra ancora è esposta l'arte dell'infanzia: una farragine di disegni e pitture in cui tutte le scuole... (elementari s'intende) sono rappresentate. Le decorazioni abbondano sulle pareti, vi sono pupazzi geometrici di Rubino, arazzi di Campi, ecc. E il giardino? Pieno di verde, di fuoco e... di sorprese. Qui Pinocchio trionfa in modo... monumentale. Issato sopra un cammello di grandezza naturale incalza un arabo che fugge trascinando un asino che si impuntiglia; sulle rive del laghetto Pinocchio pesca. Ma egli è in compagnia anche di altri burattini, anzi — come dice il programma — «burattinissimi», perché sono autentici, cioè... in carne ed ossa: e questi burattini che parlano, rappresentano «Gioppino muto alla Corte del Sultano». E c'è dell'altro : delle *cubbe*, dei chiostrì, dei *birr* che sembrano pozzi arabi; sono naturalmente — come dice onestamente il programma — tutte birbonate, messe insieme da quei buontemponi di artisti che hanno lavorato a mettere insieme questa settimana che vuole essere anzitutto una settimana benefica. Ieri l'inaugurazione ha consistito in una cerimonia molto semplice. Pinocchio ha compiuto il prodigio di una vera incarnazione; il pittore e poeta Rubino ne ha preso le spoglie; il giubbotto verde, i pantaloni corti, il naso Interminabilmente aguzzo. E Pinocchio ha parlato agli invitati dicendo una gustosissima poesia; e gli invitati — grandi e piccini — hanno riso e applaudito poi seriamente. Quindi gli invitati si sono sparsi a vedere

³³⁰ *Un'assemblea di artisti vota per la conservazione della facciata del Duomo*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 28, 28 gennaio 1900, pp. 2-3.

³³¹ *La questione della Facciata del Duomo di Milano alla Famiglia Artistica*, «Arte e Artisti», II (1904), 40, 16 dicembre 1904, pp. 4-5. Per il proseguo della vicenda: *Per la facciata del Duomo*, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 122, 5 maggio 1907, p. 3; *La questione della Facciata del Duomo*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 71, 12 marzo 1910, p. 3.

³³² D'Agati 2016, p. 166. Si veda: *Album di Montemerlo*, Stabilimento Airoidi, Milano 1879.

³³³ *Iniziativa per soccorrere gli espulsi. Un settimana artistica*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 150, 31 maggio 1912, p. 6; *La settimana della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 166, 16 giugno 1912, p. 7; *Le feste organizzate dalla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 178, 27 giugno 1912, p. 7.

le mostre, a scoprire nei recinti degli alberi i misteriosi baraccamenti: mentre il laghetto veniva percorso dalle agili imbarcazioni dei nostri canottieri in servizio di passeggeri, e mentre nelle acque stesse del lago si tuffava un autentico sirenoide, il pittore Jozs. Durante la festa prestò servizio la banda dell'8° reggimento fanteria e fu servito un ricco buffet. Orario dei festeggiamenti, dalle 16 alle 19 e dalle 21 alle 24 tutti i giorni. Biglietto d'ingresso lire una.³³⁴

La Settimana pro-espulsi è uno di quei casi che testimoniano come le sortite più “disimpegnate” dell’associazione fossero, nondimeno, delle occasioni in cui gli artisti intervenivano in maniera sostanziosa con una partecipazione che – vedasi il caso di Antonio Rubino – permetteva l’esplicarsi di una *artisticità*, sebbene effimera. Significativo, in tal senso, è il caso del veglione *La Scala d’oro* alla quale presero parte gli artisti soci della Famiglia: è noto che il quadro *Il veglione alla Scala* risalga al 1912 si riferisca ad un veglione allestito proprio al Teatro Alla Scala dal titolo *La Scala D’Oro*.³³⁵ La conferma di questa identificazione – motivata anche dal tema iconografico e dal tono dorato della scena – viene dalla notizia non nota che Bonzagni partecipò personalmente insieme a Carrà e Romolo Romani, tra gli altri, all’allestimento del teatro.³³⁶

Un ulteriore aspetto riguarda il coinvolgimento della Famiglia Artistica, in maniera esclusiva o insieme alle altre associazioni artistiche, a progetti espositivi o concorsuali.

Nel 1905 la «Rivista per Tutti» indice un Concorso nazionale per i giocattoli: il patronato del concorso viene affidato alla Famiglia Artistica alla quale viene affidato il compito di indire una Esposizione nazionale di giocattoli che venne inaugurata nel novembre col concorso di Antonio Rubino, Giovanni Sottocornola, Enrico Sacchetti e che vide la partecipazione di ditte come la Liberty.³³⁷

Nello stesso anno, insieme alla Patriottica, all’Associazione dei giornalisti e all’Associazione industriale commercianti ed esercenti, la Famiglia promuove una Esposizione d’Arte applicata alla pubblicità allestita nei saloni del Palazzo Fiori.³³⁸

³³⁴ *La settimana della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 179, 28 giugno 1912, p. 5

³³⁵ Del tutto priva di fondamento è, sotto questo profilo, la datazione proposta da Fabio Benzi alla prima metà del 1910, si veda. F. Benzi, *Il Futurismo*, Motta, Milano 2008, p. 27.

³³⁶ «Poiché giustamente quest’anno, più che gli anni passati, il carnevale pubblico di Milano si contiene in limiti, quali li impone l’ora grave che attraversa il paese, il Veglione del venerdì grasso alla Scala organizzato dall’Associazione lombarda dei giornalisti, dovrà assumere una nota di maggiore signorilità, e distinguersi dai soliti veglioni, trionfo di una volgarità magari elegante, tanto più che i proventi verranno divisi fra la sottoscrizione « Pro famiglie dei richiamati, feriti e caduti in guerra », ed il fondo di previdenza della Associazione dei giornalisti. In tal modo i giornalisti milanesi, dato lo straordinario affollamento che non è mai mancato e non mancherà certo neppure quest’anno al loro classico veglione, porteranno un notevole contributo alla sottoscrizione promossa dalla Pro Esercito e destinata a lenire in qualche modo gli inevitabili danni della guerra. Il 23 febbraio, data del veglione, si avvicina ed il lavoro di preparazione si fa perciò sempre più intenso. Per dare soltanto un’idea di esso diremo che, oltre di giornalisti ormai specializzati nella complessa e difficile arte dell’organizzazione veglionistica, vi attende una numerosa ed eletta schiera di artisti. Citiamo qualche nome: Rovescalli, Palanti Mazza, Bernasconi. Beltrame, Salvadori, Labò. Dressler, Vedani, Bonzagni. Ornati, Ramo, Romani, Carrà, Mazzolari... pittori, scultori, scenografi, figurinisti, caricaturisti, tutte le arti e tutte le scuole, giovanissimi e giovanissimi... così così, passati e futuristi! Mettete insieme tutte queste mani agili, e tutte queste fantasie agilissime, fatele, lavorare, create fra esse l’emulazione, e poi diteci cosa sarà *La Scala d’Oro*, la notte di venerdì grasso!...», *Il Carnevale*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 42, 11 febbraio 1912, p. 6.

³³⁷ *Concorso nazionale di giocattoli*, «Corriere della Sera», XXX (1905), 179, 2 luglio 1905, p. 3; *l’Esposizione di giocattoli*, «Corriere della Sera», XXX (1905), 324, 25 novembre 1905, p. 3; *Un’esposizione di giocattoli*, «Corriere della Sera», XXX (1905), 326, 27 novembre 1905, p. 3

³³⁸ *L’esposizione d’arte applicata alla pubblicità*, «Corriere della Sera», XXX (1905), 283, 15 ottobre 1905, p. 3.

Nel 1906 la Famiglia Artistica, congiuntamente con la Patriottica, decide di indire, ma non risulta sia stata realizzata, l'*Esposizione Milano-Arte* una sorta di fusione delle due rassegne annuali dei sodalizi in occasione della Esposizione Nazionale:

Per iniziativa della Famiglia Artistica e della sezione artisti della Patriottica si sta organizzando - per il periodo della grande Esposizione del 1906 - una Mostra d'arte di carattere tutt'affatto speciale. La grande Esposizione di Belle Arti, organizzata dalla R. Accademia di Brera, dovendo rappresentare, l'arte di tutte le regioni d'Italia, ha dovuto limitare il numero delle opere per ogni artista. D'altra parte l'importanza della Mostra stessa, la cospicuità dei premi, hanno imposto alla maggior parte degli espositori grandi sforzi e la creazione di opere, per mole e per significato, vaste. La Mostra Milano-Arte, dovrà dar modo agli artisti di portare a conoscenza degli amatori la loro produzione minore, ed a quegli, amatori stessi, che non abbiano possibilità di acquistare opere di gran mole, di soddisfare ai loro gusti. A dare maggiore attrattiva di curiosità alla Mostra, si è deliberato di limitare il campo alle opere riflettenti soggetti ed ispirazioni delle regioni lombarde. Alla Mostra potranno partecipare tutti gli artisti lombardi o risidenti in Lombardia. Vi saranno ammesse opere di pittura, purché non superino, nel lato maggiore, le misure di metri 0,75, opere di scultura in marmo, bronzo o qualsiasi altra materia solida, escluso il gesso. — purché non superino le misure di metri 0,70 di altezza, e di maggior lato alla base. Le opere dovranno, in qualsiasi modo, riferirsi nel soggetto alla regione lombarda ed alla vita che in essa si svolge (Milano, paesaggio lombardo, dei Laghi, delle Prealpi, tipi o macchiette delle città e del contado, ecc.).³³⁹

Nel 1913, Gianotti, il proprietario delle Officine d'Arte, indisse un concorso per l'esecuzione dei modelli in gesso di due statue decorative per la Galleria Florida di Buenos Aires affidandone la gestione alla Famiglia Artistica con un premio di 20.000 lire.³⁴⁰ Ancora nel 1914 l'associazione risulta collaborare con la Ditta Carugo al concorso *DAC*, sponsorizzato dalla ditta, per la realizzazione di cartelli-reclame per il lancio del nuovo coltetto - *dac*, appunto - brevettato dall'azienda.³⁴¹

Un ultimo accenno riguarda la creazione della Cassa di Previdenza per gli artisti.

Si tratta di un progetto che risulta essere già attivo, sebbene sia difficile comprendere in quale forma, negli anni novanta: risale, infatti, al 1893 il già visto ciclo di conferenze organizzate dalla Famiglia Artistica e dall'Associazione Lombarda dei giornalisti ed ideate in larga parte da Giuseppe Giacosa, e rivolte a sostenere la cassa di previdenza delle due associazioni.³⁴² Tracce di questa associazione di Previdenza e del proposito di istituirla una autonoma da parte della Famiglia Artistica, ve ne sono anche per 1897³⁴³ e per il 1898.

La previdenza fra gli artisti! fra pittori e scultori!?, Ma è come dire il diavolo e l'acqua santa! Pittori e scultori sono considerati come i tipi di bohème, più resistenti e refrattari all'evoluzione sociale dello arti e degli artisti. I letterati ed i musicisti hanno sentito il contatto di quella società che i bohèmes chiamano borghese da più lungo

³³⁹ *Un'Esposizione Milano-Arte*, «Corriere della Sera», XXXI (1906), 97, 8 aprile 1906, p. 3.

³⁴⁰ *Un concorso artistico a Milano per una galleria di Buenos Aires*, Corriere della Sera», XXXVIII (1913), 277, 4 ottobre 1913, p. 5.

³⁴¹ *Gli inviti per l'Esposizione di Cartelli al Cova*, «Corriere della Sera», 39 (1914), 353, 22 dicembre 1914, p. 5.

³⁴² *Salone della Follia. Conferenza descrittiva del viaggio pittorico da Milano a Chicago. A beneficio della Cassa di Previdenza della Associazione Lombarda dei Giornalisti e della Famiglia Artistica*, Capriolo e Massimino, Milano 1893.

³⁴³ «Iersera nelle sue sale la Famiglia Artistica offrì una bicchierata agli artisti di Milano e di fuori intervenuti a Milano per la Mostra. Fra questi ultimi c'erano di Torino i pittori Delleani, Grosso e Follini e lo scultore Bistolfi; di Venezia i pittori Ciardi e Scatola e lo scultore Trentacoste; di Firenze il pittore De Fonseca: il Gignous di Stresa ed altri ancora. Uno dei direttori della Famiglia, — Gustavo Macchi — porse il saluto agli ospiti, ed annunciò il proposito di costituire una Cassa di Previdenza pegli artisti col contributo di percentuali sulle vendite delle opere degli artisti soci esposta nelle Mostre. A mezzanotte la lieta e geniale brigata era ancora riunita», «Corriere della Sera», XXII (1897), 106, 17 aprile 1897, p. 3.

tempo, e meglio. Essi non solo si sono acclimatati nei salotti e nella buona società, adattandosi a vestire come gli altri semplici mortali; ma hanno altresì compreso e sentito l'utilità delle istituzioni nate dalla necessità di associarsi per difendersi. I pittori e gli scultori, ancor oggidì — benché neppure essi completamente sfuggiti alle leggi dell'evoluzione — hanno conservato invece un sacro orrore per i salotti della buona società e — diciamo pure — una altrettanto sacra ignoranza di tutte le istituzioni sociali, di tutte le forme di associazione. Irreggimentarli, sia pure nel loro interesse e pel loro bene, doveva sembrare un problema irto di difficoltà. Il problema ha allettato però, fin da due anni addietro, alcuni fra artisti ed amatori d'arte milanesi, i quali hanno pensato che la previdenza fra gli artisti poteva non essere impossibile, quando si riuscisse a trovare delle forme rispondenti alla loro natura tutta speciale. Era naturale che l'iniziativa dovesse sorgere a Milano, dove l'arte è un po' più che altrove a contatto con un ambiente saturo di industrialismo e di tendenze pratiche; ed era anche naturale che essa dovesse nascere in seno alla Famiglia Artistica, che ha sempre tenuta raccolta intorno alle sue insegne, nella avversa e nella prospera fortuna, la maggioranza dei pittori e degli scultori milanesi. L'idea prima di un'Associazione di previdenza — giova ricordarlo — sorse in un periodo di rifioritura della Famiglia Artistica, e chi la lanciò fu il pittore Alessandro Vannotti. Troppa carne al fuoco c'era allora, ed un periodo troppo laborioso di trasformazioni seguì — perché l'idea potesse utilmente svolgersi. Però l'anno scorso l'idea, raccolta dalla nuova direzione, trovò subito appoggio anche nei rappresentanti gli artisti facenti parte della Patriottica; ed un Comitato promotore si poté costituire. La Famiglia Artistica, destinando una parte dell'utile dato dal veglione La Bohème alla futura Associazione, ne gettava le basi pratiche. Ed il Comitato rivolgendosi agli artisti delle altre città poteva offrir loro già — oltreché un punto di partenza — anche un primo, per quanto piccolo, fondo. [...].³⁴⁴

È evidente, anche al netto di tutte le problematicità tecniche che l'articolaista continua ad elencare nel seguito del suo intervento, che la Famiglia - recuperando una pratica tipica dell'associazionismo, perché una cassa di sussidio per gli artisti era già stata istituita dalla Società degli Artisti - era riuscita ad istituire un fondo iniziale da destinare alla causa. La costituzione vera e propria della Società di previdenza degli artisti avvenne nel 1907 con la stesura dello statuto e la relativa approvazione.³⁴⁵ Benché non si sia rintracciato uno statuto, la stampa permette di comprendere il funzionamento della Cassa: aperta a tutti gli artisti, non solo ai soci della Famiglia Artistica, la Società prevedeva il versamento iniziale di 5 lire di iscrizione e, a seguire, di una lira al mese. Ogni sottoscrittore, in caso di malattia o di decesso, avrebbe avuto diritto ad un assegno di sostegno per sé o per i propri familiari. Da un punto di vista organizzativo, la Famiglia Artistica, essendosi fatta garante a livello economico dell'impresa, contava nella direzione la presenza di un proprio delegato: il resto della direzione era composto di artisti *non soci* per evitare che la Cassa divenisse uno strumento esclusivo della Famiglia che, del resto, aveva spinto per la realizzazione di una Cassa aperta a tutti gli artisti indipendentemente dall'affiliazione.³⁴⁶

III. 1.4 – «VOLLE MORIRE E NON RIUSCÌ»: NOTE SULLA CHIUSURA DELLA FAMIGLIA ARTISTICA (1931).

La storia della Famiglia Artistica, come in parte visto, è cadenzata da momenti critici: minacce di fusioni, rischi di chiusure, si susseguono negli anni in forza della intrinseca debolezza economica dell'associazione. Poche di queste crisi sono documentate: una certamente una ebbe luogo tra il 1909

³⁴⁴ Gm, *Per un'Associazione di previdenza fra gli artisti italiani*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 41, 10 febbraio 1898, p. 3.

³⁴⁵ *Corriere Artistico*, «Arte e Artisti», V (1907), 99, 1 giugno 1907, p. 2. *Corriere Artistico*, «Arte e Artisti», V (1907), 100, 16 giugno 1907, p. 2.

³⁴⁶ *Per una associazione mutua di Previdenza fra gli artisti*, «Arte e Artisti», V (1907), 95, 1 aprile 1907, p. 2

ed il 1910 e una seconda attorno al 1913 l'anno della celebrazione del quarantesimo anno dalla fondazione.

Le vicende domestiche di questa Famiglia hanno sempre avuto la stranezza propria alle esistenze degli artisti...

La Famiglia Artistica era arrivata al caso di una morte apparente; era già nelle mani dei becchini – tre liquidatori amministrativi – eccola, invece, riaprire gli occhi alla luce artificiale che illumina la consueta sua esposizione natalizia, improvvisata in pochi giorni e riuscita una delle più vivaci fra quelle di questi ultimi anni.³⁴⁷

la Famiglia Artistica [...] è stata sempre il ritrovo ed il rifugio dei giovani, l'amica vivace e attiva dell'arte ardata in contrasto coi convenzionalismi che una volta trovavano nell'Accademia di Brera (da parecchi anni assai mutata) il loro pulpito ed il potere. [...]

Da ultimo, stanca forse del soverchiante affarismo e del passo epicureismo che vanno ormai soffocando lo spirito ambrosiano, volle morire e non riuscì.

Taluno tentò e vuole ancora ridarle sangue e nervi: speriamo! Auguriamoci che venga il periodo della seconda giovinezza!³⁴⁸

La chiosa dolce-amara di Chiesa, scritta in occasione della rassegna per l'anniversario, trovava eco nelle riflessioni degli altri critici soci dell'associazione: Decio Buffoni, nel considerare le parole di Renzo Sacchetti nel catalogo, constatava come nella Famiglia fosse «invecchiato quello che era nuovo e all'infuori di essa l'arte e gli artisti si sono rinnovati. Fortunatamente per essa, però, non ancora in tale guisa da farne ritenere superflua l'esistenza. Un po' d'anemia che giovinezza di sangue e di propositi potrebbero in breve sanare».³⁴⁹

In effetti, qualora si considerino i sostanziali mutamenti che interessano il sistema artistico a partire dal primo decennio del XX secolo, si evince soprattutto lo strutturarsi via via più sistematico di un mercato artistico privato e il moltiplicarsi di occasioni e contesti espositivi nuovi ben prima della svolta del decennio al 1919-20³⁵⁰: le iniziative della Direzione del Palazzo delle Aste, in particolare dal 1915, la Galleria Centrale d'Arte, a partire dal 1916, e ancora la Galleria Geri, fondata da Alfredo Geri come casa d'aste e attiva già nel 1914, la Galleria Chini, la Galleria Pesaro, il Lyceum, le associazioni minori come quella degli Acquarellisti Lombardi. In questo contesto la fisionomia della Famiglia Artistica appare sempre più destinata ad un ruolo marginale: non che manchino, soprattutto negli anni '10 momenti significativi di affermazione e di promozione culturale ed artistica, dalla *Mostra delle nuove tendente* del 1914 sino alle rassegne sull'*Autoritratto* del 1916 o alle personali di Romolo Romani (1920), Anselmo Bucci (1915), del Gruppo Romano (1920), ma il profilo stesso dell'associazione, intesa come *famiglia* che si pone quale realtà con una vocazione ecumenica e aspecifica nel sostegno ai linguaggi e alle ricerche – sicché nel suo seno si affiancano le proposte futuriste e para futuriste e le declinazioni più tradizionali della scuola lombarda, nonché del diletterantismo – conduce a una chiarificazione del problema sostanziale che accompagna la Società

³⁴⁷ i.o., *L'Esposizione intima della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLV (1910), 16052, 27 dicembre 1910, p. 3

³⁴⁸ Chiesa 1914, pp. 3-8.

³⁴⁹ Decio Buffoni, *L'Esposizione alla Permanente. La Mostra Retrospettiva e la Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LIV (1913), 311, 9 novembre 1913, p. 2.

³⁵⁰ Da questa cronologia in avanti si rimanda a De Sabbata 2012 e L. Sansone, a cura di, *Gallerie Milanesi tra le due guerre*, cat. della mostra (Milano, Fondazione Le Stelline, 24 febbraio 2016 – 22 maggio 2016), Silvana Editoriale, Milano 2016. Gli studi, in massima parte, si sono concentrati, per la realtà milanese, al periodo posteriore al 1920, per gli anni Dieci si rimanda all'ormai datato, ma imprescindibile, contributo di Silvia Ferrari su «Arte Lombarda» (Ferrari 1992, pp. 56-64) e alle ultime indagini di Angela Madesani: Madesani 2016, pp. 33-97.

sin dalla sua nascita. Se negli anni dal 1870 al 1910 la Famiglia riuscì ad avere un ruolo, questo fu sostanziato dall'essere l'associazione un porto franco in un sistema serrato: l'associazione garantiva la possibilità di manifestazione a tutte quelle espressioni che, a causa di una politica conservativa e alla naturale ed oggettiva, come si è visto, gestione particolaristica dei mezzi e degli strumenti espositivi, non riuscivano a trovare facile visibilità.

Come si è cercato di mostrare, già nel 1911, con gli esperimenti dell'*Arte Libera* e, successivamente, con la formulazione della prassi delle *Nuove Tendenze*, anche quando, come nel caso dei novotendenti, la Famiglia Artistica viene coinvolta nelle pratiche di rottura, l'elemento fondamentale non è il solo coinvolgimento dell'associazione, ma la definizione di nuovi spazi di azione. Lo sviluppo di questi nuovi campi e modelli operativi, oltre a rendere ormai ininfluenti i contesti tradizionali – da Brera alla Permanente che, negli anni dieci, ripiegano in una prospettiva localistica e sempre più tradizionalista nelle proposte estetiche allineate sui gusti della borghesia lombarda – rende progressivamente *superflua* l'esistenza di una realtà come la Famiglia Artistica che, nella sua parte strutturale, ovvero quella espositiva, giustificava la propria proposta in virtù dell'essere una *alternativa*.

Questi aspetti emergevano, ormai, con forza sul finire degli anni dieci.

Nel 1919, in una convulsa riunione assembleare per l'elezione della nuova direzione, Bucci, Aldo Carpi e Leonardo Dudreville opponevano alla direzione uscente, nella persona di Gustavo Macchi, che «le gallerie di vendita dei commercianti d'Arte, hanno saputo tener alto il livello morale, assai più della Famiglia Artistica».³⁵¹ A queste lamentele Macchi rispondeva che l'associazione doveva curare l'interesse di tutti i soci, di tutte le arti, e dunque l'azione societaria non poteva limitarsi ad un sostegno esclusivo alle necessità degli artisti visivi: Dudreville, per canto suo, rispondeva che era necessario «curare soprattutto l'indirizzo artistico anziché l'aumento dei soci e il successo finanziario delle intraprese». Era, in sintesi, necessario che la Famiglia Artistica intervenisse in maniera più decisa nell'agone artistico con un proprio *indirizzo*, una specificità di proposta. La direzione eletta sembrava rispondere a questa necessità di ammodernamento: tra gli altri vengono nominati Dudreville, Wildt, Carpi, Bucci, Giannino Castiglioni. La relazione che la nuova direzione presenta sul finire del 1919 tracciava una linea precisa di intervento che si riporta perché riassume una problematica che attraversa la storia della Famiglia per tutto il XX secolo e consegna una lettura del ruolo della Famiglia Artistica fondamentale per comprenderne lo scopo sin dalla sua fondazione, al netto di una, inevitabile, tendenza all'autocelebrazione:

La nuova direzione che avete chiamato a rinnovare le sorti del nostro Sodalizio si è subito proposto di vedere attraverso quali vie, meglio e più rapidamente la Famiglia Artistica potesse riprendere quella sua alta importanza nella vita artistica milanese che ora pareva un poco declinare.

[...]. Mentre altre società artistiche e private iniziative di mercanti mostravano la nuova possibilità d'organizzare esposizioni in Milano con un discreto successo commerciale, la nostra Famiglia, anch'essa invaghita dell'improvviso arricchimento del mercato, si riduceva sulle stesse linee, ma non vi poteva naturalmente trovare, poiché non era il suo posto, gli altrui successi.

Gli altri potevano seguire e carezzare i peggio gusti del pubblico. Non noi.

La nostra società era così irriducibilmente onesta, per antica e intima persuasione, che anche a mascherarsi col nuovo saio, pur sostituendo alle ardite battaglie d'un giorno, tutte impeti e belli ardimenti giovani, le nuove saggie

³⁵¹ *Assemblea generale dei soci del 24 giugno 1919*, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», V (1919), 7, 1 luglio 1919, pp. 1-3.

e prudenziali cautele, misurate sulle opinioni borghesi, non è riuscita a trasformarsi, ed ha sempre avuto dentro di sé tanti pudori e riserve e remore, che se ci ha perduto un poco della gloria de' suoi vecchi martiri, non ha però mai intascato nessun pezzo di tradimento.

Appunto questa è la conclusione che ci troviamo a dover constatare dopo tante sagge amministrazioni e tante mortificazioni di spirito: quest'anno per pagare l'affitto abbiamo dovuto ricorrere, perché non avevamo nemmeno quel poco denaro, ad un compromesso, che speriamo voi vorrete approvare. Poiché la nostra Società ha cercato, sì, di arricchire, in questi anni, ma non ci è proprio riuscita!

La Famiglia Artistica nacque tra giovani che liberi di formule accademiche e puri da lusinghe commerciali ne fecero sempre il centro vivace e attivo di difesa dei più schietti ideali dell'arte, quelli, che parevano i rivoluzionari, che erano gli ostinatamente scartati e derisi, sono oggi i soli artisti lombardi che si pregino di una vasta e sicura fama: da Grandi e Ranzoni e Cremona, ai Troubetzkoy, Longoni, Segantini, Conconi, Previati. E questa, appunto, tradizione gloriosa d'un'arte indipendente che qui trovò costante appoggio e lieto asilo contro tutta l'urlante ignoranza scandalizzata, è la tradizione che deve tra noi continuare, o, diciamo la parola melanconica e un poco amara, "risorgere". Conquistò nella nostra Milano questa Società un'alta stima appunto essendo attraverso lunghi anni l'unico ritrovo dove artisti, indipendenti e sinceri, convenivano in simpatica amicizia, in una cordiale collaborazione d'opere e propositi, e il solo centro da cui si sappia che possano partire, ancor oggi, schiette e vivaci manifestazioni d'arte.

A questo spirito delle sue origini noi crediamo che la Famiglia Artistica debba decisamente ritornare, e più oggi, che molte altre ragioni lo richiedono, mentre ancora tanti nuovi nemici sono nati per voi, fra tutte le insidie e gli equivoci di questo nuovo mercato artistico.

Troppe veramente sono le difficoltà che interessi egoistici e grette visioni di molti mercanti frappongono allo svolgimento libero e fiducioso delle nuove forme e aspirazioni dell'arte, e troppi sono i giovani che tutte si vedono chiuder le vie con una asprezza ed un'ingiustizia cui voi nell'autorità di questo ente dovete porre riparo.

Sarà giusto che qui sia il patto d'unione degli spiriti forti, per anticipare e imporre quelle vittorie che solitamente s'attende che escano dall'inevitabile giustizia della storia.

Noi desideriamo dunque che la Famiglia Artistica non sia solo un benefico mercato dei lavori dei suoi soci, come s'era venuta in ultimo trasformando, ma un centro vigoroso e propulsivo d'azione, che esca anche dal cerchio della società per portare il suo spirito franco e deciso in ogni problema cittadino e nazionale, e vi possa parlare con quella voce autorevole che non è un privilegio della solennità accademica.³⁵²

Lo stato economico dell'associazione era disperante: per pagare l'affitto e avere il margine di una operatività la Famiglia decise di «liquidare quasi tutta la raccolta artistica della società, chiamando alcuni volenterosi amici ad acquistare in alcuni blocchi». Tutta la relazione è un programma di rigenerazione che passa per la promozione dei giovani, della ricerca artistica moderna, indipendente all'insegna di un ricambio generazionale che passa attraverso l'assunzione estetica di un ben preciso orizzonte avanguardista: il programma viene sconfessato nel 1920 dalla successiva direzione che si oppone alla promozione «di ristrette chiesuole o di determinate tendenze di scuola» a favore della più ampia rappresentatività possibile.³⁵³

Il *Leitmotiv* del *ritorno all'antico* attraversa come una nenia tutta la storia novecentesca dell'associazione: è il 1913 quando proprio i "giovanissimi" entrano nella Direzione con Arata, Dudreville, Moretti Foggia, Guido Mazzocchi, Ambrogio Alciati sotto l'egida di Vittorio Della Grazia che, dal marzo 1913 fino al 1919, terrà in mano le sorti dell'associazione promuovendo un "rinnovamento" che i *giovani*, si è visto, avrebbero infine contestato rivendicando la direzione nel

³⁵² *Relazione per l'Assemblea*, «La Famiglia Artistica. Bollettino Sociale», V (1919), nn. 8-11, agosto-novembre 1919, pp. 3-12.

³⁵³ *Relazione della Assemblea*, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Arti», VI (1920), nn. 6-8-, giugno-agosto 1920, pp. 1-6.

1919.³⁵⁴ È il 1912-13, infatti, l'anno in cui – dalle scarse voci della critica – sembra che si verifichi una crisi, con la relativa minaccia di chiusura, scansata grazie all'assunzione di responsabilità da parte delle nuove direzioni³⁵⁵ che si succedono nel quarantesimo anno di fondazione: non è un caso che la rassegna delle *Nuove Tendenze* con la *remissione* all'avanguardia avvenga nel momento in cui Dudreville, preceduto da Arata, è tra i direttori dell'associazione.

In effetti, a partire dal 1915, quando Della Grazia assume la veste di Segretario, la Famiglia Artistica entra in una fase calante: le rassegne intime perdono di smalto con un aumento esponenziale di opere chiaramente vendecce, le mostre annuali che vengono "inventate" da Della Grazia, *Milano Vecchia e Nuova* e *Bimbi e Fiori* e *Animali e Natura morta*, pur stimolando la produzione artistica si inseriscono, smaccatamente, in una dimensione commerciale volta a promuovere opere di facile appetibilità per il pubblico borghese, in cui non è la ricerca linguistica a prevalere, ma un principio decorativo che sostiene un aumento sostanzioso del diletterismo. Della Grazia, in sostanza, si pone alla testa di una riforma che passa attraverso la costituzione di un *benefico mercato dei lavori dei suoi soci* cercando di entrare in concorrenza con il sistema privato della mercatura artistica al fine di sostenere economicamente l'associazione attraverso la costituzione di un circuito espositivo. Se sotto questo profilo l'intenzione di Della Grazia si rivela, in parte, vincente e le vendite delle esposizioni "collaterali" assommano a numeri ragguardevoli, ciò che alcuni artisti lamentano nel '19 è la perdita stessa dell'identità della Famiglia quale laboratorio artistico, centro e fulcro delle proposte d'avanguardia, a fronte della sua trasformazione in una "galleria privata" con fini commerciali. La rassicurante "linea Della Grazia" sembra, tuttavia, essere quella che maggiormente soddisfa la parte più ampia dell'assemblea e, concluso l'anno sociale 1919, la Direzione "eversiva", che già aveva passato la mano dopo la parentesi del 1913-14, passa le consegne ad un direttorio generazionalmente diverso che traghetterà l'associazione verso la chiusura.

La vicenda riguardante la storia della Famiglia Artistica successiva al 1920-21 è, ancora, integralmente da ricostruire ed eccede i limiti di questa ricerca: gli undici anni che separano il tentativo riformatore del 1919-20 e la chiusura del 1931 sono scarsamente documentati ed è necessario uno scavo archivistico nei fondi degli artisti legati all'associazione e alle cariche direttive.³⁵⁶ Per altro verso il «Bollettino» della Famiglia Artistica è noto sino al 1921, ma il ritrovamento di un fascicolo risalente al 1925³⁵⁷ e proveniente dall'Archivio di Raffaello Giolli conferma la ripresa attorno alla metà del decennio della pubblicazione: purtroppo né le biblioteche lombarde, né le Nazionali conservano traccia di questo materiale. In ogni caso, a partire dal 1922

³⁵⁴ Si veda, a tal proposito, quando scritto da S. Reborà: S. Reborà, *Le protagoniste. Scuole e tendenze nella pittura milanese a cavallo dei due secoli*, in A. Scotti, M.T. Fiorio, S. Reborà, a cura di, *Dal Salotto agli Ateliers. Produzione artistica femminile a Milano 1880.1920*, cat. della Mostra (Milano, Museo di Milano 8 marzo – 2 aprile 1989), Jandi Sapi, Milano 1989, pp. 27-61: 58. Per il resto si rimanda ai numeri del «Bollettino» per questi anni.

³⁵⁵ *La direzione...1913; La nuova direzione...1913.*

³⁵⁶ Sondaggi presso l'Archivio Jozs e l'Archivio Pellini non hanno permesso di recuperare informazioni utili a questa fase: Italo Jozs fu a lungo nel direttorio. Purtroppo, benché ne sia stata fatta più volte richiesta, non è stato possibile accedere alla consultazione degli Archivi Dudreville e Anselmo Bucci. L'Archivio Storico della Famiglia Artistica Milanese, purtroppo, è inservibile per quel che pertiene la storia dell'Associazione perché non contiene, salvo rarissimi casi, nessun documento di carattere amministrativo o gestionale. Similmente la partecipazione di Vittore Grubicy alla vita dell'associazione si rarefa sensibilmente e, per questi anni, il Fondo Grubicy non fornisce una documentazione utile alla ricostruzione del profilo societario e delle vicende amministrative.

³⁵⁷ Ringrazio la disponibilità della Libreria Antiquaria Il Muro di Tessa per avermi permesso l'accesso al fondo. «Bollettino Famiglia Artistica Milano», anno XI (1925), 10 - ottobre 1925.

soccorre la rivista «Arte Pura e Decorativa» che diviene, con la probabile temporanea chiusura del «Bollettino», il nuovo organo dell'Associazione. Non si è riusciti a rintracciare, per l'ultimo lustro del decennio, alcuna pubblicazione ufficiale dell'associazione che sostituisca il «Bollettino».

Un aspetto, tuttavia, merita un veloce approfondimento perché, ancora una volta, esemplifica una mitologia fuorviante diffusa e rilanciata nei pochi affondi dedicati all'associazione: la chiusura, nel 1931, per motivi politici, in particolare per la supposta mancata iscrizione della Famiglia al Sindacato Fascista di Belle Arti e la relativa cessazione delle attività sociali.

I fatti risultano essere molto più complessi.

Nell'ottobre del 1931 ebbe luogo un'asta nella quale venne messo all'incanto «tutto il patrimonio di quadri, di statue, di vetrate, di incisioni, di archivio della Famiglia Artistica [...] perché il Direttorio [...] non ha pagato l'affitto sino dalla fine giugno 1930».³⁵⁸ Avvenne che, per annullare il debito cumulato negli anni per il mancato pagamento della pigione dei locali, si mise all'asta l'intero patrimonio residuo che venne acquisito per un valore di trentamila lire dal creditore della Famiglia. Su questa cifra si lasciò all'associazione la possibilità di riscattare al prezzo di diecimila lire – cifra che sopravanzava il debito – una parte dei cimeli tra i quali i disegni di Cremona, Piccio, gli autografi verdiani, zoliani e di Wagner. La Famiglia cercò di organizzare una sottoscrizione per riscattare i beni più preziosi ottenendo, dal proprietario, una dilazione temporale. Il riscatto di questi beni avvenne: alcuni di essi si trovano, infatti, ancora nell'Archivio Storico dell'Associazione – dispersi sono, purtroppo, i disegni di Cremona per l'edizione *Richiedei de I cento anni* di Rovani che si intravedono in una antica fotografia che riproduce l'archivio all'epoca della riapertura e che sono censiti nella nota inventariale del 1946 – ma ciò non concorse a salvare l'associazione dalla chiusura.

Che lo svolgersi dei fatti corrispondesse a quanto ricorda Accetti è confermato dalla rassegna stampa che permette di circostanziare meglio i fatti:³⁵⁹

L'antico e non inglorioso sodalizio artistico milanese, sopravvissuto fino a ora dopo aver superato più di una grave difficoltà specialmente di natura economica, attraversa un altro periodo di crisi che addirittura è stato ritenuto senza rimedio in una recente assemblea nella quale i soci hanno nominato una Commissione composta di tre membri con incarico di procedere alla messa in liquidazione della Società.

La Commissione dirama ora un appello alle personalità dell'arte o agli amici della Famiglia Artistica, in cui propone di rimettere in serbo della Famiglia la «ripiegata bandiera e i cimeli di battaglia, quali le opere di Tranquillo Cremona, del Piccio, del Bignami, del Morbelli, del Mancini, del Rietti, del Rizzarda». A tale scopo i tre delegati, per assolvere il compito affidato loro, indicano un'assemblea definitiva che avrà luogo questa sera sabato alle ore 21.30, nei locali di Corso Roma 42, con il seguente ordine del giorno:

- 1) riscatto dei cimeli (quadri, disegni, autografi, libri);
- 2) scioglimento della Famiglia Artistica;
- 3) provvedimenti per la conservazione dei cimeli.³⁶⁰

La chiusura dell'associazione venne deliberata proprio in quella seduta:

³⁵⁸ *Luci e Ombre della Famiglia Artistica*, Milano 1944, p. 8. Si tratta di un opuscolo edito in 250 esemplari fuori commercio sulla base delle memorie di Carlo E. Accetti, Presidente della Famiglia Artistica nel secondo lustro degli anni '20.

³⁵⁹ T.B., *Morte della Famiglia Artistica Milanese?*, «Il Regime Fascista», IX (1931), 283, 28 novembre 1931, p. 8; *Lo scioglimento della Famiglia Artistica di Milano*, «Il Regime Fascista», IX (1931), 284, 29 novembre 1931, p. 5.

³⁶⁰ *La Famiglia Artistica in crisi pensa allo scioglimento*, «Corriere della Sera», 56 (1931) 283, 28 novembre 1931 X, p. 6.

L'assemblea dei soci della Famiglia Artistica, indetta, come già si disse, in seguito alla crisi di indole principalmente economica in cui versa il vecchio sodalizio milanese, è riuscita numerosa e vivace. I componenti la Commissione incaricata della liquidazione sociale hanno riferito sulla situazione, dalla quale appare che, se la Famiglia potrà risorgere, in effetto non esiste già più, dopo avere stentato di fronteggiare la rovina ed i pignoramenti vendendo all'asta anche i cimeli più cari. Hanno parlato vari soci e sono stati letti adesioni, offerte e voti della Famiglia Meneghina e della Famiglia Artistica di Cremona; ma alla fine l'assemblea ha riconosciuto che ormai quella dello scioglimento era l'unica decisione opportuna. E' stato quindi votato all'unanimità un ordine dal giorno in cui si deliberano lo scioglimento della Società, il riscatto dei cimeli ancora riscattabili e la consegna degli stessi in deposito ad una delle Raccolte d'arte del Comune, nominando una Commissione di sottoscrittori per l'attuazione delle decisioni.³⁶¹

I cimeli, in seguito, furono depositati presso la Famiglia Meneghina, insieme alla biblioteca e agli strumenti ottici che Previati aveva donato all'associazione e che furono distrutti, integralmente, nei bombardamenti del '43.³⁶²

In che modo la chiusura dell'Associazione ebbe dei legami con la pressione del governo locale fascista, rimane da chiarire. A seguire di forniscono alcuni elementi utili a delineare una prima traccia.

Si premette che, in questa sede, l'utilizzo del termine *Novecentismo* e *Novecento*, sia sotto un profilo stilistico che "politico", in relazione ai rapporti con il Sindacato, è derivato dalla deformazione che si rintraccia nelle fonti stesse e che non coincide con il gruppo storico di *Novecento* quanto con le problematiche emerse, lungo gli anni venti e trenta, e che trovano voce nelle posizioni, *in primis*, di Farinacci e Lino Pesaro e di quanti su «Il Regime Fascista», sino a Marinetti, contestavano la politica *camorristica* novecentista e la sua stretta gestione del Sindacato. Rimane quindi fondamentale l'assunto, come ha specificato Rossana Bossaglia che «l'identificazione storica del Novecento in queste diatribe appare assai sfumata, giacché, se il movimento continuasse ad avere una sua riconoscibilità, non potrebbe essere confuso con il sindacato».³⁶³ Gli articoli e i testi citati a seguire, infatti, riportano un uso del termine *Novecento* ambiguo che si carica in maniera molto evidente di connotazioni politiche: in linea di massima, *novecento* o *novecentismo* vengono utilizzati per indicare gli artisti più intimamente connessi alla gestione del Sindacato e non andrà, quindi, considerato come termine che individua una tendenza estetica legata all'assetto originario, ormai radicalmente mutato nei primi anni Trenta, del Novecento italiano.

In primo luogo appare chiaro che la Famiglia Artistica, nel 1929, fosse inserita, proprio in virtù dell'eclettismo che la contraddistingueva, nel clima di contestazione "anti-novecentista" ovvero, nell'accezione che si è appena delineata, che tutelasse, o cercasse di tutelare, gli interessi degli artisti in rapporto alla delicata questione riguardante la gestione e il controllo degli istituti di "tutela".

Questi i fatti.

Francesco Della Porta, animatore del Risorgimento Artistico Italiano, chiedeva ed otteneva dalla Famiglia Artistica la concessione delle sale in Corso Roma 42 per una riunione del costituendo fronte di opposizione anti-novecentista che avrebbe, appunto, assunto la denominazione Risorgimento

³⁶¹ *La Famiglia Artistica delibera di sciogliersi*, «Corriere della Sera», 56 (1931), 285, 30 novembre 1931 X, p. 6.

³⁶² *I libri di Previati alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», 44 (1919), 189, 9 luglio 1919, p. 3.

³⁶³ R. Bossaglia, *Il "Novecento Italiano". Storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 45. Per la questione di veda in particolare: *ivi*, pp. 33-55.

Artistico Italiano, il R.A.I. . La riunione venne organizzata ma fu bloccata d'autorità con l'intervento delle forze dell'ordine: siamo all'aprile del 1929.³⁶⁴ Come scrive Della Porta, riferendosi ad un momento precedente, verosimilmente il 1928 come sembra possibile dalle ricostruzioni di De Sabbata:³⁶⁵

Alla Direzione della Famiglia Artistica di Milano, che è associazione privata, furono imposti dal segretario politico cessato Comm. Giampaoli due artisti del Sindacato. E non fu possibile neppure mantenere i due condirettori che erano stati eletti regolarmente dalla Assemblea dei Soci, perché dal Comm. Giampaoli non fu ammessa la loro collaborazione alla Direzione di quella Società.³⁶⁶

Prosegue Della Porta spiegando che, a seguito della mancata riunione e alla relativa azione delle *Superiori Autorità* per impedire la dimostrazione:

Ebbe esito invece la pressione di vari elementi del Direttorio del Sindacato di Belle Arti i quali imponevano agli artisti iscritti al Sindacato o chiedenti tale iscrizione di dare le dimissioni tanto dalla Famiglia Artistica che dal Risorgimento Artistico Italiano. Alla Famiglia Artistica sono pervenute in blocco numerose dimissioni e agli iscritti al Rai vengono fatte pressioni o lusinghe che palesano veramente uno stato d'animo che potrebbe chiamarsi almeno incomprensibile.³⁶⁷

Questi fatti riguardano, ancora, il 1929, siamo, dunque, in un momento antecedente la "rinascita" auspicata dell'associazione nel novembre del 1930 e che fu, senza dubbio, patrocinata dal Sindacato Fascista di Belle Arti che risulta essere in *accordo* con l'associazione nell'elaborazione del programma di rilancio:

La Famiglia Artistica ha recentemente rinnovato il proprio Consiglio direttivo, chiamando a farne parte artisti di tutte le tendenze e amatori delle varie arti. I dieci consiglieri nell'ultima seduta hanno nominato nel loro seno un Direttorio di tre membri; nelle persone del dott. Luigi Toffoloni, del pittore Renzo Sosso e del rag. Giulio Cerri, perché le deliberazioni possano essere prese più rapidamente e organicamente. La Famiglia Artistica, in accordo con il Sindacato Belle Arti di Milano, ha in elaborazione tutto un programma artistico e culturale: mostre di gruppi artistici, aste di opere moderne, manifestazioni musicali con programmi inediti, banchetti a soggetto, feste caratteristiche, conferenze sulla storia dell'arte, scuola del nudo, gite in Italia e all'estero a scopo di studio, ecc. a L'inaugurazione di tali manifestazioni culturali avverrà domani sera, domenica, alle ore 21, con una conferenza di F. T. Marinetti su: Origini e sviluppo del futurismo.³⁶⁸

Se, dunque, nell'ultimo anno della sua vita l'Associazione era vigilata e *in accordo* col Sindacato, rimane complesso da capire come e in che modo dovette verificarsi la rottura e l'eventuale chiusura della Società stessa da parte o a causa di un Sindacato ostile.

³⁶⁴ Si veda: A. F. Della Porta, *Polemica sul "900"*, Risorgimento Artistico italiano, Milano 1930, pp. 13-15. È la stessa Bossaglia ad evidenziare come questo evento fosse significativo di come «il gruppo sarfattiano, e la Sarfatti in prima persona, godano di speciali protezioni e favori», Bossaglia 1979, p. 42.

³⁶⁵ De Sabbata 2012, p. 46. Nel novembre, infatti, il Sindacato Fascista di Belle Arti lombardo aveva imposto Vittorio Ghiringhelli nel consiglio direttivo dell'associazione.

³⁶⁶ Della Porta, p. 47

³⁶⁷ Ivi, p. 48.

³⁶⁸ *La nuova attività della Famiglia Artistica...* 1930.

La memoria di Luigi Medici, vecchio spirito magno e fra i “biografi” della Famiglia, non aiuta a sciogliere il nodo: il ricordo della conferenza del R.A.I., infatti, è collocato cronologicamente nel 1931, a ridosso della chiusura, ma riguarda chiaramente il 1929.³⁶⁹

Ma un bel giorno, anzi una bella sera di giugno, in cui si doveva parlare (certo male) di un'arte balorda, protetta dal governo, ci trovammo la porta d'ingresso sbarrata e un cartello appeso: «La Questura vieta la riunione». Viva la libertà dell'arte! E il gruppo degli amici invitati al raduno, fatto dietrofront e risalito in corso di Porta Romana, si radunò in un caffè del centro; ma la Questura lo raggiunse anche là, e ci mandò tutti a casa a dormire in pace, con le nostre idee artisticamente rivoluzionarie. Questo (lo ricorderà l'amico Accetti) fu l'ultimo atto sbarazzino della rinata Famiglia che, all'osteria Cassé, la sera del 20 gennaio del '32, aveva, sotto la guida del silenico Gustavo Macchi, celebrato i suoi fasti antichi e i suoi propositi di rinascita. E fu quella sera che, dopo una buona cena e una degna libagione, il Macchi, inneggiando alla nuova Famiglia, associò all'inno di Vespasiano Bignami, le strofe nelle quali un poeta milanese raffigurò la Famiglia Artistica nella Laura ponchelliana, in istato di catalessi. Sarebbe stato breve il sonno. La Famiglia intendeva rinascere *in barba ai menagramm - viscora e bella, e fresca come l'era, - come l'ha vista in quella primavera - el sogn fogos de Vespasian Bignam*. Sciolta la Famiglia artistica, furono raccolti tutti i suoi preziosi cimeli e trofei di gloria, e affidati a mani sicure. Dallo spartito del Falstaff, con la dedica di Verdi, ai disegni di Vespa, il fondatore; dalle caricature del Conconi, del Borgomanero. ad alcuni strumenti della *Torta mater*; dai labari simbolici del Campi, alle bosinate, ai menù Istoriati e alle poesie di cento poeti; dalle caricature innumeri di pittori geniali, ai ricordi famosi di nomi che onorarono le sedi (ora sontuose ora misere) del sodalizio. Tutto questo patrimonio di memorie, raccolto in mezzo secolo di vita milanese, fu rinchiuso in casse e affidato alla Famiglia Meneghina, in attesa di tempi migliori

Certo è che l'evento del R.A.I. serbava nella memoria degli aderenti dell'associazione un ruolo cruciale e quando l'8 febbraio 1946, seguendo il motto bignamesco *post fata resurgo*, la Famiglia Artistica veniva ricostituita, si sottolineava che la Società «nel 1932 fu costretta da un gruppo di facinorosi del sindacato fascista Belle Arti a chiudere i battenti».³⁷⁰

In effetti, dalla cronaca, sembra che all'indomani della riunione *bloccata d'autorità* la Famiglia fosse, effettivamente, sottoposta ad un regime di “tutela” del Sindacato: l'affiancamento di questo nel risorgere del sodalizio equivarrebbe, tuttavia, più ad una forma di controllo che non ad un effettivo obiettivo di sostegno. Carlo Accetti, l'uomo che a partire dal 1926 segna l'avvio dell'ultimo tentativo interno di rilancio della Famiglia, nel 1958 licenzia un libello in 500 copie, impreziosite da una copertina ideata da Enrico Baj, in cui racconta il periodo convulso della chiusura partendo, proprio dalla questione R.A.I..³⁷¹

I fatti sono, tuttavia, ricostruibili tramite le fonti del periodo che permettono di avere una visione più chiara degli eventi.

Nel biennio 1929-1931 la Famiglia Artistica finì coll'assumere posizioni complesse nel contesto locale, posizioni artistiche – perché si inseriscono all'interno di una problematica di tipo linguistico e artistico congenita al profilo stesso dell'associazione che, nella sua composizione interna, si pone in evidente contrasto con quello che era percepito come l'esclusivismo sindacale – che, tuttavia, assurgevano a posizioni politiche non nell'ottica di una azione di contrasto del potere costituito, ma nell'equilibrio politico locale e di contestazioni di determinati meccanismi che costituivano un uso

³⁶⁹ L. Medici, *La Famiglia Artistica. all'insegna del “Cardo spinoso”*, «Corriere d'Informazione [già Corriere della Sera]», II (1946), 127, 29-30 maggio 1946, p. 2.

³⁷⁰ *La Famiglia Artistica ricostituita dai vecchi soci*, «Corriere d'Informazione», II (1946), 34, 8 febbraio 1946, p. 2.

³⁷¹ C. E. Accetti, *Saluto augurale alla Famiglia Artistica*, Alfieri & Lacroix, Milano 1956, pp. 21-24.

“deviante” del politico e dell’artistico.³⁷² Così la Famiglia Artistica si trova, proprio a partire dal 1929 e con la vicenda R.A.I. coinvolta nella serrata polemica *antinovecentista*, condotta anche sulla carta stampata in primo luogo da «Il Regime Fascista».

La Famiglia da subito aveva preso parte alle agitazioni e alle proteste, capitanate dalla Camerata degli Artisti Combattenti di Rossaro – che era socio della Famiglia Artistica -, in merito alla gestione dei Sindacati, e si era fatta promotrice di un indirizzo contrario alle nuove deliberazioni assunte dalla direzione della Biennale Veneziana – ormai nell’epoca Volpi e Maraini – che prevedeva per l’edizione 1932 l’invito come mezzo esclusivo di accesso eliminando il concorso di accettazione.

La Famiglia, inoltre, era stata tra gli “accusatori” di soprusi nella gestione, sempre da parte dei novecentisti, del Sindacato lombardo che avevano condotto alla inchiesta di Cipriano Efisio Oppo – una inchiesta farsa – ordinata da Mussolini, in seguito alle proteste, e messa in essere da Bottai: se a ciò si aggiunge, come già visto, la militanza favorevole alle posizioni contestative del fronte R.A.I a Milano, si capisce come nel 1931 la posizione dell’associazione nei confronti degli enti ufficiali preposti alla questione delle Belle Arti in sede locale, fosse estremamente precaria.³⁷³

Va evidenziato, tuttavia, che tutto ciò non si pone nell’ambito di un discorso politico in senso di opposizione al regime fascista: il rifiuto dell’associazione di iscriversi al Sindacato – fatto che non è documentato – non fu il motivo della chiusura, come è stato scritto³⁷⁴, la Famiglia rimase una istituzione che con il regime e le idee del regime – basti considerare la vicinanza al R.A.I. che si qualificava per la presenza di una componente politica ampia – mantenne un rapporto di intima e sostanziale adesione, anche in linea di principio con la funzione di tutela con la quale nasceva il progetto sindacale. Il problema si sostanziò nell’essere divenuta, la Famiglia, una realtà perdente all’interno di un discorso in cui lo scontro tra i linguaggi passava attraverso un esercizio di potere che vedeva, ormai, un profilo come quello della Famiglia Artistica disfunzionale sotto ogni punto di vista e, principalmente, artistico.

1931: il complicarsi della situazione politica – nei limiti suaccennati – coinvolge ulteriormente l’associazione che, se da un lato è “sotto tutela” del Sindacato, dall’altro prosegue in una posizione *anti-novecentista* nel senso di una contestazione dell’uso particolaristico e fazioso del Sindacato stesso su base dell’aderenza, o meno, alla *vulgata* novecentista.

In questo contesto equivaleva ad un suicidio, un vero e proprio *De Profundis* alla vita della Famiglia Artistica, una lettera di Accetti inviata a «Il Regime Fascista» nella quale, *apertis verbis*, il Presidente dell’associazione soffiava sul focolaio della polemica “anti-novecentista” – ben evidenziando, tuttavia, come il problema si muovesse non in ordine ad una estetica, benché fosse evidente per

³⁷² Come semplice rimando, trattandosi di un tema che non pertiene lo specifico di questa ricerca e sul quale, in merito alla Famiglia Artistica, sono necessarie ulteriori ricerche e valutazioni, si veda: V. Fagone, *Arte, politica e propaganda in Italia negli anni Trenta*, in *Gli Anni trenta. Arte e cultura in Italia*, cat. della mostra, Mazzotta, Milano 1983, pp. 43-52; F. Benzi, *Arte di Stato durante il Regime fascista una storia di fallimenti dei meccanismi del “consenso”*, in «PianoB», v. 3, n.1, 2018, pp. 162-185; G. Celant, a cura di, *Post Zang Tumb Tumb. Arte Vita Politica. Italia 1918-1943*, cat. della mostra (Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio – 25 giugno 2018), Fondazione Prada, Milano 2018 (in particolare i contributi di: Sileno Salvagnini, *L’Arte in azione. L’organizzazione della cultura artistica italiana*; Antonello Negri, *Idee, Questioni, Controversie*; Elena Pontiggia, *Novecento di Stato*; Alessandra Tarquini, *La cultura fascista e i suoi protagonisti*).

³⁷³ G. Sommi Picenardi, *Luci ed ombre del “Novecento”. L’adesione e la protesta degli “artisti combattenti”*, «Il Regime Fascista», IX (1931), 157, 3 luglio 1931, p. 3.

³⁷⁴ Finocchi 2009, p. 287.

Accetti una compromissione della parte deteriorata della cultura novecentista, pure apprezzata – ma in ordine ad economie artistiche.

È una lettera dura, una chiarissima presa di posizione in una disputa che in quei mesi ribolle nella stampa lombarda e che pone Accetti, e la Famiglia Artistica che presiede, in una posizione perdente nei confronti di quell'*affarismo novecentista* che, in quel momento a Milano, ha il più forte ascendente nella gestione degli affari di belle arti. Si ricordi che proprio all'inizio del 1931, proprio con l'appoggio del Sindacato, si era avviata la politica di rilancio dell'associazione, inaugurata da una conferenza di Marinetti che, tuttavia, riapriva ancora la problematica del rapporto con la *camorra* novecentista. Come ribadisce più volte Accetti, nella lettera che segue, la Famiglia è una associazione eclettica dal punto di vista estetico: questo spiega la sua, già dal 1926, posizione contraria alla politica novecentista – posizione che causò una vera e propria serrata da parte degli artisti novecentisti e l'imposizione nel 1928 in Direzione di artisti aderenti al movimento – e l'attenzione rivolta costantemente a quei fenomeni raggruppabili sotto l'etichetta anti-novecentista che trovavano rappresentanza nella base sociale dell'associazione che raccoglieva, in quegli anni, artisti che esteticamente si ponevano fuori dalla compagine o per tradizione – si pensi ai continuatori della tradizione lombarda come Bazzaro, Josz, Viviani – o per volontaria fuoriuscita come Dudreville. La necessità statutaria di rappresentare questa ecletticità artistica pone come logica conseguenza l'impossibilità di allinearsi alla politica di quel fronte di *affarismo novecentista* e, di riflesso, all'ascendente esercitato da questo nell'ambito della gestione della vita artistica locale attraverso gli organi preposti.

L'associazione che già alla fine degli anni dieci, sotto un profilo schiettamente economico e funzionale, si dimostrava incapace di rispondere alle necessità della classe artistica, di porsi in un agone paritario con l'avanzata commerciale dell'iniziativa privata e, soprattutto, di rispondere alle nuove necessità degli artisti che nella parcellizzazione dei linguaggi e nella specificità individuale o di gruppo non ritrovano più alcuna forma di utilità nell'eclettismo della Famiglia e, ancor meno, nelle esposizioni annuali, si ritrova alla fine degli anni venti a combattere con lo stesso eclettismo un sistema ulteriormente mutato e radicalizzato dall'azione della parte *non sana* della tendenza novecentista. Naturale che la Famiglia Artistica fosse destinata a chiudere.

La seguente lettera di Accetti, in veste di Presidente della Famiglia Artistica, è l'ultimo atto che precede la chiusura e la si riporta integralmente in quanto ne chiarisce le ragioni, almeno per quanto pertiene i rapporti con il Sindacato.

Onorevole Direttore,

seguo la sua polemica moralizzatrice contro il «Novecento & C.». da tempo sono fuori dalla mischia: ma certe soperchierie lasciano solchi, striano e non si dimenticano.

Scorrendo in ritardo quanto scrive «Bardi» nell'*Ambrosiano*³⁷⁵, altro che rabbrivire, altro che *Bardo della Banda Nera*: penso ad un pifferaio che va per suonare ed è suonato. Il sangue bolle. Dice bene Pesaro [Lino]: si tace troppo. Non si può tollerare certa sfrontatezza arcigna che invischia anche la parte sana del «Novecento» pittorico, che ha talento e che ha sospinto un nuovo clima.

Quanto si è stampato in *Regime fascista* e le adesioni di artisti che pervengono privatamente di rimbalzo a chi scrive sono fioche: denunciano uno stato d'animo più che accorato: sono voci mortificate di anime aristocratiche!

³⁷⁵ Dovrebbe trattarsi dell'articolo di Bardi, *Le mutande con le legagge* dell'8 luglio 1931 su «L'Ambrosiano». La lotta culminerà con l'articolo di Bardi, *L'arcisantissima Camorra* pubblicato il 25 luglio 1931 su «L'Ambrosiano». Si veda per questi aspetti: R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso*, Einaudi, Torino 1974, p. 23; R. Bossaglia, *Novecento Italiano*, Charta, Milano 1995, pp. 45-59.

Né si gridi alla vigliaccheria: si tratta piuttosto di un appartarsi dignitoso di tanti che hanno taciuto, che tacciono, e che taceranno. L'impeto dell'assalto eroico è di pochi: alcuni, invece, hanno creduto addirittura di tagliare la corda... per paura del laccio!

Siamo sinceri: in questo rifugiarsi solitario di una falange di artisti non c'è virilità. È vero: peggio, però, per quelli, che pur di arrivare di prosternano, s'intrufolano nei gruppi e manducano alla greppia.

Onorevole Farinacci! Bisogna essere accondiscendenti: quando il calice trabocca di fiele e quando l'artista è mortificato nelle esclusioni, addio, colpo d'ala e personalità: sfiancati, non si ha nemmeno la forza di saltare la siepe, dopo la scorribanda dell'affarismo novecentista.

In questi ultimi quattro o cinque anni ho avuto le confidenze di centinaia di artisti validi e di coscienza: giovani, giovanissimi ed anziani, apostoli di bontà e di bellezza insultati, che l'arte hanno per religione e che nel profondo aspiravano alla concordia di spiriti, che auspica il Sommo Picenardi!

Questi, quasi randagi alle porte delle mostre dei Sindacati, non pittorelli, ma, dico, artisti, esponevano i loro lagni contro il gruppo dei «Novecento» e anche contro la complicità inattiva di chi lascia fare!

E le proteste riguardavano i criteri di distribuzione di premi ambiziosi a novecentisti non di valore: le proteste erano contro l'assegnazione di cattedre nelle accademie a soli novecentisti: contro i sistemi di aggiramento tormentoso verso sodalizi eclettici, immuni di camorristo: le proteste erano contro la critica e la stampa turibolante solo e sempre il gruppo del «Novecento» e la sua pattuglia: erano contro il boicottaggio nelle Mostre e nelle Gallerie private: contro le Commissioni artistiche comunali e non comunali, larghe di esclusioni ai non novecentisti e di incarichi ai novecentisti: i quali dell'epoca del loro saggio di pittura, diremo così, cambronnesca, dell'Accademia di Brera di Milano (1926) e dell'assalto e della distruzione delle urne dell'Accademia avevano dominata la grande scuola artistica, preannunciando mirabolanti riforme, mai avvenute: e invece, bilanciandosi sull'onda senza concludere, e piuttosto deprimendo spiritualmente insegnanti di coscienza, non novecentisti!

Porto vasi a Samo: ma il silenzio sarebbe nefasto. È Bene così sfuggita ricordare: perché è un sollievo solo il parlare chiaro per amore di tanti artisti veri.

Per esperienza, penso che il valoroso Sommi Picenardi sia ispirato nel suo buon auspicio: ma non credo che l'affarismo del «Novecento» possa sfaldarsi, tanto è abbarbicato ad Enti ed a persone, che se appena scalpite, farebbero ancora vittime!

Ho fatto assaggi d'ambiente; e mi convinco, che questa polemica resterà una audace battaglia morale: la me stigmati dell'affarismo novecentista sono così profonde, che urge cambiare rotta e sbalzare responsabili indiretti, che hanno lasciato troppo incancrenire la piaga!

Ricordo, con amarezza, che a Milano il Segretario della «Famiglia Artistica», anzi, due Segretari della «Famiglia Artistica» sono stati costretti a rassegnare le loro dimissioni perché non erano novecentisti e non bene accettati al gruppo invasore!

Nella ripresa energica di questo sodalizio che, anni fa, sembrava sgranchirsi dall'inerzia del dopoguerra e si era orientato *spiritualmente* contro il gruppo del «Novecento», per ragioni più morali che artistiche, ecco che, contro ogni diritto statutario, alla Direzione del sodalizio vengono *imposti* pittori novecentisti, di cui alcuni così sfrontati, da sopprimere la lettura anche del giornale antinovecentista, *La Fiamma* di Roma.

Lo spirito *santissimo*, così voluto da Bardi, di *camorra* ha il suo epilogo nella partaccia incivile dei «Novecentisti», quando la «Famiglia Artistica», seguendo la sua tradizione di liberalità e di eclettismo in arte voleva ospitare una sera il *Risorgimento artistico italiano*. Questo è successo! Che i Novecentisti, mobilitarono questori, commissari e officiarono S. E. il Prefetto per impedire che una riunione fra Artisti, che non aveva altro fine che di rivendicare il diritto al rispetto delle tendenze e di protestare contro il sistema affaristico e inumano sposato da un gruppo e seguito dai suoi emissari.

E la riunione d'arte venne di fatto sospesa, con intervento della forza e dei commissari di P.S.!

Fortuna che il Presidente del Sodalizio [Accetti stesso], poté il giorno appresso, attraverso gli uffici di S. E. il Prefetto di Milano, mettersi a rapporto con S. E. Bottai in presenza dell'on. Oppo al Ministero delle Corporazioni a Roma, per protestare contro il sistema «Novecentista», per rivendicare diritti, per rilevare soprusi, per richiamare alla giusta funzione di tutela il Direttorio del Sindacato delle Arti di Milano: per apportare l'eco dolorante del tormento di tanti pittori, che giorno per giorno si sentono stringere la cintola e chiudono la loro passione in silenzio e quasi disperano che il male così incancrenito possa avere tregua!

E il senso di sfiducia è per la tinta politica assunta dal gruppo, che sfigura temperamenti e cose. Spunta il dubbio che le autorità Gerarchiche che sanno, non provvedano, e tollerino...

Ecco, intanto, ciò che rilasciai scritto, fin da due anni fa, a S. E. Bottai a documento del mio stato d'animo e della verità delle cose:

è bene che dall'ambiente serrato e chiudo di Milano, certe questioni siano ribaltate a Roma, in ambiente superiore e di serenità, e che si conosca l'origine del movimento che ha dato lo spunto alla sospensione di un raduno di critica fra artisti e amatori, per intervento del Sottosegretario di Stato, certo mal prevenuto delle intenzioni del *Risorgimento Artistico Italiano* e della ospitalità offerta nella sede della «Famiglia Artistica». lo scopo era di affermare il diritto a un po' di giustizia artistica a Milano: di portare a cognizione di chi vuol sentire, che innegabilmente si è creata a Milano una forma degenerativa di *squadrisimo artistico*, che opera in modo irregolare e che sfigura i volti e le intenzioni degli artisti e ha fatto della funzione sindacale una funzione personale di intransigenza, di livore, di terrorismo, che va dall'assalto dell'Accademia di Brera sino all'aggressione da parte del pittore Carpanetti contro il pittore Edgardo Rossaro nella Casa del Fascio.

Senza riandare particolari non nobili – che sono una sequela – il Presidente della Famiglia Artistica dichiara che il Sindacato degli Artisti di Milano per ragioni artistiche immanenti e molteplici è pure il primo Sindacato degli Artisti di Italia, e che per la sua *funzione di tutela* ha bisogno di artisti degni, nobili, di autorità, che abbiano alta competenza e un senso lato di responsabilità: artisti anche con un po' di cuore e di cavalleria, non chiusi e pieni di sospetto e di livore, e unilaterali, settari, alcune volte nell'accettazione di artisti nei Sindacati, tanto da escludere quelli che in arte criticano l'organizzazione nel «novecento».

Il sindacato milanese nei suoi componenti ha impronte e pose guerresche, non artistiche: ed è una organizzazione che risente troppo di un *giampaolismo* sorpassato. [Accetti di riferisce a Mario Giampaoli, nda].

Insomma, il Sindacato ha poche simpatie; e per ragioni d'origine, e di sistemi, e per mancanza di spiritualità e di anime grandi di veri artisti: e dovrebbe rinnovarsi con altri che ne sentono meglio i bisogni.

In arte a Milano si fa troppa politica: e il dettame del Duce di libera critica qui rimane senza senso; né si preparano certi gli artisti del Sindacato ad affinare tutte le doti più alte e potenti dell'anima.

Anche l'inchiesta Oppo a Milano è stata una gita amena; perché l'on. Oppo si è rivolto proprio agli imputati per sapere la verità.

Bisogna sentire gli artisti a quattro occhi, oppure nei liberi conversari. Occorre sentire il giudizio anche degli amatori d'arte relativamente a certe mostre del Novecento che sono rocche di privilegio, e che possono urtare la suscettibilità degli artisti, dei fascisti e dei visitatori e che rappresentano duplicati di attività del sindacato e di forme, talora, protettive di organizzazioni capitalistiche, che vogliono salvare tendenze che non sono le tendenze estetiche italiane, che non creano un mondo nuovo spirituale artistico e moderno.

Così la questione morale sconfinava e si complica e investe tutti quelli che avessero convalidato la *santissima camorra* bardiana. Tralascio di ricordare inchieste, per tanti motivi messi in fila. Del resto Edgardo Rossaro ha scritto la verità, né può essere smentito da nessuno. Piuttosto a suo onore soggiungo: che per avere egli solo assistito nella Casa del Fascio di Milano alla conferenza sul Novecento di Margherita Sarfatti, senza avere proferito una parola o fatto un qualsiasi gesto, fu preso per il collo, ebbe a subire violenze personali da novecentisti. Ed è storia...che per premio fu sospeso dal Sindacato Artistico di Milano. E Noel Quintavalle, pittore, medaglia d'argento, per aver criticato la pittura di Novecento venne pure sospeso dal Sindacato: e il pittore Rubino, per avere cantato stornelli umoristici contro l'arte del Novecento e le sue Muse, ha dovuto lasciare la redazione di un grande giornale.

È recente il caso di un pittore non novecentista, che per aver fatto critiche in una assemblea, nel concorso a direttore dell'Accademia Carrara di Bergamo fu posposto al collega novecentista, sebbene per titoli, per premi conseguiti, per esperienza e cultura lo superi indiscutibilmente.

E ancora: per la mostra personale di Ettore Tito nel febbraio del '28 alla Galleria Pesaro di Milano, un gruppo di novecentisti, dopo avere di notte tempo impiestrato i muri di sconce ed ingiuriose diciture, che ancora si conservano, di giorno irruperono minacciosi, offendendo e svillaneggiando.

E il sistema deve avere trovato la sua convalida, se uno dei pittori della pattuglia può mieterne allori e premi ed esporre a tutte le mostre: e se anche in questi giorni è stato chiamato fra i Commissari esterni a giudicare della Scuola di Pittura dell'Accademia di Brera di Milano.

On. Farinacci: tronco questo mio sfogo, sperando che dopo questa utile campagna, non ci si rituffi nel caos e non si acuiscano gli atteggiamenti del gruppo, che ha peccato non solo contro lo spirito di solidarietà artistica, ma contro il senso civile.

Carlo E. Accetti³⁷⁶

Dopo una simile presa di posizione, nel luglio del 1931, non stupisce che la Famiglia Artistica in ottobre non superasse l'ultima crisi finanziaria, certamente grave e che portò alla vendita quasi integrale del patrimonio, ma che non appare dissimile da quella che nel 1919 aveva già causato una prima vendita con relativo riscatto, o da quella che nel 1926 aveva portato l'associazione a non disporre neppure di una sede per tenere le rassegne annuali. Indubbiamente grande parte ebbero quelli che Accetti definisce nella sua accorata lettera «i sistemi di aggiramento tormentoso verso sodalizi eclettici, immuni di camorristismo», l'azione di *un gruppo di facinorosi del Sindacato* come riporta il «Corriere» nel 1946, ma non si può, come detto, tralasciare il fatto che la Famiglia Artistica era ormai una associazione fuori dal tempo nella sua idealità intimamente ottocentesca: disfunzionale se non inutile sotto il profilo commerciale, espositivo, artistico e rappresentativo.

È difficile credere che Carlo Ernesto Accetti non riuscisse ad esercitare la propria influenza onde scongiurare la chiusura, così come è difficile non pensare ad un nesso diretto di consequenzialità tra quanto Accetti scriveva al «Regime Fascista» e la chiusura consumatasi nei quattro mesi seguenti. Lo stesso tono dell'avvocato, in taluni passaggi della lettera, sembra chiaramente indicare un destino che appare segnato: finanziariamente esangue, esclusa dalla inferenza attiva nella vita artistica locale, in minoranza nell'equilibrio delicato delle forze politiche che attraversano il contesto artistico, suscettibile, stando a quanto scritto da Accetti, di essere posta in una condizione di annichilimento da parte della *camorra* novecentista, la Famiglia Artistica non avrebbe avuto modo alcuno di confrontarsi e uscire vittoriosa dal confronto con *l'affarismo camorristico* che aveva, invano, cercato di fronteggiare.

La “catalessi” del ventennio³⁷⁷, dunque, sembra essere una scelta cosciente dell'associazione: si trattò, con buona probabilità, di uno scioglimento della società pianificato, la presa di coscienza dell'impossibilità, sia per motivazioni ambientali sia per l'incapacità stessa dell'associazione di rinnovarsi per rispondere alle nuove problematiche e alle nuove necessità del contesto artistico, di portare avanti, come scrisse in un accorato saluto Tullo Bellomi presidente della Famiglia Artistica Cremonese, «la fiamma ideale accesa dai fondatori della Famiglia Artistica Milanese; quella fiamma che per mezzo secolo illuminò di luce purissima, la vita artistica d'Italia».³⁷⁸

³⁷⁶ C. E. Accetti *Ombre e Lici sul "Novecento"*. *La santissima camorra*, «Il Regime Fascista», IX (1931), 167, 15 luglio 1931, p. 3.

³⁷⁷ Accetti 1958.

³⁷⁸ T.B. 1931.

PARTE SECONDA

«ALL'AVANGUARDIA DELLE BATTAGLIE DELL'ARTE»

LE RASSEGNE INTIME DELLA FAMIGLIA ARTISTICA: 1886-1914.

UN LABORATORIO PER L'ARTE MILANESE TRA *AVVENIRISMO* E AVANGUARDIE.

CAPITOLO I

«NEL VUOTO DI SALE DESERTE».

NOTE INTRODUTTIVE SUL CONTESTO ESPOSITIVO MILANESE (1878-1891) PER UNA CONTESTUALIZZAZIONE DELLA NASCITA DELLE RASSEGNE INTIME

Sulla nascita delle mostre extra-accademiche in ambito milanese, tema in merito al quale è molto complesso, in mancanza di fonti, ricostruire in che modo si sia svolta l'attività della Società degli Artisti prima del 1872, è lo stesso Bignami fornire alcune utili informazioni. Ci si riferisce alla sua menzione della «usanza delle esposizioni interne e degli acquisti d'opere d'arte per decoro della Società, che si facevano coi fondi raccolti tra i soci che si obbligavano ad uno speciale versamento di 12 libere all'anno»¹, usanza che risulta cessare attorno agli anni sessanta. Si tratta di una pratica che è prevista nello statuto della società almeno dal 1847, cioè sin dalla fondazione, come disciplinato dal paragrafo 88 del capo VIII:

Si per raccogliere le diverse opinioni sopra qualche produzione d'arte, quanto pel caso che un artista prima dell'annua pubblica esposizione abbia a spedirne fuor di paese, avrà il diritto ogni membro permanente o temporaneo di potere esporre nelle sale della Società produzioni proprie o d'altri, previi i concerti da prendersi con la Direzione relativamente alla durata e località.²

Così è a partire dalla metà degli anni cinquanta che la Società avvia la pratica di acquisti, tramite sottoscrizioni interne, per opere a decoro della sede o per incremento patrimoniale³.

L'*Intima*, dunque, non rappresenta, da un punto di vista espositivo, una novità introdotta dal sodalizio fondato nel 1873: la primogenitura di questo sistema rimonterebbe alla Società degli Artisti, e ancor più precisamente, nella strutturazione più prossima a quanto poi adottato dalla Famiglia Artistica a partire dal 1886, risale al finire degli anni settanta e alle pratiche intraprese dalla neonata Società degli Artisti e Patriottica, sorta nel 1874 dalla unione di due società, la *Società degli Artisti*, appunto, e la *Società Patriottica*⁴. Sulla base delle ricerche condotte sulla stampa locale⁵ la prima esposizione "intima" della Società degli Artisti e Patriottica ebbe luogo nel 1878, in via del tutto sperimentale⁶.

¹ Bignami 1881, p. 122.

² *Statuto della Società degli Artisti in Milano*, Bernardoni, Milano 1847, pp. 19-20. Le stesse disposizioni rimangono attive almeno sino allo statuto 1861 (paragrafo 77), cfr. *Statuto della Società degli Artisti in Milano, approvato nella Adunanza generale tenutasi il giorno 28 marzo 1861*, Milano, Guglielmini, 1862.

³ *Statuto della Società degli Artisti*, Milano, Guglielmini, s.d. ma 1860, p. 16.

⁴ *Fusione di due Società*, «La Perseveranza», XVI (1874), 5152, 2 marzo 1874, p. 4. Per queste due società e la vicenda relativa alla fusione, rimando a quanto da ricostruito D'Agati 2011-2012, pp. 220-253 e rel. bibliografia.

⁵ Purtroppo, come per tutte le principali associazioni milanesi, Società degli Artisti e, successivamente, Società degli Artisti e Patriottica, nonché per la Famiglia Artistica, oltre alla mancanza quasi totale di pubblicazioni e studi scientifici che permettano di ricostruire la storia dei sodalizi e delle pratiche ivi condotte, risultano dispersi gli archivi societari ed è dunque difficile riuscire a ricostruire in maniera precisa la cronistoria dei fatti. Questo studio, per ragioni di economia e di contenuto, non può naturalmente rivolgersi a considerare nella sua interezza la vicenda dell'associazione SAeP la cui vicenda è totalmente da ricostruire.

⁶ Va, pertanto, integrato quanto a suo tempo segnalato da Sergio Reborà che, meritoriamente, nell'indagine dei contesti espositivi locali ha fra i primi puntato l'attenzione sulle esposizioni intime della Società degli artisti e della Famiglia Artistica, cfr. S. Reborà, *Paolo Troubetzkoy a Milano dal 1886 al 1898*, in G. Piantoni e P. Venturoli, a cura di, *Paolo Troubetzkoy. 1866-1938*, cat. della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, 29 aprile – 29 luglio 1990), Litograf, Torino 1990, p. 39.

Festa alla società patriottica. — L'incaricato di darci uno schizzo della bizzarra festa di questa notte alla Società degli artisti e patriottica, al mezzogiorno non è ancora capitato all'ufficio... Figuratevi!.. Il pover'uomo è andato a letto alle ore sei di questa mattina — proprio come noi — e dorme ancora; dorme! Lasciamolo riposare. Egli già sogna a quest'ora il gaio baccano di questa notte, là, in quella sala, inondata alla lettera di luce abbagliantissima, in quella sala, dove alle ore undici e mezza precise — orologio alla mano — s'inaugurò con un banchetto solenne di centossessanta coperti, un'esposizione di belle arti. — Sono i quadri di pittori milanesi ritornati dall'esposizione parigina, che ora fanno superba mostra di sé sotto l'intercolumnio della sala, in cinque piccoli scompartimenti... Il nostro amico li sogna tutti quei quadri, tutte quelle figurine, ma più che tutto gli turbinano alla mente le caricature bizzarrissime del cartellone dov'è scritto, con prosopopea, al sommo della sala: *Retour de Meneghen de Paris — ou il a imparé a parler en francais, et qui va a reproduir la grande exposition de Paris et les concertons du Trocadero!!!...*

Il banchetto fu aperto con una suonata infernale, eseguita da celebri pittori Il pittore, uno dei Bianchi, la dirigeva Fu un successone piramidale!... Che risate!... Che applausi!... I convitati erano mascherati, ben s'intende, non in costume. C'era Pietro Cossa? *Se sa minga!* Si fecero esperimenti di negromanzia! Paolo Ferrari fece un brindisi in versi sui maccheroni, — il pittore Campi ne fece uno in francese nel francese suo... tutto suo... A questo punto le visioni angeliche del nostro addormentato si confondono.

Egli non vede che calici spumanti, — nasi lunghi, cappellacci sesquipedali, zimarre rabescate e decorazioni sfavillanti. Non vede però vicina all'aula luminosa del banchetto una saletta, dove sere or sono, a un giuoco scellerato — che potrebb'essere anche il macao — si perdettero da un signore di punto in bianco *centocinquanta mila* lire. Egli non vede il signor Da..., che perde — non vede il signor Ro... che vince !... Sogna, sogna sempre delle cordiali risate unanimi della notte passata. — Oh! meglio certo quelle: meglio quelle!⁷

Un resoconto più particolareggiato, almeno per quel che riguarda gli artisti partecipanti, lo abbiamo in un articolo di qualche giorno dopo a firma di Luigi Chirtani:

Un'estate di San Martino l'ha avuto la pittura nello scorso mese nevoso, uggioso, pluvioso, e nebbioso. Poca cosa invero per l'assideramento della pianta, di consueto tenuta tanto all'ombra e al gelo, ma ad ogni modo meglio di niente. Non intendo parlare dell'asta Gonzales⁸; trattandosi d'una vendita tutta a beneficio della Congregazione di Carità, è bene continuare a lasciar dormire colla critica anche la cronaca; l'estate di San Martino ha brillato nelle sale della Società patriottica e artistica, dove c'è stata una piccola Esposizione iniziata, credo, da Pagliano, e che è da desiderarsi si ripeta anche gli altri anni. Non ne faremo la rassegna; c'erano rappresentati in buon numero gli artisti milanesi, compreso Pagliano, che vi avea una testa di donna, molto fatta come dicono gli artisti, ed il conte Borromeo che vi si è mostrato in piccoli quadri robusti in modo notevole, e veramente artista. De Albertis. Rinaldi, Ronchi, Giuliano, Formis, Gignous, Calvi scultore, vi si sono distinti; il giovane pittore Banfi vi è stato assai lodato, Carcano ci aveva messe delle acquerelle d'una vaghezza poetica che non appartiene che a lui, il Bassi vi avea della galvanoplastica applicata alla ceramica; ma la novità di quell'esposizione fu l'apparizione d'una nuova stella all'orizzonte artistico milanese. Dicono che sia un ingegnere: certo è che si chiama Dell'Orto e che è una stella della più bella luce; quando arriverà allo Zenit, guai agli astri pallidetti, o ai soli spenti che si troveranno vicini alla sua luce viva e scintillante. Mi affretto a salutarlo. Egli è un altro della schiera di quelli che si fan largo da loro, e che finiranno col prendere la dritta sui marciapiedi. Infallibilmente. L'esposizioncella della Patriottica si è chiusa, avendo venduto quasi tutto [...] ⁹

⁷ *Festa alla società patriottica*, «Corriere della Sera», III (1878), 345, 15 dicembre 1878, p. 3.

⁸ L'asta è quella della proprietà di Pietro Gonzales, morto nel maggio del 1878, lasciando il suo patrimonio, stimato in due milioni, alla Congregazione della Carità di Milano e di Mantova. Fra i maggiori collezionisti della Milano pre e post-unitaria, Gonzales era stimato come mecenate pure da Giuseppe Rovani: fra i capolavori della raccolta battuti in asta è da ricordare *La pace di Villafranca* di Domenico Induno.

⁹ L.C. [Luigi Chirtani], *Corriere Artistico*, «Corriere della Sera», IV (1879), 3, 3 gennaio 1879, p. 3.

Un primo elemento che vale la pena sottolineare è il coinvolgimento di Eleuterio Pagliano: da quanto è possibile ricostruire dalle recensioni¹⁰, l'ideazione della nuova occasione espositiva rimonta all'affermato maestro: «È una mostra microscopica proprio di famiglia, ma, una particolarità la distingue da tutte le mostre annuali; è da qualche anno la sola alla quale mandi dei quadri un celebre pittore, Eleuterio Pagliano, che ne fu l'iniziatore, anzi si può dire il fondatore».¹¹ La centralità di Pagliano nel contesto della Società degli Artisti e Patriottica è materia da indagare e sondare: appare come uno degli artisti che più attivamente partecipa alle vicende delle associazioni artistiche sorte o radicalmente mutate, a Milano, tra gli anni sessanta e settanta, segnatamente la veneranda Società degli Artisti, la Società per le Belle Arti e l'Esposizione Permanente.¹² A conferma di ciò, qualche mese dopo la chiusura della prima esposizione natalizia nelle sale sociali, è proprio Pagliano ad organizzare una mostra, senza finalità commerciali, della propria collezione.¹³ Difficile è comprendere come mai proprio il 1878 sia l'anno in cui la costante problematica della creazione di un circuito espositivo diverso dai canali ufficiali si sostanzia nella realizzazione della piccola esposizione interna alla Società degli Artisti e Patriottica. Il contesto turbinoso degli anni sessanta e settanta, caratterizzato da una situazione finanziaria che, come rilevavano gli osservatori d'arte, rendeva ormai disagiata il mercato artistico¹⁴ aveva sin dalla metà del secolo portato alla ricerca di nuove forme di formule espositive: tra le fallimentari esperienze condotte in seno alla Società per le Belle Arti, rivoltesi alla struttura paternalistica degli acquisti braidensi¹⁵, l'unico intervento fattivo risulta essere quello proposto, in una formulazione inedita di imprenditoria privata, dalla Esposizione Permanente¹⁶. Dal 1870, dunque, i due principali canali espositivi per gli artisti sono rappresentati dai locali della neonata società al Palazzo del Senato e dalla storica Esposizione annuale Braidense. L'originaria struttura della Esposizione Permanente nel 1879 verrà a mutare: il dissesto economico

¹⁰ L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti della Società Patriottica*, «Corriere della Sera», V (1880), 354, 23-24 dicembre 1880, p. 2.

¹¹ L. Chirtani, *L'Esposizione Natalizia alla Società Patriottica*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 352, 22-23 dicembre 1883, p. 3.

¹² Cfr. D'Agati 2011-2012: per la Società per le Belle Arti, pp. 183-221; per la Società degli Artisti, pp. 221-256; per l'Esposizione Permanente, pp. 256-291 e D'Agati 2016, pp. 91-104.

¹³ *L'Esposizione delle sale della Patriottica*, «Corriere della Sera», IV (1879), 41, 10-11 febbraio 1879, p. 3

¹⁴ È Giuseppe Mongeri, in occasione della prima esposizione della Esposizione Permanente, a rilevare la fragilità del mercato artistico locale: Giuseppe Mongeri [G.M.] *Appendice – L'esposizione permanente di Belle Arti in Milano*, in «La Perseveranza», XII (1870), 3849, mercoledì 20 luglio 1870. Si veda da ultimo: E. Staudacher, *L'Evoluzione del mercato artistico italiano nell'Ottocento*, in E. Staudacher, S. Reborà, a cura di, *Ottocento in collezione. Dai macchiaioli a Segantini*, cat. della mostra (Novara, Castello Visconteo, 20 ottobre 2018 – 24 febbraio 2019), Novara, Mets 2018, pp. 15-23.

¹⁵ Nel 1869 la Società per le Belle Arti tenta, senza risultato, di giungere ad una ricostituzione societaria e alla contestuale apertura di una Esposizione Permanente (D'Agati 2016, pp. 91-92): il progetto naufraga, e qui si inserisce la figura di Eleuterio Pagliano, perché contestualmente viene fondata da Alessandro Rossi la Esposizione Permanente della quale Pagliano è socio sin dal momento dell'elaborazione statutaria concertata con la Società degli Artisti (per il verbale della seduta, si veda ASBAEP, EP, 1870, EP. 002, n.1; per la prima bozza di statuto, si veda ASBAEP, EP, 1870, EP. 002, n.2).

¹⁶ Sulla Esposizione Permanente, oltre alla storica rassegna del 1986 [*1886-1986. La Permanente. Un secolo d'arte a Milano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente 9 giugno-14 settembre 1986), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1986] si segnalano i focus più recenti dedicati ad alcuni aspetti dell'attività dell'istituto e ai rapporti con gli artisti: Elisabetta Staudacher, *Gli esordi espositivi di Pompeo Mariani e i rapporti con la Società per le Belle Arti di Milano*, in E. Savoia, S. Bosi, a cura di, *Pompeo Mariani impressionista italiano*, cat. della mostra, Bottegantica, Milano 2014, pp. 171-187; Lojacono 2014-2015; Fiaccadori 2016, pp. 113-149; Elisabetta Staudacher, *Segantini e la Permanente, una storia inedita*, in A.-P. Quinsac, a cura di, *Segantini. Petalo di rosa, indagini e scoperte*, cat. della mostra, Gallerie Maspes, Milano 2015, pp. 77-103.

degli impresari, in primis Alessandro Rossi¹⁷, renderà necessaria la rifondazione dell'istituzione come Società per l'Esposizione Permanente di Belle Arti la quale, in ultimo, nel 1886 si fonderà con la Società per le Belle Arti dando vita all'ancora oggi esistente Società per le Belle Arti Esposizione Permanente di Milano. Proprio il quadriennio 1876-1879 vede la Permanente scivolare lentamente verso il dissesto: le imprese tentate da Alessandro Rossi in America, oltre a gravare enormemente sui bilanci societari, creano gravi dissensi presso la classe artistica locale. È possibile immaginare che, a fronte di questa crisi e della rovina della Esposizione Permanente, la Società degli Artisti intervenisse cercando di ovviare con una modesta proposta espositiva che permettesse di ampliare le occasioni commerciali in città e di proporre al mercato opere di medie e piccole dimensioni che, normalmente, trovavano più facile occasione di vendita nelle sale della Permanente.

I.1.1 - «RESTA TOLTA, OD ALMENO DIMINUITA LA PROBABILITÀ DELLE VENDITE». BRERA COME MERCATO.

Naturalmente rimaneva fondamentale l'annuale esposizione d'arte dell'Accademia braidense che, pure, si ritroverà nel corso del penultimo decennio del secolo protagonista di un progressivo collasso che condurrà alla riformulazione dell'esposizione in termini triennali a partire dal 1891. Quello che, dunque, emerge in generale è un contesto espositivo estremamente complesso: l'annuale braidense, la mostra permanente e l'annuale primaverile della nuova Permanente – che, d'altro canto, già alla fine degli anni ottanta cominciava a mostrare una prima inflessione a seguito della rifondazione del 1886 – sembravano insufficienti in primo luogo per volumi delle vendite, ma anche per le modalità operative e l'utilità per gli stessi artisti. Non mancavano, certamente, i fermenti: nel gennaio 1879, su direttiva ministeriale, trovava luogo la prima esposizione dei concorsi annuali riservata ai giovani artisti, ma nello stesso anno Luigi Chirtani dava un quadro desolante dell'annuale accademica.

L'Esposizione in settembre poteva andare quando il villeggiare era privilegio di pochi; è assurda, invece, derisoria dopo che ferrovie, tramway, biglietti a prezzi ridotti, viaggi circolari a buon mercato hanno reso generale l'uso di fuggire l'afa estiva ed i rigori canicolari; è inconcepibile dopoché dai primi di settembre, al più tardi, Milano si spopola di quella parte di pubblico che può più facilmente e meglio interessarsi alle esposizioni, e si riversa dalla cinta a bagni, a ritrovi termali, a villeggiature, a cure d'aria! L'assurdità di fare l'Esposizione di Belle Arti proprio quando in città mancano i ceti che hanno comodità per visitarla, è già stata notata, ma inutilmente; è necessario, dunque, insistere, ed io invito i colleghi della critica artistica a volersi occupare di questo sconcio per farlo cessare. Si direbbe che una legge draconiana, o una prescrizione governativa imprescindibile e barbara, abbia fissato irremissibilmente questa stagione impossibile per le esposizioni, tanto sarebbe naturale, logico, evidentemente necessario fissare un mese più propizio di questo. Come! Gli artisti lavorano tutto l'anno per mostrare a giorno fisso le loro opere al pubblico e l'Accademia di Belle Arti di Milano determina che questo giorno abbia da essere precisamente quello nel quale una parte tanto considerevole di pubblico, quella parte che per censo, per debito di stato, per gusto, per educazione ha il dovere d'interessarsi ad un ramo tanto cospicuo dell'attività nazionale, se ne va quasi tutta via da Milano? Come! Il pubblico contribuente mantiene Accademie, stipendia professori, fonda concorsi, premi, gare; e i risultati di questi studi, di questi insegnamenti, di queste ambizioni, sono messi in mostra proprio quando il pubblico è in gran parte assente? Come! L'arte che dovrebbe vivere di rapporti continui col pubblico, col sentimento popolare; l'arte, che ha bisogno di sentirsi viva nella vita nazionale, è convocata a dare le sue feste annuali nel vuoto di sale deserte e nella solitudine quasi perfetta? Pare una follia; ma siccome è un fatto,

¹⁷ D'Agati 2016, pp. 100-102.

consiglio i lettori a recarsi all' Esposizione di Brera almeno in due, per non sentirsi soli, e per non provare l'influenza debilitante del vuoto.¹⁸

La tragicomica scena descritta dal critico non era differente da quella restituita nei decenni precedenti e che aveva trovato voce anche nelle discussioni interne all'Accademia stessa. Nel 1877, ad esempio, durante la seduta del 16 luglio dedicata all'organizzazione della mostra annuale, il pittore e consigliere accademico Luigi Steffani, socio della Famiglia Artistica, domandava «la parola per osservare, in nome anche di diversi artisti di sua conoscenza, il concorso dei forestieri in Milano è superiore di quello che si verifica nel settembre, e che perciò sarebbe conveniente di prolungare la durata dell'esposizione fino alla metà del mese di ottobre»¹⁹. La proposta era stata rigettata dal Consiglio non perché avversata – aveva anzi trovato l'appoggio di Camillo Boito – ma perché su proposta di Giuseppe Bertini si era deciso di rimandare all'anno venturo la decisione che avrebbe richiesto una maggiore riflessione e maggiori margini di operatività. In effetti nel 1878 sarà proprio la Famiglia Artistica, c'è da credere partendo dalla proposta avanzata da Steffani, a farsi promotrice di una domanda al Consiglio accademico in tal senso²⁰:

Giusta l'ordine del giorno si comincia col dar lettura di una istanza inviata a questa presidenza, dalla Direzione della Famiglia Artistica, che chiede, per quest'anno ed in via d'esperimento, uno spostamento delle date d'apertura e di chiusura della consueta esposizione artistica.

A richiesta del Cons. Carcano si esamina il Regolamento e ne emerge l'assoluta libertà del Consiglio per stabilire, come meglio gli sembra, l'epoca e la durata dell'Esposizione. Appianati tali dubbi taluno de' consiglieri fa rimarcare che sebbene sia ragguardevole il numero il numero delle firme²¹ esso è però ben lontano dal raggiungere la maggioranza degli espositori. Ma il prof. Boito osserva che di fronte ai sessanta assenzienti non è neppure un sol voto negativo; è anzi presumibile che se si interrogassero gli artisti che non si sono peranco pronunciati né pro né contro la proposta, si otterrebbe intiera o quasi l'unanimità. Soggiunse il Sig. Presidente, che devesi altresì por mente ai nomi dei firmatari, tra i quali figuravano alcuni Consiglieri accademici; che trattasi di un esperimento il cui risultato potrebbe per avventura produrre quei vantaggi che se ne ripromettono i richiedenti; e finalmente, che entro un certo limite di tempo, il cambiamento può conciliarsi colla gestione economica dell'Accademia.

Per tutte queste considerazioni, la proposta viene approvata a grande maggioranza, fissando il giorno 16 settembre per l'apertura dell'esposizione, ed il 21, inclusivo, di ottobre, per la chiusura.

La vicenda della modifica temporanea dell'apertura e della chiusura della mostra annuale, oltre che dalla relazione del Consiglio, è documentata dalla corrispondenza tra la Famiglia Artistica e l'Accademia e si rivela estremamente importante perché permette di cogliere dalla viva voce degli artisti le remore e le necessità in merito ad una riconsiderazione della realtà espositiva, almeno nella più pratica dimensione della temporalità dell'evento.

Il 15 maggio 1878 la Direzione della Famiglia Artistica inviava alla Presidenza dell'Accademia questa lettera:

¹⁸ L. Chirtani, *L'Esposizione di Brera I*, «Corriere della Sera» IV (1879), 245, 6 settembre 1879, p. 1.

¹⁹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici, Adunanze dall'anno 1877 al 1880, Carpi A, III, 21, *Adunanza Ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 16 luglio 1877, Processo Verbale...*

²⁰ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici, Adunanze dall'anno 1877 al 1880, Carpi A, III, 21, *Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 12 giugno 1878, Processo verbale...*

²¹ Si trattava di almeno sessanta nomi come si rileva dall'ordine del giorno.

Famiglia Artistica-Milano-Via Cappellari N.2
Milano 15 maggio 1878
On.le Presidenza dell'Accademia di Belle Arti

La Direzione della Famiglia Artistica, nel mentre accompagna a questa On.le Presidenza l'unita domanda crede opportuno completarla colle seguenti considerazioni.

È notorio che l'epoca in cui si verifica la maggiore affluenza di forestieri nella nostra Città, decorre dalla metà di Settembre alla fine di Ottobre; che i maggiori acquisti sono appunto fatti dagli stranieri, e quindi appare evidente il danno che arreca agli espositori il chiudere la pubblica mostra annuale precisamente allora che più gioverebbe tenerla aperta.

Le esposizioni hanno inoltre lo scopo di offrire agli allievi, coll'esempio degli artisti provetti, un mezzo piacevole di istruzione ed è certo che sarebbe ad essi più fattibile frequentarle verso la fine di ottobre, abbreviando con vantaggio, di qualche giorno le loro vacanze.

Cadendo la richiesta proroga poi nel tempo in cui stanno chiuse le scuole, vuolsi ritenere che non ne verrà pregiudizio alcuno al regolare servizio interno dell'Accademia.

Per ultimo si nota che, data la proroga, gli Artisti si avvantaggerebbero della stagione propizia agli studi sul vero. Persuasa la scrivente che le ragioni addotte avranno qualche favorevole influenza sulle deliberazioni di questa Onorevole Presidenza, raccomanda caldamente l'unita domanda e porge i sensi della maggiore osservanza.

La direzione

Bisi Giulio

Pietro Bouvier

Barzaghi Cattaneo

Scampini Carlo

Il segretario. F. Didioni

Acclusa a questa lettera si trova la delibera assembleare sottoscritta da 61 soci.

Famiglia Artistica-Milano-Via Cappellari N.2
Milano 15 maggio 1878
On.le Presidenza dell'Accademia di Belle Arti

Noi sottoscritti Artisti, seriamente preoccupati del fatto - che va verificandosi ogni anno maggiormente - di una desolante diminuzione della vendita delle opere artistiche esposte alla pubblica mostra di Brera e ritenendo tal fatto causato in via diretta dall'epoca poco propizia in cui viene aperta l'annuale esposizione, epoca che segna una remora nel passaggio dei forestieri e l'assenza quasi generale del ceto ricco della nostra città per cui resta tolta, od almeno diminuita la probabilità delle vendite

Chiediamo

Che questa onorevole ed illuminata Presidenza voglia accertarsi del fatto esposto ed a tutela degli interessi nostri disponga che, d'ora in avanti - o quanto meno quest'anno - in via d'esperienza, l'Esposizione presso l'Accademia di Belle Arti venga inaugurata verso la metà di settembre rimanendo aperta per la durata di un mese intero, come d'uso; subordinatamente poi chiediamo che, qualora non vi si oppongano speciali ed insormontabili difficoltà, venga la stessa pubblica mostra prorogata di altri quindici giorni chiudendosi così alla fine dell'Ottobre. Fidenti nell'illuminata condiscendenza dei maestri che conosciamo solerti nella tutela degli interessi riflettenti l'arte e gli artisti, ci firmiamo colla massima considerazione

Costantino Pandiani, Bisi Emilio, Pietro Calvi, Leopoldo Burlando, Confalonieri Francesco, FG [Federico Gaetano] Villa, Carlo Boucheron, Giuseppe Puricelli [Guerra], A[ntonio] Barzaghi Cattaneo, Bezzi Bartolomeo, Colombi Francesco, [Illeggibile], V[espasiano] Bignami, Gagliardi Luigi, Dell'Orto Uberto, Romolo Leoni, A[ngelo] Morbelli, Giulio Rossi, R[aimondo] Pereda, G[ulio] Branca, Scampini Carlo [?], G[iacomo] Campi, Roberto Fontana, Pietro Marzorati, Tallone Cesare, Malfatti Andrea, Luigi Pagani, Enrico Bartesago, Argenti Antonio, Ambrogio Reati, Didioni Francesco, Ernesto Fontana, Meneghini Matteo, Luigi Marai, Valdoni Antonio,

Cenni Quinto, Michis Pietro, Luca Flaminio, Guarnerio Pietro, Zaneletti Pietro, [illeggibile], Emilio Borsa, Giulio Gorra, Ronchi Carlo, Riva [illeggibile], [illeggibile], Michis Edoardo, Ambrogio Borghi, M[etello] Motelli, Gius[eppe] Mazza, Pasquale Miglioretti, Bart.meo Giuliano, Formis Achille, G[i]berto] Borromeo, Filippo Tranquillini, Villa Filippo, Luigi Sabatelli²².

Come si capisce, dunque, per la classe artistica il problema centrale si ritrovava nella scarsità delle vendite e nella necessità di aumentare le occasioni di commercio nel tentativo di riuscire ad agganciare il flusso maggiore di stranieri in città nel mese di settembre ed ottobre. L'esperienza, in sé, non si rivelò particolarmente utile a modificare lo stato delle cose e, a testimonianza che la questione degli ingressi alle rassegne annuali non sembra essere la causa centrale della decadenza delle mostre braidensi, è lo stesso Chirtani a riportare dati in controtendenza per l'esposizione del 1882 e a concludere che la data tradizionale tra agosto e settembre si rivelava, infine, quella più fruttuosa:

Ogni anno si è discusso quale fosse il mese più opportuno per aprire le sale di Brera, e a qualcuno parve che il settembre non fosse il mese più adatto, per l'assenza di molti dalla città. Ma è un fatto che tornando dai bagni o andando in campagna moltissimi si fermano qualche giorno a Milano e profitano della circostanza per visitare l'esposizione: gli atti dell'Accademia compilati con molta cura dal segretario conte Sebregondi ci fanno sapere che aprendo l'esposizione in gennaio il numero dei visitatori era di 1200 circa, mentre in settembre ha superato sempre di molto questa cifra e l'anno scorso ha raggiunto i 9600.²³

In occasione della Nazionale del 1881 si erano generate delle tensioni evidenti nel corpo a corpo tra Accademia ed Esposizione Permanente per decidere la tipologia e la modalità di esposizione e, di conseguenza, quale tra i due istituti avrebbe presieduto l'organizzazione dell'evento. Tra il maggio ed il giugno del 1880 furono vivaci le discussioni a Milano sull'organizzazione dell'evento. Una *querelle* che non implicava soltanto un problema dal punto di vista geografico – la scelta era tra l'Accademia di Brera e il Palazzo di Via Senato allora sede dell'Esposizione Permanente – ma la gestione dell'impresa espositiva con ricadute ben maggiori nel perimetro degli equilibri interni alla città e nei rapporti tra le istituzioni artistiche. Il 31 maggio la Famiglia Artistica invitava, a mezzo stampa²⁴, a una riunione per *comunicazioni importantissime*, ovvero sul *miglior modo per concorrere all'Esposizione Nazionale*. In occasione della seduta²⁵ la Famiglia esprimeva il proprio appoggio alla

²² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano Anno 1878, Carpi F II 6, Esposizione Nazionale 1878 1- Provvidenze Generali, n. 433. Sul protocollo la risposta del Presidente Belgioioso «On. Direzione della Famiglia Artistica – Milano, Via Cappellari 2 – Milano 15 giugno 1878, mi è grato ufficio riscontrare alla lettera inviata pochi giorni sono dagli onorevoli rappresentanti di codesta Società, annunciando loro che nella seduta tenutasi il 12 corrente, il Consiglio Accademico ha aderito al desiderio espresso dalle SS. LL. ed appoggiato dal numero di firme d'egregi artisti, infine di ottenere lo spostamento della consueta data d'apertura e di chiusura dell'Esposizione. Si è dunque determinato che la mostra quest'anno avrà principio col giorno 16 settembre e durerà fino al 21 del successivo Ottobre, ultimo limite; oltre il quale non può farsi proroga, incontrandosi ostacoli insormontabili. Il presidente, Belgioioso». La Famiglia rispondeva in data 24 giugno: «Né più sollecito né più favorevole esito potevasi da noi desiderare alla domanda che fosse quest'anno protratta e possibilmente prolungata l'annuale Esposizione di Belle Arti, ond'è a doppio titolo che ne siamo riconoscenti a Lei ed al Consiglio Accademico, presso il quale Ella vorrà farsi interprete del sentimento nostro e di quanti hanno firmato quella domanda», Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Esposizione Nazionale in Milano Anno 1878, Carpi F II 6, Esposizione Nazionale 1878 1- Provvidenze Generali, n. 476.

²³ L. Chirtani, *L'Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», VII (1882), 232, 24 agosto 1882, pp. 2-3.

²⁴ *Notabene*, «Corriere della Sera», V (1880), 150, 31 maggio 1880, p. 3; *Esposizione Nazionale*, «Corriere della Sera», V (1880), 151, 1 giugno 1880, p. 3.

²⁵ *Esposizione artistica*, «Corriere della Sera», V (1880), 152, 2 giugno 1880, p. 3; *L'Esposizione Artistica*, «Corriere della Sera», V (1880), 160, 10 giugno 1880, p. 2.

proposta dell'Esposizione Permanente chiedendo che fosse la Società di Via Senato a farsi carico dell'organizzazione e firmava, in tal senso, una petizione da sottoporre al comitato organizzatore. Furono anche le pressanti richieste dell'associazione e il dibattito che ne nacque a indirizzare la scelta dell'amministrazione ad accettare la proposta della Esposizione Permanente di farsi carico dell'organizzazione della mostra e ciò a testimonianza dell'impegno e del ruolo avuto nella preparazione della rassegna nazionale che, pure, la stessa Famiglia avrebbe infine "contestato", stando alla lettura proposta da Lista e Quinsac, con la radicale *kermesse* dell'*Indisposizione*. I documenti archivistici descrivono un quadro molto complesso: Luigi Bisi, Presidente dell'Accademia, il 24 giugno 1880 inviava una lunga relazione al Ministro della Pubblica Istruzione²⁶ dove dava conto dei fatti – prevalentemente economici – che avevano fatto sì che l'organizzazione della rassegna fosse affidata dal Consiglio Comunale ad una «società affatto privata e che per il carattere della sua istituzione è piuttosto una agenzia degli interessi economici dell'arte, ridotta dai tempi a schierarsi sul mercato». Proprio il carattere mercantile della Permanente, d'altronde, era alla base del rifiuto dell'Accademia di una collaborazione: la primitiva richiesta, giunta il 31 marzo da parte della Società di Via Senato, che prevedeva l'annullamento della esposizione annuale braidense e l'accorpamento alla rassegna artistica progettata per la Nazionale Industriale del 1881 di tutti i premi accademici, veniva respinta «per il carattere di quella Società che si può dire in gran parte commerciale» e anche in considerazione che i locali, già utilizzati nel 1872, avevano dimostrato di essere insufficienti ed inadatti all'esposizione. Al giornalista del «Corriere della Sera»²⁷ appariva, in maniera significativa, pressante la questione circa l'annuale esposizione braidense proprio per il 1880: con la concorrenza della mostra torinese e con la successiva nazionale del 1881, avrebbe avuto senso porre in essere l'appuntamento estivo milanese? La risposta, anche dalle intenzioni espresse dagli artisti, sembrava indicare la necessità di non sopprimere la rassegna perché «gli interessi stessi degli artisti sarebbero direttamente feriti poiché con un'esposizione di meno, essi avrebbero evidentemente meno probabilità di vendite». Si consideri come queste domande circa la necessità di una annuale che fungesse da mercato perenne rimasero vive sino agli anni dieci: dopo la chiusura della fallimentare Biennale del 1912, come visto, in Consiglio Accademico si faceva presente che, in ogni caso, gli artisti prediligevano l'ipotesi di un ritorno all'annuale.

Era ormai evidente come su scala nazionale e locale si registrasse un impressionante accavallarsi di occasioni espositive e il contrasto tra Accademia e Permanente per la rassegna del 1881 lasciava emergere il nodo che si sarebbe ripresentato nel 1888: due istituti e due mostre annuali – si badi, tra l'altro, che la braidense spesso imponeva il vincolo che le opere presentate alla rassegna accademica non fossero mai state esposte in altra occasione milanese – andavano a giovare alla classe artistica e, soprattutto, alla qualità stessa delle mostre? Quello che risultò, per la Nazionale di Milano del 1881, fu una rassegna promossa da un comitato esecutivo misto di esponenti del mondo dell'Accademia – presenti tuttavia non in veste di Consiglieri Accademici o accademici per precisa decisione del corpo dell'Accademia stessa di non partecipare in veste ufficiale, ma in veste personale a discrezione dei singoli – e della Permanente²⁸, anche se appare chiaro, scorrendo i nomi e le affiliazioni, che era netta

²⁶ Archivio Accademia Belle Arti Di Milano, Esposizione Nazionale in Milano anno 1881, CARPI F II 9, prot. 519. Tutto il faldone contiene i materiali relativi alla concertazione tra Accademia, Municipio, Permanente e Comitato dell'Esposizione Nazionale del 1881.

²⁷ *L'Esposizione Artistica 1880*, pp. 2-3.

²⁸ *Catalogo Ufficiale della Esposizione Nazionale del 1881 in Milano. Belle Arti*, Sonzogno, Milano 1881, pp. 23-26.

la predominanza della società privata sull'ufficialità del mondo accademico²⁹. Era questo il principale timore di un quotidiano come il «Corriere»³⁰, apertamente schierato a favore dell'Accademia, che dinanzi all'apertura da parte della Permanente a lasciare *ufficiare* l'esposizione dai Consiglieri Accademici rilevava come, in ogni caso, questi non avrebbero potuto portare i *provvidi regolamenti* come in Accademia né, tantomeno, i premi annuali ad eccezione – ma rimaneva il nodo dell'autorizzazione ministeriale e di una ipotetica riconsiderazione del regolamento – del Principe Umberto che non era vincolato, come gli altri, ad essere attribuito ad opere che fossero esposte nei locali dell'Accademia stessa. L'esposizione Nazionale si rivelò, come noto, un discreto successo in termini sia commerciali che artistici³¹, mentre le esposizioni braidensi continuarono a mostrare un costante calo della loro popolarità, sia in termini di affluenza che di vendite: le geremiadi dei critici sono costanti³² e si lamenta soprattutto la mancanza da parte dell'Accademia di un qualunque tentativo di rompere il ristagno tanto che Archinti – futuro membro del Consiglio Accademico – scrive che «lagnarsene è gettare parole al vento, quando talune patrie istituzioni, a impuntarsi contro ragione, darebbero dei punti ai tipi zoologici più ostinati»³³. Che l'Accademica, in effetti, procedesse con passo elefantico nell'affrontare la vicenda dell'esposizione annuale è ravvisabile dalla mancanza in sede di Consiglio di ordini del giorno che mirino ad una riforma dell'istituto. In più, l'anno successivo, Chirtani andava ad approfondire la considerazione sull'aspetto, sempre più centrale, che, come si è accennato, riguardava il vertiginoso aumento delle esposizioni. Come rilevava il critico nel 1887, dinanzi ad una mostra braidense povera per partecipazione di artisti non lombardi e disertata in parte anche dagli artisti locali, «L'Esposizione annuale milanese di quest'anno non dava gran che a sperare, essendosi presentata pochissimo tempo dopo la nazionale di Venezia, — che era stata preceduta dalla inaugurazione della Permanente, — e precedendo di poco la Nazionale di Bologna e le internazionali di Vienna, di Monaco e di Barcellona, che avranno luogo l'anno venturo»³⁴. Chiaro, allora, che l'annuale braidense, al netto del suo prestigio e della sua centralità nel contesto milanese, finiva coll'inserirsi in questa sovrabbondanza con una regolamentazione tanto più stringente laddove impediva di esporre opere già presentate. L'impasse appare ancora più significativa quando si considerino i resoconti del critico circa le opere acquistate a Brera al 18 settembre 1885³⁵: sedici pezzi da privati, sei dall'Accademia, fatti salvi quelli, ancora non conteggiati, della Società per le Belle Arti. Il rendiconto finale appare ancora più impietoso sul totale³⁶: su 683 opere esposte le vendite ammontano a 56, oltre alle sei acquistate dall'Accademia, una era stata acquistata dal monarca, 25 dalla Società delle Belle Arti, 24 da privati. Nel 1886 su 417 opere esposte le vendite

²⁹ Si vedano in tal senso le assemblee braidensi: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1877 al 1880, Carpi A, III, 21, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 1 giugno 1880, *Processo verbale...*; Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1877 al 1880, Carpi A, III, 21, Adunanza Straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 22 giugno 1880, *Processo verbale...*

³⁰ *L'Esposizione Artistica* 1880, pp. 2-3.

³¹ Si veda: Staudacher in Staudacher 2016, pp. 11-14.

³² gm [Gustavo Macchi], *A Brera, preliminari*, «La Lombardia», XXVII, 241, 2 settembre 1885, p. 3; *L'Esposizione di Belle Arti a Brera*, in «L'Italia», I (1885), 31, 1-2 settembre 1885, p. 2.

³³ L. Chirtani, *L'Esposizione di Belle Arti a Brera*, «Corriere della Sera», XI (1886), 251, 10 settembre 1886, p. 2.

³⁴ L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti a Brera. La risposta alle osservazioni d'un amico*, «Corriere della Sera», XII (1887), 258, 19 settembre 1887, p. 1.

³⁵ L. Chirtani, *Acquisti all'Esposizione di Belle Arti a Brera*, «Corriere della Sera», X (1885), 257, 18 settembre 1885, pp. 2-3.

³⁶ *Anno MDCCCLXXXV. Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Manini, Milano 1886, p. 141

ammontano a 24: 4 acquisti del monarca, 2 dell'Accademia, 18 dei privati³⁷. Nel 1887 il collasso della rassegna, giusta le motivazioni sopra elencate, era conclamato: le opere esposte erano scese a 298 e le vendite, soltanto a privati, a 25³⁸. Un simile risultato, sia in termini di vendite, ma, soprattutto, per la scarsissima misura dell'esposto, lasciava ampio margine di scrittura a Luigi Archinti che sul «Corriere» proponeva una più ampia disamina del problema delle esposizioni prendendo in considerazione l'annuale braidense di quell'anno e l'esposizione nazionale veneziana ed ampliando le sue riflessioni precedenti.

L'Esposizione di Brera si chiude ed è passata via come da poco in qua parecchie mostre di Belle Arti si seguono travolgendo una fiumana di quadri, statue, busti, bronzi, acquarelli, che pochi si degnano di voltarsi a guardare, e così scompaiono in non si sa qual mar d'oblio e di malinconie almeno in proporzione del novanta per cento. Alla Mostra nazionale di Venezia tutto è andato in inaugurazioni, festeggiamenti, banchetti, gite, pettegolezzi. Si divora la salsa e si lascia sul piatto l'arrosto quasi intatto; si gusta il contorno e si rimanda l'essenziale della pietanza alle cucine artistiche, agli studi dei pittori e degli scultori, dove la pleora di roba è enorme, anche di roba buona, anzi buonissima. In tali condizioni, non c'è sugo a scriver rassegne d'arte e sbracciar critica sul serio. Si incomincia con slancio e passione e si lascia poi andare per disgusto. Credi, e non senza fondati motivi, d'esserti sgombrato almeno in piccolo raggio attorno l'ambiente dagli errori più grossolani, dalle più viete teorie che all'estero non fanno nemmeno più ridere di compassione, e tutt'ad un tratto te ne vedi ricomparire qualcuna rinata dalle penne d'una critica rimbambita o rinnovata colla fede infantile di chi crede al sapere infuso dall'aria, o acquistato a buon mercato alle raccolte dei 49 artistici, ove si spaccia il contrappunto per gli orecchianti. Materialmente, superficialmente, queste teorie ripullulate dai tarli non sono le stesse, hanno fede di nascita diversa, altri nomi, altri aspetti, ma di dentro e di sotto sono le stesse.

È anche diventato uno scio fare il disgustato, il difficile, il superiore, e gridare all'arte decaduta, esclamando ad ogni inaugurarsi di Mostra: «Che miseria! che vuoto! non c'è nulla!» - Si aumenta così l'elenco delle cose nostre che van bene, ma che è di prammatica e di vezzo calunniare in casa e screditare di fuori, come ebbe testé a lagnarsi ad un Congresso il prof. Ascoli rispetto alle cose universitarie.

Le Esposizioni annuali regionali, senza inaugurazioni solenni, senza orifiamme e aste con gonfaloni, e bandiere e stendardi, senza discorsi a sfogo di rettoriche sublimità, passano più inosservate dei fatti diversi della cronaca cittadina. Quella di Brera, per esempio, anche quest'anno, non ha destato la menoma curiosità, la più piccola animazione fuori dei circoli artistici, benché presentasse oltre alla qualità sceltissima del concorso Fumagalli dei fatti artistici degni di essere segnalati e studiati³⁹

Chirtani lancia un attacco alla stessa attività critica che si dimostra incapace di apprezzare le esposizioni e valutarle nella loro dimensione di fatto artistico, ovvero di luogo principale di manifestazione delle tendenze pittoriche e scultoree attuali, riducendole ad eventi mondani. L'attività del critico diviene per il poligrafo un *predicare al deserto* quando, poi, uscendo dal limite delle manifestazioni di più alto richiamo, ci si rivolga alle realtà locali in cui diventa tangibile il mutamento del rapporto tra il contesto artistico e il pubblico e gli amatori d'arte. Sembra chiaro che, ormai, sia venuta meno la percezione della centralità dei singoli eventi artistici e questo – al netto dei problemi legati alla eco che questi hanno verso l'esterno – proprio all'interno del contesto artistico nazionale e locale. Una trasparenza, in termini percettivi, delle rassegne dovuta all'eccessivo numero di mostre: non è casuale che da questo momento in avanti alcune rassegne principali si struttureranno o

³⁷ Anno MDCCCLXXXVI. *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Manini, Milano 1887, p. 129.

³⁸ Anno MDCCCLXXXVII. *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Favario, Milano 1888, p. 127.

³⁹ L. Chirtani, *Le esposizioni di Belle Arti a Venezia e a Milano*, «Corriere della Sera», XII (1887), 269, 29 settembre 1887, p. 2.

nasceranno con una conformazione biennale o triennale. Inizia Milano nel 1891, segue Venezia nel 1895, Torino nel 1896.

I.1.2 – «DISPIACE DARE QUESTO COLPO DI MAZZA A BRERA»: LA NASCITA DELLA TRIENNALE.

Come noto⁴⁰ già nel gennaio del 1888 la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente avanzava l'ipotesi di riunificare le due esposizioni annuali – quella braidense e quella della Permanente – in una sola occasione espositiva. Gli studi sulla Prima Triennale, molto ampi quando si consideri la vicenda dell'affermazione prima del divisionismo, sono molto meno numerosi e molto imprecisi quando si consideri la ricostruzione della fondazione dell'istituto. Il più recente contributo di Elisabetta Staudacher ha proseguito a delineare il profilo di un'Accademia insensibile e letargica dinanzi alla crisi in atto e ostinatamente contraria a qualunque collaborazione con la Permanente:

La Permanente, che voleva evitare dispersioni inutili dovute alla presenza in città di due mostre annuali, all'assemblea generale del gennaio 1888 aveva approvato all'unanimità una mozione per riunire, con le adeguate modalità, la propria rassegna con quella di Brera. Nonostante il pieno sostegno dei soci artisti, i primi diretti interessati, che già si erano attivati, anche attraverso la Famiglia Artistica, per presentare al consiglio accademico una domanda in tal senso, non ci fu nulla da fare: Brera andò avanti per la sua strada e, di fronte all'insuccesso della rassegna del 1888, decise di passare alle edizioni triennali.

In realtà le cose andarono diversamente. Questo breve affondo, basato sui materiali e le delibere consiliari conservate presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera che, non risulta, siano stati mai pubblicati, permette di rilevare come l'ipotesi della Triennale fu immediatamente resa operativa da Brera che, nella istituzione del Consiglio aveva piena coscienza dell'enorme crisi in atto, e come, già nel marzo del 1888, l'Accademia ritenesse *ipso facto* sospesa la catena delle esposizioni annuali. La mozione della Società delle Belle Arti, espressa in una seduta assembleare della Società di Via Principe Umberto, non si tradusse in una delibera indirizzata alla Presidenza o alla segreteria dell'Accademia: rimase lettera morta sinché non venne fatta propria dalla Famiglia Artistica che si diede a convocare una assemblea straordinaria aperta a tutti gli artisti residenti a Milano. La consultazione che ebbe luogo il 1 febbraio portando alla delibera del seguente ordine del giorno:

Considerato che la duplicità delle Esposizioni annuali di Belle Arti in Milano, riesce di danno agli interessi degli artisti ed a quello dell'arte suddividendo l'attenzione e l'efficace concorso del pubblico; considerato che una sola Mostra annua fatta nei locali della Permanente acquisterebbe un'importanza di cui l'arte nostra non avrebbe che ricavare nuovo lustro; fanno voti perché il Consiglio della Regia Accademia e quello Direttivo della Permanente, si accordino onde d'ora innanzi le due Esposizioni vengano riunite nelle sale di quest'ultima, soddisfacendo così al desiderio di tutti gli artisti.⁴¹

Si riapriva, in un certo senso, la questione che aveva visto fronteggiarsi i due istituti nel 1881: uno degli elementi principali di tensione doveva essere la questione del luogo nel quale tenere l'esposizione. La richiesta di far transitare l'annuale braidense nei nuovi locali dell'odierna Via Turati significava – come già notato da alcuni osservatori nel 1881 – rischiare di esautorare l'Accademia e,

⁴⁰ Si veda: Staudacher 2016, p. 14. Si rimanda, per una visione generale, a quanto ricostruito da Roberto Ferrari (Ferrari 2008, pp. 65-69).

⁴¹ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 37, 6 febbraio 1888, p. 3.

a monte di tutto, non poteva essere in alcun modo accettata l'idea di una *riunificazione* delle due rassegne in una nuova occasione espositiva perché avrebbe snaturato l'esposizione annuale braidense strettamente connessa alla vita dell'Accademia e avrebbe portato, in parte, ad una cessione di responsabilità da parte di Brera a favore una istituzione privata con finalità commerciali di quanto, invece, era di pertinenza di una istituzione pubblica. Questi elementi, lungi dall'essere una semplice remora del Consiglio Accademico e frutto di una ostinata miopia istituzionale, avevano inderogabili motivazioni burocratiche e statutarie.

L'Accademia, in realtà, non si dimostrò in nessun modo ostile all'idea di modificare l'istituto dell'esposizione annuale, né la proposta della riunificazione delle due rassegne in una sola, compresa la questione dello spazio, venne scartata aprioristicamente. Non appena la proposta avanzata dalla Famiglia Artistica giunse all'ordine del giorno, l'istituto braidense si mosse risolutamente alla verifica della fattibilità del progetto che, in primis, abbisognava di preventivi lasciapassare sia ministeriali sia privati per quel che concerneva la questione dei premi di istituzione privata: il fatto che la mostra del 1888 venisse realizzata seguendo la consueta scadenza annuale fu dovuto, semplicemente, alla necessità di svolgere studi e verifiche burocratiche per la fattibilità dell'edizione triennale non ad una opposizione dell'Accademia al progetto. Non a caso l'ormai Consigliere Accademico Luigi Chirtani nel giugno si sbilanciava, pur mancando qualunque ufficialità, e dava per assunto che l'esposizione annuale braidense successiva, quella per l'anno 1889, non si sarebbe tenuta e che il prossimo appuntamento sarebbe stato per il 1891. La proposta appariva assolutamente valida e desiderabile al professore che, in un lungo articolo, che vale la pena riportare in quanto illumina anche sulle problematicità della nuova istituzione triennale, chiariva le ragioni del suo appoggio:

In Milano, e fuori, corre voce che quest'anno, e l'anno venturo, non ci sarà l'Esposizione di Brera, quindi per gli artisti niente concorsi ai premi principe Umberto, Fumagalli, Milyus, ecc., perché il Consiglio accademico avrebbe presa la determinazione di cessare le Esposizioni annuali, e farne di triennali. A motivo di queste voci non pochi artisti sono in dubbio, se devono prepararsi a mandare le loro opere, non essendo la notizia ufficiale; o se devono soprassedere. La notizia non è priva di fondamento, ma è prematura. Le Esposizioni di belle arti si son fatte tanto frequenti da stancare tutti. Poco a poco diventano meri pretesti per procurare movimento di gente e di autorità ad altri scopi, mentre l'arte da principale vi si riduce a oggetto secondario, a funzione di zimbello, accoppiata ad altri richiami per adescare il pubblico. Il danno maggiore ne viene alle Esposizioni annuali, regionali, ed alle permanenti, istituite in parecchie città. L'annuale di Brera vede diminuire tutti gli anni i già pochi visitatori, e con essi la probabilità delle vendite e l'Esposizione Permanente, che ha avuto un brillante principio, quest'anno è passata via si può dire inosservata. Naturalmente si pensa a riparare a tanti danni, e delle proposte e trattative sono state scambiate e ventilate tra il palazzo di Brera e quello della via Principe Umberto, nel senso, precisamente, accennato dalle voci che corrono. Sarebbe infatti una combinazione sensata. L'Accademia di Brera riducendo da annuale a triennale la sua mostra periodica, cesserebbe due anni su tre, di fare involontaria concorrenza a quella fissa della Permanente, e accumulerebbe, per quel periodo, i premi di istituzione regale e privata. L'Esposizione triennale avrebbe così tre concorsi principe Umberto, ossia tre premi di quattromila lire l'uno, da darsi alle tre opere migliori lasciandone la proprietà ai premiati; le tre opere così segnalate al pubblico come le migliori avrebbero la massima probabilità d'essere vendute, per lo meno ad un prezzo eguale alla cifra del premio. Avrebbe tre concorsi Fumagalli, con tre altri premi di altre quattromila lire ciascuno, coll'onore del collocamento dell'opera premiata nella R. Pinacoteca degli autori moderni in Brera. Avrebbe tre premi Mylius, tre premi Girotti, tre Vittadini, tre Canonica, ecc. Tutte sommate quelle e queste istituzioni di incoraggiamento, danno un totale di circa 50 mila lire per triennio. A questa attrattiva straordinaria vanno aggiunte quelle delle somme destinate annualmente per acquisti alle Esposizioni di Milano dalla Casa Reale, da qualche Ministero, dalla R. Accademia stessa, e si arriva poco distante dalle 75 mila lire, che sarebbe una bella somma come fondo sicuro. In tali condizioni tutti gli artisti italiani vorrebbero concorrere alla triennale milanese, e questa diventata la esposizione italiana regionale

più importante di tutta l'Italia, non rischierebbe di rimanere tanto poco frequentata come tocca alle mostre annuali. Inaugurata con qualche pubblicità, fatta un po' prima, quando la cittadinanza agiata non è ancora andata tutta via per bagnature e villeggiature, avvivata da qualche attrattiva accessoria, attirerebbe il pubblico che come si stanca delle esposizioni troppa frequenti sarebbe solleticato a visitarne una che sotto auspici tanto promettenti si presentasse solo ogni tre anni. L'idea dunque è buona, e pare anche che non trovi opposizioni; ma presenta alcune difficoltà da superarsi. L'adesione del Governo si crede sarebbe facile ad ottenere. Le istituzioni per premi sono determinate da lasciti, legati e dotazioni, e da forme e destinazioni specificate, e sono state fondate per le Esposizioni annuali. Per quelle i cui donatori sono vivi, non potrà essere difficile ottenere il consenso per l'ideato cambiamento; per quelle di indole testamentaria, si presentano invece ostacoli legali, e forse per qualcuna dei rischi. Altre difficoltà di vario genere si oppongono ad una pronta determinazione, perciò si deve ritenere la notizia prematura.

Sta tuttavia che si studia il modo di renderla possibile, e che la istituzione dell'Esposizione triennale di Belle Arti in Milano si può ritenere non solo tra le cose desiderabili, ma tra le possibili che si stanno maturando perché riescano bene. Intanto per quest'anno l'Esposizione solita avrà luogo, coi soliti concorsi o premi. Nulla sarà innovato.⁴²

La nota di Chirtani sembra, paradossalmente, ufficiale: non è improbabile, infatti, che proprio dal Consiglio Accademico emergesse ufficiosamente il suggerimento di dare notizie in merito alla questione al fine di chiarire i termini e le tempistiche. Le fonti archivistiche confermano che, già nel marzo, l'Accademia si era mossa immediatamente a porre mano alla questione e che le informazioni diffuse da Chirtani rispecchiavano un fatto ormai assodato.

Il voto espresso dalla Famiglia nell'assemblea straordinaria del febbraio 1888 si risolse, infatti, in una comunicazione diretta al Consiglio Accademico che prese in carica la richiesta della Famiglia Artistica nella seduta del 19 marzo 1888⁴³. L'ordine del giorno prevedeva la messa in questione della comunicazione dell'associazione:

Il Presidente apre la discussione intorno alla domanda della Famiglia Artistica relativa all'Esposizione annuale di quest'Accademia. Come dato di fatto premette che la proposta lede lo statuto, che stabilisce che l'Esposizione di Brera debba essere annuale, e quindi dovrà interpellare il governo, ma intanto desidera conoscere l'opinione del consiglio.

Il consigliere [Carlo] Mancini dice che in questo modo non si va più avanti, le due esposizioni si danneggiano a vicenda. Da un lato le sale della Permanente sono migliori, dall'altra dispiace dare questo colpo di mazza a Brera centro di tradizioni artistiche rispettabili. Si potrebbe conciliare ogni cosa, facendo in Brera una esposizione solenne ogni tre anni, con tre premi Principe Umberto ed anche coi premi delle Istituzioni private, una vera festa artistica; lasciando gli altri anni alla Permanente.

È provato che le esposizioni annuali vanno perdendo credito invece lasciando uno spazio di tre anni, gli artisti metteranno maggior impegno, l'attività artistica verrà singolarmente eccitata, e si avranno i migliori risultati, per decoro di Brera e per lustro del paese. Il consigliere Alemagna appoggia la proposta, avvertendo che si dovrebbe stabilire che a questa esposizione triennale non potessero figurare opere d'arte già esposte.

Il consigliere Osnago [Cesare] apprezza la proposta, ma ne vede le difficoltà specialmente per le questioni giuridiche ed economiche. Si nomini una Commissione che studi la cosa. Intanto fa voti, rispetto all'esposizione scolastica, che si ritorni al sistema antico, quello di farla contemporaneamente all'esposizione annuale: ciò serve a svegliare l'emulazione degli artisti e gli spinge a far meglio.

⁴² L. Chirtani, *Probabile mutamento nell'Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 30 giugno 1888, pp. 2-3.

⁴³ La seduta prevista al 10 marzo era stata rinviata per motivi burocratici. Per la seduta del 19: Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 19 marzo 1888.

Il presidente vede anche lui le difficoltà giuridiche, ma avverte che il Premio Fumagalli è assai largo nella sua Fondazione, e però si potrebbe benissimo assegnarlo triplicato, ogni tre anni.

Il consigliere Bignami trova la proposta di Mancini conforme ai voti già da lui conseguiti ed espressi pigliando parte ai lavori di scelta e ordinamento della esposizione: ora ebbe a notare un eccesso di produzione, da imbarazzare assai per il collocamento, ed ora una povertà desolante; lasciando tre anni di tempo, gli artisti faranno di più e meglio, che è appunto l'ideale da raggiungere. L'esposizione potrà farsi altresì con un certo decoro giacché l'arte, aristocratica per eccellenza, non può privarsi di una certa esteriore eleganza. Mantenendosi in Brera questa nobile gara, rialzata nel concetto del paese, profitterà dei simpatici influssi che emanano dal luogo e dalle sue solenni memorie.

Il consigliere Bignami trova in massima buono il concetto, ma lo impensierisce la povertà dei locali, difetto che, aumentando il numero dei lavori, spiccherà anche di più. Deplora poi che si assegnino alle esposizioni i locali dell'arte moderna, che rimane periodicamente sottratta al pubblico, con evidente danno. Dice che si dovrebbe far cessare un grave inconveniente, per cui talora dei lavori mediocri coprono dei quadri di merito, ben più degni di essere lasciati in vista- si dispongano delle sale adatte, e non si prendano impegni se prima non si è sicuri di averle. Il consigliere Mancini pensa che si possa provvedere con costruzioni in legno, e ogni tre anni non dispiacerà un po' di disordine temporaneo per conseguire un risultato rilevante. Il consigliere Boito è d'accordo con Mancini e Bignami che si debba mantenere in Brera l'esposizione: e questo non solo in omaggio a care memorie, ma nell'interesse morale e anche materiale degli artisti. Dice che le Esposizioni Permanenti hanno un ufficio tutto proprio. Basta l'esempio di Venezia, ove l'Accademia avendo ceduto l'esposizione alla Permanente gli artisti non se ne trovano contenti. Egli preferirebbe una esposizione Biennale, che gli par più conciliabile col Premio Fumagalli e intanto si elegga una commissione che prenda in quesito nel dovuto esame, fermo sempre che si dovrà interpellare il Ministero per ciò che riguarda la modificazione da introdurre nello Statuto.

Il consigliere Osnago si associa.

L'ordine del giorno Boito rimane così formulato:

1° il Consiglio aderisce al concetto che l'esposizione di Brera nell'avvenire sia biennale o triennale.

2° si nomini una commissione la quale studi le modalità in specie in rapporto ai premi d'istituzione privata.

Si passa alla nomina della Commissione. Il consigliere Zannoni dichiara di astenersi.

La commissione risulta composta dei signori consiglieri Mancini, Bignami, Boito, Beltrami, Osnago.

Fu dunque dal voto espresso nell'assemblea della Famiglia Artistica che si avviò l'iter complesso dell'istituzione della Triennale di Brera. Il 19 novembre, dopo mesi di lavoro, la Commissione produceva un verbale in cui rendeva conto dell'avanzamento.

La Direzione della Famiglia Artistica il 9 febbraio 1888 comunicava a quest'Accademia il seguente voto degli artisti residenti in Milano e convenuti in assemblea il giorno 1° al m.

“Considerato che la duplicità delle Esposizioni annuali di Belle Arti in Milano, riesce di danno agli interessi degli artisti ed a quello dell'arte suddividendo l'attenzione e l'efficace concorso del pubblico; considerato che una sola Mostra annua fatta nei locali della Permanente acquisterebbe un'importanza di cui l'arte nostra non avrebbe che ricavare nuovo lustro; fanno voti perché il Consiglio della Regia Accademia e quello Direttivo della Permanente, si accordano onde d'ora innanzi le due Esposizioni vengano riunite nelle sale di quest'ultima, soddisfacendo così al desiderio di tutti gli artisti”.

Il consiglio di quest'Accademia nell'adunanza del 19 marzo assunse la presente proposta del Consigliere Mancini: si potrebbe conciliare ogni cosa, facendo in Brera una esposizione ogni tre anni, con tre premi Principe Umberto ed anche coi premi delle Istituzioni private, una vera desta artistica, lasciando gli altri anni alla Permanente.

Ed infine votò il seguente ordine del giorno del Prof. Boito

1° il Consiglio aderisce al concetto che l'esposizione di Brera nell'avvenire sia biennale o triennale.

2° si nomini una commissione la quale studi le modalità in specie in rapporto ai premi d'istituzione privata.

Si passa alla nomina della Commissione. Il consigliere Zannoni dichiara di astenersi.

La commissione riuscì composta del Signor Presidente e dei signori consiglieri Mancini, Bignami, Boito, Beltrami, Osnago.

La commissione si riunì il 21 marzo, il 6 ed il 30 giugno ed il 19 novembre.

Intanto il Signor Presidente aveva fatto pratiche ufficiose presso il Ministero della Real Casa e presso il Sig. Cav. Avv.to Albani parente degli eredi Fumagalli.

I risultati sarebbero.

Che il M.[inistero, nda] è disposto ad acconsentire che il premio P.U. sia conferito ogni tre anni e ciò siano dati tre premi in una sola volta.

Che le due Famiglie oggi rappresentanti l'eredità del benemerito Sig. Saverio Fumagalli non mettono veto al proposto sistema di conferire pure ogni tre anni, tre premi di fondazione Fumagalli, non sarà quindi che da regolarizzare mediante atto notarile il consenso degli eredi e l'accettazione loro del nuovo regolamento pel premio. La commissione convinta della importanza eccezionale che verrebbe ad acquistare una esposizione saltuaria e quindi biennale o triennale, massima triennale, si occupò delle altre difficoltà e cioè dell'epoca, dei locali e delle spese.

Le statistiche degli introiti ossia del concorso dei visitatori che già avevano fatto mantenere in Settembre l'esposizione annuale indurrebbero a non mutare quest'epoca e ciò converrebbe tanto più che per i locali la Commissione trovò opportuno siano aggiunte le sale spaziose site a pianterreno delle scuole di ornato superiore e figura, salvo a richiedersi all'Istituto Lombardo la sua grande aula adiacente.

La superficie utilizzabile di cotesti ambienti è esposta nell'unito calcolo del Signor Consigliere Luca Beltrami.

Provveduto così ai locali la questione delle spese si fa un po' meno importante, sebbene di queste necessità che l'On. Consiglio voglia preoccuparsi sin d'ora.

La commissione è infine d'avviso che la periodicità dell'Esposizione di Brera sia triennale, che cessi nell'anno in cui ha luogo, l'altra della Permanente, che in quell'anno la Società Permanente e di Belle Arti faccia a Brera i suoi acquisti, che la stessa Commissione incaricata del giudizio nei concorsi Premio Principe Umberto e Premio Saverio Fumagalli, formino, riunite, il Giuri di accettazione delle opere presentate alla Esposizione.⁴⁴

Frattanto, fedele alla sua posizione d'osservatore d'arte, Chirtani in occasione dell'ultima esposizione annuale rilevava ancora come l'eccesso di occasioni espositive si rivelasse dannoso per la produzione artistica stessa quando ci si rivolgeva ai più giovani che non avevano il tempo di maturare opere compiute o pienamente espressive della loro ricerca:

L'Esposizione di quest'anno si direbbe fatta espressamente per provare che la molteplicità della Mostra di Belle Arti, tra gli altri danni produce sugli artisti anche l'effetto debilitante della coltura sforzata dei fiori. I giovani più intraprendenti, che si appassionano alle questioni ardenti delle novità artistiche, sono quelli che ne subiscono di più i tristi effetti. Trascinati ad una produzione rapida, a brevi intervalli, senza aver tempo di orizzontarsi, ne provano smarrimenti, irresolutezze, altalena di slanci e di accasciamenti, di impeti e di stanchezze subitanee. Lo studio dell'Esposizione sotto questo rispetto, nelle opere degli artisti che appartengono ai gruppi per la conquista di un'arte moderna è molto interessante.⁴⁵

Disperante appariva, poi, il tema delle vendite con una ulteriore restrizione: su 376 opere esposte, le vendite, ancora una volta a soli privati, ammontavano soltanto a 15⁴⁶. Peggioro, se possibile, gli appariva l'involuzione, quasi immediata, dell'Esposizione Permanente in occasione della successiva rassegna primaverile del 1889 dove anche l'allestimento, uno dei problemi principali di tutte le mostre artistiche e della braidense, si rivelava mal fatto con una maggiore attenzione data, scrive il critico, alle cornici piuttosto che ai quadri stessi. Quello che valeva per la scuola giovane, presente all'ultima annuale di Brera, valeva per tutte le generazioni presenti alla Permanente:

⁴⁴ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Atto verbale della Commissione Speciale per l'adunanza tenuta nel giorno 19 novembre 1888.

⁴⁵ L. Chirtani, *Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 265, 25 settembre 1888, p. 1.

⁴⁶ *Anno MDCCCLXXXVIII Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Favero, Milano 1889, p. 149.

Rispetto all'entità artistica delle opere riunite, quest'Esposizione fornisce un'ultima prova, se ce ne fosse bisogno, dell'opportunità della recente determinazione del Consiglio dell'Accademia di Belle Arti di Milano, colla quale, per mettere riparo ai danni delle troppo frequenti Esposizioni, è stata ridotta a triennale l'Esposizione di Brera. Questa della Permanente nel totale si può dire una Esposizione di stanchezza, un principio d'esaurimento. I dipinti reduci dalle gare artistiche continue, i veterani delle Esposizioni natalizie, regionali, nazionali ed internazionali, non sono pochi, né manca qualche scopatura di studio; né difettano le opere fatte in fretta per far atto di presenza, ma la colpa non è degli artisti. Fare per non vendere mai; e prestarsi a una frequenza disastrosa di esposizioni dentro e fuori paese, è un'impresa superiore a ogni ingegno.⁴⁷

La neonata Permanente, dunque, era stata immediatamente coinvolta dal turbine della crisi, chiarendo come, ancora una volta, il nodo non risiedesse certo nella sede o nell'istituzioni promotrici delle esposizioni, ma, paradossalmente, nel loro accavallarsi e nell'innestarsi di un circolo vizioso in cui gli artisti producevano molto, ma scansavano l'opera di grande respiro – quella che nel contesto milanese si immaginava essere destinata alla esposizione braidense quale vetrina principale per l'affermazione nel panorama artistico locale – puntando al lavoro medio più facilmente smerciabile. Questo, per Chirtani, non era un semplice problema di natura economica o mercantile, ma un più sottile rischio per la stessa ricerca pittorica o plastica che si trova imbrigliata in una maglia troppo stretta di occasioni espositive.

La definitiva approvazione, tra l'aprile ed il maggio del 1889, del progetto della Triennale, veniva finalmente a portare un elemento di iniziale normalizzazione e rappresentava, indubbiamente, una delle principali conferme dell'azione positiva della Famiglia Artistica alla cui iniziativa è, in larga parte, da demandare l'avvio della riflessione che condusse alla nascita della Triennale. A seguito della vista relazione, infatti, la questione ritornava in sede di consiglio nel gennaio del 1889⁴⁸: il primo punto all'ordine del giorno riguardava la discussione sull'istituenda Triennale e le pratiche da svolgere anche in rapporto alla Famiglia Artistica.

Il Signor Presidente richiama l'attenzione dell'onorevole consiglio sull'argomento principale dell'ordine del giorno e cioè sulla questione dell'Esposizione di belle arti, che oramai può essere discussa e decisa quanto alla ventilata sua riforma: epperò fa leggere dal Segretario la relazione presentata dalla Commissione stata eletta nella adunanza del 21 aprile 1888 [...] col mandato di studiare (specie in rapporto ai premi di fondazione privata) le modalità colle quali l'esposizione di belle arti presso l'Accademia di Brera, potrebbe essere ridotta a biennale o triennale.

[...]

Il Signor Presidente apre anzitutto la discussione sulla questione di massima se si abbia ad abbandonare il sistema attuale di esposizioni annuali e si ritenga più utile farla soltanto ogni tre anni e prega gli onorevoli signori consiglieri di discutere e decidere anche facendosi carico dell'avviso generale degli artisti in questa questione, come a loro certamente conterà.

[seguono interventi di consiglieri circa la questione delle sale espositive e dell'allestimento, nda].

Il prof. Archinti, riflettendo allo scopo della maggior utilità degli artisti, del loro maggior vantaggio a cui tende, desidererebbe si ricercasse se qualche altra epoca dell'anno non sia più favorevole di quella del settembre, entra il prof. Beltrami ma vi rinuncia per le considerazioni: che l'esperimento fatto anni sono in primavera non diede migliori risultati (come l'attestano il prof. Casnedi ed il Consigliere Bignami), che l'esposizione primaverile della

⁴⁷ L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti alla Società Permanente*, «Corriere della Sera», XIV (1889), 112, 24 aprile 1889, p. 3.

⁴⁸ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 11 gennaio 1889.

Permanente non ha ancor provato il maggior vantaggio di quella stagione, che nella primavera (come dice il consigliere Luigi Bianchi) già vivono altre esposizioni in altri centri d'Italia, che una commissione di cui fece parte il Consigliere Bignami conchiuse appunto per la scelta del mese di settembre. Alle quali considerazioni tutto non si aggiunge l'altra che in quest'epoca si hanno libere le scuole e il personale di servizio.

Il consigliere Butti presenta un promemoria (allegato B al presente verbale)⁴⁹ nel quale pur dimostrandosi favorevole al sistema triennale, sarebbe però contrario al sistema di riunire in un anno solo tanti premi, e proporrebbe che il Premio Principe Umberto fosse dato semplice nell'esposizione triennale di Brera e negli altri due anni fosse dato all'Esposizione della Permanente. Il Prof. Boito oppone che dal momento che l'esposizione triennale ha la sua ragione nella grande solennità ed importanza di parecchi premi, i quali per lo appunto verranno ad attirare maggior concorso e di opere e di acquirenti, cotesto scopo verrebbe a mancare in buona parte attuandosi la proposta del Consigliere Butti ed alla opinione del Consigliere Butti il gran numero di premi essere per creare difficoltà per la formazione delle Commissioni, egli replica che a suo avviso, una delle ragioni delle difficoltà sinora incontrate nelle premiazioni è stata quella di trovare la migliore opera, confronto delicatissimo, che invece la difficoltà scema se i premi sono tre massime in relazione alla varietà dei generi di pittura e scultura, ritiene pertanto che dall'accumulazione dei premi gli artisti vantaggeranno e si ridesterà l'antica attenzione sulla esposizione di Brera, e così sarà per l'esposizione della Permanente cessando una volta ogni due anni.

Il consigliere Osnago appoggia la riunione dei tre premi P.U., vorrebbe che in quell'anno coincidesse nella stessa epoca l'esposizione scolastica e dimostra infine essere opportuno che il Consiglio nel decidere la triennialità dell'esposizione abbia a dichiarare di non vincolarsi per sempre e di potere ove occorra ritornare al sistema annuale ed il consiglio consente.

Il consigliere Villa ricorda che gli artisti volevano dapprima la fusione delle due esposizioni, ma il consigliere Beltrami fa presente che col sistema triennale viene appunto abolita la concorrenza che le due esposizioni si facevano.

Chiusa la discussione.

1° Il Signor Presidente mette ai voti la questione di massima se l'accademia cessa dal tenere annuale l'esposizione ed intende renderla triennale. I votanti sono diciannove e la questione è approvata affermativamente con diciotto voti ed un astenuto Prof. Casnedi, il quale avrebbe desiderato che la votazione si fosse estesa cumulativamente alla questione dei premi.

2° Il Signor Presidente mette ai voti la proposta che i tre premi di istituzione del benemerito Saverio Fumagalli siano conferito in occasione dell'esposizione triennale ed il consiglio approva all'unanimità.

3° Il Signor Presidente mette ai voti la proposta del Consigliere Butti che nella esposizione triennale si conferisca un solo premio Principe Umberto e negli altro due anni l'accademia lo conferisca ad una delle opere esposte nella esposizione della Società Permanente; si riapre la discussione alla quale prendono parte i consiglieri Beltrami, Giuliano, Osnago e Bignami. Il consigliere Bignami ricorda il movente primordiale della conclusione del 21 aprile del Consiglio, l'importanza che deriverà all'esposizione da tre premi Principe Umberto, l'attrattiva di belle opere che ne seguirà, che la famosa questione della scelta di un'opera sola la più lodevole mentre parecchie sono le commendevoli, colla riunione di tre premi è risolta. Messa infine ai voti la proposta del Consigliere Butti non è accettata.

Risolta così la questione di massima dell'Esposizione Triennale, il signor Presidente si riserva di sottoporla alla decisione dell'Onorevole Ministero.

Nel corso dei mesi successivi, dunque, si pose mano alla questione in tutte le sue implicazioni burocratiche: dalla stesura dei nuovi regolamenti per i premi di fondazione privata, Umberto e

⁴⁹ La relazione di Butti, acclusa, verte massimamente sul problema delle formazioni del giuri che, a suo modo di vedere, difficilmente si sarebbero sobbarcati l'onere di dover decidere in merito al conferimento di somme ingenti. In più riteneva svalutativo nei confronti della Permanente – che avrebbe supplito nei due anni di mezzo alla precedente annuale braidense – che nessun premio fosse trasferito alla esposizione, cosa che avrebbe influito negativamente sulla classe artistica.

Fumagalli⁵⁰, e relativa discussione⁵¹, dalla scelta e sistemazione dei locali⁵² al rischio di slittamento della esposizione a causa della contemporanea inaugurazione della Esposizione di Palermo⁵³ con, a chiusura d'anno, la nomina della Commissione – Bartolomeo Giuliano, Filippo Carcano, Federico Gaetano Villa, Enrico Butti e Camillo Boito – deputata allo «studio del regolamento per la consegna delle opere, la loro vendita ecc. alla prossima esposizione». Se di Bartolomeo Giuliano è nota la affiliazione almeno negli anni settanta, Filippo Carcano, Federico Villa ed Enrico Butti – tutti consiglieri accademici – erano soci della Famiglia Artistica.

Cassata l'annuale braidense istituita in formulazione triennale, nella città di Milano lo spazio espositivo rimaneva occupato dalla “nuova” rassegna annuale, quella primaverile della Permanente e dalle due rassegne delle società artistiche locali: Società degli Artisti e Patriottica e Famiglia Artistica.

⁵⁰ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 6 aprile 1889.

⁵¹ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 26 aprile 1889. Rimane invariata per l'Umberto l'elezione del giurì da parte degli artisti espositori.

⁵² Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza straordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 31 marzo 1890.

⁵³ Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Consigli Accademici. Adunanze dall'anno 1887 al 1890, Carpi A, III, 23, Adunanza ordinaria tenuta dal Consiglio Accademico il giorno 19 novembre 1890.

CAPITOLO II

« UN AMBIENTE DI RICERCHE, DI TENDENZE NUOVE, DI AVANSCOPERTE ARTISTICHE ».

L'ATTIVITÀ ESPOSITIVA DELLA FAMIGLIA ARTISTICA.

LE RASSEGNE INTIME DAL 1886 AL 1899.

Caro Vittore,

l'altra sera visitai l'esposizione alla famiglia e rimasi a lungo davanti a tuoi quadretti pieni di sentimento e d'amore farti dei complimenti è cosa volgare. Speravo di trovarti in questi giorni per invitarti a vedere i miei ultimi lavori ma non essendoci riescito ti scrivo. Se mi vorrai scrivere l'ora io mi troverò qui, naturalmente solo.

Ciao tuo G. Segantini

Saluta Mamma e Poldina.¹

Questa lettera di Giovanni Segantini a Vittore Grubicy racconta della visita che il pittore della montagna fece ad una esposizione Intima della Famiglia Artistica – probabilmente attorno al 1891-1892 – dove si trovavano esposte le opere dell'amico.

Al di là dell'indubbio interesse che la vicenda riveste – non foss'altro per la presenza di Segantini tra le sale dell'associazione – questa lettera è importante per due motivi: da un lato, infatti, attesta l'attenzione, da parte di un autore considerato da alcuni osservatori d'arte un maestro di primissimo livello, per quanto si trovava esposto nelle sale della società, dall'altro introduce immediatamente uno degli elementi fondamentali delle rassegne Intime, il loro carattere di novità. Grubicy non aveva alle spalle una attività espositiva particolarmente intensa: il suo esordio come pittore era recentissimo e risaliva al 1889² quando si era presentato nelle sale della Società degli Artisti e Patriottica. Questo aspetto, all'apparenza marginale, ha una importanza centrale nella comprensione delle rassegne Intime: costituivano, in larga parte e nelle edizioni migliori, un laboratorio in cui trovavano possibilità di presentazione opere che, per motivi generazionali, materiali o linguistici, non potevano essere concepite od esposte per la maggiore rassegna braidense.

Si è considerato, finora, come il contesto espositivo milanese fosse caratterizzato da una complessa stratificazione di problematiche che, in sintesi, si traducevano in una oggettiva difficoltà di accesso all'Esposizione da parte, soprattutto, delle generazioni nuove. Non che si tratti, in molti casi, di una impossibilità motivata da ragioni di ordine estetico – spesso è facile percepire come nell'accettazione delle opere predominasse un criterio di rappresentatività che portava a prediligere le manifestazioni più compiute e maggiormente esemplificative della scuola lombarda – ma è chiaro che l'Esposizione Braidense non poteva in linea di massima rappresentare, in quanto vetrina nazionale, il luogo della sperimentazione, della prova: al 1891, Previati, Morbelli, Pusterla, Longoni, non sono autori *nuovi*, ma personalità che da almeno un decennio occupano la scena artistica locale e sono fra i rappresentanti della Scuola Lombarda, così come Segantini. Il cicaleggio critico attorno alle opere di questi artisti si svolge in maniera estremamente tipica: è la stessa agitazione che accompagna l'affermazione delle prove di Cremona, Ranzoni, Bianchi e Carcano quando questi artisti espongono

¹ Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy-Benvenuti, Ben. V.8.54 (senza data).

² S. Reborà, *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo*, in S. Reborà, a cura di, *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo 1851-1920*, cat. della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio 16 aprile – 26 giugno 2005), Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 11-23:15 e M. Cremona, *Cronobiografia*, in Ivi, pp. 133-136:134.

lavori che rappresentano una nuova posizione estetica all'interno di un percorso espositivo già avviato. Soprattutto, considerando in maniera *non militante* i fatti, appare chiaro come Brera costituisse un polo di assorbimento costante: Brera accetta ed espone, seguono le polemiche sulla stampa, gli attacchi della critica, ma il tutto viene "riassorbito" da Brera.

Le *Intime* sotto questo profilo rappresentano, spesso, il *laboratorio* di Brera, occasioni in cui attraverso la produzione minore è possibile cogliere le evoluzioni che trovano, poi, piena esplicazione nelle opere riservate alla Nazionale. Fatto, questo, che diviene sempre più consistente quando la cadenza dell'annuale braidense muta e nel biennio vacante tra una Triennale e l'altra l'*assorbimento* di Brera viene sostituito da quello delle rassegne minori che diventano, a tutti gli effetti, il luogo di esordio di generazioni di artisti che incontravano il pubblico per la prima volta al di fuori della cornice scolastica delle esposizioni dei concorsi accademici. Questo ruolo si definisce, quasi immediatamente, e si struttura nel primo decennio di attività della rassegna promossa dalla Famiglia Artistica. Accanto alla crisi del dispositivo espositivo braidense, al cambiamento della periodicità delle mostre – tutti elementi di contesto che giocano a favore delle occasioni espositive minori che, non va dimenticato, costituiscono un utile mercato per la vendita – vi è indubbiamente un fattore interno alla Famiglia Artistica che permette alle *Intime* di differenziarsi dal resto delle rassegne minori annuali: la critica, che da subito pone attenzione a queste mostre, evidenzia la connotazione generazionale delle mostre annuali dell'associazione che presentano un profilo giovanile dovuto alla presenza di artisti giovani che espongono. Questo aspetto anagrafico è quello che costituisce l'ossatura delle *Intime*, l'unico elemento di continuità in rassegne che, si è detto, esteticamente rimangono eclettiche per la varietà delle proposte, anche fra i giovani stessi: il corpo sociale della Famiglia, corpo che in parte è ricostruibile proprio dalle presenze registrate alle rassegne, è quello che conferisce alle mostre il loro carattere di innovazione.

A fronte di questi elementi che si possono definire contestuali e strutturali, l'*Intima* si pone quale *potenza* di un *atto*: gli artisti, qualora si associno, hanno infatti la possibilità di disporre di uno spazio espositivo che, in quel momento, è unico a Milano, uno spazio in cui non sono presenti giurie e commissioni d'accettazione e dove, quindi, l'accesso è *libero*. Così è definita nel 1892 la linea delle rassegne dalla Direzione dell'associazione: «I soci artisti sono invitati dunque a concorrere a questa mostra, piuttosto che con opere destinate per la loro natura a quei mercati che sono le ordinarie Esposizioni, con studi, con bozzetti, con opere, le quali per l'accentuazione delle tendenze individuali, o per la specializzazione della tecnica, non possano trovare agevolmente posto nelle Esposizioni ufficiali».³

Sebbene, come si vedrà, talvolta vi siano dei riferimenti a commissioni interne queste di riferiscono a commissioni di collocamento delle opere più che di ammissione: del resto, una cernita dei lavori su base qualitativa avrebbe generato problemi stante il diritto del socio di esporre in virtù della propria affiliazione. Lo sfruttamento di questa possibilità espositiva è ciò che definisce la storia delle *Intime* che per essere dipendenti dalla composizione del corpo sociale sono, in conseguenza, a-specifiche dal punto di vista estetico: le *Intime* permettono, infatti, di valutare la progressioni di tutte le esperienze in atto al di fuori di una scala di valori stabilita a posteriori. Si vedrà come i critici saranno legati in una sola voce nell'affermare che l'*intimità* in molti casi significa sperimentazione, proposta, ricerca: opere che costituiscono la prima elaborazione o una tappa intermedia di una riflessione

³ *L'esposizione annuale alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» XVII (1892), 321, 21 novembre 1892, p.3.

linguistica estrinsecata in un piccolo formato. Non a caso, nel corso dei primissimi anni, le mostre della Famiglia Artistica andranno sempre più a definire una specificità per *schizzi e bozzetti*, ovvero opere che non fossero intese per esposizioni maggiori ma che esprimessero una parte più intima e privata della produzione artistica, quasi la concretizzazione immediata di idee e soluzioni. Si è visto come, ancora nel 1912, la Commissione d'accettazione alla Biennale di Milano sottolineasse come le piccole rassegne annuali delle società artistiche rappresentassero il naturale sbocco di opere *minori* e di artisti alle prime armi: in realtà, come si vedrà, rappresentano anche il luogo in cui tradizionalmente troveranno manifestazione opere concluse, di grandi dimensioni e di grande impegno, che costituivano manifesti pittorici di correnti non ancora affermatesi.

Tornando alla lettera di Segantini, la presenza di Grubicy permette di evidenziare un aspetto al quale si è già accennato. L'esordio di Vittore non avveniva alle *Intime*: la rassegna non nasce *ex abrupto* nel panorama espositivo cittadino, ma ricalca un modello già esistente ed avviato nel 1878 dalla Società degli Artisti e Patriottica.

II.1.1 - «UN'ESPOSIZIONE QUASI DI FAMIGLIA»: LE RASSEGNE INTERNE DELLA SOCIETÀ DEGLI ARTISTI E PATRIOTTICA.

Per comprendere meglio la natura di questa esposizione della Società degli Artisti e Patriottica, la cui prima edizione, come si è detto, ebbe luogo nel 1878, conviene guardare a quella del 1879 (Fig. XXV), tenuta sempre nel periodo natalizio⁴ e che può essere considerata la prima esposizione strutturata avviata dal sodalizio: si trattava, come scriveva il recensore Chirtani, di «un' esposizione quasi di famiglia, fatta nelle sale della Società Patriottica, con quadri, acquerelli, sculture e ceselli, di artisti appartenenti alla società, e dove non si può accedere se non si è introdotto da un socio»⁵.

Fig. XXV - U. Dell'Orto, *Gli artisti lombardi all'Esposizione annuale di oggetti d'arte della Società Artisti e Patriottica di Milano, 13 dicembre 1879*, caricatura, ub. sconosciuta.

⁴ « Società degli Artisti e Patriottica. — Come nello scorso anno, anche in questo, i soci artisti apriranno una Esposizione dei loro lavori di piccola dimensione, secondo le norme tra loro concertate. Gli estranei alla Società possono visitarla, come per lo passato, dal tocco alle quattro, o accompagnati da un Socio, o con biglietto apposito rilasciato a nome di un socio. L'Esposizione avrà principio il 14 corr., per essere chiusa colla fine del mese, e verrà inaugurata la sera del 13, con un banchetto d'artisti», *Società degli Artisti e Patriottica*, «Corriere della Sera», IV (1879), 335, 5-6 dicembre 1879, p. 3.

⁵ L.C. [Luigi Chirtani], *Esposizione Natalizia*, «Corriere della Sera», IV (1879), 348, 18 dicembre 1879, p. 2.

Il carattere delle opere esposte sottolineava questa declinazione familiare: una gamma di opere per la maggior parte riconducibili al genere dello studio o variante e del quadro di piccolo formato – in ogni caso opere *intime* in quanto studi, bozzetti o lavori concepiti in maniera più spontanea dell'opera destinata all'appuntamento espositivo di maggiori dimensioni – di quasi tutti gli artisti milanesi da Eleuterio Pagliano, maestro affermato sulla scena artistica, al giovanissimo, almeno pittoricamente, Uberto Dell'Orto⁶ che qui si ripresentava dopo l'esordio avvenuto nelle stesse sale l'anno precedente, da Leonardo Bazzaro, affermatosi, proprio sullo scorcio del decennio, con i soggetti lagunari quale nel genere nuovo astro di una pittura naturalista del paesaggio «con un senso di severa intonazione alla Fontanesi»⁷, ai quasi esordienti Conconi e Rapetti.

Una mostra che, dunque, presentava la solida tradizione pittorica lombarda, tanto nella pittura di paesaggio che di figura, a fianco di recenti fermenti di bollore scapigliato e alle evoluzioni interne alla linea del naturalismo lombardo all'insegna di una più spigliata decantazione della materia cromatica e della ricerca luministica avviata da Carcano e seguita dal nuovo "fronte" del paesaggismo tra Gignous, Dell'Orto e Bazzaro. In quel 1879 le novità della nuova mostra si limitavano, a detta del recensore, a un piccolo gruppo di artisti: Camillo Rapetti, che si presentava con quattro *Impressioni* paesaggistiche, Eugenio Gignous, allo stesso modo declinante una pittura in cui «il vero vi è colto attraverso a un'emozione dell'anima», Filippo Carcano, ormai affermato maestro a seguito delle proposte degli anni sessanta, che si presentava con tre piccole vedute lacustri, e Luigi Conconi «un giovane architetto che da poco s'è dato al dipingere e che ha esposto uno schizzo, e un paesaggio incominciato e lasciato lì dopo il primo sbizzo. Molti ridono di quei due scarabocchi; io penso che a ridere delle cose di Conconi bisogna affrettarsi finché si può essere in tanti, perché sono persuaso che presto si potrà trovarsi in pochi a ridere e in molti ad ammirare chi ha messo con poche tinte un profondo sentimento, una tepore così soave di vita in quel paesaggio sbizzato con tanta inesperienza del mestiere». L'esordio di Conconi, in ambito pittorico, avviene in effetti non all'Esposizione braidense del 1880⁸, ma proprio all'esposizione natalizia della Società degli Artisti e Patriottica: ancora, dopo l'esposizione maggiore, Conconi parteciperà nuovamente alla esposizione natalizia del 1880⁹ con «una figura di donna e qualche fiore» sebbene il recensore non mancasse di evidenziare come il giovane pittore continuasse «a non esser ancor lui, e ad imprigionare un'indole delle più artistiche, rimuginando reminiscenze di Cremona. È modestia? è peritanza?». A chiusura della esposizione si trovavano cartelloni caricaturali «rappresentanti l'Arte del Trapassato, del Passato, del Presente, dell'Avvenire e del Di là da venire».

È evidente, scorrendo i nomi degli artisti presenti, che accanto al fronte "tradizionalista" si trovasse un fronte "giovanile", rappresentato proprio dalle nuove leve della pittura di paesaggio e di figura

⁶ Il caso di Dell'Orto è significativo dell'importanza di queste piccole rassegne: una parte consistente della sua produzione, infatti, è transitata per le mostre sia della Patriottica sia della Famiglia Artistica ed è possibile integrare così il regesto di P. Nicholls delle esposizioni; cfr. *Esposizioni ed opere esposte dal 1874 al 1990*, in F. Monteforte, *Uberto Dell'Orto e il Realismo Lombardo del secondo Ottocento*, De Luca, Roma 1992, pp. 192-194.

⁷ Non era nota la presenza del pittore alla rassegna: *Apparati- Esposizioni*, in F. L. Maspes, E. Savoia, *Leonardo Bazzaro. Catalogo ragionato delle opere*, Antiga, Treviso 2011, pp.455-471.

⁸ S. Rebora, *L'età dell'innocenza. Pittori, critici, committenti, mercanti d'arte al tempo della Scapigliatura*, in M. Agliati Ruggia, S. Rebora, a cura di, *Il Segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 15 settembre – 3 dicembre 2006), Milano 2006, pp. 13-54: 40.

⁹ L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti della Società Patriottica*, «Corriere della Sera», V (1880), 354, 23-24 dicembre 1880, p. 2.

allineati sulle innovazioni cremoniane, ranzoniane e carcaniane del decennio immediatamente precedente.

Ancora Chirtani spiegava il carattere precipuo di questa mostra nelle due diverse recensioni per l'edizione del 1880 e del 1881:

Il titolo è abbastanza lungo, ma l'Esposizione sta tutta in un breve corridoio. Ha però un merito: dà un'immagine fedele della pittura milanese come il telefono ripete con un suono sottile, appena percettibile, gli alti e bassi, le sonorità e le raucedini, il timbro e l'intonazione, le qualità ed i difetti eufonici della voce che trasmette. Da Salvatore Mazza, che vi brandisce coraggiosamente la vecchia bandiera di un passato alquanto remoto, sino al Conconi, che vi porta quella delle speranze degli ultimi entrati in scena. Vi figurano tutti gli stendardi o tutte le bandierole dalle scuole che si combattono le simpatie degli scarsi nostri committenti o amatori di belle arti. [...] Credo buona l'idea di questa piccola esposizione sotto Natale e capo d'anno, ma bisognerebbe darle vita col darle carattere. Alcuni sembra l'intendano nel senso d'una occasione per dar aria ai fondi di studio stravecchi, e per smaltire delle ripetizioni abborraciate da fiera, o delle volgarità di maniera da cavarci il tacchino e il panettone delle feste; credo invece che dovrebbe essere un'Esposizione di cose fresche, spontanee, senza pretesa, ma veramente artistiche.¹⁰

La Mostra annuale degli artisti della Società Patriottica ha preso definitivamente posto a Milano tra le fiere natalizie e di capo d'anno. Parecchi esponenti si adoperano a darle sempre più questo carattere, facendo espressamente per la loro esposizioncella dei lavoretti anche finiti, e mettendovi con qualche ribasso in vendita quello che hanno avanzato dalle grandi Esposizioni; alcuni altri tentano collocare con profitto eccezionale qualche scarabocchio difficile a smaltirsi; altri finalmente si mantengono fedeli al primo programma, che era quello d'una Esposizione di schizzi di getto di impressioni vive, immediate, senza pretesa ma esclusivamente artistiche.¹¹

La mostra si caratterizza anche negli anni seguenti per un carattere inclusivo che non fa differenze di scuola: così nel 1880 accanto, come visto, a un Conconi ancora troppo cremonista, accanto a Daniele Ranzoni che esponeva tre oli e tre acquarelli¹², accanto a Gignous, ritornava l'esordiente Uberto dall'Orto insieme all'altrettanto giovanissimo alla scena milanese Pompeo Mariani¹³ che proprio in queste sale sembra esordire giusta il patrocinio dello zio Mosè Bianchi socio ed espositore. Così, nel 1881, a fianco dei nomi di Carcano, Bazzaro, Bianchi, ritroviamo la squadra "avvenirista" da Gignous a Conconi, Guido Boggiani, allievo di Carcano, più noto per la sua successiva impresa sudamericana che per i suoi meriti pittorici, fresco di esordio alla Esposizione nazionale tenutasi da poco a Milano, e, ancora, le due nuove leve del paesaggismo, Dell'Orto e Mariani,¹⁴ con i frutti del recentissimo soggiorno egiziano. Identiche nell'assetto e per la partecipazione proseguono le mostre del 1882¹⁵,

¹⁰ Ibidem.

¹¹ L. Chirtani, *L'Esposizione della Patriottica*, «Corriere della Sera», VI (1881), 860, 31 dicembre – 1 gennaio 1881, p. 3.

¹² La partecipazione di Ranzoni a questa mostra non è stata segnalata negli studi precedenti: A.-P. Quinsac, a cura di, *Daniele Ranzoni. 1843-1889*, cat. della mostra (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente 18 aprile – 28 maggio 1989), Mazzotta, Milano 1989; A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano-Ginevra, 1997.

¹³ Nell'articolo Chirtani scrive «tre studi di Marliani», da leggersi come probabile refuso per Mariani: l'esordio di Mariani va, dunque, anticipato al 1880. Per un regesto completo e analitico delle esposizioni di Mariani si veda da ultimo: P. Lunardi Versienti, *Elenco delle esposizioni nazionali e internazionali*, in P. Lunardi Versienti, *Pompeo Mariani 1857-1927. Storia inedita di un grande pittore dell'ottocento*, Silvana Editoriale, Milano 2017, pp. 244-254.

¹⁴ Entrambi i passaggi per i pittori non risultavano noti.

¹⁵ L.C. [Luigi Chirtani], *L'Esposizione alla Patriottica*, «Corriere della Sera», VII (1882), 354, 24 dicembre 1882, p. 3.

1883¹⁶ e quella del 1884 che, a detta del solito Chirtani, cominciava a dare segnali di diminuzione dovuti non alla scarsa qualità dell'esposto ma alla difficoltà di vendite¹⁷.

Per quest'anno, accanto ai nomi sempre ricorrenti, spicca quello di Angelo Morbelli che, reduce dal recente successo braidense di *Giorni Ultimi*, avviava lo sfruttamento del filone pietoso del Pio Albergo Trivulzio: «Morbelli al solito ci porta tra i vecchioni dell'Ospizio Trivulzio, questa volta si tratta di un quadrettino allegro: i vecchioni desinano: la tavola scorcchia sulla visuale e alla fuga dei vecchioni corrisponde una fuga di piatti, di bottiglie, di bicchieri, di forchette; ma non c'è confusione e il tocco è netto». L'identificazione di quest'opera (ill. 1) con il piccolo dipinto recentemente passato in asta¹⁸ è stata avanzata, correttamente, da Giovanni Anzani¹⁹: il trattamento pittorico della tavola si avvicina molto ad esiti coevi come *Al Caldo* o *All'Osteria* e corrisponde perfettamente alla descrizione del *quadrettino* fatta da Chirtani. Sullo stesso tema sono note altre versioni, una datata al 1919²⁰, mentre è più recente la riemersione di una variante di dimensioni minori datata al 1903²¹ e che riproduce, quasi fedelmente, una fotografia di studio di Morbelli pubblicata da Caramel²²: si tratta, evidentemente, di una serie di quadri connessi al motivo del refettorio che origina da un prototipo, riconoscibile, forse, proprio in quello esposto in occasione della mostra natalizia della Patriottica e sviluppato attorno al 1884.

Tornando alla vicenda delle esposizioni della Società degli Artisti e Patriottica, sulla stessa linea, dal punto di vista della rappresentatività della produzione artistica, si muove l'esposizione del 1885²³.

È una vera Esposizione per strenne, e gli artisti, ciascuno per proprio conto, senza accordi preventivi, ci han messo dell'impegno perché riuscisse tale, lusingando ed interpretando i gusti più diversi acciò tutti vi trovassero da soddisfare il proprio; e soprattutto non dimenticando, nel mettere i bigliettini dei prezzi sullo comici, che il gusto più spiccato dei nostri egregi amateurs, salvo alcune eccezioni, è quello degli acquisti a buon mercato.

Mosè Bianchi, così, portava degli acquarelli di soggetto chioggiotto geniali «per la *goccia* della tinta» e una tela di marina; Carcano sei piccoli soggetti veneziani; Bazzaro due paesaggi; Eugenio Gignous sette quadri con visioni lacustri e veneziane; Pompeo Mariani delle variazioni esotiche sul tema dei beduini in preghiera – simili, per questo aspetto, a opere maggiori come *La Preghiera dell'arabo*²⁴ - e delle marine; Paolo Sala dodici vedute di Londra soggetto sfruttatissimo dal pittore che introduceva quel genere di vedutismo urbano, trattato con fattura spigliata, che anche Mosè Bianchi cominciava

¹⁶ L. Chirtani, *L'Esposizione Natalizia alla Società Patriottica*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 352, 22-23 dicembre 1883, p. 3.

¹⁷ L. Chirtani, *L'Esposizione alla Patriottica*, «Corriere della Sera», IX (1884), 350, 23-23 dicembre 1884, pp. 2-3.

¹⁸ Il Ponte Casa d'Aste, *Dipinti e Sculture del XIX e XX secolo*, 10 novembre 2015, lotto 218.

¹⁹ G. Anzani, in G. Anzani, E. Chiodini, *L'Ottocento tra poesia rurale e realtà urbana*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 13 ottobre – 12 gennaio 2014), Silvana Editoriale, Milano 2013, pp. 116-117.

²⁰ Già pubblicata in *Archivi del Divisionismo* (cfr. T. Fiori, a cura di, *Archivi del Divisionismo*, II, Officina Edizioni, Roma 1969, p. 110, n. VI.45 e fig. p. 286, n. 1430) e riportata al 1890, l'opera è riemersa in occasione della mostra *Angelo Morbelli* e ricondotta da Monica Vinadri al 1919 grazie alla data iscritta, cfr. M. Vinardi, in A. Scotti Tosini, a cura di, *Angelo Morbelli*, cat. della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea e Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, 7 febbraio – 25 aprile 2001), Edizioni GAM, Torino 2001, pp. 149-150 e fig. pag. 91.

²¹ Finarte, *Dipinti del XIX secolo*, asta del 25 maggio 2004, lotto 191. Il piccolo quadro di cm 21.5x35 è datato al 1884 circa.

²² L. Caramel, *Angelo Morbelli: le ragioni del Vero e quelle della pittura*, in L. Caramel, a cura di, *Angelo Morbelli*, cat. della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica, 3 aprile – 16 maggio 1982), Mazzotta, Milano 1982, pp. 9-32: 16.

²³ L. Chirtani, *La piccola Esposizione artistica alla Società Patriottica in via San Giuseppe*, «Corriere della Sera», X (1885), 354, 23 dicembre 1885, p. 3.

²⁴ Versienti 2017, p. 119. Anche in questo caso si tratta di una esposizione non censita.

ad applicare negli stessi anni alle vedute milanesi. Conconi «ha un ventaglio che direi architettonico, con una figura bianca su fondo bianco; è un vezzo artistico vaghissimo. Poi ha un terzo di figura di ragazza, pittura elegante quasi monocroma su fondo a chiazze di luce dorata, poi due teste poco più che a chiaroscuro a grasse pennellate, che ridicono una volta ancora il talento di questo artista e il suo vezzo di cominciare e lasciar lì». Seguivano Gola, Pagliano «il fondatore di questa Mostra», Bartolomeo Giuliano, Uberto dell'Orto, Sebastiano De Albetis, Giovanni Beltrami, Achille Formis, Luigi Stefani. Presente anche Morbelli che «tra gli altri quadri, ne ha uno assai buono di una ragazza che fa una calza rossa».²⁵

II.1.2 – «QUANDO A QUALCUNO LAMPEGGIÒ L'IDEA DELL'ESPOSIZIONE»: LA NASCITA DELLE INTIME, 1886.

Gli anni ottanta dell'ottocento, per la storia della pittura lombarda e milanese sono anni di estremo fermento. L'eredità cremoniana e carcaniana segna il passo per una rivoluzione interna al contesto pittorico locale che passa, appunto, attraverso la linea degli *avvenirsti*. Oltre che dal cosiddetto «naturalismo lombardo», con il suo bagaglio iconografico centrato sulla pittura di paesaggio²⁶, la rivoluzione passava attraverso il definitivo superamento dell'impostazione accademica nella costruzione dell'opera. Così, almeno, appariva a Luigi Chirtani la cui voce critica – sebbene parziale – risulta estremamente utile per comprendere il contesto figurativo degli anni ottanta e novanta, anche in relazione alle successive affermazioni divisioniste che vedono il futuro professore di Storia dell'arte dell'Accademia di Brera – succeduto a Mongeri nel 1888 – ostile²⁷. Il primo momento in cui ad Archinti appare chiara l'affermazione della nuova scuola *avvenirista* è, si è visto, la vittoria del Premio Principe Umberto da parte di Filippo Carcano – maestro indiscusso della ricerca sul colore – nel 1882²⁸. La vittoria di Carcano induce Chirtani a dedicare un lungo articolo sul «Corriere della

²⁵ Il passaggio espositivo di Morbelli non risulta essere stato recuperato. La laconicità della nota, tuttavia, non permette di attribuire con certezza una identità all'opera esposta.

²⁶ Per questi aspetti si vedano come riferimenti basilari, oltre alle monografie e ai cataloghi sui singoli autori, i seguenti testi e la bibliografia ivi citata: A. Scotti, *Achille Tominetti fra naturalismo lombardo ed europeo*, in G. Pizzigoni, a cura di, *Achille Tominetti. 1848-1917*, cat. della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 18 agosto – 6 ottobre 1991), Vangelista, Milano 1991, pp. 9-17; A. Scotti Tosini, *Il Naturalismo lombardo del secondo Ottocento. spunti per una revisione critica*, in F. Monteforte, *Uberto dell'Orto e il realismo lombardo del secondo Ottocento*, cat. della mostra (Sondrio, Palazzo della Provincia 15 gennaio – 1 marzo 1992), De Luca, Roma 1992, pp. 7-13; S. Rebora, *La Pittura di paesaggio: dalla veduta al naturalismo*, P. Biscottini, R. Bossaglia, S. Rebora, *Pittura Lombarda del secondo Ottocento*, cat. della mostra (Milano, Fiera Milano 28 ottobre – 11 dicembre 1994), Electa, Milano 1994, pp. 35-46; S. Rebora, *Artisti lombardi in Riviera*, in G. Ginex, S. Rebora, a cura di, *Scoperta del mare. Pittori lombardi in Liguria tra '800 e '900*, cat. della mostra, (Genova, Palazzo Ducale 9 luglio – 24 ottobre 1999), Mazzotta, Milano 1999, pp. 35-58; G. Anzani, E. Chiodini, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Zust, 21 settembre – 8 dicembre 2008), Silvana Editoriale, Milano 2008; G. Anzani, E. Chiodini, *L'Ottocento tra poesia rurale e realtà urbana. Un mondo in trasformazione*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Zust 13 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014), SilvanaEditoriale, Milano 2013.

²⁷ La scelta di riferirsi a Luigi Archinti quale punto di riferimento critico per questa fase, poggia principalmente sulla possibilità di disporre di articoli e recensioni, pubblicati tra il «Corriere della Sera», «L'Illustrazione Italiana» e «Natura ed Arte», che, più di quelli prodotti da altri osservatori del momento come Virgilio Colombo, Gustavo Macchi o lo stesso Grubicy, abbracciano un ampio lasso di tempo e mostrano un impianto critico particolarmente strutturato.

²⁸ Carcano si veda: A. Ribera, *Filippo Carcano Pittore*, Celanza, Torino 1906; G. Cesura, *Filippo Carcano. Milano, 1840-1904*. Cavallotti Editori, Milano 1986; M. Valentini, a cura di, *Filippo Carcano 1840-1914. Vedute milanesi e panorami lombardi*, Edizioni Artes, Milano 1987.

Sera»²⁹ interrogandosi se fosse un bene o un male questo evento che segnava *il trionfo dei coloristi* ovvero di quelli che venivano considerati «il trionfo della ciurmaglia artistica, la distruzione dell'onestà nell'arte». L'analisi del critico è estremamente chiara: l'estetica accademica e quella purista individuano nella pittura condotta principalmente col colore *l'espressione più volgare dell'arte e cosa triviale*, in una svalutazione anche storica dei maestri coloristi da Tiziano a Veronese. A questa concezione, Chirtani opponeva una nuova considerazione del colore su base storica in netto contrasto con la teoria dell'insegnamento accademico stesso, basato sulla centralità del disegno. La militanza attiva di Chirtani nei confronti di quella che definisce *la nuova scuola* è tale da doversi difendere dalle accuse di essere il primo sobillatore dello scontro tra le scuole. Così nel 1883, dopo una accorata rassegna dedicata all'Esposizione romana in difesa di Michetti e del suo *Voto*, lamentava amaramente come le nuove tendenze pittoriche fossero osteggiate in maniera ufficiale nei contesti espositivi: «per la nuova scuola se non si può di più, deprimere almeno i più meritevoli» e continuava:

A Torino che prova di stima ha dato al De Nittis, che indispettito credo, non espone più in patria, mentre in Francia è tenuto in conto d'uno dei più forti artisti moderni? Qual concetto buono ha mostrato per Mosè Bianchi di Monza? Non ha preferito Maccagnani a D'Orsi ed a Gemito? A Roma come ha trattato il Michetti e il suo gran quadro del *Voto*? Ha soltanto mostrato d'accorgersi che aveano esposto Rossano, Calderini e Delleani, non vi ha preferito qualche scolaro ai maestri, dopo aver preferito a Milano una debole derivazione di Gignous a Gignous? Come proceda la reazione artistica nella nuova tattica si è visto anche testé a Brera. Per incuria degli esponenti che hanno trascurato di mandare le schede per la nomina della Commissione per il premio Principe Umberto, a tenore del regolamento la nomina della Commissione toccò all'Accademia. Che è andata essa a pescar fuori per formarla? Gli artisti che per principi d'arte devono essere i più contrari ai migliori pittori della nuova schiera. L'Induno, per esempio, ha mandato persino Mantegazza, a giudicare le pitture di Mosè Bianchi, di Segantini, di Gola, di Delleani, di Bazzero, di Ferroni, di Fattori, di Mariani, di Filippini. E l'obbiettivo è stato toccato. La Commissione li ha giudicati tutti inferiori a Boggiani.³⁰

Al Boggiani, Chirtani dichiarava di preferire Segantini, che si presentava con *La culla vuota* e *La raccolta dei bozzoli*, definiti due capolavori di pittura energica, e Previati con il suo *Maggio* che, benché giudicato di maniera, viene esaltato per le sue qualità: misteriosa rimaneva la comprensione del giudizio seguito dalla Commissione per il Premio, ma ancor di più che si fossero verificate le condizioni – a causa della mancata partecipazione degli stessi artisti – per le quali la commissione giudicatrice risultasse di completa nomina accademica a fronte della rosa di candidati proposta dalla Famiglia Artistica. Già prima del 1882, quando la Famiglia si rese responsabile della vittoria carcaniana, è il 1878 quando si rintraccia la prima partecipazione della Famiglia Artistica alla nomina del giuri³¹. Per il 1880 la Famiglia proponeva accanto ad Enrico Butti ed Eugenio Gignous, gli unici due artisti che si potrebbero indicare come appartenenti ad una più moderna scuola, Francesco Barzagli, Pietro Bouvier, Carlo Ferrario, Bartolomeo Giuliano, Eleuterio Pagliano, Francesco Confalonieri e il Marchese Luigi Capranica³². Certo è che Chirtani, nello stesso 1880, dinanzi alla

²⁹ L. Chirtani, *L'Esposizione di Brera. Il premio Principe Umberto a Filippo Carcano*, «Corriere della Sera», VIII (1882), 256, 17 settembre 1882, pp. 2-3.

³⁰ Luigi Chirtani, *L'Esposizione di Belle Arti a Brera. La reazione e il Principe Umberto*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 256, 17 settembre 1883, pp. 2-3.

³¹ In occasione di una convocazione per l'Assemblea generale del 24 agosto 1878 si legge: «Proposta della Direzione circa l'opportunità di occuparsi della nomina del giuri pel conferimento del *Premio Principe Umberto*, nell'esposizione annuale di Belle Arti nel palazzo di Brera. – Scelta dei candidati per comporre il giuri», *Memento*, «Corriere della Sera», III (1878), 228, 20 agosto 1878, p. 3.

³² *Corriere Artistico*, «Corriere della Sera», V (1880), 225, 17 agosto 1880, p. 3.

premiazione di Giacomo Favretto con il suo *Vandalismo. Poveri Antichi!*, lamentava come la Commissione non si fosse degnata «nemmeno di gettare al Carcano [che si candidava con *L'isola dei Pescatori*, nda] la consolazione d'una menzione al magro verbale del verdetto da essa pubblicato»³³ rilevando, al contempo, la qualità dell'opera di Leonardo Bazzaro che presentava il prototipo delle variazioni sul tema *Il Ponte dei Sospiri a Venezia* e la potenza pittorica di Gola definito *un enfant terrible tra i giovani lombardi*.

Saltato l'anno 1881, certamente più di rottura appariva il Giurì proposto dalla Famiglia nel 1882³⁴ dove, ad eccezione dei nomi dei due scultori Andrea Malfatti e Luigi Vimercati e del pittore Bartolomeo Giuliano, l'indirizzo di una scuola *avvenirista* appariva chiaramente palesato: Eugenio Gignous, Giuseppe Grandi, Luigi Conconi, Angelo Achini, Emilio Gola e, per finire, Carlo Borghi che introduceva il mondo della committenza legata a doppio filo alla tradizione cremoniana e alle sue filiazioni. Il giurì proposto dalla Famiglia risultò, per una fortunata coincidenza dovuta alla prevalenza di votanti appartenenti all'associazione³⁵, integralmente eletto e si istituì quale commissione per il Premio: si tratta dell'anno, come visto, in cui è finalmente Carcano a vincere il concorso con il plauso di Chirtani che rileva il trionfo dei coloristi. Si comprende così meglio la vittoria di Carcano nel 1882 e la lettura stessa, da parte di Archinti, della vicenda come di un personale trionfo della nuova scuola pittorica. L'azione efficace condotta dalla Famiglia nel 1882 spiegava come mai Chirtani lamentasse che gli artisti l'anno venturo non avessero infine votato «non se la sono presa calda per l'interesse loro del concorso nell'esercitare il diritto di voto per la nomina della Commissione, quando una eccellente ne era stata proposta dalla Famiglia artistica»³⁶. La rosa di nomi proposta dalla Famiglia era composta da: Mosè Bianchi, Ambrogio Borghi, Enrico Butti, Eugenio Gignous, Luca Beltrami, Luigi Nono, Carlo Ferrario, Filippo Carcano, Luigi Conconi, Bartolomeo Giuliano³⁷, nomi che intessevano una trama di rapporti molto più complessa e fitta tra la Famiglia Artistica e l'Accademia di Brera.

Quello che appare interessante, in relazione alle recensioni via via sempre più contestative dell'azione accademica di Chirtani, è che in questo decennio sembra inasprirsi, almeno agli occhi degli osservatori d'arte, la distanza tra l'Accademia di Brera e la classe artistica, almeno quella rappresentata dalle nuove generazioni. Al di là dei gusti personali del critico – chiaramente più attratto dalla scuola colorista – Luigi Archinti mette sempre in evidenza il ritardo e la miopia dell'Accademia nei riguardi degli artisti più promettenti, come è il caso di Segantini la cui personale del 1885 alla Permanente diviene l'ennesima occasione per una stoccata contro la cittadella di Brera.

Anzitutto si deve al pubblico una spiegazione del perché il Segantini non espone a Brera. I motivi sono parecchi, ma quello più facilmente spiegabile è il seguente. Una volta, anzi mi pare due volte, il [Pompeo] Mariani, espone a Brera da trenta a quaranta dipinti tutti insieme, tra teste di studielli, ritratti, mezze figure, figure intiere, quadri con soggetti e impressioni di costume e di paese d'Egitto. Volendo impedire simili sfoggi di fecondità artistica, umilianti per quegli egregi pittori cui natura matrigna negò ogni sintomo di fecondità in arte, permettendo a malapena possano mettere giù un paio di quadretti all'anno, la R. Accademia, conscia inoltre di non essere fatta pei talentoni che sbrancano, emanò un rescritto supremo, che in altri termini prescrive, in sostanza, «non possano gli esponenti mettere in mostra più di quattro cornici con quadri per ciascuna Mostra; possano invece mandare uno

³³ L. Chirtani, *Esposizione di Brera. II*, «Corriere della Sera», V (1880), 266, 26 settembre 1880, pp. 1-2.

³⁴ *Premio Principe Umberto*, «Corriere della Sera», VI (1882), 229, 16 agosto 1882, p. 3.

³⁵ L. Chirtani, *L'Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», VI (1882), 232, 24 agosto 1882, pp. 2-3.

³⁶ L. Chirtani, *Il Concorso Principe Umberto*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 260, 21 settembre 1883, p. 2.

³⁷ *Per il Premio Principe Umberto*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 220, 11 agosto 1883, p. 2.

stesso quadro ad ogni Esposizione a sazietà dei visitatori e *sino fine dicentes*, sino a tanto che trovi un compratore, e possano in ogni cornice mettere gli esponenti tanti quadri quanti ce ne sanno far entrare ». (Vedi regolamento.) Segantini aveva da esporre parte della sua produzione artistica di due anni; quindici quadri ad olio, che non richiedono per qualità e dimensioni meno d'una cornice per uno, e cinque quadri a pastello, ossia venti pagine bellissime, tra le quali alcune di merito eccezionale. Dovea egli mutilarsi moralmente per ridursi alla misura accademica dei meno fecondi? Esponente così della Permanente per arbitrio altrui, per merito proprio parte cospicua della scuola lombarda, Segantini va considerato cogli altri esponenti come presente, in ispirito almeno, a Brera in mezzo ai suoi colleghi in arte.³⁸

L'ironica nota di Archinti si riferiva al rinnovato regolamento dell'Esposizione annuale che, dal 1884, prevedeva che ogni artista potesse esporre al massimo quattro opere: la sua lettura del progredire artistico rimane saldamente ancorata alle convinzioni espresse sinora. C'è una nuova scuola i cui maestri sono Tranquillo Cremona, Mosè Bianchi, Filippo Carcano e Daniele Ranzoni, da essi si diparte una nuova linfa che trova nei giovani esordienti – Mariani, Borsa, Belloni, Franzoni – una attuazione in termini di sviluppo delle ricerche³⁹. La stessa inaugurazione della Permanente del 1886, diviene utile per un'ulteriore doglianza nei confronti della cultura artistica *ufficiale*:

devo registrare passo passo tutti i gradi di evoluzione nella via trionfale dell'arte nuova, tanto più che proprio il chiodo penetra, va dentro, si immette tra sasso e sasso per duro che sia. A Torino nel 1884 la Commissione arciofficiale per gli acquisti governativi, sceglieva tra i quadri esposti quasi tutte le opere destinate al Museo dell'arte contemporanea italiana a Roma, tra i quadri della scuola nuova, e persino non ricordo se uno o due acquerelli di Tranquillo Cremona. L'inaugurazione della Permanente in Milano, il dì della Pasqua di Risurrezione, è stata una festa solenne e perfettamente ufficiale, presenziata, dirò rubando il termine allo stile burocratico, dalle autorità governative, civili e militari. In essa fu proclamato Tranquillo Cremona il terzo capo-scuela del secolo, cioè il più elevato nella scuola progressiva dell'arte lombarda nel secolo XIX, stando in riga con Appiani, caposcuola del periodo classico, e con Francesco Hayez, capo-scuela del periodo romantico.

No, non si ripeterà mai abbastanza sul viso a certi signori: «Voi avete insultato il maestro quand'era vivo, lo avete respinto ostinatamente, negato compiutamente, senza riguardi malmenato; ne avete ripudiate le opere, le avete pollute di altezzose irriverenze, ad esse avete chiuse le porte della pinacoteca patria di Brera dove ci sono opere nulle di... parecchi che non han mai saputo dipingere, e le tenete ad esse ancor chiuse; ebbene per un momento appartatevi nei feudali ricetti dell'arte a voi concessi, e fate largo alla luce che si diffonde, fate largo alla giustizia del tempo, sempre galantuomo, che passa e lascia il segno»⁴⁰.

Come già accennato, la mancanza di acquisti diretti da parte dell'Accademia per la Pinacoteca di opere di Tranquillo Cremona e il mancato ingresso nelle collezioni braidensi di opere del pittore dopo la morte venne spesso letta dai contemporanei come un chiaro segnale da parte dell'istituzione ufficiale di una difficoltà nell'inserire l'artista all'interno di un contesto normativo in termini artistici come la galleria, ma non si tratta di una posizione che si possa radicalizzare. Poco prima che Chirtani lamentasse dalle pagine del «Corriere» il fatto, proprio la Famiglia Artistica deliberava di comunicare in forma ufficiale «all'Accademia di Brera il desiderio perché abbia ad acquistare qualche opera di Tranquillo Cremona da collocare nella moderna Pinacoteca»⁴¹. In occasione della rassegna, tuttavia,

³⁸ L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti a Brera. L'Esposizione Segantini*, «Corriere della Sera», X (1885), 250, 12 settembre 1886, pp. 2-3.

³⁹ L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti a Brera. Pompeo Mariani, Emilio Borsa, Giovanni Beltrami, Belloni, Franzoni*, «Corriere della Sera», X (1885), 252, 14 settembre 1886, pp. 2-3.

⁴⁰ L. Chirtani, *Esposizione della Permanente. Il Trionfo della nuova scuola. Il catalogo. Una meta raggiunta*, «Corriere della Sera», XI (1886), 119, 1 maggio 1886, p. 3.

⁴¹ *Per Tranquillo Cremona*, «Corriere della Sera», XI (1886), 110, 21 aprile 1886, p. 3.

Chirtani offriva ai suoi lettori una sequenza di recensioni che fotografavano e storicizzavano quanto occorso negli anni immediatamente precedenti, individuando scuole e maestri che caratterizzavano l'attuale corso dell'arte lombarda. Questa ripartizione in *scuole* o gruppi omogenei, si rivela interessante qualora si consideri, dal 1886, il progredire delle rassegne Intime: il primo ambito di definizione era quello capeggiato da Mosè Bianchi⁴² e dal *clan* familiare monzese con il nipote Pompeo Mariani e il di lui cugino Emilio Borsa ed Eugenio Spreafico, tutti rappresentanti di una pittura di paesaggio, al momento, estremamente affermata e caratterizzata dall'indagine degli effetti luministici e cromatici con una pittura spigliata basata sul tocco.

La seconda consorte era quella dei *Cremonisti* pittori che Chirtani definiva con un paragone botanico ma estremamente chiaro: «ognuno riconosce invece facilmente l'influenza del Cremona nelle opere di taluni artisti, sui quali ha agito favorevolmente, ma operando come un innesto, che alla vegetazione della pianta sulla quale vien messo, sostituisce la propria vegetazione, le foglie proprie, i propri fiori, i propri frutti, rimanendone solo modificata in proporzione della forza di resistenza del soggetto. Questi artisti ognuno li nomina, e sono [Luigi] Conconi, [Virgilio] Ripari e [Angelo] Achini»⁴³ ai quali si aggiunge Camillo Rapetti. Tra tutti Conconi appariva come quello che se a livello di tocco si dimostrava vicino a Cremona, più se ne distaccava per la prassi operativa e, indubbiamente, il meno risolto in termini di affermazione individuale perché le sue opere vengono giudicate inconcluse, avviamenti di un discorso che non giunge ad una perfetta conclusione.

Il terzo drappello è quello rappresentato dal maestro Filippo Carcano e dalla sua scuola⁴⁴. Per Chirtani, Carcano negli ultimi quattro anni aveva compiuto un radicale mutamento del proprio linguaggio giungendo ad una sintesi espressiva basata sul «riprodurre solo una splendida esteriorità del vero: i bagliori della colorazione delle cose quando il sole le illumina direttamente o stanno in piena luce diffusa all'aperto. Ristretto così il campo d'azione, poté semplificare il lavoro e raggiungere un alto grado di potenza nel tocco, una tecnica valorosa, una solidità di smalto porfirica, la massima luminosità nei colori, la maggiore sonorità delle intonazioni. Ha cambiato strumento, se così posso esprimermi, e per conseguenza anche la musica, perché ad ogni strumento conviene di più una data musica che un'altra, e smettendo il violoncello, ha presa la tromba a chiave dai suoni squillanti e dagli accordi potentemente vibrati». L'apparente sovrapposibilità tra la scuola carcaniana e quella monzese, affondava le sue differenze in questa *sonora* differenziazione qualitativa del timbro che nasceva, *in primis*, dall'essere una pittura di *esecuzione quasi istantanea* basata sulla presa al vero: la solidità *porfiriaca* della pittura di Carcano, la potenza dei valori cromatici, segnavano il passo rispetto alla stesura più vibrata della mano di Mariani. La lunga ombra di Carcano si proietta su Orazio Boggiani, Bartolomeo Bezzi, Filippo Franzoni, Attilio Pusterla: proprio su quest'ultimo Chirtani lascia cadere una nota efficacissima nel considerare come il pittore non segua Carcano nella sua ricerca sul vero e sul paesaggio «ma pel modo di metter giù il colore, a pennellate posate lì e lasciate stare».

⁴² L. Chirtani, *L'Esposizione della Permanente. La scuola monzese. Mosè Bianchi, Pompeo Mariani, Emilio Borsa, Spreafico*, «Corriere della Sera», XI (1886), 122, 4 maggio 1886, p. 2.

⁴³ L. Chirtani, *I Cremonisti*, «Corriere della Sera», XI (1886), 131, 13 maggio 1886, p. 2.

⁴⁴ L. Chirtani, *L'Esposizione della Permanente. Carcano e la sua scuola*, «Corriere della Sera», XI (1886), 146, 28 maggio 1886, p. 2.

L'ultimo dei maestri è Leonardo Bazzaro⁴⁵ «ambrosiano pacifico, uno tra i più miti della Famiglia Artistica, è il tiranno, il feroce della giovine scuola lombarda. Ciò che dal di fuori gli entra per gli occhi nell'animo e gli esce poi dalle mani trasformato in dipinto, foss'anche una scena delicata con un paesaggio del Perugino, apparisca sulla sua tela cambiato dalle furie del dramma»⁴⁶. Lo stile di Bazzaro è «vigoroso nell'intonazione, con salti arditi di tono, ed una sprezzatura tutta sua, improntata di bravura nella pennellata»: uno dei punti di riferimento per i giovani artisti che lo *idolatrano* da Francesco Filippini, a Belloni ad Achille Tomninetti. Segantini si ergeva solitario come, scrive il critico, una quercia tra gli arbusti. Le indicazioni di Chirtani, oltre a sintetizzare perfettamente il quadro della *scuola naturalista lombarda*, sono utili per definire il perimetro – agli anni ottanta – della *nuova scuola* e verificarne i rapporti con la Famiglia Artistica al momento della nascita delle esposizioni intime nello stesso 1886. È già significativo leggere che Bazzaro sia uno *dei più miti della Famiglia Artistica*, come ad indicare – come accadrà pochi anni dopo per Previati – un contesto di appartenenza specifico per l'artista che non è, certamente, quello della scapigliatura, ma di una associazione che rappresenta, come si è detto, per le nuove generazioni di artisti l'unico punto di riferimento associativo valido e l'unico punto di riferimento associativo che garantisce la conservazione dell'originario profilo identitario legato all'operatività artistica.

L'ultimo passo espositivo, prima dell'Intima, è l'esposizione annuale di Brera: Chirtani ha il suo vincitore proprio in Bazzaro e nella sua *Montagna*⁴⁷:

Questa pagina finissima e grandiosa, — nella quale grida un po' troppo, ora che è fresca, la nuvola bianca — è dipinta senza pennelli, a spatolate di colore mesticato sulla tavolozza. L'Accademia che pretende di insegnare in uno dei suoi locali il paesaggio, dovrebbe acquistare questo quadro, non per farlo inutilmente copiare, non per farlo imitare, ma per potere col fatto spiegare in che consista l'equilibrio dei valori nel colorito (da un professore, anni sono, messo in ridicolo su un giornale) e quanta potenza possa dare a un dipinto da solo questo equilibrio di colori, che può far senza della forma, del disegno, della modellatura perché può creare da sé modellatura, forma, disegno e dare a ogni cosa una grazia intima e nativa, una vibrazione risuonante senza clamori, la grandiosità, tutte le qualità che si riscontrano nella *Montagna* del Bazzaro, vero quadro da Pinacoteca, con uno smalto da pittura grande.⁴⁸

Il 1886 rappresentava, tra la Permanente e l'esposizione annuale di Brera – sebbene il Principe Umberto fosse stato conferito ad Angelo Dall'Oca Bianca – l'anno dell'affermazione della *nuova scuola*: la presenza dei maestri, l'essersi ormai costituita una schiera di seguaci ed innovatori all'interno dei filoni aperti dagli artisti di riferimento, portava nelle sale espositive e alla coscienza critica l'evidenza di un avvenuto cambio generazionale che non si sarebbe arrestato nella prosecuzione della maniera di Carcano o di Bazzaro, ma nell'ulteriore approfondimento e superamento di quei linguaggi.

⁴⁵ Su Bazzaro si rimanda ad Elisabetta Chiodini e al testo introduttivo nel catalogo ragionato dell'artista nel quale la studiosa parte proprio da questo articolo di Chirtani per tracciare il profilo del pittore: E. Chiodini, *Leonardo Bazzaro. Una vita per la pittura*, in F. L. Maspes, E. Savoia, *Leonardo Bazzaro. Catalogo ragionato delle opere*, Antiga, Treviso 2011, pp. 11-45.

⁴⁶ L. Chirtani, *Bazzaro*, «Corriere della Sera», XI (1886), 150, 1 giugno 1886, p. 2.

⁴⁷ Maspes, Savoia 2011, p. 217, n. 153

⁴⁸ L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti a Brera. I commenti sui premi accademici. La Montagna di Bazzaro, i ritrattisti*, «Corriere della Sera», XI (1886), 259, 18 settembre 1886, pp. 1-2.

Nello stesso anno viene inaugurata la prima esposizione Intima della Famiglia Artistica dove queste scuole trionfano.

L'idea di realizzare una mostra, tuttavia, rimonta ad anni precedenti: precisamente già dall'agosto del 1880 si ha la certezza che all'interno della società di lavorasse per la realizzazione di una mostra interna.

Famiglia artistica. — Sono convocati i Soci in Assemblea generale per le sere di Lunedì e Martedì, 9 e 10 corrente, alle ore 8 1/2 pel seguente

Ordine del giorno

(Lunedì 9)

Rapporto della Commissione incaricata di studiare l'attuazione d'una Mostra Artistica nei nuovi locali della Famiglia.

(Martedì 10)

Compilazione della lista dei candidati al Giuri per l'aggiudicazione del premio & Principe Umberto.⁴⁹

Lo spostamento di sede avvenne nell'ottobre del 1880 con il trasloco in Via Rugabella 3, ma non risultano dalla stampa informazioni alcune in merito a mostre organizzate in questa sede precedentemente a 1886, né sono state recuperate dagli spogli sui quotidiani informazioni utili a verificare il prosieguo dei lavori della commissione incaricata o la motivazione dell'abbandono del progetto. È evidente, tuttavia, la continuità cronologica con le esposizioni tenute, proprio dal capo d'anno 1878, in maniera strutturata dalla Società degli Artisti e Patriottica, al punto che è legittimo credere che l'avvio dei lavori della Commissione interna sia da legare proprio al modello della più antica società che da pochi mesi aveva inaugurato la propria mostra interna.

Soltanto sei anni dopo, dunque, venne inaugurata la prima esposizione Intima nella nuova sede presso la Galleria Vittorio Emanuele di Milano. Le recensioni per questa mostra si allineano, per il loro carattere, a quelle già viste per la Società degli Artisti e Patriottica. Benché manchino le documentazioni interne che permettano di comprendere i criteri espositivi, la recensione, purtroppo non di Chirtani ma di un anonimo articolista, del «Corriere della Sera» permette di desumere dei dati che forniscono utili indicazioni.

In generale, si diceva ieri sera che l'Esposizione non consisteva che di lavorucci *mignons*, quadretti di genere, arte *spiccia* (come opportunamente osservò una signora) – ma è d'uopo tener conto, a questo proposito, delle condizioni esplicite disegnate nella circolare d'invito agli artisti soci della *Famiglia* di inviare, cioè, lavori immaginati e composti per la circostanza della «piccola Mostra», o quantomeno, non mai mandati ad altre esposizioni - limitandosi a ciascun espositore lo spazio - per una o più opere - a non più di un metro quadro, per necessità di misura ed economia di locale, già tanto ristretto.⁵⁰

Una mostra, dunque, riservata ad i soli soci e vincolata alla presentazione di opere quantomeno mai esposte nelle altre rassegne locali o nazionali con l'obbligo di un formato ridotto. Sulla genesi delle intime getta ulteriore luce il recensore per «L'Italia», Virgilio Colombo:

⁴⁹ *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», V (1880), 218, 8-9 agosto 1880, p. 3.

⁵⁰ *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXI (1886), n. 338, 8-9 dicembre 1886, p. 3.

La *Famiglia* dormicchiava da un pezzo. I soci vi convenivano in pochi e la maggior parte per sedere ai tavolini da giuoco o per disputare i bigliardi. Nei mesi nei quali è aperta la scuola del nudo, del costume e del ritratto, la *Famiglia*, cioè la scuola, era frequentata da un certo numero di bravi giovanotti, artisti in erba, oppure dilettanti appassionati. Ma nelle altre borbottavano poltroneggiando lo sconforto, il vacuo, l'inutile...

Quando a qualcuno lampeggiò l'idea dell'Esposizione e questo qualcuno ebbe anche il coraggio di studiarla, di convincere gli amici della di lei bontà ed evidente importanza, finché si venne ad una assemblea dei soci, assemblea che riuscì assai numerosa e nella quale si scorsero degli artisoni che da molto tempo non mettevano piede nelle sale sociali. Quel qualcuno che s'è detto prima, buttò fuori con molta arte il programma dell'Esposizione; fu accolto con entusiasmo, fino al nominar al momento una speciale Commissione ordinatrice. In poco tempo si venne a concretare l'idea e ad aprir l'Esposizione – che è...stupenda.⁵¹

Vera o romanzata che sia, questa restituzione dei fatti illumina sul processo che portò alla nascita delle Esposizioni Intime, forse volute e ideate da Virgilio Colombo⁵², segretario della Famiglia Artistica nonché identità che si cela dietro la penna V.C. de «L'Italia». Nel prosieguito il recensore ci permette anche di visualizzare quello che doveva essere l'ambiente e l'allestimento della grande sala dedicata alla rassegna in cui erano esposti 160 lavori⁵³.

La scala n. 11 della Galleria Vittorio Emanuele si trova nell'atrio verso Piazza della Scala e, naturalmente, essendo scala municipale, ha tutti i requisiti per esser maltenuta, mal comoda, niente pulita, una scalettaccia a chioccia, che divide il pericolo di precipitarme ruzzoloni con lo schifo.

Questa era l'unica parte...non riuscita della Esposizione. La *Famiglia* pensò all'imbianchino, ma troppo tardi, per riguardo almeno ai mantelli delle signore invitate ed ai *paletots* degli invitati. Tappeti, fiori, trofei d'armi, cassoni antichi (tra i quali uno del Gignous ed uno del signor Armenise, veramente meravigliosi), in anticamera, incominciano a consolare l'occhio del visitatore.

Il salone – che misura 250 metri quadrati di ampiezza e dove fu ordinata l'Esposizione – è un vero colpo d'occhio. I quattro gran lampadari spenti, e torno-torno, invece dei bracci a gaz, corre un'illuminazione a galleria composta d'un centinaio di becchi, che danno una luce potente sulle pareti, ove scorrono tre e quattro fila di quadri, *preparati per l'occasione* e di cui non mi perito a dire che sono quasi tutti dei più riusciti lavori dei nostri migliori artisti.

Sulle porte tappeti di gran valore, nello sfondo d'ogni parete una stoffa opportunissima al rilievo di ciascun quadro, nel mezzo fiori, quadri appoggiati a cavalletti qua e là, e pure qua e là dei busti e delle statuette graziosissime, in specie le due teste di bronzo del Quadrelli.⁵⁴

Per quel che riguarda la presenza degli artisti espositori, a queste date, non si riscontrano segni di evidente rottura rispetto alle rassegne della Società degli Artisti e Patriottica.

Si potrebbe, in tal senso, parlare di una mostra gemella ad eccezione di alcune personalità che sembrano sin da subito preferire la rassegna interna alla Famiglia e che non risultano avere esposto, precedentemente, alla mostra natalizia della Patriottica, Previati *in primis*: «il colto pensoso, si avvanza coll'aspetto austero e colla mente piena di gravi figure»⁵⁵. Il pittore ferrarese, d'altro canto, dovette da subito affiliarsi alla associazione, probabilmente già prima del rientro milanese del 1881: l'anno seguente, infatti, lo troviamo fra i membri della Direzione della Famiglia Artistica, carica alla quale

⁵¹ V.C., *L'Apertura dell'Esposizione alla Famiglia Artistica di Milano*, «L'Italia», II (1886), 329, 8-9 dicembre 1886, p. 2.

⁵² Sul finire del suo articolo, infatti, Colombo riferiva – fingendo di passare la penna ad un altro *collega* – che «Questi sfortunati artisti, prima di abbandonare la sala, si gettavano lagrimando nelle braccia del segretario della *Famiglia*, professore Virgilio Colombo, il quale, in questa esposizione, si era *acquistato* anche lui la benemerenzza e la gratitudine dei soci».

⁵³ *Alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XXI (1886), 7424, 8-9 dicembre 1886, p. 2.

⁵⁴ V.C. 1886, p. 2.

⁵⁵ *Ibidem*

doveva attendere già dall'anno precedente⁵⁶. A norma statutaria⁵⁷, infatti, l'elezione della direzione della Famiglia Artistica avveniva, nella sua totalità, ogni tre anni, mentre annualmente venivano sostituiti due membri su cinque della direzione estratti a sorte: nel marzo del 1882⁵⁸, mentre venivano eletti due nuovi direttori a sostituire Vespasiano Bignami e Leopoldo Burlando, Gaetano Previati proseguiva nella sua nomina con Gola e Villa. Purtroppo le opere esposte da Previati sono difficili da identificare, il recensore per «Il Secolo» scrive che il pittore ferrarese «non ha finito due tele a due figure ciascuna che si presentano già come lavori di polso» e accanto a queste cita «uno stupendo ventaglio»⁵⁹. Tra le opere dai giovanissimi talenti emersi da poco sulla ribalta artistica, Luigi Conconi – già familiare alle esposizioni della Patriottica – si presenta, come è già noto agli studi, con l'acquerello Conconi *Un'occhiata al mondo*⁶⁰ (ill.1), oggi al Museo Poldi Pezzoli, dove entra in seguito all'acquisto, proprio in occasione della rassegna intima, fatto da Giuseppe Bertini per le collezioni.

Tra le presenze significative per la prima esposizione della Famiglia Artistica, va segnalato Emilio Longoni. La partecipazione dell'artista alla rassegna non era documentata, sin ora, da alcuna recensione, rimanendo assodata come unica traccia espositiva quello che lo stesso Longoni riferiva a proposito di *Gaetanina* (ill.2): «lo espongo alla 'Famiglia Artistica' piace, e lo invio, come mio primo lavoro, all'Esposizione»⁶¹. La recensione apparsa su «Il Secolo», tuttavia, permette di sciogliere il nodo giacché troviamo segnalata per Longoni «una bella testa di ragazza» che, incrociata con la testimonianza dell'artista, permette di confermare il passaggio⁶².

Tra le nuove presenze della scena pittorica, dopo il recente esordio braidense, troviamo presente alla mostra anche Angelo Morbelli con alcune opere «una Romana, un Paese, Poesia, due Nudi, un Mendicante, Cale a Venezia»⁶³ tutti purtroppo di difficile identificazione.⁶⁴ Per *Una Romana*, nell'impossibilità di indicare un lavoro che univocamente risponda alla scarna indicazione rintracciata, si può ipotizzare che si tratti di una variante, una ripresa o, forse, uno studio, dello stesso quadro esposto alla rassegna nazionale del 1881⁶⁵ col titolo di *Costume di fanciulla romana*. Certo è che il soggetto si inserisce all'interno di un filone indagato da Morbelli in questo torno d'anni: proprio a ridosso dell'esposizione del 1886 licenzia *Costume calabrese* esposto alla rassegna braidense del 1885⁶⁶ anch'essa opera con un precedente, ancora una volta esposto nel 1881, ovvero *Annita* –

⁵⁶ Dalla cronaca dei funerali di Francesco Hayez sappiamo infatti che Previati, insieme a Leopoldo Burlando, Vivier, Brambilla e F.G. Villa era presente in rappresentanza della Direzione della Famiglia Artistica, cfr. *Funerali a Francesco Hayez*, «Corriere della Sera», VII (1882), 44, 13-14 febbraio 1882, p. 3.

⁵⁷ Statuto 1880, pp. 14-15, capo IV, artt. 18-20.

⁵⁸ *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», VII (1882), 67, 9-10 marzo 1882, p. 3.

⁵⁹ *Alla Famiglia Artistica* «Il Secolo» 1886.

⁶⁰ *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» 1886. Per l'opera, guarda: P. Plebani, in S. Reborà, P. Plebani, a cura di, *Trasparenze. L'acquerello tra Romanticismo e Belle Époque*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 9 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), Allemandi, Torino 2011, pp. 210-211

⁶¹ G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Federico Motta, Milano 1995, p. 168, n. 92.

⁶² *Alla Famiglia Artistica* «Il Secolo» 1886.

⁶³ V.C 1886.

⁶⁴ Per un recupero delle presenze di Morbelli alla Famiglia Artistica: N. D'Agati, «*Diraimi della esposizione della Famiglia Artistica e novità puntini*». *Angelo Morbelli e la Famiglia Artistica nel decennio cruciale del Divisionismo (1890-1900)*, in P. Zatti, a cura di, *Angelo Morbelli 1853-1919*, cat. della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna 15 marzo-16 giugno 2019), Silvana Editoriale, Milano 2019, pp. 100-107: 105-106.

⁶⁵ Caramel 1982, p. 10 e *Catalogo ufficiale della Esposizione di Nazionale del 1881 in Milano. Belle Arti*, Sonzogno, Milano 1881, p. 107, n. 50.

⁶⁶ *R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1885. Catalogo ufficiale*, Manini, Milano 1885, p. 10, n. 72.

*costume calabrese*⁶⁷. Recentemente Giovanni Anzani ha rigettato la storica identificazione dell'opera *Ritratto della moglie in costume monferrino*⁶⁸ nel ritratto della moglie, riconoscendola, invece, nella tela di costume esposta a Brera nel 1885 e rivista, pittoricamente, nel 1889⁶⁹. Alla sequenza possono essere aggiunte altre opere: se, come suggerisce Aurora Scotti, il quadro non finito *Donna con anfora*⁷⁰, segnalato negli *Archivi del Divisionismo* come opera risalente al primo decennio del XX secolo, appare essere un probabile studio per *Costume Calabrese-Ritratto della moglie*, non sembra condivisibile l'identificazione fatta dalla studiosa per l'altro quadro, *Donna seduta*⁷¹, come relativo alla medesima tela: nessun legame iconografico stringente, infatti, sussiste tra le due opere e il piccolo lavoro potrebbe prestarsi ad essere guardato – stante l'assodata anticipazione della datazione⁷² – in rapporto al *Costume Romano*, per una stesura del colore decisamente accostabile, nella componente costruttiva del colore e nella sua corposità *a pasta*, alle opere di metà degli anni ottanta. Un ulteriore punto di raffronto visivo, nell'impossibilità di proporre una identificazione certa, può essere fatto in merito ai *Due Nudi*: se ancora legato alle movenze accademiche tardoromantiche appare il *Nudo femminile* segnalato negli Archivi⁷³, e che, pertanto, appare difficile avvicinare ai nudi esposti all'Intima, più spigliato nella fattura e di impronta schiettamente realista si manifesta il *Nudo femminile*⁷⁴ ricondotto alla metà del nono decennio e che costituisce un utile riferimento visivo per le opere esposte alla rassegna della Famiglia. *Cale a Venezia*, ugualmente, rimane di difficile identificazione, ma il corpus morbelliano offre ancora utili punti di confronto: ci si riferisce alla serie di due tele di modeste dimensioni dedicate a scorci buranesi e censite negli Archivi⁷⁵ e generalmente ricondotte alla seconda metà degli anni ottanta.

Giovanissimi e freschi di esordio braidense del 1884 si presentavano Filippo Franzoni⁷⁶ e Carlo Cressini, quest'ultimo con un soggetto di genere, una piccola calzettaia, motivo simile a quello che si può rintracciare in un quadro di stesso soggetto, leggermente diverso rispetto alla descrizione rintracciata.⁷⁷ Giorgio Belloni, anche lui “giovane” nella scena espositiva milanese, si presentava con un *Novembre* in continuità con le tele recentemente esposte a Brera come *Aprile* del 1885 e *Maggio* del 1886 e inseribili, come recentemente ricostruito da Ilaria Boschini, all'interno di un filone tematico che attraversa la produzione del Belloni lungo tutto il nono decennio⁷⁸. Presenti anche

⁶⁷ *Catalogo ufficiale* 1881, p. 107, n. 47.

⁶⁸ Scotti 1991, p. 56, n. 8.

⁶⁹ G. Anzani in G. Anzani, E. Chiodini, a cura di, *Alle cucine economiche. Un inedito di Angelo Morbelli*, Antiga, Crocetta del Montello 2017, p. 17 e p. 31 nota 9.

⁷⁰ A. D., II, VI, 115, 1456

⁷¹ A. D., II, VI, 114, 1486.

⁷² Scotti (1991, p. 56, n. 8) propone giustamente un anticipo della datazione proposta negli Archivi (1906-1909) di almeno un decennio, e a giudicare dalla stesura pittorica potrebbe scalarsi attorno al 1885-1886 in sequenza con le opere di medesimo tipo prodotte in quegli anni.

⁷³ A. D., II, VI, 8, 1408.

⁷⁴ A. D., II, VI, 19, 1420 e Caramel 1982, p. 97 e p. 64, n. 16.

⁷⁵ A. D., II, VI, 27, 1405; VI, 28, 1407. Inoltre: Caramel 1982, pp. 134-135, pp. 173-174, nn. 72-73 e R. De Grada, a cura di, *Morbelli e Barabino. Dalla poetica della natura all'impegno nel sociale*, cat. della mostra (Alessandria, Galleria Carlo Carrà – Palazzo Guasco, 20 marzo – 13 giugno 2004), Mazzotta, Milano 2004, pp. 30-31.

⁷⁶ Su Franzoni: M. Bianchi, S. Soldini, a cura di, *Filippo Franzoni 1857-1911*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio -marzo 1990), Vangelista, Milano 1990; L. Caramel, *Le ragioni del vero e quelle dell'anima. La pittura di Filippo Franconi tra natura, idea e simbolo*, in R. Chiappini, a cura di, *Arte in Ticino. 1903-2003. L'affermazione di un'identità. 1870-1914*, II, Museo di Belle Arti, Lugano 2002, pp. 239-263.

⁷⁷ V.C 1886. Per l'opera di confronto si guardi: Sotheby's, *Dipinti e Sculture del XIX secolo*, Milano, asta del 5 dicembre 2005, lotto 195.

⁷⁸ I. Boschini, *Giorgio Belloni (1861-1944). Un pittore lombardo a Verona*, «Verona Illustrata» XX (2007), pp.151-158: 154-155.

scultori, in questa occasione: Enrico Astorri propone un *Paggio* in marmo, Antonio Bezzola un gesso di un *Pescatore*, mentre Ferruccio Crespi riproponeva *In vedetta* già esposto alla mostra inaugurale della Permanente nello stesso 1886.

Scorrendo i nomi dei partecipanti si nota che tra le due rassegne – Famiglia Artistica e Società degli Artisti e Patriottica – vi fosse inizialmente una sostanziale omogeneità: Luigi Conconi che, certamente, in questo momento sembra essere uno degli artisti più discussi dalla critica, mentre alla Famiglia si presentava con il suddetto acquarello, continuava ad esporre presso la Patriottica⁷⁹. A conferma di ciò, come rilevava Luigi Chirtani nella recensione ad entrambe le mostre per l'anno seguente 1887, alla Patriottica «gli esponenti sono meno numerosi e tra essi i più sono gli stessi che si vedono alla Famiglia Artistica»⁸⁰.

Tuttavia, malgrado la sovrapponibilità in termini espositivi delle due rassegne, lo stesso Chirtani chiariva in maniera più precisa quella che doveva essere la differenza sostanziale tra le due mostre che segna un discrimine chiaro:

Nella prima [alla Famiglia Artistica, nda] prevalgono i lavori di primo slancio, gli schizzi di getto, gli studi d'iniziativa, le impressioni, nelle quali l'artista per trovare le sue qualità intime, non ha bisogno che di sbizzare il soggetto; nella seconda prevalgono i quadretti di stralcio, le varianti, le riproduzioni ridotte, i lavori fatti espressamente per questa piccola fiera annuale ed i pezzi goduti. In tutte e due tuttavia ci è di questi e di quelle in miscela con qualche quadro seriamente condotto.⁸¹

Lo stesso giudizio, d'altronde, lo esprimeva Gustavo Macchi dalle pagine de «La Lombardia» recensendo l'annuale esposizione alla Patriottica del 1886:

Da pochi giorni anche la Patriottica ha aperto al pubblico degli invitati le sue sale, per la solita annuale mostra di Belle Arti, una di quelle piccole fiere alle quali i ricchi fortunati provvedono di doni per il *Christmas*. Il carattere piuttosto commerciale della esposizione alla Patriottica riuscì quest'anno tanto più evidente, quanto è facile il confronto con quella allestita dalla Famiglia Artistica. Molto maggiore lusso di cornici ricche ed eleganti, e molto minor numero di opere artisticamente significanti: ecco la differenza. [...] In complesso la mostra della Patriottica soffre in confronto a quella della Famiglia, che, con carattere più libero e un tantino meno commerciale, è riuscita più simpatica.⁸²

Va anticipato che questa iniziale omogeneità tra le due rassegne volgerà in breve verso una precisa differenziazione. Mi sembra, in questo senso, da correggere quanto scritto da Aurora Scotti che indicava come «Le varie sedi non significavano alternative di gusto di espressioni artistiche, esponendo molti artisti indifferentemente in ciascuna di esse».⁸³

Si rimanda al regesto della mostra per l'elenco degli artisti presenti alla rassegna 1886, ma un caso esemplificativo su tutti, per quel che riguarda l'iniziale correre parallelo delle due mostre, è quello di Mosè Bianchi che, padre in pectore della nuova scuola monzese, alla rassegna della Famiglia si presentava con «tre quadri non recenti»⁸⁴ tra i quali uno almeno riconoscibile grazie al riferimento al

⁷⁹ G.M., *L'esposizione della Patriottica*, «La Lombardia», XXVIII, 352, 22 dicembre 1886, p. 2

⁸⁰ L. Chirtani, *Due piccole mostre d'arte a Milano*, «Corriere della Sera», XXII (1887), n. 354, 23-24 dicembre 1887, pp. 1-2.

⁸¹ Ibidem.

⁸² G.M., *L'esposizione della Patriottica*, «La Lombardia», XXVIII, 352, 22 dicembre 1886, p. 2

⁸³ Scotti Tosini, in Staudacher 2016, p. 99 nota 6.

⁸⁴ G.M., *L'Esposizione della Patriottica*, 1886.

titolo: «il Bianchi Mosè ha una vasta tela, i *Saltimbanchi*, degna del suo pennello»⁸⁵. Come noto Mosè Bianchi avviò questo filone tematico degli artisti di strada attorno al 1874-75⁸⁶ e l'opera esposta dovrebbe far parte di questo nucleo risalente alla fine dell'ottavo decennio. Se dunque alla Famiglia l'artista ripresentava opere "storiche", alla Patriottica portava una serie di piccoli dipinti che, come scriveva Macchi, rappresentavano un nuovo raggiungimento della sua produzione pittorica benché il critico ne avversasse palesemente i caratteri giudicandole delle opere «prive di quella serietà che è indispensabile per elevare un'opera al disopra del semplice talento». Si tratta della serie, ampiamente sfruttata nel corso della seconda metà degli anni ottanta, dedicata alle vedute cittadine⁸⁷: apprezzatissime da Filippo Filippi⁸⁸ e stroncate con il suo lungo intervento da Macchi, alcune di queste prove sono riconoscibili in opere ben precise. Si tratta di una pittura che il critico in maniera sferzante definisce *di moda, chincaglierie*⁸⁹: come le opere del nipote di Bianchi, Pompeo Mariani che pure alla Famiglia presenziava con un *Vapore in alto mare*⁹⁰ ed un bozzetto a tematica orientale. A proposito del padre della scuola monzese, Macchi parla di due piccoli quadretti che si elevano sulla mediocrità di questa pittura di fascinoso: «l'uno, che potrebbe essere un angolo di Piazza Fontana, dove il sole di pomeriggio accende sprazzi vivamente colorati sulle case, sugli alberi ingialliti e su alcune macchiette che passano; l'altro un effetto di sera, vicino a San Sebastiano, con certe figurine finemente osservate». Se la prima delle due tele, rimane di complessa identificazione, molto più certa appare la possibilità di identificare la seconda delle opere con la piccola tavola *Milano, Via Torino*⁹¹ chiaramente ambientata a ridosso della Chiesa di San Sebastiano a Milano. A conferma dell'importanza di queste piccole rassegne, è dunque l'esposizione annuale della Patriottica del 1886 che vede l'esordio espositivo di questa nuova serie di opere e fra, quelle esposte dagli altri artisti, è interessante notare come Filippi derivasse una precisa polarizzazione della produzione artistica milanese su due diversi fronti.

Se da un lato vi riscontrava, infatti, un fronte tradizionalista rappresentato, appunto, da Mosè Bianchi, Pagliano, Gignous, Bartolomeo Giuliano e Sebastiano De Albertis, dall'altro ravvisava un fronte "avvenierista" capitanato da Filippo Carcano e da personalità come Bazzaro, Gola e Conconi affiancati da «parecchie e giovani forze, dalle quali si potrebbe sperare molto, se non cadessero troppo spesso in alcune esagerazioni: quella, per esempio, dei soggetti più insipidi che sia possibile, accompagnati dalla fattura affrettata e trascurata, con intenzione che sia e paia tale»⁹². Emblema di questa linea sembra essere la pittura di Conconi che, esponendo anche alla rassegna della Patriottica, «avvenirizza senza misericordia: in quella sua mezza figura di donna, in mezzo al compartimento, c'è la testa espressiva, parlante, ma il resto della persona è troppo scomiccherato»: non si tratta,

⁸⁵ *Alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XXI (1886), 7424, 8-9 dicembre 1886, p. 2.

⁸⁶ Si veda, S. Rebora, scheda in P. Biscottini, a cura di, *Mosè Bianchi e il suo tempo*, cat. della mostra (Monza Villa Reale e la Rinascente, 18 marzo – 18 maggio 1987), Fabbri Editori, Milano 1987, p. 313 n. 62 e G. Lojacono, scheda in, F. L. Maspes, a cura di, *Collezioni d'autore 2014*, Maspes, Milano 2014, pp. 16-19.

⁸⁷ Si guardi da ultimo, E. Staudacher, *Mosè Bianchi e Milano. "la realtà che s'alza al fantastico"*, in E. Savoia, F. L. Maspes, a cura di, *Mosè Bianchi. La Milano scomparsa*, cat. della mostra (Milano, GAM Manzoni, 18 marzo – 26 giugno 2016), Milano 2016, pp. 17-23.

⁸⁸ F. Filippi, *Esposizione di Belle Arti alla Società Patriottica*, «La Perseveranza», XXVIII (1886), 9769, 23 dicembre 1886, p. 2.

⁸⁹ G.M L' *esposizione della Patriottica* 1886.

⁹⁰ L'opera, sebbene non in maniera sicura, potrebbe essere identificata in *Vapore sul mare in tempesta*: M. Di Giovanni Madruzzo, *Pompeo Mariani. Catalogo Ragionato*, Federico Motta, Milano 1997, p. 155, n. 152.

⁹¹ Savoia Maspes, 2016, p. 89, n. 9.

⁹² Filippi 1886.

tuttavia, di un giudizio di valore sulla linea colorista e di eredità cremoniana-ranzoniana della pittura lombarda, giacché Gola e Bazzaro attirano le lodi del critico. In particolare è un piccolo quadro di Leonardo Bazzaro, acquistato da Giulio Pisa, a carpire le attenzioni di Filippi: «un quadretto in diminutivo, così bello, così vero, da preferirlo alle pitture mastodontiche». Si tratta di una versione in piccolo de *Il Ponte dei Sospiri* del quale sono note diverse versioni e il cui prototipo, attualmente disperso ed esposto all'annuale braidense del 1880, è conosciuto tramite le riproduzioni a stampa⁹³: il piccolo quadro al quale fa riferimento il recensore potrebbe essere riconosciuto oggi in una delle versioni in piccolo, molto prossime al quadro maggiore⁹⁴.

Fra gli avveniristi, per Filippi, spiccava anche Emilio Gola che si presentava con una scena lagunare notevole per l'intenso trattamento della materia cromatica e delle luci.

È evidente, considerando le due rassegne, che non solo non si può a queste date parlare, per quel che concerne l'Intima della Famiglia, di una mostra di rottura con il contesto espositivo locale, ma che, nel raffronto con l'esposizione della Patriottica, si rileva una sostanziale omogeneità di indirizzi per quel che concerne gli espositori e l'esposto. Per certi aspetti, liberandosi dal vincolo di un giudizio a posteriori che porterebbe a sovrastimare la presenza di Previati, Conconi, Morbelli e Longoni all'esposizione della Famiglia, bisogna riconoscere che l'esposizione della più antica società presentava una maggiore appetibilità per alcuni artisti che, come nel caso di Bianchi, utilizzano la mostra natalizia come vetrina per una nuova produzione altamente commerciabile e presentava opere che qualitativamente superavano le proposte della prima *Intima*.

A conclusione di questa iniziale rassegna del 1886 va ricordata la significativa realizzazione all'interno del percorso espositivo di una mostra dedicata a Tranquillo Cremona:

Una visita speciale è stata fatta anche nell'attiguo salottino ove stanno esposti gli schizzi originali del compianto Cremona; in molti onori dev'essere risuonata dolcissima – oltre il sentimento dell'ammirazione – la nota dell'affetto in cui riviveva la memoria di chi fu artista impareggiabile, e capo scuola venerato⁹⁵

In questo contesto, come detto omogeneo in cui la mostra della Famiglia appare addirittura minore rispetto a quella organizzata dalla società rivale, diventa necessario comprendere quando e in che misura la fisionomia delle esposizioni Intime comincia a cambiare per capire come mai, ad inizio secolo, anno tondo 1900, nelle recensioni si ritrovino parole come *avanguardia*, *modernismo intransigente*, a proposito delle mostre organizzate dalla Famiglia:

Alla *Famiglia Artistica* – dove da poco cominciò la fornicazione coll'Accademia – l'ambiente modesto, intimo, pressoché di soli artisti, incoraggia i solitari, i ribelli, i giovani ad esporre i tentativi, le ricerche, le confidenze: spesso vi si rivela un esordiente; un dilettante è battezzato artista. I compratori sono buongustai d'avanguardia, modernisti intransigenti e raffinati, originali ritenuti addirittura pazzi pericolosi dai benpensanti dell'arte corrente, dai mecenati dell'ordine.⁹⁶

⁹³ Si veda in particolare, A. Risi, *Artisti contemporanei. Leonardo Bazzaro*, «Emporium» Vol. XVII (1903), n. 101, pp. 325-342: 332.

⁹⁴ Per il quadro maggiore e le varianti in formato minore: Maspes, Savoia 2011, p. 193 n. 60; p. 197 n. 68; p. 204 n. 100, 102, 107. A questi va aggiunta la versione recentemente riemersa sul mercato antiquario: Cambi Aste, *Dipinti del XIX e XX secolo*, asta 205, 29 ottobre 2014, lotto 159.

⁹⁵ *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» 1886.

⁹⁶ c.b., *Arte. Le Esposizioni della Famiglia Artistica e della Patriottica*, «L'Italia del Popolo», X (1900), 3, 28 dicembre 1900, p. 2

II.1.3. - «UNA VERA BABILONIA DI COLORI E PENNELLATE ARDITE, IMPETUOSE, PETULANTI»: 1887-1889.

Alla Famiglia Artistica hanno un bel Salone dove in tempi normali i giovani artisti si riuniscono davanti il modello in costume, e in tempi di...Natale ordinano una serie di pitture e di sculture, che poi espongono al pubblico, nella sera, un dieci giorni prima delle feste. Si tratta di quadri che dal loro autore han ricevuto il saluto della cosa finita, di bozzetti, di impressioni, di schizzi dal vero improntati con colpi audaci di colore, se, s'intende, audace è il pittore. E qui all'Esposizione di quest'anno di schizzetti audaci ve ne sono diversi; ecco perché dopo una visita assai prolungata nel Salone della Famiglia artistica ho scritto in tal guisa.

Ve ne sono, a vero dire, anche di quelli così audaci da farli sbagliare per ischerzetti pittorici, per isvaghi lieti e burloni di qualche giovane allegro. L'audacia di cui parlo, riflettesi vivissima soprattutto nelle prime impressioni. Questi schizzetti riepiloganti con pochi tratti di penna o di pennello il sentimento di una cosa veduta e o che si sta vedendo, per me, sono preziosi perché rappresentano quanto di più sincero può offrire l'artista dell'arte sua. Il lavoro meccanico che dirozza e affina un'impressione, se giova a rendere questa più gradevole all'intelligenza mediocre del pubblico, non giova punto a render più viva la personalità dell'artista, pittore o scultore; traverso le correzioni e gli infingimenti del mestiere la personalità anzi va smarrendosi.

Perciò queste Esposizioni artistiche improvvisate, agli occhi del critico, hanno un valore così largo e assoluto, che alla prima il pubblico non sa capire. L'anima dell'artista si riflette viva e vera qual è nei suoi minuti lavori, così come il carattere d'ogni mortale si rispecchiano certamente nei piccoli fatti della vita.⁹⁷

Questa premessa che Melani pone ad apertura della sua recensione illumina chiaramente sull'immediato assestarsi della mostra annuale della Famiglia Artistica in una prospettiva di giovinezza: giovani sono gli artisti che la frequentano, audaci e, finanche, prossimi alla burla certi esperimenti, parlando della coeva rassegna alla Patriottica, il critico sentenzia che lì sono i «così detti vecchi che alla *Famiglia Artistica* non ci sono». In realtà, come si evince dai registi, la partecipazione degli artisti ormai maturi è ampia, ma è veramente notevole la quantità di pittori e scultori generazionalmente successivi alla classe di Carcano, Bazzaro, Gola, che segnano un deciso carattere della rassegna.

La mostra intima del 1887 contava all'incirca 130 opere di 40 espositori⁹⁸ e, per quanto è possibile desumere dalle poche fonti a stampa disponibili, vi trionfava la pittura di paesaggio: Bazzaro con delle tele di soggetto veneziano e chioggiotto, Chirtani parla di una «pagina drammatica»⁹⁹, Farina con sei soggetti di marine lodati «per vivezza di contrasti di colorazione dei più pericolosi riusciti», Roberto Fontana con quattro scenette portuali viareggine, Eugenio Gignous con vedute del Lago Maggiore una delle quali - «una veduta lievemente montuosa nelle vicinanze di Stresa dove l'occhio spazia libero in mezzo a un ambiente vasto e arioso ottenuto con larga semplicità di mezzi» - è ampiamente elogiata da Melani. Pompeo Mariani, accanto a due tele già esposte in precedenza e ad un paesaggio «con un cielo tutto nubi che ricorda la maniera francese»¹⁰⁰ e, dunque, di sapore impressionista, presentava un *Arrotino* «di tocco magistrale con ricchezza di modulazione su un tono neutro».¹⁰¹ Ancora Carlo Cressini si presentava con impressioni veneziane, Bartolomeo Bezzi,

⁹⁷ A. Melani, *Natale Artistico*, «Le Conversazioni della Domenica», II (1887), 52, 25 dicembre 1887, pp. 411-412.

⁹⁸ *Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXIX (1887), n. 10119, 13 dicembre 1887, p. 3

⁹⁹ L. Chirtani, *Due piccole mostre d'arte a Milano*, «Corriere della Sera», XXII (1887), n. 354, 23-24 dicembre 1887, pp. 1-2.

¹⁰⁰ *Famiglia Artistica* 1887, p. 3

¹⁰¹ Dagli elenchi manoscritti di Mariani risultano cinque lavori: *Una fine di giorno*, *L'Arrotino*, *Boscaiola*, un bozzetto ed un pastello: Versienti 2017, p. 246. Si veda: Chirtani *Due piccole...* 1887.

espositore sin dalla prima edizione, si affermava con, tra le altre, una veduta di *Pescarenico*¹⁰², Dall'Orto presentava una «impressione marinaresca piena d'aria e di luce»¹⁰³ e Filippini, invece, proseguiva con le sue visioni alpestri. Il pittore, che proprio in questi anni comincia ad affermarsi come il pittore delle “nevi” esponeva, per l'appunto, un paesaggio alpino innevato «nell'intonazione la più argentina e vibrata in finezza» e altri quadretti, soggiunge Melani, caratterizzati dalla «vivezza della tavolozza» da mettere in relazione con le opere note del pittore dedicate allo stesso tema e risalenti a questo stesso momento¹⁰⁴.

Spicca in questa occasione Filippo Carcano, il maestro *in pectore* della linea naturalista lombarda, con una serie di impressioni chioggiotte e una tavoletta rappresentante il *Foro romano* definita da Melani «un portento di finezza». Tra le tele e i bozzetti esposti dal pittore una suscitava l'ammirazione di Chirtani: «un'impressione che direi istantanea dal vero, d'una gran processione quasi tutta di donne, in zendado bianco, in riva alla laguna, probabilmente a Pellestrina, con un cielo di tramonto splendido, senza grandi accensioni di fulgori. Mi pare lo schizzo della più ricca e grandiosa visione pittorica uscita dallo studio di Carcano, che vi ha sviluppate le qualità esclusivamente sue su una ispirazione elevata, degna di Morelli»¹⁰⁵. L'opera così come descritta è chiaramente da individuare in un bozzetto preparatorio, uno schizzo in dimensioni minori per la grande tela, veramente di forza morelliana, esposta a Brera nel 1888, *I Credenti*, oggi conservata al Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires: si tratta della piccola tela – 33 x 62 cm – riemersa recentemente sul mercato e proveniente dalla collezione del pittore Renzo Weiss¹⁰⁶ (ill. 1). Ma è un'altra opera a segnare maggiori consensi, uno «studio di un angolo di prato, limitato dal muro di due casupole di montagna e da un albero di fico frondoso; una brigata d'alpinisti vi ha mangiato sull'erba e se ne è andata, a riposare forse, lasciando l'alpenstok piantato in terra a segnalarlo, vicino alla tovaglia distesa, ai fiaschi asciutti, alle gerle vuotate di viveri»¹⁰⁷, lavoro che credo si possa riconoscere in *Colazione all'aperto* (ill. 2), attualmente disperso, ma riprodotto nella monografia di Ribera¹⁰⁸.

Continua la sua presenza Conconi con due studi di figure «dipinte col fascino geniale»¹⁰⁹ di difficile identificazione. Ne fornisce una descrizione più particolareggiata Melani che parla di «due testine, una delle quali con certe note scarlatte qua e là sul volto e sprazzi luminosi di biacca [...]. Una seconda testina del Conconi [...] è la testa di una giovane che par si affacci civettuola alla finestra che, in questo caso, sarebbe il rettangolo del quadro – una testina viva, parlante, e vaga, col suo velo onde

¹⁰² Si tratta di un tema costantemente presente nella pittura di Bezzi che, come noto, si dedicò principalmente ad un paesaggismo di matrice carcaniana, oltre a quanto segnalato per la sua attività militante di artista-organizzatore in relazione alla Biennale alle vicende milanesi, si veda per la parte propriamente pittorica: A. Pattini, a cura di, *Il fascino della natura. Bartolomeo Bezzi*, cat. della mostra (Trento, Palazzo Geremia, 4 maggio – 29 giugno 2003), Temi, Trento 2003: in particolare F. Degasperi, *I paesaggio dell'anima di Bartolomeo Bezzi* (pp. 17-26); M. De Pilati, *Bartolomeo Bezzi. Il poeta delle delicate sensazioni luminose*, in C. Belli, A. Tiddia, a cura di, *Il Secolo dell'impero. Principi, artisti e borghesi tra 1895 e 1915*, cat. della mostra (Rovereto, MART, 25 giugno – 31 ottobre 2004), Skira, MilanoGinevra 2004, pp. 89-93;

¹⁰³ Melani 1887.

¹⁰⁴ V. Frati, a cura di, *Francesco Filippini 1853-1895. Un protagonista del naturalismo lombardo*, cat. della mostra, (Brescia, Museo di Santa Giulia, 12 dicembre 1999 – 19 marzo 2000), Skira, Milano 1999, pp. 86-87 e pp. 140, nn. 95-97.

¹⁰⁵ Chirtani *Due piccole...* 1887.

¹⁰⁶ E. Staudacher, a cura di, *La Collezione Renzo Weiss*, Art Studio Pedrazzini, 2017, p. 12.

¹⁰⁷ Chirtani *Due piccole...* 1887.

¹⁰⁸ A. Ribera, *Filippo Carcano Pittore. Cinquantadue tavole con introduzione di Almerico Ribera*, Edizioni d'Arte E. Celanza, Torino 1916, p. 18, tav. 19.

¹⁰⁹ Chirtani *Due piccole...* 1887. Per una descrizione più particolareggiata delle due testine di Conconi si veda: Melani 1887, p. 412.

ha coperto galantemente parte del volto. La mano con cui la giovane si tiene il velo è assai fine, ma un po' biaccosa...già il Conconi è così: fa molto affidamento al tubetto della biacca e par che in questo meglio si riassuma l'aristocratico suo sentire nella pittura». Vengono poi segnalati due giovanissimi artisti alle loro prime battute espositive: Pierre Troubetzkoy, con quattro dipinti e cinque acquarelli, e il fratello, lo scultore Paul¹¹⁰, quest'ultimo fresco dell'esordio braidense dell'anno precedente e della esposizione veneziana dello stesso 1887 che presentava «un cane modellato da vero artista, e una figurina di donna sbozzata con sentimento».¹¹¹

Le scarse note critiche definiscono due traiettorie: da un lato la pittura *naturalista* con i nuovi esponenti – Dell'Orto, Cressini, Filippini, Franzoni – accomunati da una pittura fatta di *vivezza*, vibrazioni cromatiche, in prosieguo della riflessione attorno al *vero* e alla resa del dato naturale nella sua dimensione cromatica, dall'altro la linea che, originantesi dalla cultura cremoniana, dava adito alle *bizzarrie* conconiane – e c'è da supporre, benché non siano descritti, che in questo genere rientrano i lavori dei fratelli Troubetzkoy – con l'accentuazione delle vigorie e delle sprezzature tipiche della pittura scapigliata.

Stesso *leitmotiv* per l'edizione del 1888: per Gustavo Macchi la vitalità dell'Intima è maggiore rispetto alla mostra della Patriottica:

la Famiglia alla quale appartengono i migliori e più vitali elementi dell'arte milanese ha raccolto un bel numero di tele e ed acquarelli ed alcune sculture, di grande interesse e di bel significato, ma in pari tempo senza pretese nella presentazione e nell'esteriore. Nella sala oblunga, addobbata con molto buon gusto, le opere si allineano sotto una luce favorevolissima, intensa e bianca, distribuita con un nuovo sistema di lampade della ditta Wanham e C. che hanno fatto prova migliore di quelle adoperate lo scorso anno.

La pittura naturalmente predomina: sono tavolette, impressioni, piccole tele, che spesso sono dei veri e propri quadri per l'importanza artistica. Gli artisti in questa mostra senza pretese sembrano persino più franchi, più disinvolti, più sinceri. Alcune tele poi rivelano così nettamente i loro autori, come di rado accade nelle grandi esposizioni.¹¹²

Emerge, con questa rassegna, un più deciso distacco con la mostra parallela della Società degli Artisti, così, almeno, appare chiaro all'articolaista di «La Lega Lombarda»:

Giorni sono vennero aperte le due esposizioni annuali di Natale, una alla *Patriottica*, l'altra alla *Famiglia artistica*. Non sono certamente mostre grandiose per i lavori esposti, ma presentano tutte e due una raccolta di quadretti e di sudi modesti e tutti avvolti in una grande quantità di verde e di fiori.

Eppure le due minuscole esposizioni hanno il loro lato curioso. Alla *Patriottica* la scuola vecchia ha schierato i suoi lavori dalle tinte moderate, niente chiassose; alla *Famiglia Artistica* invece una vera rivoluzione d'arte. Piante azzurre e rosse, faccie di donne verdi, figure senza profili decisi, una vera babilonia di colori e pennellate ardite, impetuose, petulanti.

Alla *Patriottica* si ammirano i lavori del Pagliano, di Albertis, Giuliano, Steffani, Formis, Mosè Bianchi.

Alla *Famiglia* il Carcano, il Bazzero, il Gola, il Cairati, Belloni, dall'Orto, Bezzi, Sartori, ecc.

¹¹⁰ GM, *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXIX (1887) n. 343, 12 dicembre 1887, p. 2. Sugli esordi espositivi di Paul Troubetzkoy: S. Reborà, *Paolo Troubetzkoy a Milano dal 1886 al 1898*, in G. Piantoni, P. Venturoli, *Paolo Troubetzkoy 1866-1938*, cat. della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, 29 aprile – 29 luglio 1990), Il Quadrante, Torino 1990, pp. 38-43.

¹¹¹ Chirtani 1887.

¹¹² G.M., *Le esposizioni di Natale alla Famiglia Artistica ed alla Patriottica*, «La Lombardia», XXX (1888), 354, 23 dicembre 1888, pp. 2-3

Sono le esposizioni alle quali ricorrono insieme ai già vecchi nell'arte, anche quelli che fanno i primi debutti.¹¹³

La mostra della Famiglia sembra assumere un chiaro carattere *rivoluzionario*: purtroppo la scarsità di recensioni per quest'anno non permette di chiarire in che modo si declinasse questa rivoluzione, ma è certo che – come emerge dai nomi citati dal recensore – la principale area di ricerca è quella che ruota attorno alla pittura di paesaggio. Continuano, infatti, ad imporsi gli *avvenieristi* soprattutto nelle declinazioni del vedutismo tradotto in impressioni di piccolo formato: Gola prosegue con le sue vedute del naviglio in una pittura che si concentra nell'esaltazione dei valori cromatici e luministici, mentre accanto al maestro Filippo Carcano¹¹⁴ che propone sei scene campestri, spiccano le voci più giovani del paesaggismo, i «modesti e solitari, ma severi e onesti ricercatori». Fra questi Emilio Longoni si presenta con «un austero, grave ed equilibrato quadretto di paese – una linea di prati ed alberi nei dintorni di Milano [dove] raggiunge una singolare e rara intensità di sentimento, che da un valore grande alla modesta opera»¹¹⁵. Il quadro non è di facile identificazione, ma lo si potrebbe avvicinare, come riferimento visivo, alle piccole visioni campestri di poco più tarde e risalenti alla primissima metà degli anni novanta: una significativa tangenza la si ritrova con *Campagna Milanese*¹¹⁶, oggi ricondotto al 1894, un piccolo olio su cartone con dedica a Giovanni Beltrami, che sembra richiamare nell'accentuazione dei piani orizzontali alla linearità indicata dal critico e, nella cromia smorzata e nella semplicità compositiva, quei caratteri di austerità, *gravitas* ed equilibrio che Macchi evidenziava per la dispersa *Campagna Milanese*. Sono prove in cui la materia cromatica è trattata a pasta e l'attenzione si concentra sull'evidenziazione dei rapporti cromatici e compositivi. Filippo Franzoni esponeva degli studi e una delle impressioni lacustri già portate a Brera nell'esposizione annuale, Isidoro Farina delle impressioni liguri, di Uberto Dell'Orto spiccava per Macchi «uno squisitamente soleggiato stradale lungo il lago», Mariani portava delle marine, Bezzi dei motivi trentini. Leonardo Bazzaro proponeva «studii di montagna e di Venezia» mentre Francesco Filippini proseguiva un filone tematico inaugurato alla metà del decennio: probabilmente la tela esposta alla Famiglia è una variante o uno studio dell'opera esposta a Brera pochi mesi prima. Macchi, infatti, scrive: «Filippini ha alcune tele, fra cui un armento di pecore al tramonto, di bella trovata come linea e colore»¹¹⁷, descrizione che richiama *Ritorno dal pascolo* esposto alla braidense del 1888 descritta come «poche pecore, che rientrano nella stalla in un cortile di casolare alpestre, mezzo in muratura, mezzo di legno. Al disopra della catapecchia spunta la cima dell'alpe e si mostra un pezzo di cielo soffuso di rosei riflessi del tramonto».¹¹⁸

¹¹³ *Due esposizioni d'arte*, «La Lega lombarda», III (1888), 345, 21-22 dicembre 1888, p. 2.

¹¹⁴ «Filippo Carcano ha una raccolta di studi, dei quali parecchi sono veramente preziosi: pascolanti buoi in verdi praterie, un dettaglio di rustico nel quale è uno sprazzo di luce vivissima, impressioni di figure all'aria aperta», G.M. 1888.

¹¹⁵ G.M. 1888, pp. 2-3

¹¹⁶ G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inediti*, Motta, Milano 2002, p. 129, p. 198 n. 59.

¹¹⁷ G.M. 1888.

¹¹⁸ «Francesco Filippini di Brescia con *Ritorno dal pascolo* di poche pecore, che rientrano nella stalla in un cortile di casolare alpestre, mezzo in muratura, mezzo di legno. Al disopra della catapecchia spunta la cima dell'alpe e si mostra un pezzo di cielo soffuso di rosei riflessi del tramonto. Pittura smaltata e smagliante, un po' squilibrata in alcuni tratti», in L. Chirtani, *Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 248, 9-10 settembre 1888, p. 2. Si veda: Frati 1999, p. 89 e p. 141, n. 110.

Era presente, sul fronte del paesaggismo, anche Giorgio Belloni della cui opera, tuttavia, non si sono rintracciate descrizioni. Fra i più giovani, Macchi segnalava: Giuseppe Carozzi¹¹⁹, Gerolamo Cairati con una cucitrice ed un profilo femminile, i fratelli Troubetzkoy, Adolf Hohenstein, Carlo Cressini e Renzo Weiss con i suoi acquerelli.

Sul fronte della pittura di paesaggio, tra le opere esposte, si inseriva Giuseppe Mentessi che aveva «amorosamente interpretate le perlacee trasparenze di Venezia. La tela maggiore è una vigorosa, sebbene fugace impressione della piazza di San Marco; una raccolta di studietti ha sottigliezze di toni notevoli».¹²⁰ Se l'opera non è rintracciabile con certezza, il soggetto e la descrizione della tela rimandano alla piccola tavoletta doppia *Venezia – Piazza San Marco a sera*, bozzetto per la gran tela di identico tema conservata presso il Museo dell'Ottocento di Ferrara la cui datazione al 1887-90 sembrerebbe in linea con il passaggio espositivo alla Famiglia Artistica.¹²¹

Fra le nuove voci della pittura, Filippi all'esposizione del 1886 della Patriottica lo aveva indicato come facente parte degli «avveniristi di promettente ingegno», spicca anche Emilio Gola con due impressioni *lungo-naviglio* «di una freschezza, di una finezza di toni, di una luminosità veramente straordinaria. Gli intendimenti che il Gola ha mostrato di seguire con il suo gran quadro di Brera¹²² sono qui meglio estrinsecati, più vigorosamente resi, senza che per questo l'artista abbia perduto di quella finezza di sentimento che è una delle sue caratteristiche più spiccate»¹²³. Se è impossibile dalla sola recensione poter identificare le opere si possono, però, trovare utili confronti visivi: sono in particolare i dipinti tra fine anni ottanta ed inizi anni novanta con navigli come *Naviglio a Milano*, *Naviglio*, *Naviglio di San Cristoforo*, *Lungo il Naviglio*¹²⁴ e *Sul Naviglio*, ricondotto al 1887¹²⁵, a indicare chiaramente il genere di pittura attenta alla restituzione dei valori luministici e dei contrasti luce-ombra con una fattura *avvenirista* in cui prevale l'esaltazione della materia cromatica e della stesura corsiva.

Emerge, dunque, una chiara indicazione per quel che concerne la pittura di paesaggio: l'affermazione della linea che, originantesi da Carcano, punta alla predilezione per gli effetti di più immediata restituzione del dato cromatico, luministico e di sintesi volumetrica, all'insegna di una pittura spigliata, di impasti cromatici densi di *pennellate ardite, impetuose e petulanti*. L'altra linea che si potrebbe indicare nell'evoluzione della cultura figurativa scapigliata, cremoniana e ranzoniana, trova conferme tanto nella pittura, con Conconi e Rietti, quanto nella scultura con le prime sortite dei fratelli Troubetzkoy. Conconi spicca con il suo «primo capolavoro, quello che lo rivela artista vero e profondo a dispetto di certi suoi sciocchi detrattori: un angolo di giardino al chiaro di luna, pittura

¹¹⁹ Va quindi corretta l'indicazione circa l'esordio espositivo del pittore alla Permanente nel 1889 ed anticipata al 1888 alla rassegna intima della Famiglia Artistica: A. Gramiccia, *Giuseppe Carozzi*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 20 (1977).

¹²⁰ G.m. 1888.

¹²¹ M. Toffanello, a cura di, *Giuseppe Mentessi. Opere nelle collezioni del Museo dell'Ottocento di Ferrara. Catalogo generale completamente illustrato*, SATE, Ferrara 1999, p. 109 n. 2r e 3. Toffanello, correttamente, non avanza una identificazione della tela maggiore con quella esposta alla Famiglia perché la nota troppo laconica di Macchi non fornisce una certezza assoluta.

¹²² Si trattava di una vista del canale di San Cristoforo che Chirtani descriveva così: «l'Emilio Gola di Milano, con un'impressione grigia invernale vespertina del canale di S. Cristoforo a Milano, in cui il molto sentimento dell'ora mesta e poetica è alterato da una fattura rude e pesante», L. Chirtani, *Esposizione di Brera. Il Concorso Principe Umberto*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 249, 9 settembre 1888, pp. 1-2.

¹²³ G.M 1888.

¹²⁴ R. De Grada, a cura di, *Emilio Gola*, Vangelista, Milano 1989, pp. 101-110, nn. 68-80.

¹²⁵ E. Chiodini, in Anzani, Chiodini 2008, pp. 100-101 n. 18.

semplice e grandiosa, piena di sentimento. Fra le altre cose sue è pure una figura di donna su fondo giallognolo, a pastello, ricca di femminilità squisita»¹²⁶. Quale che fosse l'opera esposta è, allo stato attuale degli studi su Conconi, difficile da dire: dovrebbe inserirsi in quella serie di meditazioni notturne, che giungono sino al primo decennio del novecento, e che Giolli riconduce ad un influsso diretto di Previati all'epoca della condivisione della loro attività artistica¹²⁷. Possibile, invece, per la figura femminile a pastello, avanzare un riferimento visivo con *Ritratto di Fanciulla*, un pastello su carta datato 1886, o con un'opera di simile impianto e trattamento pittorico.¹²⁸ In ultimo, come detto, è da segnalare la presenza di Arturo Rietti: «artista vero, libero da ogni preoccupazione di scuola, che in una testa a pastello rivela finezze di disegno ammirevole e una semplicità di sentire quasi trecentista ed ha pure una impressione di un fuciatore generale assai»¹²⁹. D'altro lato, come evidenziato dal recensore de «La Lega Lombarda», la Patriottica proseguiva su una linea orientata verso i “classici” della pittura lombarda: così Mosè Bianchi sceglie ancora la società di Via San Giuseppe per esporre l'evoluzione della nuova tematica urbana:

ha trasportato in sei quadretti il movimento delle vie di Milano in questa stagione invernala, piovosa, nebbiosa, alla fredda luce di un cielo plumbeo : rotta dai chiarori rosseggianti dei fanali e delle vetrine. Passano i tramvai, si incrociano carri, broughams, carretto di venditori di mele cotte, carriole, la signora, l'artigianella, l'operaio, il contadino, la piccina della sarta collo scatolone, il barabba, l'elegante; si schivano, si Urtano, chi ha l'ombrello, chi piglia la pioggia, e tutti calpestino la sucida mota del selciato scintillante di riflessi di cielo, di fiammella di raotia di e tutto si move per la magia di un pennello che non trova intoppi, e sprigiona il colorito, il pittoresco più moderno, le finezze del tono, dalle cose più comuni e volgari¹³⁰

Il progressivo polarizzarsi delle due rassegne si rafforza con il 1889 ed emerge vieppiù il carattere dell'esposizione Intima nel senso di proposte segnate da una chiara tendenza verso una pittura di ricerca che si muove diversamente rispetto alle più confortanti proposte della tradizione pittorica locale espresse dalla Patriottica: «Alla Famiglia Artistica spira un'aria giovanile: le migliori speranze dell'arte lombarda si sono date convegno insieme a coloro che già da tempo sono arrivati, e le tendenze si allineano, dirò così, senza distinzione di rango».¹³¹ Stessa impressione deriva il recensore per «L'Italia», Ferdinando Fontana, che scrive:

Nell'esposizione della *Patriottica* trovate quasi esclusivamente opere di maestri celebri da molti anni; in quella della *Famiglia Artistica*, invece, insieme alle opere dei maestri, ne trovate, in fraterna gara, altre di giovani, che vengono ora all'assalto; poi finalmente di dilettanti, parte dei quali, a malgrado d'un evidente ingegno, non sorpassarono ancora i confini del diletto e parte invece si sono elevati al grado di artisti.¹³²

¹²⁶ G.M. 1888.

¹²⁷ R. Giolli, *Luigi Conconi. Archietto e Pittore*, Alfieri & Lacroix, Milano-Roma 1920, p. 58.

¹²⁸ Quinsac 2009, p. 165 n. 134 e p.292 n. 134.

¹²⁹ G.M 1888. Nessuna conferma giunge di quanto riportato da Maurizio Lorber in merito all'esposizione presso la Famiglia del 1888: lo studioso riporta, dal testo di Guido Guida che riferisce a sua volta citando un non meglio specificato articolo del Corriere, che Rietti espose «un ritratto a pastello e un “kakemono”».

¹³⁰ Chirtani 1888, p. 2

¹³¹ G.M., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia» XXXI (1889), n. 350, 20 dicembre 1889, p. 2

¹³² F. Fontana, *Le esposizioni artistiche per le feste natalizie*, «L'Italia», V (1889), 350, 20-21 dicembre 1889, p. 2.

Dalla stampa si riesce anche a derivare una informazione che documenta un più solido strutturarsi dell'esposizione: in occasione dell'assemblea generale del 30 novembre¹³³, si approvò un regolamento relativo all'Esposizione Annuale del quale, purtroppo, non è stato possibile rinvenire alcuna traccia né presso gli archivi considerati né presso le biblioteche nazionali.

Con la quarta esposizione continuano ad essere presenti i nomi sin qui visti. Tra i maestri – *papà* lo definisce scherzosamente il recensore di «Lettere e Arti»¹³⁴ – Filippo Carcano attira su di sé le attenzioni della critica per la sua *Processione in montagna*, un quadro poco apprezzato da Macchi che preferisce i suoi piccoli formati, ma che Chirtani e il recensore de «Il Pungolo» indicano come capolavoro: «sono evidenti parecchie delle sue caratteristiche magistrali: sentimento di vero, impressione efficace d'ambiente, ricchezza e sobrietà di tavolozza, arditezza e misura nei mezzi. La *processione* è relativamente una vasta tela trattata a larghe pennellate. Come contrasto e, forse ammaestramento, Carcano ha lì presso un quadrettino di pochi centimetri, ma lavorato con una delicatezza, con una finitezza da non dirsi»¹³⁵. Una descrizione precisa dell'opera, derivata da *I Credenti*, quasi una rielaborazione del tema in chiave alpestre, la fornisce Hanau: «Si tratta di una processione in montagna; i preti dalle rosse stole salgono il sentiero d'un monte, per portar la gloria del Signore in qualche perduto paesello. La folla li segue col capo scoperto [...] chiude il quadro una linea di monti»¹³⁶. Accanto a questa grande tela si ritrovava «una tavoletta di un palmo, credo il *Campanile di Asiago*, che è una delle sue più belle cose».¹³⁷ Seguitava dietro Carcano l'altro nuovo maestro, Leonardo Bazzaro: è stata già individuata in «una impressione chiara di donne chiogiotte sfoglianti il melgone»¹³⁸ la tela *Il Melgone*¹³⁹ - opera, del resto, carcaniana che si ricollegava ad un prototipo del maestro del 1886¹⁴⁰ - mentre è da ricercare nelle visioni alpestri della metà del decennio l'altra tela, *ritorno al monte*, «paesaggio di montagna, quieto, raccolto, con una figura di donna che si stacca mirabilmente senza sforzo dal fondo»¹⁴¹. Dopo Carcano e Bazzaro, nell'ambito della pittura di paesaggio, si ritrova Dell'Orto, già definitosi solitario maestro di una pittura del *vero* basata su una stesura del colore che procede per masse cromatiche e nitidi stacchi luministici: espone una tela che «rappresenta un verde prato battuto dal sole dove due contadinelli stanno seduti, discorrendosela tra loro» al quale si affianca, in questa occasione, un ritratto muliebre¹⁴². Francesco Filippini si

¹³³ «La Famiglia artistica terrà l'assemblea generale dei soci nella sera di sabato, 30 corrente, alle ore 9, per trattare della organizzazione della consueta Esposizione annuale, e dell'approvazione relativo regolamento», in *Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XIV (1889), n. 328, 28 novembre 1889, p. 3

¹³⁴ C. Hanau, *Alla Famiglia Artistica*, «Lettere e Arti», I (1889), 49-50, 31 dicembre 1889, p. 13

¹³⁵ *Alla Famiglia Artistica. L'Esposizione*, «Il Pungolo», XXXI (1889), 245, 15-16 dicembre 1889, p. 2.

¹³⁶ Hanau sottolineava come il trattamento prospettico, dato il punto di vista a valle, risultasse totalmente sbagliato aprendo su di un orizzonte vasto di montagne trascoloranti: concludeva, tuttavia, che si trattava di una licenza dell'artista che non riusciva a capire.

¹³⁷ GM 1889.

¹³⁸ GM 1889, p. 2.

¹³⁹ Maspes, Savoia 2011, p. 225, n. 175. Curiosa la consonanza di soggetto, *Lo spoglio del melgone*, con l'opera che Carcano aveva esposto all'Esposizione inaugurale del 1886 alla Permanente (Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente in Milano, *Esposizione Inaugurale MDCCCLXXXVI. Ricordo d'Arte*, Bernardoni, Milano 1886, tav. s.n.) e tre anni dopo aveva portato Parigi: *Exposition Universelle de 1889. Catalogue Illustré des Beaux-Arts*, L. Danel, Lille 1889, p. 94 n. 39.

¹⁴⁰ «L'Esposizione di Parigi del 1889 Illustrata», I (1889), 23, p. 177. Si veda: Chiodini 2008, pp. 56-57.

¹⁴¹ *Alla Famiglia...*, «Il Pungolo» 1889, p.2. Benché di qualche anno precedente, si tratta di un soggetto affrontato spesso da Bazzaro come documenta lo *Studio dal vero-Verso i campi* ricondotto da Elisabetta Chiodini al 1882 (Chiodini 2008, pp. 102-103).

¹⁴² G.M. 1889, p. 2; Hanau 1889.

proponeva con «i suoi soggetti favoriti di montagne e montare»¹⁴³: «taglia per così dire un lembo della rude natura, e rudemente ce lo pone dinanzi. Due robuste montanare formano il soggetto d'ognuna delle sue tele: esse stanno riposandosi un poco, per ripigliar fra qualche minuto la grave salita. La sterile, fredda natura si stende intorno a loro, ed esse, le due donne, hanno nel volto largo la stessa espressione di rozzezza non brutale e di serietà tranquilla che spira da quel cielo immacolato e da quella terra senza vezzi».¹⁴⁴ Si tratta di soggetti ricorrenti nella pittura di Filippini di questi anni e documentati da un nucleo di tele, scalate sul finire del nono decennio, dedicate al tema del riposo.¹⁴⁵ Barolomeo Bezzi esponeva «un villaggio del Trentino sul cacume d'un monte e un tramonto tra le isole della laguna di Venezia»¹⁴⁶, forse la *Marina al tramonto* cui accenna Fontana da «L'Italia»¹⁴⁷, Gola si presentava con opere già note sul tema del naviglio. Di queste due opere fornisce una descrizione particolareggiata Hanau: «una, la migliore, rappresenta un canale avvolta nella grigia luce di un crepuscolo piovoso; una barcaccia ferma alla sponda, fa come sentire la silenziosa immobilità del paesaggio, e il senso di desolazione che traspira da quest'acqua gialla e morta che lentamente va. Due persone vengon parlando incontro a noi, s'intravedono appena; più lungi un'ombra si allontana [...] L'altra tela del Gola è molto più allegra; una via affollata, in pieno mezzogiorno, lungo un canale». Filippo Franzoni appariva a Macchi «Liberato da qualsiasi legame, egli vive in diretto contatto con vero e le impressioni che questo gli dà, uscendo sulle tele serbano un'aspra sincerità di forme e di fattura. *Un letto di torrente* ed un *paesaggio lacustre* veduto dall'alto, si impongono all'attenzione per una originale armonia di colori ed una poesia speciale». Soggetti troppo generici per avvicinarli ad opere precise, ma inseribili facilmente in quelle declinazioni delle tematiche paesaggistiche in cui, proprio verso la fine del nono decennio, la pittura franzoniana volge verso *aspre sincerità* di forma e fattura che sostanziano la ricerca luministica e coloristica del pittore all'insegna di una progressiva semplificazione della stesura colore, sintetico nel definire le masse e che individua essenziali contrapposti cromatici e tonali. Fra i giovani attirava le attenzioni della critica Giorgio Belloni. Nella sua recensione all'Intima, Macchi sottolinea come «per coloro che amano studiare lo svolgimento dell'arte nelle sue forme più spiccate ed individuali v'è un gruppo di pittori interessanti, fra le opere dei quali si trovano le migliori cose della mostra». Fra queste, appunto, una «piccola tavoletta», alla quale si aggiunge una *marina* ed un *Canal Grande*¹⁴⁸, di Giorgio Belloni che in questa seconda presenza dell'artista alla Famiglia Artistica porta «una china arsa, coperta di cardi, nell'afa di un pomeriggio estivo o di primo autunno. Dal piccolissimo spazio, pure, a ben guardare, dettagliatissimo, emana una luce intensa ed insieme una sensazione poetica di singolare forza. Talché la piccola tavoletta riesce a superare una tela maggiore pur buonissima dello stesso Belloni, un canale di Venezia, a forti e cupi accordi di colore»¹⁴⁹. Si tratta di una piccola tavola – «un pezzo di prato tutto morbidezza e precisione di particolari»¹⁵⁰ –, che si inserisce in un filone di scene campestri

¹⁴³ *Alla Famiglia Artistica. L'Esposizione, «Il Pungolo»* 1889.

¹⁴⁴ Hanau 1889. Per questi soggetti: R. Ferrari, *Un pittore bresciano nella "nuova scuola" milanese*, in R. Ferrari, a cura di, *Francesco Filippini 1853-1895. Un protagonista del naturalismo lombardo*, cat. della mostra (Brescia, Musei di Santa Giulia, 12 dicembre 1999 – 19 marzo 2000), Skira, Milano 1999, pp. 17-35:28-32.

¹⁴⁵ Ferrari 1999, p. 144 n. 174; p. 145 nn. 184-185.

¹⁴⁶ Chirtani 1889.

¹⁴⁷ Fontana 1889.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ GM 1889.

¹⁵⁰ *Alla Famiglia Artistica. L'Esposizione, «Il Pungolo»*, XXXI (1889), 245, 15-16 dicembre 1889, p. 2.

proprie della metà degli anni ottanta, come ha recentemente ricostruito Ilaria Boschini¹⁵¹. L'identificazione di questo lavoro sembrerebbe possibile con un piccolo olio su tavola – 21 x 28,5 cm – riemerso sul mercato antiquario¹⁵²: la scena rappresenta esattamente quanto descritto da Macchi, con i cardì in primo piano lungo un declivio arso dal sole, e si tratterebbe di un bozzetto preparatorio probabilmente realizzato a vero, per la tela di maggiori dimensioni e di identico soggetto pubblicata da Piceni col titolo *Poesia* nella monografia dedicata all'artista¹⁵³ la cui datazione, dunque, può essere ricondotta al 1889 (ill. 3-4). Sebbene si tratti di un bozzetto, l'opera conferma la tendenza alla sintesi luministica e cromatica della pittura del giovane naturalista e trova applicazione anche nella tela maggiore nella quale la pennellata si fa più ampia cogliendo e restituendo attraverso “macchie” di colore il momento luminoso.

Da poco rientrato da Parigi, dove svolse principalmente l'attività di illustratore, esponeva pure Luigi Rossi che presentava, accanto a *due marine* napoletane, un *lavoro dei campi* o *Falciatrici*¹⁵⁴ che anticipa tematicamente – forse ne costituisce una primigenia elaborazione – l'opera esposta alla successiva Triennale. Per quel che riguarda le due piccole marine napoletane sono note due tavolette *Posillipo e Napoli dal Vomero*¹⁵⁵ ricondotte al viaggio nel sud Italia che l'artista intraprese nel 1890 recandosi in Sicilia: il passaggio, tuttavia, di due soggetti identici al 1889 presso l'esposizione Intima farebbe pensare ad un pregresso viaggio nel meridione.

Tra i “novissimi” ritroviamo le *pitture potenti e coraggiose*¹⁵⁶ di Pierre Troubetzkoy che espone due marine, un ritratto muliebre segnalato come «un profilo di bella donna in scialletto rosso», ma, soprattutto, «una figura di signora al vero, - pittura del *plen air* che pare un Manet»¹⁵⁷: l'identità delle date lascerebbe ipotizzare che la tela dai caratteri manettiani, «un ritratto di signora all'aria aperta»¹⁵⁸, possa essere avvicinata per stile, anche se non identificata, alla celebre *Ragazza sul lago*¹⁵⁹ nella quale è dato ritrovare, seguendo le parole di Macchi, una «pittura fortemente personale, intesa all'osservazione della luminosità del colore. Le stesse tendenze io le trovo con felicissimo risultato, nella superiore, specialmente, delle due marine. È poca finezza di tecnica forse, ma v'è un soffio di giovinezza e di salute che fa rendere al pittore le sue impressioni con una sincerità un po' rude, ma oltremodo preziosa». Mi sembra opportuno sottolineare che questi passaggi espositivi si rivelano estremamente interessanti perché mostrano chiaramente come la supposta esclusione del paesaggio nella pittura di diretta derivazione cremoniana e ranzoniana degli anni ottanta, sia in realtà smentita dalla prova dei fatti.

¹⁵¹ Boschini 2007, pp. 154-155.

¹⁵² Dorotheum, *Dipinti a olio e acquarelli del XIX secolo*, 8 marzo 2017, Palais Dorotheum Vienna, lotto n. 13, *An afternoon walk*.

¹⁵³ Piceni 1980, n. 21

¹⁵⁴ *Alla Famiglia...*, «Il Pungolo» 1889, p.2; Chirtani, *Esposizioni Natalizie a Milano 1889*. Si veda: M. Bianchi, R. Bossaglia, *Luigi Rossi. 1853-1923*, Bramante, Busto Arsizio 1979, p. 152, nn. 89-90 e M. Bianchi, R. Bossaglia, a cura di, *Luigi Rossi. 1853-1923*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi 11 ottobre – 17 novembre 1985; Bellinzona, Villa dei Cedri, 29 novembre 1985 – 5 gennaio 1986), Vangelista, Milano 1985, pp. 44-45 nn. 19-20.

¹⁵⁵ Bianchi Bossaglia, 1979, p. 141, n. 70; Bianchi Bossaglia 1985, p. 36, n. 13; R. Bossaglia, *La pittura di Luigi Rossi tra realtà e simbolo*, in Chiappini 2002, pp. 217-226.

¹⁵⁶ Fontana 1889.

¹⁵⁷ Chirtani *Esposizioni Natalizie a Milano 1889*.

¹⁵⁸ GM 1889.

¹⁵⁹ Dalle recensioni si capisce che l'opera è un «grande ritratto», quindi una tela di dimensioni certamente maggiori di quelle più modeste del noto dipinto, cfr. *Alla Famiglia...*, «Il Pungolo» 1889, p.2.

Tra gli scultori ritornava il fratello Paul che, accanto al busto *Ritratto del baritono Pandolfini*¹⁶⁰ e a una pittura con *Mezza figura di donna*¹⁶¹, presentava «animali ammirabili», ossia una serie di sculture in bronzo¹⁶² o gesso aventi come soggetto mucche¹⁶³. La recensione di Hanau, molto più precisa, permette di identificare con maggiore precisione alcune tra le opere: «uno dei due suoi bronzi ritrae quattro giovanette [?] in una stalla, di un'esecuzione perfetta; il gesso una mucca e un vitello poppante come nella realtà. Ma è l'altra sua opera che fa fermare davanti a sé tutti i visitatori intelligenti. È la testa in bronzo d'un uomo [...] Egli sorride cogli occhi socchiusi, e da un'impercettibile piega della bocca spira quella stessa ironia finissima, che il Leonardo così insuperabilmente diede al sorriso della sua Gioconda. La fronte intelligente è squisitamente modellata in tutte le sue particolarità; la barba scendente a pizzo e i baffi arditamente rialzati completano l'espressione della fisionomia»¹⁶⁴. Il gesso con il soggetto animalista andrà certamente riconosciuto nel gruppo, oggi al museo di Verbania Pallanza, *Mucca con vitello* (ill.5), la cui datazione attuale al 1886-1890 – motivata dalle note critiche di Giolli¹⁶⁵ – andrà fissata al 1889 in virtù di questo certo passaggio.

Ancora Rietti riscuote le simpatie dei critici con tre ritratti dispersi, quello di Emilio Gola¹⁶⁶ e del musicista Camenis, entrambi ad olio, e quello a pastello del signor Sinanide che «ha ancora un pregio maggiore degli altri, cioè la forza del colore, una forza che nessun artista, trattando il pastello, ha raggiunto mai finora, vero segreto che il Rietti deve al suo temperamento eccezionale anzitutto, ma che ad una rara costanza di studio»¹⁶⁷. Accanto a questi, poi, tre piccole operette «morceaux de cabinet, sono tre tavolette, tre pupattole giapponesi, curiose come idea e come esecuzione, ed un'evidenza di disegno curiosissima»¹⁶⁸. Questo passaggio si rivela importante perché permette di aggiornare quanto finora noto sulla produzione giapponista di Rietti: dalla supposta presenza di un *kakemono* all'Intima del 1888, sostenuta da Guida e ripresa da Lorber e Giorio¹⁶⁹, ma che non appare documentata dai dati ricavabili dalla cronaca, all'esiguità stessa dei soggetti orientali negli anni giovanili che appare, invece, numericamente più consistente di quanto sinora creduto.

Fra i pittori dalle «forme più spiccate ed individuali», Macchi indicava ancora Gola, e soprattutto Filippo Franzoni per l'intenso verismo della sua pittura nei quattro soggetti di paesaggio esposti: «libero da qualunque legame, egli vive in diretto contatto col vero, e le impressioni che questo gli dà,

¹⁶⁰ Nota agli studi è la partecipazione del principe a questa rassegna: *Alla Famiglia...*, «Il Pungolo» 1889, p.2. Si veda, Reborà in Piantoni-Venturoli 1990, pp. 84-85, n. 8.

¹⁶¹ Fontana 1889, p. 2.

¹⁶² Alcune recensioni, come quella de «Il Pungolo» riferiscono di «mucche in bronzo»: *Alla Famiglia...*, «Il Pungolo» 1889, p.2.

¹⁶³ Per questo filone di produzione avente come soggetto animali, cfr. S.Reborà in Piantoni – Venturoli 1990, pp. 77-78, n. 2.

¹⁶⁴ Hanau 1889, p. 13.

¹⁶⁵ L. Troubetzkoy, R. Giolli, *P. Troubetzkoy nel Museo di Pallanza, 1866-1937*, Alfieri, 1952, fig. 2; per una scheda dell'operetta: S. Reborà, in Piantoni, Pizzigoni, Venturoli 1990, pp. 77-78 n. 2.

¹⁶⁶ Maurizio Lorber segnala dubitativamente un secondo ritratto, M. Lorber, *Arturo Rietti*, Fondazione CrTrieste, Trieste 2008, p. 220, n. 54.

¹⁶⁷ Fontana 1889, p. 2.

¹⁶⁸ GM 1889, p. 2.

¹⁶⁹ «Soltanto due opere a noi note, il pastello *Pupi giapponesi*, risalente probabilmente al 1887 e *Kakemono*, presentata all'Esposizione della Famiglia Artistica Milanese nel 1888, vennero realizzate in età giovanile», cfr. M. B. Giorio, *Arturo Rietti e il japonisme: una passione lunga una vita*, L. Caburlotto, E. Lucchese, a cura di, *Arturo Rietti (1863-1943) e il suo tempo*, Atti del Convegno di studi a centocinquanta anni dalla nascita, Trieste, 17-18 ottobre 2013, pubblicazione digitale:

<http://www.artericerca.com/Pubblicazioni/Arturo%20Rietti%20Atti%20del%20Convegno/Arturo%20Rietti%20e%20il%20Japonisme%20-%20Maria%20Beatrice%20Giorio.htm>

uscendo sulle tele serbano una aspra sincerità di forme e di fattura. *Un letto di torrente* ed un *paesaggio lacustre* veduto dall'alto, si impongono all'attenzione per una originale armonia di colori ed una poesia speciale»¹⁷⁰.

Ancora fra i giovani ricercatori si distingueva Emilio Longoni. Le opere esposte dal pittore sono diverse: un paesaggio, ma, soprattutto, nature morte, tutte, credo, chiaramente identificabili. *Il Violino con ortensie*, «evidenza ottenuta rifuggendo da tutte le forme banali, ottenuto con nell'amore grande ed il ragionamento costante»¹⁷¹, è da riconoscere in *Ortensie* oggi datato al 1890¹⁷², il *Panettone*¹⁷³ e le *Ciliegie* sono entrambi da identificare in due opere note quali *Panettone* ricondotto al 1886 e *Ciliegie* ricondotto al 1886/90¹⁷⁴ (ill. 6-8). L'occorrenza espositiva qui rintracciata permette di fissare un termine certo *ante quem* per la datazione delle opere, da ricondurre quindi al 1889 circa e di aggiornarne la storia espositiva antecedente il passaggio presso la Mostra d'arte libera del 1891¹⁷⁵. Mentessi, infine, esponeva tre opere: due *Ricordi di Venezia* e un acquarello dal titolo *Quiete*, elogiato da Fontana come capolavoro¹⁷⁶. Ancora una volta, tuttavia, Luigi Conconi rimane l'artista che più attira le attenzioni per la particolarità delle sue proposte e al quale Fontana dedica una appassionata difesa dagli attacchi critici¹⁷⁷. L'artista espone quattro quadri, due ritratti muliebri¹⁷⁸, e «due quadri pieni di qualità e bizzarria»¹⁷⁹ insieme ad «una collezione di acqueforti, fra le quali ve ne sono di valore eccezionale»¹⁸⁰. Se i due ritratti muliebri - «un superbo ritratto di fanciulla a testa bassa, un altro d'una signora col manicotto, tutta in ombra, tranne al contorno della capigliatura che, sfiorato dalla luce, le forma una aureola»¹⁸¹ - non sono facilmente identificabili, uno dei due quadri *bizzarri* è sicuramente riconoscibile trattandosi di una «una Cenerentola di tragico effetto»¹⁸².

È dunque possibile, finalmente, porre una datazione certa per il dipinto (ill.9) – «uno dei successi dell'esposizione [...] l'impressione verista di una *réverie* romantica»¹⁸³ – che, attualmente, porta una datazione tra il 1881 ed il 1887¹⁸⁴ e collocarlo con più precisione nella seconda metà del nono decennio, forse proprio al 1888/89 e collegarvi, come datazione, l'acquaforte. Sulla seconda bizzarra tela è difficile pronunziarsi: potrebbe trattarsi di un motivo in linea con la *Cenerentola*, per l'identità

¹⁷⁰ GM 1889, p. 2.

¹⁷¹ GM 1889, p. 2.

¹⁷² F.L. Maspes, a cura di, *Emilio Longoni. Atmosfere*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 18 settembre – 18 ottobre 2014), Maspes, Milano 2014, pp. 14-15 (ill.); p. 62 n.3 e Ginex 2002, p. 67 e p.197 n. 41.

¹⁷³ Fontana lo indica come «un *Dessert* delicatissimo di toni», Fontana 1889, p. 2.

¹⁷⁴ Ginex 2002, p. 66 (ill.) e p. 196 n. 28 con bibliografia precedente; p. 65 (ill.) e p. 196 n. 32 con bibliografia precedente. Non è possibile l'identificazione con l'altra tela *Panettone* (Ginex 2002, p. 195, n. 13) perché quest'ultima appartiene alla serie di nature morte realizzare per Carlo dell'Acqua.

¹⁷⁵ *Gara Artistica. Esposizione Libera di Belle Arti. Catalogo delle opere esposte*, Demarchi, Milano 1891, p. 13 nn. 105 (*Ciliegie*), 106 (*Ortensie*).

¹⁷⁶ Fontana 1889, p. 2.

¹⁷⁷ *Ibidem*

¹⁷⁸ In merito al primo dei due, quello che Chirtani identifica come una fanciulla a testa bassa, rimane il dubbio che si tratti di un ritratto infantile: Fontana, infatti, riporta che si tratta di una *Testa di bimbo* e il recensore per «Il Pungolo» parla, invece, di una *testa di bimba*, guarda: *Alla Famiglia Artistica*. «Il Pungolo» 1889, p. 2.

¹⁷⁹ Chirtani, *Esposizioni Natalizie a Milano* 1889, p. 3.

¹⁸⁰ GM 1889.

¹⁸¹ Chirtani, *Esposizioni Natalizie a Milano* 1889, p. 3.

¹⁸² GM 1889.

¹⁸³ *Alla Famiglia...*, «Il Pungolo» 1889, p.2.

¹⁸⁴ M. Bianchi, G. Ginex, a cura di, *Luigi Conconi incisore*, cat. della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Castellana, 16 marzo – 17 aprile 1994), Federico Motta, Milano 1994, pp. 113-114, n. 30. Per una buona riproduzione del dipinto, oggi conservato presso il Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Varese: R. Giolli, *Luigi Conconi. Archietto e Pittore*, Alfieri & Lacroix, Milano-Roma 1920, tav. XVIII.

di formato si potrebbe pensare alla variante diminuita de *I Novellieri*¹⁸⁵ - esposto nella versione maggiore a Brera l'anno precedente con il titolo di *Motivo Medioevale* - che reca la data 1889 e una dedica a Gustavo Macchi¹⁸⁶. Opere capaci, queste di Conconi, di colpire l'attenzione critica: per Hanau, Conconi, che è «discendente artistico in linea retta di Tranquillo Cremona», ha dipinto un'opera in cui si ritrovano accoppiati Pinturicchio e Salvator Rosa, un lavoro da affiancare - in termini ovviamente spregiativi - alla poesia di un decadente, un *sintomo*¹⁸⁷ più che un'opera d'arte. Del resto la centralità di Conconi era confermata dall'aver attorno a se costruito quasi una scuola: Gerolamo Cairati, che esponeva un ritratto muliebre e un *Plenilunio* in cui «la luna rossa, immensa, sale all'orizzonte; tra l'indistinta luce del crepuscolo passa una mandra che ritorna dal pascolo»¹⁸⁸, veniva definito da Macchi *allievo non degenerare del Conconi*.

Per la scultura, si impone, accanto a Paul Troubetzkoy, Ernesto Bazzaro con un piccolo bozzetto in creta di *mendicante* e la *Capra* «che pare un antico»¹⁸⁹: per quest'opera credo che sia immediata l'identificazione con la notissima capretta di Bazzaro nota in diversi esemplari (ill. 10). La mostra della Patriottica per quell'anno appare diversamente orientata: se alla Famiglia Artistica, come emerge dall'elenco degli espositori, sono in maggior numero gli artisti della generazione a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, alla Società degli Artisti sono in numero maggiore presenti i maestri delle generazioni precedenti: Pagliano, Bartolomeo Giuliano, Virgilio Ripari, Achille Formis, Luigi Steffani accanto a pittori più giovani. Non va tralasciato che le due mostre continuano ad essere parallelamente utilizzate dagli artisti: Pompeo Mariani, Eugenio Gignous, Leonardo Bazzaro, Uberto Dell'Orto, Giuseppe Sartori, Mosè Bianchi, espongono ad entrambe le rassegne a testimonianza che, sebbene dalla critica appaia già definita una differenziazione in termini pratici della tipologia di opere esposte e per la rappresentanza generazionale, le due esposizioni continuano a proseguire parallele ed, anzi, l'Intima della Famiglia sembra avere già virato verso una mutazione del primigenio assunto di una mostra di opere "intime", per accogliere - valga l'esempio di Conconi, di Gola o di Filippo Carcano - quadri decisamente concepiti per le esposizioni maggiori.

A conferma della comunione artistica tra le due strenne - una comunione che è anche qualitativa - un ultimo elemento: Vittore Grubicy, attivamente impegnato nella vita della Famiglia Artistica, in questa occasione presceglie le sale della Patriottica per realizzare una mostra "personale" di opere grafiche e acquerelli non «per vendere, ma per mostrare che se si occupa d'arte non è profano ai principi che la producono. Egli ha messo in tavola tutte le sue carte, dal primo tentativo grafico all'ultimo risultato; una specie di mostra scolastica autodidascalica. La stella polare del suo corso è la scuola olandese, il metodo, la più onesta e ingenua sincerità, il risultato degli acquerelli che ognuno può ammirare nell'ultimo riparto del corridoio della Patriottica e alcuni quadretti che possono non apprezzare soli quelli i quali trovano inconcepibile si conservi nella Pinacoteca di Brera il Van Goyen della sala IX n. 347»¹⁹⁰. Elemento curioso, questo, per Fontana che rilevava come nella mostra dei maestri, ovvero nell'esposizione della Patriottica, risultasse particolare il passaggio

¹⁸⁵ Pandolfini, *Mobili, Arredi, Dipinti Antichi e dei Secc. XIX - XX provenienti da una Collezione Milanese e da altre Proprietà Private*, Firenze 23 maggio 2013, p. 73, n. 143

¹⁸⁶ Quinsac 2009, p. 244 n. 224 e pp. 292-293, n. 224.

¹⁸⁷ Hanau 1889.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Fontana 1889, p. 2.

¹⁹⁰ Chirtani, *Esposizioni Natalizie a Milano 1889*.

senza graduazioni, all'eccezione d'un dilettante, il quale, d'un tratto, dalle parole venendo ai fatti, dalla teoria salendo alla pratica, vi mette sotto gli occhi una ventina di opere d'arte che, secondo il criterio di tutti coloro i quali non giudicano con preconcetti e con bizzosze personali, rivelano nell'autore un vero artista. È questi il signor Vittore Grubicy de Dragon, scrittore d'arte del giornale la *Riforma* e noto negoziante di quadri della nostra città. Essendo la prima volta che espone opere sue, il Grubicy pensò di non esporre soltanto le ultime, cioè le più riuscite, ma quelle ben anco che rappresentavano, diremo così, i suoi primi passi nell' "arte del pittare" [...].

Certo l'esporre questi *incunaboli*, più che da artista che si rivela, sarebbe stato da artista giunto all'apice della sua gloria; ma ogni osservazione in riguardo vien dimenticata dinanzi alle molte altre opere del Grubicy alcune fra le quali – ad esempio la *Marina*, di proprietà del pittore Giuliano, l'*In val di Slave* e *La raccolta del fieno*, per non parlare dei bellissimi acquerelli – sono degni davvero di ammirazione.¹⁹¹

Considerando le rassegne dal 1886 al 1889 appare chiaro come la distinzione per "scuole" avanzata da Chirtani per individuare i fermenti moderni in pittura si desse convegno alle rassegne intime: Carcano, Gola, Bazzaro, Conconi – con i rispettivi seguaci e, in alcuni casi, emuli – rappresentano le linee guida di un discorso evolutivo che si sostanzia sulla sperimentazione cromatica e luministica. Le recensioni permettono, chiaramente, di verificare come la pittura di paesaggio rappresenti il principale campo di sperimentazioni: la scuola "naturalista" lombarda domina la scena artistica con una produzione capillare che, alle rassegne intime, passa soprattutto attraverso le *impressioni*, lavori di piccolo e medio formato in cui il tema della pittura al vero si manifesta con maggiore intensità in una fattura, come rileva lo stesso Hanau per l'edizione del 1889, corsiva che permette la più immediata decantazione delle specifiche espressive e linguistiche delle ricerche in atto. Scorrendo gli elenchi degli espositori, poi, si riesce anche a valutare l'effettiva portata in termini numerici di questa scuola e l'attenzione che al fenomeno del paesaggismo la critica poneva e ciò non è da sottovalutare in relazione a quanto considerato, nella prima parte, in merito ai rapporti di forza esistenti all'interno dell'Associazione quando si consideri l'emergere delle nuove istanze pittoriche di matrice divisionista.

II.1.4 – «COLPI DI PENNELLO COME FOSSERO SCIABOLATE»: LE INTIME DEL 1890 E DEL 1891.

Passando all'anno tondo 1890, la mostra annuale viene inaugurata nel gennaio del 1891 a causa del riassetto interno della società e dell'ampliamento della base sociale con l'aggiunta dei "soci frequentatori". Fra le carte del fondo Grubicy si conserva una circolare annotata dal pittore riguardante questa esposizione:

Milano, il 22 Dicembre 1890

Onorevole Signore,

Avvertiamo la S.V. che la consueta Esposizione artistica avrà luogo dal 22 al 31 gennaio nei nuovi locali della Società in Via San Paolo 10.

Le opere da esporsi dovranno essere consegnate alla Segreteria della Società entro il giorno 17 gennaio. Spirato questo termine non verranno accettate.

La Commissione di collocamento nominata dalla Direzione, potrà limitare il numero delle opere qualora lo spazio disponibile non permettesse un buon collocamento.

Facciamo voti che la S.V. abbia ad esporre preferibilmente schizzi o bozzetti.

¹⁹¹ Per questa esposizione di Grubicy si rimanda al catalogo di Sergio Reborà: S. Reborà, *Vittore Grubicy De Dragon pittore divisionista (1851-1920)*, Jandi Sapi, Milano-Roma 1995.

La stringata circolare fornisce due utili informazioni: non vi era una Commissione di accettazione per le opere, quindi ogni lavoro inviato da un socio era ammesso, mentre esisteva una Commissione di collocamento che si occupava del materiale allestimento della rassegna ed, eventualmente, procedeva a limitazioni per motivi di spazio. Inoltre, come si vede, la Direzione chiede di indirizzarsi, nell'invio, preferibilmente su schizzi e bozzetti preservando, dunque, la primigenia idea di *intimità* della produzione.

L'Intima del 1890, una delle più interessanti della Famiglia per quel che riguarda l'ultimo decennio del secolo, è oggetto di confusione per quel che pertiene la sua strutturazione e, in alcuni casi, è stata interpretata, complice una recensione di Grubicy, come una rassegna diversa dall'Intima dedicata all'arte grafica.¹⁹³ In realtà si trattava della consueta rassegna annuale in cui, come di norma, trovavano posto opere di bianco e nero: una presenza vieppiù crescente tanto che nel 1892 si decise di istituire una vera e propria sezione dedicata alle opere non pittoriche.

Luigi Chirtani notava come la mostra fosse

fatta quasi esclusivamente dalla schiera milanese che milita per una evoluzione dell'arte in quel senso di modernità che le ha valso le ricompense dell'esposizione di Parigi nel 1889. In questa schiera è comune la tendenza a mantenere al sentimento personale l'iniziativa e lo sviluppo dell'evoluzione artistica, rifiutandosi assolutamente a cederne la menoma parte alle esigenze del dilettantismo tradizionale che crea, mantiene, favorisce e domanda solo un'arte che debba piacere a tutti. Pel gusto di tutti è il panettone, non l'arte, che nelle sue evoluzioni esige un'educazione. Chi gusta le sonate degli organetti giranti per le strade, non gusta né apprezza quartetti del Conservatorio. Chi gusta certi disegni non gusta né intende un'incisione di Mantegna o di Dürer, né le parentele del moderno coll'antico¹⁹⁴

Gustavo Macchi, ancora, sottolineava come all'utilità commerciale della rassegna si affiancasse quella di poter studiare gli immediati processi della produzione artistica:

Una visita alle tele più notevoli di questa mostra fino ad un certo punto equivalere ad uno sguardo nell'officina dalla quale usciranno le rivelazioni che il pubblico aspetta da una mostra all'altra, ed era specialmente dalla prima *Triennale*.

Pochissimi sono i quadri nel vero senso della parola, e ciò è perfettamente nel carattere di queste esposizioni in famiglia; molti invece li studii, i progetti, le impressioni. Ciò dimostra soprattutto che una buona parte dei giovani artisti non si accontenta più di acquistare al più presto una *cifra* per sfruttarla; ma che va crescendo il numero degli studiosi, di coloro che al successo immediato rinunciano per cercare nuove vie. Ciò non vale naturalmente per tutti. Anche nei temperamenti artistici esiste un processo di ossificazione per cui i mutamenti radicali di indirizzo e di ricerche non avvengono più oltre un certo limite di tempo.

Entrambi i critici rilevano, dunque, una forte tendenza alla ricerca incarnata dalle nuove leve, mentre fra i maestri di *glorioso passato* la cifra dominante appare essere quella della manierizzazione dei modi. Così è per Mosè Bianchi – diametralmente opposto è il giudizio di Chirtani che esalta le doti

¹⁹² Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU. I. 2.5. Le annotazioni di Grubicy non riguardano l'esposizione, ma una minuta per un testo critico.

¹⁹³ A. Botta, "Il fantasma sorge immediato e potente". *I disegni di Gaetano Previati per i Racconti di Edgar Allan Poe: genesi e fonti*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 41 (2017), pp. 194-221: 195.

¹⁹⁴ L. Chirtani, *La piccola Esposizione alla Famiglia Artistica a Milano*, «Corriere della Sera», XVI (1891), n. 28, 23 gennaio 1891

tiepolesche della pittura del monzese¹⁹⁵ – del quale Macchi, tuttavia, rileva le sapienze coloriste in una esposizione di piccoli lavori dedicati alle impressioni lagunari ed urbane: «Mosè Bianchi, avanti tutti, con una esposizione numerosissima in cui sono riflesse tutte le bellezze coloristiche, tutto il gusto di composizione delle migliori sue tele: impressioni Chioggia, tipi di pescatori e donne chioggiotte, Pieni di brio indiavolato, una grande testa castello, una piccola impressione Milanese. Bello soprattutto un acquerello che un tedesco chiamerebbe ammirato un Kabinetstück». Seguono in questo percorso di *ossificazione* diversi artisti: Sebastiano De Albertis, Roberto Fontana, Luigi Rossi, Bartolomeo Bezzi, Bartolomeo Giuliano, Pompeo Mariani, Francesco Filippini e Vespasiano Bignami. De Albertis, in effetti, procedeva con le sue scene predilette di caricamenti «tra il fumo dei cannoni e la polvere di cavalli e cavalieri» in acquarelli e in una tela di maggior formato dedicata alla battaglia di San Martino.¹⁹⁶ Bezzi presentava impressioni veneziane, Mariani le sue marine e Filippini le sue neviccate: opere che si imponevano per il tratto personale nella fattura, ma che, rispetto a quanto emerso nelle quattro edizioni precedenti, non rappresentavano un avanzamento delle ricerche. Così Roberto Fontana e Luigi Rossi, con soggetti da cabinet di teste di bimbi e variazioni derivate da illustrazioni rossiane per *Dafni e Cloé*, licenziavano lavori in cui lo *chic* diventava uno strumento di «seduzione verso il pubblico». È da sottolineare, tuttavia, che proprio Luigi Rossi si poneva quale autore di punta per *l'arte di immaginazione* che Vittore Grubicy salutava recensendo l'esposizione intima: Macchi, sotto questo profilo, mostra un orientamento molto più deciso verso opere d'arte *pura*. Del resto le inclinazioni estetiche di Vittore, e ciò concorre a spiegare l'ammirazione per i lavori raffinati di Rossi, si orientavano anche per quelle declinazioni di minuta pazienza come documenta la stima umana e artistica più volte palesata verso un autore come Pietro Bouvier che, certamente, rappresentava una voce non innovativa ma apprezzatissima da Grubicy per il suo carattere fiammingo.

Dirompente appariva la rassegna al recensore de «Il Secolo»:

La Famiglia artistica invitò ieri sera a vedere l'Esposizione dei lavori dei socie, che durerà fino alla fine del mese. È aperta solamente alla sera, dalle 8 alle 11: e auguriamo duri sempre la folla elegante e ammiratrice di ieri. Si tratta per la maggior parte di schizzi: sono poche le opere finite: gli artisti han voluto mostrare il pensiero nella sua ingenuità pittorica.

L'Esposizione l'abbiamo ieri sera udita giudicare nei modi più opposti. «Una meraviglia, uno splendore!» dicevano gli uni. – «Una gabbia di matti!» brontolavano gli altri davanti a certe tele sulle quali passavano i colpi di pennello come fossero sciabolate.

Noi crediamo che entrambi i giudizi siano esagerati; ma che l'Esposizione si possa intitolare: «rassegna delle audacie».

Audacie d'ingegni giovani, esuberanti, fortissimi che galoppino per le regioni aeree in cerca della verità: e somigliano un po' a quel tale sognatore che girò per paesi selvaggi e strani in cerca della fortuna, che trovò, poi, al ritorno, seduta alla porta di casa sua che l'aspettava.

¹⁹⁵ «nei quadri tanto originali di Mosè Bianchi spira un'aura di colorito veneziano cinquecentista, passata attraverso ai Tiepolo e ai Guardi. Questi atavismi legittimano le ricerche degli espositori; ricerche appassionate di aspirazione solitaria, condotta dal sentimento personale nelle più opposte direzioni. Mose Bianchi sulla sua via è il più inoltrato; è maestro fatto. I dipinti da lui esposti non erano forse destinati al pubblico. Sono cose intimissime, confidenze sincere delle sue esaltazioni d'artista nell'ambiente della laguna di Venezia. Che sensibilità di retina e di cuore per le armonie delle colorazioni all'aperto negli spazi infiniti; che festosità d'acque, di soleggiamenti, di ombre trasparenti, di cieli!», in Chirtani *La piccola Esposizione alla Famiglia Artistica a Milano*, 1891.

¹⁹⁶ L. Chirtani, *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» XVI (1891), n. 23, 23 gennaio 1891, p. 3; G.M., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXIII(1891), n. 31, 31 gennaio 1891, p. 3

Chi sa che molti di quei sognatori non s'accorgano fra qualche anno che la verità stava nel dipingere come si usava un tempo, salvo le giuste modificazioni nel colore e negli effetti che il progresso ha portato.¹⁹⁷

Una mostra rivoluzionaria, dunque, questa intima 1890 e, indubbiamente, una delle personalità più discusse è quella di Angelo Morbelli. Nella seconda parte della sua recensione, Macchi si dedicava ampiamente alla critica delle opere «che rappresentano il fermentare giovanile della nostra pittura e che suscitano la discussione» attorno, principalmente, a tre nomi: Arturo Rietti, Pierre Troubetzkoy e Angelo Morbelli.¹⁹⁸

Il pittore triestino si imponeva come uno dei maggiori virtuosi del pastello e del ritratto, sia Chirtani sia Macchi, infatti, elogiano la qualità di due opere ancora non rintracciate giusta la rarità dei lavori di Rietti risalenti agli anni ottanta: un ritratto del maestro Scontrino e quello di una donna, nerovestita, sullo sfondo di un paravento giapponese. Per avere un utile confronto visivo nel tentativo di comprendere le lodi profuse dai critici in merito alle qualità altissime di disegno – Chirtani scrive che potrebbe perfettamente essere inserito in un museo di *buoni ritratti antichi* – e le raffinatezze coloristiche evidenziate da Macchi che rileva come l'opera segni un punto di snodo tra la già comprovata abilità disegnativa dell'artista e l'affermazione di una nuova sensibilità coloristica – quasi *trecentista* era stata definita in occasione dell'esposizione del 1888 –, si potrebbe guardare al quasi coevo ritratto di Teresa Junk Garbagnati¹⁹⁹. Insieme a questi un terzo ritratto, non terminato, che Macchi indica come il ritratto della Signora Ricordi non finito – come esplicava il cartellino – *per causa di fidanzamento*.²⁰⁰

Il secondo della triade è il pittore Pierre Troubetzkoy che si presentava, insieme ad una serie di disegni e alcuni paesaggi, con una tela che Macchi definisce *una battaglia*.

Un ritratto di signora, una giovinetta in chiaro, ha pure esposto Pietro Troubetzkoy. Ma più che un'opera, nel vero senso, la sua tela è una battaglia. Una battaglia affrontata con baldanza giovanile, con coraggio, ma anche con una sana e numerosa scorta di ammirevoli qualità pittoriche. Un problema non ancora, forse, risolto, ma i cui termini sono esposti con grande chiarezza e di cui si intravedono i futuri grandi risultati. Il Troubetzkoy è stato sedotto, più che dal ritratto, dall'idea di rappresentare una figura chiara nella luce diffusa dell'aria aperta, di fare risultare la modellazione, il disegno e il color naturale delle carni e della stoffa, dal cozzar delle luci variamente colorate. È questa una tendenza che è in tutte le sue tele - in un paesaggio esposto nella prima sala ad es. - , ma che qui si fa valere più liberamente perché all'opera mancano assai meno che negli altri studi di figura ch'egli ci ha dato in passato, le qualità che sono necessarie, immancabile complemento a qualsiasi ricerca personale, - il sentimento e la giustezza del disegno, l'osservazione del tono. L'opera interessa soprattutto per la grande gioventù e vi ispira. La simpatica mossa della fanciulla lì, l'atto della testa, risultano nella chiara luce e gira intorno a tutta la figura, acquistano un senso di verità affatto particolare. Da chi ha dipinto questo, si può sperare non poco.

Dello stesso parere Chirtani che parla di «un ritratto di giovane signora all'aperto, illuminata da un riflesso di sole dal sotto in su, opera del princ. Pietro Troubetzkoi [*sic*]. È la manifestazione di un'arte giovane, ancora inesperta, ma ardita, non ancora al possesso dei mezzi di cui ha bisogno, ma di un'indole delle più simpatiche per temperamento artistico. Malgrado le deficienze cui si accompagna è uno dei quadri più ammirati dell'Esposizione». Dalle parole dei due critici si avverte che l'opera è

¹⁹⁷ *Fra gli Artisti*, «Il Secolo», XXVI (1891), 8910, 23-24 gennaio 1891, p. 3.

¹⁹⁸ Per la partecipazione di Morbelli: D'Agati, in Zatti 2019.

¹⁹⁹ Lorber 2011, p. 156, n. 11.

²⁰⁰ B., *Alla Famiglia Artistica*, «L'Italia», VII (1891), 23, 23-24 gennaio 1891, p. 3.

un lavoro dove, a scapito di qualità più propriamente disegnative e ad una equilibrata modulazione tonale, subentra una totale concentrazione sull'analisi del dato luminoso, del *cozzare delle luci variamente colorate*. «Cosparsi d'azzurro come le iridescenze delle bolle di sapone», invece, sembravano i ritratti esposti dal principe e, segnatamente il maggiore, all'articolista de «Il Secolo»²⁰¹, identica la reazione di B. che su «L'Italia» lo individua con «il ritratto della signora Adelina Bracco»²⁰², salvo errore. – questo è il ritratto che fa andare in visibilio i critici d'arte ai quali accennai più sopra. Il ritratto somiglia molto all'Adelina, ma l'insieme sembra una bolla di sapone. – e tale sarà pure, credo, l'entusiasmo dei critici».²⁰³ L'esiguo catalogo di Pierre Troubetzkoy sembra non aiutare nell'individuazione dell'opera: tuttavia la più precisa descrizione di Chirtani che parla di un *riflesso di sole dal sotto in su*, induce a credere che si possa trattare di un grande ritratto, licenziato proprio nel luglio del 1890, noto come *Summer – Time* e da poco riemerso sul mercato antiquario²⁰⁴ (ill.1). Secondo la ricostruzione offerta dalla casa d'aste e dai proprietari, la grande opera – 145 x 99 cm – doveva essere una commissione diretta di George Richmond Burnett al pittore. Effettivamente tra Pierre Troubetzkoy e il possidente inglese esistono dei rapporti documentati, quantomeno, dal ritratto di Mr. Burnett²⁰⁵ che, stilisticamente, sembra da doversi collocare all'ultimo decennio del XIX secolo, tuttavia è probabile che la *bolla di sapone* non fosse una committenza diretta, ma un acquisto mediato dalla consulenza di Charles Obach, il gallerista londinese, che aiutò diversi collezionisti inglesi nella costituzione delle proprie collezioni, fra cui proprio Mr. Burnett²⁰⁶. Le consonanze tra le descrizioni rintracciate e l'opera, confortate dalla vicinanza cronologica, sembrano consentire ad una identificazione dell'opera nel *Ritratto di Adelina Bracco*: osservando il dipinto si nota quella accentuazione delle iridescenze luministiche nelle larghe e corpose macchie di colore – dai rosa ai gialli agli azzurri – che definiscono i volumi e intessono su tutta la superficie un mosaico cromatico estremamente ardito, come le note azzurre sul viso illuminato dal basso. Macchi, indubbiamente colpito dall'opera, approfondisce la sua riflessione in merito a questa deriva della pittura milanese:

La tendenza che ho notato Troubetzkoy poi io la noto, or più o meno estrinsecata, or più o meno libera da altre tendenze parallele, in molti giovani - e per giovani intendo quelli che lo sono non danni soltanto ma di spirito, - talché si può crederla la tendenza del momento nella pittura nostra. Spero aver occasione di occuparmene a proposito della prossima esposizione di Brera, dal punto di vista della storia dell'arte contemporanea, e su questo lato ora non insisto.

La ritrovava nei navigli di Emilio Gola che, accanto a una «grande strada nei dintorni di Milano»²⁰⁷, esponeva «una “Duse” di cattivo umore»²⁰⁸: il ritratto di Eleonora Duse, attualmente disperso, fa il paio con una serie di ritratti realizzati dal pittore alla metà degli anni ottanta. Che si tratti di un'opera

²⁰¹ *Fra gli Artisti*, «Il Secolo», XXVI (1891), 8910, 23-24 gennaio 1891, p. 3.

²⁰² Adele Bracco dovrebbe essere riconoscibile nella prima ballerina della Compagnia Villani per il Teatro San Carlo di Napoli.

²⁰³ B 1891.

²⁰⁴ Bonhams, *The russian sale*, 26 novembre 2007, lotto 41. L'opera è un grande olio su tela di 145 x 99 cm.

²⁰⁵ C. L. Borgmeyer, *Art of Prince Pierre Troubetzkoy. II*, «Departmente of the Fine Arts», 1912, vo. XXVI, n. 1, January 1912, p. 8. Il ritratto risulta non più in possesso della collezione Burnett ma della galleria londinese Obach.

²⁰⁶ *Obituary. Charles Obach*, «American Art News», XX (1922), 15, 21 gennaio 1922, p. 8. L'ingente collezione di G.R. Burnett venne messa, in parte, all'incanto da Christie's nel 1908, *Catalogue of the important collection of modern pictures and drawings of the English and continental Schools of G. R. Burnett ... : on Saturday, March 21, and Monday, March 23, 1908 / Christie, Manson & Woods*, London 1908.

²⁰⁷ *Fra gli artisti* 1891.

²⁰⁸ B. 1891

precedente al 1887 lo conferma una recensione di Luigi Chirtani all'Esposizione della Permanente del 1887 dove troviamo: «E chi ignora che Emilio Gola, quando s'è dato da poco, al paesaggio, aveva già dipinto il magnifico ritratto di sua madre, quello del conte Gualdo e della Duse e quello veramente bellissimo del pittore Mariani»²⁰⁹. Come noto il ritratto del pittore Mariani risulta esposto a Torino nel 1884 e la datazione iscritta al 1895 dovrà, forse, riferirsi al momento della donazione dell'opera al pittore monzese: a questa stessa altezza cronologica rimonterebbe, dunque, il ritratto qui esposto di Eleonora Duse.

Tornando a Macchi, la moderna tendenza della pittura giunge, a suo avviso, declinata nella sua «espressione teorica» nella ricerca di Angelo Morbelli. Noto è che Angelo Morbelli esponesse in questa rassegna²¹⁰, tuttavia l'indicazione precisa delle opere è ancora incerta: Aurora Scotti segnala, partendo dalla recensione di Macchi che, pure, non descrive nello specifico alcuna opera, «due studi del quadro già esposto alla Permanente (nel 1890 aveva mandato: *Inverno*)». Non si è rintracciato sulla carta stampata alcun riferimento a questi due studi: Chirtani tace – verrebbe da pensare – volutamente sulle opere presentate dal pittore, mentre Macchi si sofferma lungamente a descrivere la tecnica divisionista. Se l'ultima sortita espositiva, in ordine cronologico, per Morbelli era stata l'esposizione degli Amatori e Cultori di Roma dove presentava un'opera – *Il Viatico* – ancora aliena dalle ricerche divisioniste strutturate proprio a partire dal 1889-90 sull'utilizzo del colore, è nel 1891 che Chirtani griderà, dalle colonne del «Corriere della Sera»²¹¹ alla diffusione del morbillo pittorico prendendo di mira le opere esposte dal pittore, *Alba* e *Il Parlatorio del luogo Pio Trivulzio*. Le parole di Macchi, vicinissime nell'utilizzo di talune espressioni tecniche a quelle adoperate pochi mesi da Chirtani che parlava di scomposizioni iridee del colore, non lasciano dubbi in merito alla presenza in mostra di una tela evidentemente trattata con il principio della divisione dei colori.

So che molti artisti passano davanti alle opere di costui [Morbelli] ridendo. Non mi pare sia il caso. Non molte opere contengono il grande amore, era severa onestà che è questa. E la ricerca intensa, più che della luminosità stessa, di un processo per ottenerla, non è lavoro cui si possa irridere. Certo l'ostinata attenzione ha prodotto nel Morbelli l'isolamento di una sola facoltà: i suoi quadri danno luce, ma quasi quasi non danno più altro. E la luce all'arte pittorica non basta. Il Morbelli ha ottenuto, nella ricerca della composizione della luce, un miracoloso risultato, il suo cervello, l'occhio e la mano, nella loro cooperazione hanno fatto il lavoro del prisma. Ora, certo col prisma non si fa un quadro: ma chi può dire quanto di questi risultati, per se stessi e da soli, impotenti, passerà e vivrà nella tecnica futura? So che non vi ha nulla che dia tanto ai nervi agli artisti quanto queste disquisizioni teoriche. Ma non è per essi che lo noto. Essi, nel lavoro attivo della produzione devono per legge psicologica essere sintetici. Un artista che fosse conscio dei mezzi che adopera e lavorasse osservando i precetti di una teoria non sarebbe più che un semplice manovale. Ma per gli studiosi dell'arte, per una parte fine ed intelligente del pubblico opere come quelle del Morbelli sono documenti curiosi ed interessanti.

Prima ancora, dunque, che alla prima Triennale del 1891, Morbelli presentava ad inizio d'anno i risultati della sua personale ricerca in merito alla scomposizione dei colori con esiti che a Macchi, quale punto di partenza per una ricerca centrata sulla luce e il colore, apparivano – come sarebbe

²⁰⁹ L. Chirtani, *L'Esposizione alla Permanente*, «Corriere della Sera», XII (1887), 65, 6-7 marzo 1887, p. 2.

²¹⁰ La prima a darne segnalazione è stata A. Scotti Tosini in *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, in *L'Arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 1982, n. 18, Roma 1983, pp. 55-72, ora in E. Staudacher, a cura di, *Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'arte moderna*, cat. della mostra, (Milano, Gallerie Maspes, 21 ottobre – 18 dicembre 2016), Maspes, Milano 2016, pp. 82- 103, in particolare p. 96 e nota 64.

²¹¹ L. Chirtani, *A Brera. Discorsi a ritagli*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 132, 15-16 maggio 1891, p. 3.

avvenuto per Grubicy – certamente troppo legati ad una “manovalanza” da dimostrazione pratica di una teoria, ma i cui frutti si sarebbero potuti rivelare, alla luce della generalizzata tendenza verso una ricerca sul campo luministico, utili nella strutturazione della *tecnica futura*. Quali le opere esposte? Se, come detto, non vi è alcuna indicazione circa il fatto che si trattasse di due studi per *Inverno*, le recensioni rintracciate riportano notizie più precise:

I primi quadri di valore che si incontrano sono del Morbelli, il pittore famoso dei nostri *Vecchioni*. Ora il Morbelli dipinge dei nuovi vecchioni abilmente come sempre, ma con un tono costantemente azzurro. Avvicinandosi si comprende l'intenzione dell'artista: il prisma raccoglie la luce dividendo i colori: ora il Morbelli dipinge intorno al giallo i colori dell'iride fino all'azzurro che forma il fondo; dipinge cioè non l'effetto del vero, ma una teoria.²¹²

Si tratta, dunque, di quadri aventi come soggetto i vecchioni del Pio Albergo e in totale si dovrebbe trattare di tre tele: «abbiamo poi tre dipinti di Morbelli assai patriottici, perché vi predomina la bandiera nazionale – il bianco, il rosso e il verde»²¹³, non si tratta, tuttavia, di informazioni che permettano di identificare in maniera univoca le opere. Una lettera recentemente rintracciata²¹⁴, tuttavia, permette di avanzare una ipotesi: si tratta di una missiva inviata, non a caso, a Gustavo Macchi e risalente all'inizio degli anni dieci del Novecento: Morbelli ricorda, vent'anni dopo

Rovistando nelle sacre antiche carte, ritagli giornalistici del buon tempo antico, esse mi risovvennero come tu, con pochi altri, sostenessi con fervida lena i primi tentativi e le ricerche tecniche sul così detto Divisionismo.

Ricordi 20 o più anni fa, in seno a questa nostra girovaga F.A., quel mio quadretto del Pio Trivulzio, con un vecchio leggente una lettera tutt'all'ingiro orlata di bleu, di verde, giallo, rosso...? E la cagnara susseguita? e Cima²¹⁵ che scriveva essere io un pittore patriottico, perché dipingo coi colori della bandiera Nazionale!??

Che si tratti della stessa esposizione Intima è desumibile dal riferimento alla recensione succitata sul patriottismo dei colori apparsa, come visto, su «L'Italia» il 23 gennaio del 1891. Immediato corre il pensiero a *Parlatorio del luogo Pio Trivulzio*²¹⁶ (ill. 2) esposto alla Prima Triennale: simile la scena, combaciante la descrizione della lettera *orlata* dai colori con quella dipinta nel quadro, la stessa datazione al 1891, sarebbe coerente con le date dell'*Intima*. Le affinità iconografiche e tecniche lascerebbero credere che si potesse trattare di uno studio o di una prima versione dell'opera esposta alla Triennale pochi mesi dopo: va, tuttavia, sottolineato che il regolamento per la Triennale del 1891 non imponeva alcuna limitazione alle opere da esporsi, fatto salvo che non fossero già state esposte a precedenti esposizioni indette, però, dall'Accademia stessa. Non è dunque improbabile che Morbelli esponesse *Parlatorio* proprio all'Intima del 1890 nel gennaio del 1891: stante la prassi morbelliana di lunghi e ripetuti interventi sulle opere, è possibile che il pittore continuasse ad intervenire sulla tela e che la presentasse, infine, alla Triennale. In merito alle altre opere esposte più complessa è l'identificazione.

²¹² *Fra gli Artisti* 1891.

²¹³ B. 1891.

²¹⁴ Per la trascrizione integrale si veda: N. D'Agati, P. Zatti, a cura di, “*Col tempo, matureranno le nespole...*”, in P. Zatti 2019, pp. 23-25.

²¹⁵ Potrebbe trattarsi, forse, di Otto Cima (1854-1929).

²¹⁶ G. Anzani, in Anzani, Chiodini 2008, pp. 138-139; G. Ginex, a cura di, *Angelo Morbelli. Il poema della vecchiaia*, cat. della mostra (Venezia, Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna 20 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019), Skira, Milano 2018, p. 21. L'opera si trova conservata presso la Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria.

Certo è che, chiusa la mostra Intima – dalle recensioni si apprende che l’esposizione chiuse il due febbraio – si apriva in Roma l’esposizione dell’*In arte libertas* inaugurata il 12 febbraio 1891. In questa occasione sappiamo con certezza che Morbelli espose due tele, descritte da Ugo Fleres, come «un particolarissimo studio di luce. Nell’una e nell’altra la luce entra da una finestra che è nel fondo, in mezzo, e, filtrata dai vetri, sfiora certe vecchiette d’ospizio che siedono lavorando. È pittura che va guardata da molto lontano; a otto o dieci metri ci si sente l’aria, e il lume delle finestre risulta d’un’evidenza da stupire. Chi si avvicina per osservare la tecnica del Morbelli, vede che egli ha ottenuto il mirabile effetto mercé una studiosa combinazione di tinte crudissime»²¹⁷. Aurora Scotti, giustamente, ha ipotizzato che si possa trattare delle prime tele dedicate al *lavorerio*²¹⁸: non sembrerebbe improbabile, in tal senso, che le opere esposte a Roma siano le stesse di quelle coi *vecchioni* esposte in Milano utilizzando, Morbelli, le due rassegne per presentare i più recenti frutti della propria ricerca. Una conferma giungerebbe dalla tela *Un inverno tra le vecchine del Trivulzio* noto anche come *Le Vecchine* o *I Veggion*²¹⁹. Questa tela corrisponde in maniera abbastanza precisa alle notazioni dei recensori: dalla dominante azzurrognola – rilevata dal recensore de «Il Secolo» – che si intesse su tutta la composizione, alla ironica notazione della penna de «L’Italia» che parla di opere patriottiche dove dominano il rosso, il bianco e il verde. *Le Vecchine*, in effetti, presentano questa precisa notazione cromatica: il verde delle borse da cucito appese alle seggiole, il rosso degli scialle e il bianco abbacinante delle gonne. L’opera, d’altro canto, porta una datazione al 1891 coerente con la datazione della mostra Intima che, come visto, aprì alla fine del gennaio di quell’anno in ritardo rispetto alla consuetudine. Una ulteriore indicazione sul fatto che le opere esposte da Morbelli all’Intima per il 1890 possano essere rintracciate nelle scene di *lavorerio* giunge dall’esposizione della Promotrice torinese dove, pochi mesi dopo l’*In arte Libertas*, ripresentava quelle che sembrano essere le stesse opere: dal catalogo, infatti, sappiamo che l’artista esponeva tre tele di identico titolo, *Un inverno fra le vecchiette del pio luogo Trivulzio in Milano*²²⁰ (ill. 3) nelle quali, dalle parole del recensore, sappiamo che ritornano i medesimi caratteri stilistici:

Un altro artista che minaccia di diventare uggioso a furia di ripetere con una tecnica complicata e strana lo stesso ambiente, è il Morbelli. Tre suoi quadretti portano il medesimo titolo: *Un inverno fra le vecchiette del pio luogo Trivulzio in Milano* (279, 292, 295) e naturalmente quindi si aggirano nel medesimo ambiente. Si direbbe che il mezzo tecnico che ha aiutato l’artista a rendere una certa pressione è divenuta la precipua preoccupazione dell’artista stesso; e questo gli fa torto perché il pittore deve anzi cercare di dissimulare l’artificio e di far dimenticare la pittura, perché rimanga l’impressione della realtà. Il che non vuol dire che io non riconosca talento ed interesse non comune in queste opere. Comunque, spero e desidero che il Morbelli non faccia del pio Luogo Trivulzio la sua perenne dimora invernale.²²¹

Sembra che Morbelli abbia “pianificato” una sortita espositi sul territorio nazionale – tra Milano, Roma e Torino – con un tris di opere, quelle appunto con certezza transitate all’*In arte Libertas* e alla Promotrice torinese, già improntate ad una chiara assunzione del metodo scientifico della divisione

²¹⁷ U. Fleres, *Esposizioni di Belle Arti in Roma*, «Archivio Storico dell’Arte», VI (1891), Loescher, Roma 1891, p. 143.

²¹⁸ M. Vinardi, in Scotti Tosini 2001, pp. 143-144, n. 79.

²¹⁹ A.D., II, VI, 47, 1419. Per una scheda aggiornata dell’opera: Anzani 2013, pp. 160-161.

²²⁰ *L’Esposizione. Società Promotrice di Belle Arti*, Vincenzo Bona, Torino 1891, p. 28, nn. 279, 292, 295.

²²¹ G.L., 50° *esposizione della Società Promotrice di Belle Arti. V*, «Gazzetta Piemontese», XXV (1891), 161, 11 giugno 1891, p. 3. Uno dei tre quadri, quello segnato a catalogo 295 in vendita a 600 lire, fu acquistato dalla Società ed estratto, come di consueto, nella riffa sociale, toccando in sorte all’Avvocato Ettore Vescovo: *Il sorteggio dei quadri alla Società Promotrice di Belle Arti*, «Gazzetta Piemontese», XXV (1891), 155, 5 giugno 1891, p. 3.

dei colori. L'estrema vicinanza delle date tra la chiusura dell'Intima e l'apertura dell'*In Arte Libertas* – l'una chiusa il 2 febbraio l'altra aperta il 12 – sembrerebbe non deporre a favore di questa ipotesi: esiste, tuttavia, la minuta di una lettera di Vittore a Segantini nella quale il pittore, che fungeva da agente per il gruppo romano per la selezione di opere lombarde, chiarisce la questione. Grubicy, soprattutto per spingere la partecipazione di Segantini e facilitare quella degli altri lombardi – tra cui Carcano – ottenne che l'*In Arte Libertas* stanziasse fondi supplementari per far viaggiare le opere dei milanesi a grande velocità così da giungere in tempo per l'esposizione proprio a causa della chiusura tardiva dell'Intima alla Famiglia Artistica.²²²

Fra gli altri maestri che si dimostrano capaci di una rigenerazione della propria arte, Macchi indicava l'esempio di Filippo Carcano²²³: «Anche attraverso i suoi quattro bozzetti soffia un vento di novità. La solida sua tecnica non volge questa volta a ritrarre documenti pittorici dal vero, ma s'applica a svolgere motivi di paesaggio da un punto di vista diverso. In quelle macchie in quei contrasti di toni, si intravedono i germi di nuove concezioni. Carcano sta forse per applicare i suoi grandi risultati tecnici a nuove idee, seguendo nuovi impulsi. E chissà che questa primavera da quegli embrioni non esca ciò che da molti si chiede, il paese drammatizzato e poetizzato, il vero *quadro di paese!*»²²⁴. L'attenzione di Macchi, come quella di Chirtani²²⁵, si appunta anche sull'opera di Giuseppe Mentessi che riesce a superare la dimensione *bellamente decorativa* della sua pittura di paesaggio per giungere ad una nuova concezione rappresentata da una serie «di disegni, di fantasia architettoniche, di visioni prospettiche favolose, la sua individualità in modo nuovo. Quei suoi disegni hanno una poesia grande, che li fa ammirare anche da chi di solito ama la precisione materiale delle forme»²²⁶. Come ricostruito da Beatrice Avanzi²²⁷ queste opere riscuotono l'ammirazione della critica più avanzata, compreso Grubicy che nel suo articolo su «Cronaca d'arte»²²⁸ le indica tra quelle espressioni artistiche di *puro sangue* capaci di riscattare una produzione generalmente considerata di secondo piano, come l'illustrazione e la grafica in generale e di porsi in alternativa, per il suo carattere di *vergine vaghezza* ideativa, al verismo, in linea, in certo senso, con quell'idea della pittura di paesaggio drammatizzata e poeticizzata che Macchi elogiava nelle opere presentate da Carcano e, allo stesso modo, da connettere alle ricerche avviate in questo senso da Luigi Conconi e da Gaetano Previati.

²²² Mart, Archivi del '900, Fondo Grubicy, GRU I.2.5., *Caro Segantini...*: «Avuta la tua risposta definitiva che non potevi mandare a te scrissi "amen", ed alla società riferii la tua risposta nonché quella di Mosè Bianchi e Carcano i quali avendo esposto alla Famiglia Artistica non potevano disporre delle loro opere sino alla fine di gennaio e quindi non potevano essere spedite a Piccola Velocità per giungere in tempo all'8 febbraio termine ultimo della consegna. Aggiungevo nella mia lettera che se la società avesse voluto sobbarcarsi alla spesa della Grande Velocità speravo di poter ancora ottenere il concorso di Carcano e Bianchi. La società in data 3 febbraio mi telegrafa: "Società grata spera invio a grande aumentando spese. Raccomandiamo avere Segantini».

²²³ Entusiasta anche il recensore di «La Lega Lombarda»: A.Z., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», VI (1891), 30, 1-2 febbraio 1891, p. 3.

²²⁴ GM, *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXIII (1891), n. 31, 31 gennaio 1891, p. 3. Chirtani parla di schizzi e di una *marcia di truppa*.

²²⁵ Chirtani *La piccola Esposizione alla Famiglia 1891*: «una regione di misteri: soffitti architettonici d'alta fantasia di Paolo Veronese e di D. Fumiani, del Bibbiena e di Tiepolo, popolati di statue; fastigi di cattedrali barocche a file di santi saltellanti sulle balaustre; fughe di volte che svaniscono in tenebre; interni di chiese antiche attraversati da processioni di penitenti impauriti dal *Die Irae* e striscianti a pie' d'alte pareti coperte di mausolei; e per narrare queste fantasia sbalorditive prospettiche, solo un tocco squisito di penna e leggiere macchie d'inchiostro di China».

²²⁶ *Ibidem*

²²⁷ Per questo e l'identificazione delle chine esposte, cfr. B. Avanzi, *Giuseppe Mentessi. L'opera pittorica*, in Tofanello 1999, pp. 3-21: 5-6 e nota 18. Le opere sono riconoscibili in una serie di *Fantasie* pubblicate da Majno nel 1932 e ricondotte al 1890, cfr. E. Majno, *Giuseppe Mentessi*, Rizzoli & Co., Milano 1932, tavv. XXXVII – XLV.

²²⁸ V. Grubicy, *Alla Famiglia Artistica. Arte d'immaginazione*, «Cronaca d'Arte», I (1891), 7, 1 febbraio 1891, pp. 1-2.

Proprio Conconi si presenta con una serie di ventagli e opere pittoriche²²⁹, «bianche visioni di fate accarezzanti, di giovani che si cullano tra le erba, di nevi polari, di ridde di pipistrelli attorno a una lampada Edison»²³⁰ e con *Terza Roma* (ill.4), ben nota acquaforte²³¹ derivata dalla rielaborazione de *L'Arco di Tito*, la cui datazione può essere a questo punto confermata al 1890 come fino ad adesso ipotizzato negli studi. Dagli appunti di Grubicy è possibile comprendere meglio: il critico parla di «deliziose immagini di femminilità, accennate a sospiri sulle impeccabili difficoltà del raso, o scintillanti qua e là nella fantastica sua evocazione della “Fiammetta” di Messer Boccaccio». La versatilità della produzione pittorica di Conconi lo portò, infatti, anche alla realizzazione di ventagli alcuni dei quali esposti, si è visto, alla rassegna dedicata a questo genere e organizzata dalla Famiglia Artistica nel 1892. Sul ventaglio – o ventagli – esposti all’intima in esame è difficile pronunziarsi, sebbene un riferimento di Chirtani a «bianche visioni di fate accarezzanti» spingerebbe ad identificare uno degli oggetti esposti in uno dei ventagli dei quali parlano sia Martinelli, nel suo articolo del 1897, sia Giolli. Ricordava il primo che «qualche anno fa la folla d’una esposizione milanese si accalcava a mirare un ventaglio su cui era dipinto – nella vastità d’una scena notturna – un rospo che faceva all’amore con una stella lontana...lontana»²³², mentre Giolli descriveva una seconda versione, o la stessa ma in maniera più chiara, fornendo indicazioni più precise in merito all’iconografia e alla committenza:

Una volta che Rovetta gli chiese un ventaglio per una grande attrice, vi dipinse una Maga, col cappellino conico dall'alta punta, biancovestita in un verde giardino, di figura bellissima e d'un chiarissimo sorriso, e lo sguardo fisso negli occhi gialli d'un rospo che teneva in una mano, mentre con l'altra lo accarezzava. Voi capite i brividi e il raccapriccio di quella attrice²³³

Questa maga biancovestita che accarezza un rospo, sembra ricollegarsi a quell’immagine di bianche visioni di fate accarezzanti della quale parla Chirtani e sembra chiaramente individuabile in un ventaglio della Gilgore Collection pubblicato da Giovanna Ginex nel 2003²³⁴ (ill.5): la maga dal conico cappello, in questo ventaglio, stringe, accarezzandolo, tra le mani un rospo e la datazione proposta al 1890 appare coerente con il passaggio all’intima nel gennaio del 1891. Più complesso è, invece, riuscire a comprendere quale opera fosse quella che Grubicy indica come una *Fiammetta*. È noto, infatti, che i soggetti boccacceschi legati al tema delle fiabe e delle leggende dovevano confluire in un’opera corale²³⁵ non realizzata e che lo stesso Giolli poneva al 1896 la datazione per la *Fiammetta*, datazione accolta negli studi.²³⁶ Risulta, tuttavia, che una *Fiammetta* sia stata presentata dal Conconi già nel 1890 all’annuale esposizione della Permanente: «Conconi: *Fiammetta, Pentita, Quarto d’ora allegro*. Conconi può sfiorare talvolta il lezioso, ma è sempre in alto, agli antipodi della volgarità; spiccano su fondo bianco o sulle penombre misteriose dei boschi impregnati di luce solare, le soavi figure che nella sua fantasia di poeta si mostrano e spariscono quasi prima che egli ne abbia

²²⁹ GM, *Alla Famiglia Artistica. II*, «La Lombardia», XXXIII (1891), n. 32, 1 febbraio 1891, p. 3

²³⁰ Chirtani, *La piccola Esposizione alla Famiglia Artistica*, 1891.

²³¹ Bianchi – Ginex 1994, p.99-100, n. 3

²³² G. Martinelli, *Luigi Conconi*, «Emporium», V (1897), n. 25, pp. 8-27: 27.

²³³ Giolli 1921, pp. 34-35.

²³⁴ Licht 2003, p. 140.

²³⁵ Ivi, p. 55.

²³⁶ Per l’opera si guardi M.G. Schinetti, in *Pinacoteca Ambrosiana*, IV, Electa, Milano 2008, p. 115.

afferrate le immagini con due pennellate entusiaste».²³⁷ *Pentita e Quarto d'ora allegro* sono chiaramente identificabili con le due acqueforti aventi lo stesso titolo²³⁸ e la descrizione della *Fiammetta* con la penombra intrisa di luce solare resa a pennellate svelte, perfettamente richiama l'opera conservata presso la Pinacoteca Ambrosiana alla quale, del resto, ben s'addice la nota grubiciana sull'opera esposta all'Intima «scintillanti qua e là nella fantastica sua evocazione della “Fiammetta” di Messer Boccaccio». È possibile, dunque, senza postulare necessariamente un anticipo, peraltro probabile, di datazione per la tela dell'Ambrosiana, che la *fiammetta* esposta all'Intima fosse una variante o la stessa già esposta alla Permanente nel 1890 (ill.6). Accanto a queste opere un'altra se ne trova documentata: «una bella testa di donna con bambino, un lavoro finito che sembra strano trovarlo in una esposizione di schizzi. Ma Conconi è così; alle grandi Esposizioni manda i quadri *non* finiti, alle piccole i *finitissimi*».²³⁹ Accanto al Conconi, Grubicy elogia anche la produzione nell'ambito dell'illustrazione di Luigi Rossi²⁴⁰ che si presentava con un pastello di fattura *chic*²⁴¹ realizzato per l'edizione del *Daphnis et Chloé* per i tipi Flammarion²⁴²: se nella produzione pittorica, infatti, a detta del critico, Rossi raggiungeva esiti dignitosi ma alquanto anonimi in termini stilistici, le opere realizzate per l'illustrazione rilevavano una genialità che lo poneva tra i principali artisti della scena milanese. Grubicy stesso esponeva alcuni suoi lavori pittorici: «Grubicy de Dragon mi ha fatto l'impressione di aver esposto diverse composizioni assai pensate. Mi piacquero una “Veduta di Varenna” e una “Spiaggia di Lierna con lavandaja” oltre un acquarello che rammenta i lavori di acquarellisti celebri»²⁴³. Se la veduta di Varenna è difficile da identificare a causa della ricorrenza del soggetto nelle opere dell'artista, più agevole sembrerebbe il riconoscimento della spiaggia di Lierna con *Lavandaie a Lierna* datato al 1887²⁴⁴ (ill.7).

Si giunge così al terzo fra gli artisti di *immaginazione*, come sintetizza Grubicy nella sua cronaca, ovvero a Gaetano Previati che si inserisce nella rassegna con due serie di disegni per illustrazioni: quelle per i *Racconti Incredibili* di Poe (ill.8) e quelle per la primissima elaborazione del progetto editoriale per i *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni²⁴⁵.

Questo ci dà il Previati nelle tenebrose fantasmagorie, suscitate nella sua mente dalle novelle del Poe, e nel sentimento commoventissimo d'angosciosa rassegnazione che scaturisce da quei pochi tratti di

²³⁷ L. Chirtani, *Esposizione della Permanente. Rassegna in velocipede*, «Corriere della Sera», XV (1890), 139, 22-23 maggio 1890, p. 2.

²³⁸ Bianchi – Ginex 1994, p. 110 n. 22 e p. 113 n. 29.

²³⁹ B 1891.

²⁴⁰ Per questi aspetti, cfr. Bossaglia, Bianchi, 1985, pp. 92-105; M. Bianchi, *Luigi Rossi. Catalogo Ragionato*, Federico Motta, Milano 1999, pp. 17-20.

²⁴¹ GM, *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXIII(1891), n. 31, 31 gennaio 1891, p. 3

²⁴² Longus, *Daphnis et Chloé*, Flammarion, Paris 1892.

²⁴³ B 1891.

²⁴⁴ Reborà 1995, p. 199 n. 347 (ill.) e p. 205. Il piccolo quadretto reca al retro un cartiglio con iscrizione di Vittore Grubicy successiva al 1893: la perfetta rispondenza del titolo e del soggetto sembrerebbero confermare l'ipotesi di identificazione confermatami da Sergio Reborà che ringrazio.

²⁴⁵ Le vicende di questi cicli sono state ampiamente ricostruite. Si veda, F. Fergonzi, *Gaetano Previati disegnatore*, in F. Mazzocca, *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile – 29 agosto 1999), Electa, Milano 1999, pp. 76-83 e F. Fergonzi, *La grafica*, in Mazzocca 1999, pp. 242-249 e pp. 250-253. Per la vicenda editoriale dei *Promessi Sposi* Hoepli, G. L. Daccò, A. Dallaj, M. T. Fiorio, A. Scotti Tosini, *I “Promessi Sposi” di Gaetano Previati. Disegni dalle Civiche Raccolte d'Arte di Milano*, cat. della mostra (Lecco, Villa Manzoni, 9 novembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993. Da ultimo per i disegni per Poe si veda l'approfondito studio di Alessandro Botta sulle iconografie: Botta 2017, pp. 194-221.

penna del suo «Ecce Homo»²⁴⁶: soggetto, trovata, e composizione già fatto da migliaia, e che pure interessa come cosa novissima per l'intensità di quel sentimento doloroso che certo deve aver attraversato l'animo dell'artista nel concepimento e nella breve durata dell'esecuzione del lavoro.

Altrettanto entusiasta si rivelava Macchi che sottolinea come, nel campo trascurato dell'illustrazione emerga

Previati con una serie di illustrazioni alle novelle di Edgardo Poe. La compenetrazione tra l'idea è il segno grafico è perfetta come raramente si può trovare. Non è l'illustrazione volgare, bensì l'espressione sintetica delle idee pittoriche del fantasioso poeta del *gatto nero*. Nulla di troppo determinato, nulla di inutile, la scimmia che trascina il cadavere della sua vittima tenendo il rasoio tra i denti (*il delitto di via delle Morgue*) gli ippopotami che urlano alla luna, i saggi che si specchiano nel tavolo lucido, sono visioni paurose come paurose allucinazioni sono i racconti di Poe. Carattere tutto differente, - e ciò prova la giustezza di criteri dell'illustratore - hanno i disegni o meglio gli schizzi - per i Promessi sposi. O perché non si potrebbe pensare a illustrare veramente è sul serio - come ha fatto in Germania per Faust Liezenmeyer - i nostri grandi autori?

Fra gli altri artisti che, nelle ultime rassegne, avevano attirato l'attenzione della critica per quel che concerneva le ricerche sulla luce ed il colore, principalmente nelle declinazioni della pittura di paesaggio, si ritrovava Emilio Gola con una testa a pastello *sbozzata a larghi tratti*, come riporta Chirtani, e con due navigli ampiamente elogiati da Macchi che vi rintracciava quella stessa propensione ad un colorismo esasperato che aveva notato per la *bolla di sapone* di Pierre Troubetzkoy: «Ma non posso a meno di notarla persino in un ammirevole paese, il più forte della mostra di Emilio Gola, che vi è arrivato da lontano, - e una sua testa a pastello è lì a provarlo - ma che ne ha ottenuto in questo paese un risultato cui ben poco manca per essere completo. Dico del Naviglio soleggiato, che egli espone, dov'è una potenza di colore ed un sentimento dell'ambiente, raro veramente a trovarsi, e che è superiore all'altro suo Naviglio più basso di intonazione, ed agli altri suoi che ho finora veduto».

Stessi caratteri Macchi li ravvisava in Longoni – «ricercatore di grande onestà»²⁴⁷ - presente con due paesaggi e una testa di bambina a pastello, in Filippo Franzoni e nel conconiano Cairati. Sulle opere di Longoni è difficile avanzare ipotesi: per la testa a pastello si potrebbero indicare come punto di riferimento visivo delle opere che appaiono prossime, sia stilisticamente che iconograficamente, come il *Ritratto di bambina* riemerso da poco sul mercato²⁴⁸ e ricondotto al 1884-1887, ma la cui datazione potrebbe essere spinta verso il 1888 trattandosi di un ritratto chiaramente connesso a *Chiusi fuori scuola*, e variazioni sul tema come *Fanciulla col berretto rosso*, *Sensitiva*, *Testina*, *Clelia*²⁴⁹ ricondotte tutte alla seconda metà del nono decennio.

Meno entusiasta si mostrava Chirtani di Giorgio Belloni che, all'Intima precedente, aveva ricevuto – insieme al Franzoni – le lodi del critico per la qualità della ricerca pittorica dei rispettivi paesaggi, ma che in questa occasione appariva « assonnato; ha qualche bel paese è una testina, fine assai, a pastello.

²⁴⁶ Disegno forse è da identificare con quello disperso ma pubblicato da Fergonzi in Fergonzi 1999, p. 79.

²⁴⁷ GM, *Alla Famiglia Artistica. II*, «La Lombardia», XXXIII (1891), n. 32, 1 febbraio 1891, p. 3

²⁴⁸ Passato in asta da Sotheby's nel 2002 (Sotheby's, *Dipinti del XIX Secolo*, Milano asta del 9 dicembre 2002, lotto 154) oggi in collezione privata: Maspes *Emilio Longoni* 2014, p. 11 (ill.) e p. 61 n. 1.

²⁴⁹ Ginex *Emilio Longoni* 1995, pp. 169-170 nn. 93-96.

Ma nulla che accenni a nuove ricerche»²⁵⁰. Il pastello, che Chirtani descrive come il ritratto di una donna velata, sembra chiaramente individuabile in un ritratto muliebre, datato al 1891 – quindi realizzato a ridosso dell'esposizione in esame – e pubblicato nella monografia di Piceni²⁵¹ (ill.9).

Per la scultura continua a tenere banco Paul Troubetzkoy che propone «una signora che cerca appoggio»²⁵² non meglio identificabile insieme ad altre «belle teste»²⁵³ e, soprattutto, il gesso di «una cagnolina in istato interessante»²⁵⁴. È noto che la maggior parte delle versioni bronzee della statuetta della *Cagnolina gravida* recano una datazione incisa al 1897 o 1898: recentemente, nel 2013, è apparsa sul mercato una variante datata 1891²⁵⁵ e il rinvenimento di questo passaggio espositivo inedito, vieppiù del gesso, permette di definire una datazione per l'opera al 1890-91 (ill.10). Ancora, come si apprende dalla recensione apparsa su «L'Italia del Popolo», lo scultore esponeva un busto del «Concone», forse da leggersi Conconi, non rintracciato e quello del maestro Catalani del quale l'Intima rappresenta il primo e non noto passaggio espositivo.²⁵⁶ Fra le opere esposte anche *Il Ghiottone* di Primo Giudici²⁵⁷, versione in diminuito in bronzo della scultura presentata a Venezia nel 1887. Si segnalavano anche Achille Alberti, Antonio Carminati con la statuetta di un fumatore, Giuseppe Cantù con una scenetta di genere di un bambinino che va a scuola ed Emilio Quadrelli che presentava dei disegni di sapore fiammingheggiante tanto che sia Chirtani che Macchi ne esaltavano la purezza disegnativa degna di Quentin Massys.

L'esposizione intima del dicembre 1891 segna un ulteriore passo in avanti nello strutturarsi sia della mostra che del carattere moderno delle proposte. A questa occasione, infatti, rimonta la sperimentazione del biglietto di ingresso connesso ad una riffa con l'estrazione di opere d'arte ai possessori dei biglietti vincenti²⁵⁸, anche se discordi appaiono i giudizi dei critici in merito alla qualità delle proposte.

Bisogna, innanzi tutto, considerare che l'anno 1891 è saturo di occasioni espositive: al di là della nazionale di Palermo, a Milano si celebra la Prima Triennale con affiancata l'Esposizione Libera di Belle Arti, quindi le mostre secondarie come l'Intima della Famiglia e la mostra interna della Società degli Artisti risentono di questo sovraccarico espositivo. I critici, in generale, delineando il profilo di una mostra non particolarmente dirimpente e, in effetti, così appare dal confronto con l'Intima del gennaio 1891 – «né troppo copiosa, né molto notevole» la definisce la penna de «La Perseveranza»²⁵⁹ –, ma non mancano opere importanti tanto che alcuni recensori, come Fontana, sottolineano come l'esposizione abbia cambiato carattere:

Era una mostra di schizzi, di abbozzi, di quadri di piccole dimensioni, ed oggi divenne una mostra delle solite, cioè di quadri grandi, di tele finite e così via. È bene? È male?

²⁵⁰ Chirtani *La piccola Esposizione* 1891: «Il Belloni ha un ragionevole ritratto a pastelli di signora velata, e un buon ritratto di fanciulle a olio, oltre ad alcuni piccoli paesaggi tra i migliori esposti.»

²⁵¹ E. Piceni, *Giorgio Belloni*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1980, s.p., n. 10 *Ritratto*.

²⁵² B. 1891.

²⁵³ *Fra gli Artisti* 1891.

²⁵⁴ B. 1891, p.3

²⁵⁵ Minerva Auctions, *Dipinti Antichi e del XIX secolo*, Asta 91, Roma 23 maggio 2013, lotto 163; catalogo p. 52 n. 263.

²⁵⁶ Reborà, in Piantoni, Pizzigoli, Venturoli 1990, pp. 83-84 n. 7.

²⁵⁷ B., *Alla Famiglia Artistica*, «L'Italia», VII (1891), 23, 23-24 gennaio 1891, p. 3

²⁵⁸ *Esposizione di natale alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), n. 341, 12 dicembre 1891, p. 3 e *Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXIV (1892), 2, 2 gennaio 1892, p. 2.

²⁵⁹ *Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXIII (1891), 21 dicembre 1891, 11567, p. 3.

Intanto se è male, gli espositori della Famiglia l'hanno commesso a fin di bene. Infatti, trattandosi quest'anno di non ammettere visitatori che a pagamento, gli espositori pensarono onestamente di dare al pubblico non cose soltanto che fossero puramente di loro personale soddisfazione, ma opere anche che mostrassero lo sforzo di accontentare il gusto generalmente portato a voler "la conclusione" e non soltanto "l'accento".

L'idea di far pagare alla porta trovò, fin dalle prime, oppositori e difensori. In teoria, è vero, era cosa giustissima; poiché, in fin dei conti, non è giusto che questi artisti debbano sempre presentarsi gratis a beneficio, a intrattenere e a divertire il colto e l'inclita, mentre per un tenoretto qualsiasi, si trovano sempre quattrini; ma si temeva che l'innovazione allontanasse troppi visitatori, e, fra gli allontanati, alcuni compratori, tanto più che ad altre esposizioni essa non era adottata.

La pratica, secondo me, ha dato ragione un po' agli oppositori e un po' ai difensori, ma finirà senza dubbio per darla tutta a questi ultimi, con gran vantaggio della dignità. Anzitutto è vero, i frequentatori furono meno numerosi, e questo si prevedeva: ma trattandosi si un primo tentativo, non c'è da lamentare una eccessiva diminuzione, e poi, si sa, l'abitudine farà il resto. Le compre poi, all'incontro, in confronto degli scorsi anni, non diminuirono; il che dimostra (com'era naturale) che chi ha voglia di spendere qualche centinaio di lire non bada affatto alla mezza lira dell'ingresso.²⁶⁰

Al di là della questione riguardante il biglietto di ingresso, pratica che saltuariamente viene adottata, le parole di Ferdinando Fontana, socio della Famiglia, rendono chiaro come l'Intima si stia trasformando in una vera e propria rassegna d'arte: come si vedrà, anche per gli anni seguenti, le opere esposte sono, a tutti gli effetti, lavori che potrebbero figurare in Brera o in Permanente. Viene progressivamente meno l'idea di una mostra-strenna e gli artisti espositori utilizzano l'Intima per presentare annualmente la propria produzione. Questo fatto è, chiaramente, da collegare al venir meno dell'annualità della rassegna braidense e alla crescente attenzione che le Intime attirano nel contesto locale soprattutto da parte della critica. Aspetto, questo, che viene evidenziato dalla penna de «L'Italia» che scrive:

in generale, ed io credo a torto, non si suol dare troppa importanza a queste esposizioni che si possono chiamare *in famiglia*, e di solito basta per esse un breve cenno di cronaca; ma perché?

Se nelle mostre generali l'artista si afferma con un'opera complessa e finita, frutto di lungo studio e grande amore, egli si rivela qui nel periodo evolutivo, mentre si affanna dietro quegli ideali e quelle aspirazioni che nel suo gran quadro o nella sua grande statua avrà concretate e che a prima vista sorprendono e non spiegano; egli si presenta qui, in questo studii, audace nei tentativi e risoluto nei pentimenti, nei pentimenti forse più che non si dimostrerà per soverchia timidezza o per eccessivo amor proprio, nell'opera sua completa che potrà esporre alla Triennale ed altrove; qui insomma ci è dato studiarlo nelle sue tendenze e nelle sue predilezioni. Condizioni necessarie queste per giudicarlo con giusto criterio.²⁶¹

Proprio questo aspetto relativo allo studio e alla corretta considerazione delle ricerche emergeva a proposito di una delle personalità più discusse della precedente Intima e della Triennale, Angelo Morbelli. Il pittore si ripresentava all'esposizione annuale con due opere: uno studio di testa e una «scena del Pio Albergo Trivulzio, buona per concetto ed accurata nell'esecuzione»²⁶² in cui «le sue ricerche di luminosità si fanno più disinvolte del solito»²⁶³, tanto che Fontana scrive che Morbelli quasi si distacca dal tecnicismo divisionista «e, abolita la espressione del sistema prismatico, ci dà

²⁶⁰ F. Fontana, *Esposizioni d'arte*, «L'Italia del Popolo», I (1891), 557, 21-22 dicembre 1891, pp. 1-2.

²⁶¹ E.A., *L'Esposizione di Belle Arti alla Famiglia Artistica*, «L'Italia», VII (1891), 354, 25 dicembre 1891, p. 2.

²⁶² *Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXIII (1891), 11567, p. 3.

²⁶³ GM, *Cose d'arte. L'esposizione della Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXX (1891), 346, 16 dicembre 1891, p. 3

una tela apprezzata da tutti»²⁶⁴. Allo stato attuale degli studi su Morbelli, non risulta che l'esposizione Intima del 1891 sia stata segnalata o censita, né, di conseguenza, rintracciate le opere presentate dall'artista.²⁶⁵ Su «Cronaca d'Arte» il recensore segnala:

Morbelli ha esposto una gustosa scenetta aneddotica, sorpresa al Pio Luogo Trivulzio ed eseguita con molta osservazione della luminosità, maneggiando, con crescente disinvoltura, il difficile, ma efficace, procedimento della divisione ottica dei colori²⁶⁶

Aiuta a sciogliere i nodi, in tal senso, la recensione apparsa su «L'Italia»:

E passiamo al Morbelli. – Sono noti i suoi studi indefessi di decomposizione della luce onde ottenere i maggiori effetti di luminosità.

A questa esposizione egli presenta una testa di vecchio di egregia fattura, ed un quadretto di genere condotto con sorprendente finezza. Alcuni gruppi di vecchiette si avanzano per un lungo porticato. Nulla di più comune; ma socchiudete gli occhi e guardate intensamente la tela. – Come l'aria e la luce si diffondono nell'ambiente spazioso, e come il sole proietta i suoi raggi fra le colonne ed illumina galantemente la scena!

Certo non è un lavoro perfetto; segna però un progresso considerevole sui tentativi anteriori, ed io credo che fra non molto il Morbelli potrà essere orgoglioso di sé e delle sue idee pittoriche, con tanto vigore sostenute e difese.²⁶⁷

Leggendo queste parole il pensiero corre immediato a *Vecchine curiose* (ill. 11), opera firmata e datata al 1891²⁶⁸: la scena descritta appare simile, un lungo porticato con le anziane donne che avanzano immerse nella luce che filtra attraverso i pilastri. La stessa notazione di “quadretto di genere” sembrerebbe indicare nella nota tela l'opera esposta dall'artista: manca nella descrizione un accenno alla scenetta principale delle vecchine che scrutano un'opera su un cavalletto. Si potrebbe pensare ad una semplice dimenticanza del recensore che sintetizza in maniera diversa il tema rappresentato nella scenetta di *genere* o all'esistenza di una variante della tela in cui la scenetta non figura. Rimane indubbio che la consonanza iconografica, la perfetta aderenza delle notazioni stilistiche e luministiche evidenziate da critico, nonché la presenza della datazione al 1891 conforterebbero l'identificazione dell'opera²⁶⁹. A proposito di questa mostra, Morbelli confidava a Grubicy la volontà di realizzare una sorta di esposizione personale in aperta polemica con la critica che aveva manifestato aperta contrarietà alla sua pittura:

[...] Mi è venuta l'idea che alla prossima Esp. Invernale della Famiglia Artistica dovessi tentare (se mi lasciano esporre) inviare 9 o 6 quadri antichi, così senza cornici come studi antichi e sarebbero, testa vecchio, saggio di sole, stagione, vecchia con neve alla finestra, stalla col vecchio, ecc, ecc, e anche Nebbia Domenicale. Tutti quadri quasi mai esposti o mal esposto. Cosa ne diresti? Esporli così senza importanza alcuna; tanto per sentirsi dire che lavoravo meglio quando facevo peggio, o viceversa, ma gli amati ed amabili colla della fratellanza artistica, lo permetteranno poi? Uno spreco di spazio per mè?...incognita! X.!. [...]²⁷⁰

²⁶⁴ F. Fontana, *Esposizioni d'arte*, «L'Italia del Popolo», I (1891), 557, 21-22 dicembre 1891, pp. 1-2.

²⁶⁵ Chi scrive ne ha dato segnalazione in: D'Agati, in Zatti 2019.

²⁶⁶ *L'esposizioncina alla Famiglia Artistica*, «Cronaca d'Arte», II (1891), 12, 20-27 dicembre 1891, p. II.

²⁶⁷ E. A., *L'Esposizione di Belle Arti alla Famiglia Artistica*, «L'Italia», VII (1891), 354, 25 dicembre 1891, p.2.

²⁶⁸ Vinardi 2001, p. 140.

²⁶⁹ Si veda: D'Agati in Zatti 2019, p. 103

²⁷⁰ Mart, Archivio del Novecento, Fondo Benvenuti, BEN V.4.47, lettera di Morbelli a Vittore Grubicy De Dragon dalla Colma, datata 4 ottobre 1891. Morbelli, nella lettera, parla anche della realizzazione di *Alba Serena*.

Non è possibile – anche sulla base della mancanza di ulteriori riferimenti da parte di Morbelli al tema nelle lettere successive – capire se il progetto naufragasse per la mancanza di spazio nell'esposizione o se, molto più probabilmente, perché Morbelli optò per la presentazione di opere come *Vecchine curiose* che proseguivano la linea divisa presentata alla Triennale e, prima ancora, proprio alla Famiglia Artistica. Tuttavia si tratta di una notazione estremamente importante perché permette di capire come le Intime venissero intese dagli artisti come un contesto espositivo non secondario, anche, come in questo caso, per una esposizione dimostrativa, in negativo, dell'evoluzione pittorica di Morbelli.

Rimanendo tra i campioni della Triennale, ritroviamo Gaetano Previati: sia dalle lettere che dalla carta stampata si ha notizia che l'artista inviò all'intima «due pastelli che non sono gran cosa – ma non mi dispiace quell'umili figure in mezzo a tanto mestiere»²⁷¹. Certo è che, da quanto scrive Fontana, i pastelli dovevano porsi sulla scia delle ricerche tecniche che avevano improntato la *Maternità* sulla linea degli altri pittori che, come lui, avevano intrapreso una personale indagine sul dato luminoso: «e Previati, e Cairati, e il mago Conconi, e il Grubicy, in grado diverso, alla ricerca invece di un processo tecnico, alla ricerca intelligente e onesta, intendiamoci, ma che a molti fa ripetere quel verso: *l'arte che tutto fa nulla si vede*»²⁷². Chirtani ne parla come di «un tentativo non completamente riuscito».²⁷³ Se nei confronti di Morbelli, dunque, si registrava un apprezzamento con riserva nella declinazione di un divisionismo meno teorico, su questo fronte era proprio Vittore Grubicy a ricevere una pesantissima critica da parte del recensore de «L'Italia» per la sua esposizione di nove dipinti.²⁷⁴ Un giudizio impietoso:

Sorvoliamo per misericordia sulle tele del Signor Grubicy De-Dragon Vittore. Amerei meglio credere ad una canzonatura se la ben nota serietà dell'autore, critico dell'arte, non escludesse, a priori, lo scherzo. Dopo questi saggi però sarebbe opera pietosa dissuadere il signor Gribicy De-Dragon di ritentare la prova: niente che riveli in esso la più embrionale attitudine artistica, puerili nella concezione, scorretti nel disegno, assurdi pel colorito, i suoi studi, e sono parecchi, costituiscono un vero crimine contro il buon gusto.²⁷⁵

Tra i divisionisti palesatisi fra levate di scudi e accese discussioni critiche nella carta stampata non mancava all'appello dell'Intima Emilio Longoni che si presentava «con alcuni buoni ritratti e due tele, una grande e una piccola, nelle quali mostra di saper trattare ogni modi di dipingere, dalla figura grande al vero, in pieno sole dipinta a pennellate larghe e vibrante, alla figurina bouveriana del quadretto di genere, dipinta nell'ambiente chiuso a pennellate sobrie e diligenti»²⁷⁶. Di che opere si tratti è noto: risale al 1994 la correzione da parte di Giovana Ginex²⁷⁷ delle precedenti indicazioni che

²⁷¹ S. Asciamprener, *G. Previati. Lettere al fratello*, Hoepli, Milano 1946, p. 93, lettera 13 dicembre 1891.

²⁷² F. Fontana, *Esposizioni d'arte*, «L'Italia del Popolo», I (1891), 557, 21-22 dicembre 1891, pp. 1-2.

²⁷³ L. Chirtani, *Corriere Artistico. L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), n. 345, 16 dicembre 1891, p. 3

²⁷⁴ *L'esposizioncina...* 1891.

²⁷⁵ E. A 1891.

²⁷⁶ F. Fontana, *Esposizioni d'arte*, «L'Italia del Popolo», I (1891), 557, 21-22 dicembre 1891, pp. 1-2. L'opera *Il Pulcino* è descritta con estrema precisione – «è una figurina di bimba seduta ad una tavola che offre ad un pulcino il beccame. Dardeggia il sole per le chiuse imposte, e nella stanza piena d'aria e di luce si stacca vivamente la vicina colorita con una cura ammirevole, e resa con arte squisita» – in E.A. 1891.

²⁷⁷ Ginex 1995, p.187 n. 123 e p. 188 n. 124. Si veda anche: G. Anzani in Anzani – Chiodini 2014, pp. 158-159; F. Caroli, *Il Divisionismo. Pinacoteca fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Electa, Milano 2015, pp. 56-57 e p. 209; E. Chiodini in Quinsac 2019, pp. 106-107.

datavano *La Venditrice di Frutta* e *Il Pulcino* (ill. 12-13), rispettivamente al 1894 e al 1895,²⁷⁸ grazie al recupero di alcune recensioni dell'Intima 1891 che segnalavano le opere. Longoni è, a tutti gli effetti, l'artista attorno al quale fervono le maggiori discussioni: per Gustavo Macchi, infatti, l'artista si imponeva «con una fanciulletta grande al vero al sole - la pittura più importante della mostra - dove il problema della luce è risolto con una spontaneità ed una facilità nuova in questo pittore, e così efficacemente da imporsi all'attenzione degli artisti e del pubblico a un tempo»²⁷⁹. Anche il recensore per «La Perseveranza» si sofferma a lungo sulle due opere:

La piccola venditrice di frutta del Longoni, per esempio, è uno fra i quadri che maggiormente attira l'attenzione e la discussione. Su di uno sfondo luminoso, per un vivissimo sole, d'estate, si distacca la figura magra dell'impube fruttivendola. Come studio di luce, il lavoro del Longoni è notevole. Però se l'effetto complessivo è raggiunto, certi riflessi di luce invece, sulle carni della fanciulla, sono – a nostro avviso – più che discutibili. Quasi li chiameremmo inverosimili.

Lo stesso Longoni, in un quadretto esposto nella prima sala, ha voluto presentare del suo ingegno, delle sue facoltà d'artista, un genere affatto dissimile dal primo. In questo, la creazione ardita, sdegnosa del disegno, curante solo l'impressione; in quello, una concezione studiata nei particolari, una fine miniatura. Il soggetto è sempre la fanciulla: ma, ad una figurina tranquilla, che gioca con espressione di serena innocenza e di compostezza di buona società, l'artista ha contrapposto la figura birichina di una ragazzina del popolo, abituata alla vita. Il contrasto – non c'è che dire – è piccante.²⁸⁰

Lo stesso Chirtani, certamente non uno dei critici più propensi alle innovazioni del 1891 e, segnatamente, alle ricerche sulla scomposizione cromatica, si ritrova nel comune elogio dell'opera:

Del Longoni abbiamo un simpaticissimo paesaggio, una vera festa di sole, ed una figurina di bimba dipinta con una diligenza che contrasta col fare largo, audace, sintetico con cui è dipinta un'altra figura – di grandezza naturale – che nella seconda sala concentra sopra di sé l'attenzione generale e la discussione. È questa la figura di una piccola venditrice di frutta esposta al sole sull'angolo di una via. La gran luce nella quale è immersa attenua in lei ogni contrasto di chiaroscuro. Le ombre sulle sue carni e sulle sue vesti sono piene di riflessi così che a prima vista essa appare più trasparente che solida. Guardandola con maggiore attenzione, essa va acquistando tuttavia un sorprendente rilievo, e più che questo una forza d'arte intellettuale che s'impone e ci penetra.²⁸¹

Come rilevato da Giovanni Anzani, *Ona Staderada* è «il primo documento del divisionismo di Longoni»²⁸² risalendo la sua elaborazione all'estate-autunno del 1891 in continuità con *L'Oratore dello Sciopero*. Un'opera che sancisce, accanto alla grande tela esposta in Triennale, una decisa rilettura delle tematiche longoniane, come quella della *Piscinina*, e come evidente dalla compresenza, alla rassegna intima, di due opere di simile tematica infantile, ma radicalmente opposte nella concezione pittorica e narrativa. La continuità con *L'Oratore* appariva chiara al recensore per «L'Italia» che, però, parlava di *Ona staderada* non come di un'opera conclusa, ma di un bozzetto,

²⁷⁸ M. Dalai Emiliani, in *Mostra di Emilio Longoni*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente, 24 febbraio – 4 aprile 1892), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982, pp. 61-62 n. 36 e G. Ginex, in *Ivi*, p.66 n. 45.

²⁷⁹ GM, *Cose d'arte. L'esposizione della Famiglia Artistica* 1891.

²⁸⁰ *Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXIII (1891), 11567, p. 3.

²⁸¹ [L. Chirtani], *Corriere Artistico. L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), n. 345, 16 dicembre 1891, p. 3

²⁸² Anzani 2015, p. 158.

uno studio, proprio a causa, viene da pensare, della differenza di trattamento pittorico con la tela più piccola e meticolosa nella stesura esposta a fianco:

Di questo pittore che possiede perfettamente la tecnica dell'arte sua, e che da qualche tempo nella colorazione aspira alla limpidezza massima delle tinte, noto anche due buoni ritratti, ed uno studio originale; una piccola venditrice di frutta, grande al vero, circondata di sole. La luce cruda e forte piove largamente d'attorno: ella socchiude gli occhi abbagliata, e guarda, con un movimento indovinato della testina che è la parte più accurata del bozzetto.

Questa tela dall'intonazione calda e vibrata, scintillante di colorito, è uno studio coscienzioso di luce e di tinte che segna decisamente le nuove tendenze artistiche del Longoni già iniziate col suo ultimo lavoro esposto alla Triennale.²⁸³

Simile il giudizio della penna di «Cronaca d'Arte» che rilevava come Longoni si ponesse sulla stessa linea di idee e di intenti di Morbelli, allargando, così, il campo delle ricerche centrate sulla *divisione ottica dei colori* «non solo come ricerche, ma anche come risultati conseguiti».

Chiuso il cerchio sul gruppo novatore della Triennale 1891, l'attenzione si appuntava su Conconi che proseguiva con le sue *bizzarre* ricerche: del pittore vengono citate «parecchie bizzarrie di gusto raffinato»²⁸⁴, mentre in modo più preciso viene indicata la presenza di un lavoro risalente, forse, a qualche anno prima:

Di questo bizzarro ingegno si può discutere la fattura manchevole e soverchiamente nervosa, non l'originalità del concetto e la sicurezza del tocco. La linea angolosa delle sue figure è d'una eleganza inimitabile, il suo disegno scorretto, stranamente simpatico. Se le sue opere non reggono ad un esame un po' scrupoloso certo è che seducono per la novità della linea e per la freschezza dell'ispirazione.

Accenno in particolare a quella spasmodica figura di mora che, aggruppata ai ferri s'una finestra, scruta nel fondo i funerali, parmi, di una compagna. Assai graditi anche tre piccoli acquarelli a chiaro scuro d'una impronta speciale.²⁸⁵

L'opera è chiaramente riconoscibile in *Ora allegra* (ill. 14): difficile capire, invece, se si tratti di una versione pittorica o grafica del lavoro già esposto alla Permanente del 1890²⁸⁶, ma è probabile che sia da individuare nella versione dipinta²⁸⁷ in cui emergono tutte le «scorrettezze» inimitabili della maniera conconiana. Attualmente complessa da rintracciare e identificare anche l'opera segnalata dal recensore di «Cronaca d'arte» che parla di «un idillio musicale, al chiaro di luna, che fa intravedere l'amore gentile del “Valletto Guiscardo per la bella figliuola del Prenze di Salerno”»²⁸⁸, un tema, ancora una volta, boccaccesco derivato dalla novella di Ghismunda e Tancredi.

Più dettagliate, invece, le notizie su Arturo Rietti che presentava «cinque ritratti a pastello che vanno messi fra le cose più belle dell'esposizione, tanto in ciascuno di essi – benché in diversa misura – è ammirevole la forza e la delicatezza delle tinte, l'esattezza del disegno, la finezza dell'interpretazione,

²⁸³ E. A. 1891

²⁸⁴ GM, *Cose d'arte. L'esposizione della Famiglia Artistica* 1891.

²⁸⁵ E.A. 1891.

²⁸⁶ L. Chirtani, *Esposizione della Permanente. Rassegna in velocipede*, «Corriere della Sera», XV (1890), 139, 22-23 maggio 1890, p. 2.

²⁸⁷ L. Tonani, S. Bartolena, *La Monaca di Monza*, cat. della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale, 1 ottobre 2016 – 19 febbraio 2017), Bellavite, Lecco 2016, pp. 184-185, n. 31.

²⁸⁸ *L'esposizioncina 1891*

il gusto dell'insieme»²⁸⁹. Accanto a questi, ancora, «un kakemono, in cui dei pupazzi giapponesi, sulla banchina di un porto di mare, assume una realtà così straordinaria da far rivivere chi guarda nel paese dei ragni occidentali»²⁹⁰.

Fra i paesaggisti si ritrova Emilio Gola ancora con le sue scene dedicate ai navigli milanesi – «il genere è un po' abusato»²⁹¹ viene, infatti, rilevato –, Filippini presentava quattro studi di ricordi veneziani²⁹², Cairati si proponeva con una *nevicata al sole ed un tramonto di inverno*²⁹³ ma ciò non bastava ad evitare la severa reprimenda dalle pagine de «L'Italia»: «l'arte del Conconi, bella o brutta che sia, è troppo personale perché una imitazione possa essere accettata. È per questo che io vorrei che il Cairati si decidesse a staccarsi dal maestro per fare da sé». Belloni è segnalato per delle impressioni di soggetto alpino: «graziosi paesaggi, perfettamente riusciti e degni di quell'artista fine e delicato ch'egli è: questi studi nuovi per concetto ed irreprensibili per intonazione e disegno fanno onore al pittore coscienzioso»²⁹⁴. Fra i paesaggisti vengono segnalati, ancora, Cressini, Farina, Giuliano, Mariani con un interno *rustico*²⁹⁵, Bianchi con una *testa di donna* a pastello e «un giardino all'italiana dai verdi intensi»²⁹⁶.

Da notare, in questa rassegna, una sensibile presenza dei “maestri”: vi espone Eleuterio Pagliano «un dipinto tutto foga e passione»²⁹⁷ *Hanno ammazzato compare Turiddu*²⁹⁸, mentre Filippo Carcano presenta un suo autoritratto insieme a vari quadri tra i quali «riuscitissimo quello di genere fantastico *L'appiccato*»²⁹⁹. Quest'opera credo sia identificabile con un piccolo olio su tavola appartenente già alla raccolta Pisa³⁰⁰: dalle recensioni sappiamo trattarsi di «una lugubre impressione di notte veramente drammatica»³⁰¹ e tutto lascia supporre che l'opera sia, appunto, riconoscibile nella tavola citata dove il profilo di un impiccato si staglia su un paesaggio pervaso da una atmosfera mortifera. Per quel che concerne la scultura, accanto ad Achille Alberti, che esponeva un bassorilievo donatelliano,³⁰² e Giuseppe Cantù, troviamo Emilio Quadrelli con una «figuretta di bimbo dal titolo *reliquiario* [...] che emula molti antichi per la raffinatezza della forma e la semplicità dell'idea»³⁰³. Di questa piccola statuetta, definita da Macchi «una meraviglia di finezza d'osservazione e di poesia»³⁰⁴ e citata anche nel profilo biografico dello scultore nel catalogo della prima Esposizione Internazionale di Venezia, sappiamo che fu esposta alla seconda Triennale del 1894. Trionfava su tutti Paul Troubetzkoy che, assieme ad un bassorilievo «squisitamente moderno»³⁰⁵ raffigurante una

²⁸⁹ [L. Chirtani], *Corriere Artistico. L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), n. 345, 16 dicembre 1891, p. 3

²⁹⁰ GM, *Cose d'arte. L'esposizione della Famiglia Artistica* 1891.

²⁹¹ E.A. 1891.

²⁹² Fontana, *Esposizioni d'arte* 1891

²⁹³ GM, *Cose d'arte. L'esposizione della Famiglia Artistica* 1891.

²⁹⁴ E.A. 1891.

²⁹⁵ Per le esposizioni di Mariani, dove eccetto rari casi sono segnalate puntualmente tutte le presenze alla Famiglia Artistica con la specifica dell'esposto, si rimanda sempre alla trascrizione dell'elenco autografo pubblicato in Versienti 2017, pp. 244-254.

²⁹⁶ Fontana, *Esposizioni d'arte* 1891

²⁹⁷ Ivi

²⁹⁸ E.A. 1891

²⁹⁹ Fontana, *Esposizioni d'arte* 1891

³⁰⁰ Casa d'Aste Capitolium, *Arte antica e dell'ottocento*, Brescia, 14 giugno 2018, lotto 361.

³⁰¹ GM, *Cose d'arte. L'esposizione della Famiglia Artistica* 1891.

³⁰² Fontana, *Esposizioni d'arte* 1891

³⁰³ Ibidem

³⁰⁴ GM, *Cose d'arte. L'esposizione della Famiglia Artistica* 1891.

³⁰⁵ Ibidem

«figurina di donna [...] d'una fattura morbida, quasi muliebre e d'una finezza rimarchevole»³⁰⁶ paragonabile ad una *impressione all'acquarello*³⁰⁷, esponeva «un ritratto del conte Antonio Durini modellato in gesso dal Troubetzkoi con quella verità e quella bravura che hanno già guadagnato al giovane artista un posto fra i migliori»³⁰⁸ e, accanto a questo, si segnala anche un inedito «bozzettone-ritratto dell'Illica»³⁰⁹.

II.1.5 - «LIETI E SUPERBI DI VEDERE UNA EVOLUZIONE»: LE INTIME DAL 1892 AL 1894

Le rassegne intime tra 1892 e 1894 permettono osservare, nel piccolo dell'*intimità* delle mostre sociali, diversi elementi. In primo luogo si assiste alla progressiva affermazione delle nuove istanze di matrice divisionista, soprattutto nella declinazione specificatamente morbelliana, che sono fatte oggetto di continua, positiva o negativa, attenzione da parte della critica. Il carattere sperimentale delle rassegne intime lascia emergere un approccio verso queste opere che è quello della verifica: i lavori vengono considerati come progressivi documenti di una ricerca della quale, sembra, si aspetti una definitiva manifestazione che finalmente superi l'impasse del tecnicismo dimostrativo.

D'altro verso si apprezza il progressivo strutturarsi di una seconda linea *immaginativa* che fa perno su due distinti poli, Previati e Conconi, che rappresentano due voci “isolate” in cui la ricerca pittorica, sostanziandosi in un linguaggio estremamente personale, da un lato di derivazione e superamento della sperimentazione cremoniana, dall'altro legato allo sviluppo delle riflessioni sull'uso della pennellata divisa, è fondamentale per la proposizione di una alternativa *immaginativa* o *ideista* rispetto alla generalizzata tendenza naturalista e realista che, nella pur vaghissima indicazione critica coeva di *impressionismo*, si sostanzia nello studio del vero e, in particolare, nel tema del paesaggio.

Proprio il paesaggismo e l'eredità della ricerca carcaniana appare essere la nota dominante della produzione artistica esposta alle Intime: quello che, tuttavia, emerge con particolare rilievo è come l'ambito di applicazione della pittura di paese, coerentemente con le premesse degli anni settanta e ottanta, sia funzionale alla sperimentazione linguistica e quindi, alla ricerca di una restituzione del vero centrata sul rapporto luce-colore che, spesso, si apparenta – con una fattura meno volta al tecnicismo a favore di una stesura più spigliata e materica – alla riflessione sul colore puro singolarmente utilizzato.

Sotto il profilo espositivo, come la critica sottolinea, le Intime dei primi anni novanta vedono lo strutturarsi di una precisa offerta: l'accentuazione del carattere *intimista* della produzione, e quindi della preferenza accordata ad opere come studi, bozzetti ed impressioni, porta ad una chiara presa di distanza rispetto alla rassegna contemporanea della Patriottica – che si assesta su un genere diverso quale quello delle varianti e delle versioni in diminuito di opere maggiori – e alle, ormai triennali, rassegne braidensi nonché alle annuali della Permanente. Naturalmente il carattere *minore* della produzione assolve anche ad un compito economico: sono rassegne che hanno una vocazione schiettamente commerciale e, dunque, le opere devono riuscire appetibili per un mercato di amatori di livello medio e medio alto. Quello che nei fatti si verifica è che le Intime vengono utilizzate dagli artisti come circuito alternativo per cui appaiono lavori che, in totale contraddizione con le indicazioni

³⁰⁶ E. A. 1891.

³⁰⁷ *L'Esposizioncina*... 1891.

³⁰⁸ [L. Chirtani] 1891, p. 3. Per l'opera si guardi: Reborà, in Piantoni – Venturoli 1990, pp. 86-87, n. 12.

³⁰⁹ *L'Esposizioncina*... 1891.

circa l'*intimità*, sono concepite come opere compiute da Esposizione maggiore: Previati, Morbelli, Longoni, Conconi presentano alle Intime capolavori di prima grandezza. Questo appare evidente, proprio in relazione ai pittori che afferiscono alla nuova ricerca sul colore diviso, e sembra sia da collegare, inevitabilmente, alle condizioni del tutto uniche che le sale della Famiglia permettono, ovvero la totale libertà di invio senza una selezione da parte di una giuria.

In tal senso sembra anche importante sottolineare che le Intime, a partire dai primi anni novanta, superano velocemente la dimensione di evento minore per assurgere al ruolo di appuntamento espositivo di interesse: le recensioni delle esposizioni documentano un'ampia attenzione da parte della critica che, dinanzi a talune opere, si sofferma ampiamente. Rispetto alle Nazionali, infatti, le Intime permettevano al critico locale di considerare in maniera esclusiva l'*hortus conclusus* della produzione milanese e di valutare, annualmente, quelli che costituivano i fermenti principali. Esporre alle Intime, come testimoniano alcune lettere di Previati per questi anni, significava sottoporre il proprio lavoro ad un esame critico sostanzialmente identico a quello che, gli stessi critici sugli stessi quotidiani, avrebbero svolto durante le occasioni maggiori. Le tre rassegne del 1892, 1893 e 1894 permettono di valutare in maniera chiara questi aspetti che costituiscono la base per il successivo strutturarsi delle intime della seconda metà del decennio, quando il carattere generazionalmente giovanile della proposta delle mostre del primo lustro si radicalizza.

II.1.5.1 - «LO SPIRITO GIOVANILE E RIFORMATORE»: L'INTIMA DEL 1892

La mostra intima del 1892 segna, indubbiamente, un'ulteriore evoluzione sia in termini organizzativi che per la qualità dell'esposto. Per quel che concerne lo strutturarsi dell'esposizione, la carta stampata offre indicazioni importanti: le deliberazioni della Commissione per il 1892 definiscono con maggiore precisione quello che è l'orizzonte nel quale si muove la piccola mostra sociale.

Il carattere speciale delle Esposizioni della Famiglia Artistica è sempre stato quello della intimità; ed è questo il carattere che si vorrebbe in questa Esposizione specialmente accentuare. I soci artisti sono invitati dunque a concorrere a questa mostra, piuttosto che con opere destinate per la loro natura a quei mercati che sono le ordinarie Esposizioni, con studi, con bozzetti, con opere, le quali per l'accentuazione delle tendenze individuali, o per la specializzazione della tecnica, non possano trovare agevolmente posto nelle Esposizioni ufficiali. La Direzione della Famiglia Artistica – in base a questi criteri – ha stabilito per la Esposizione annuale del 1892 le seguenti norme:

1° Saranno ammesse alla Mostra schizzi, abbozzi, studi, dipinti ad olio, a tempera, all'acquarello, a pastello, sia isolati che in raccolta, sculture in gesso, marmo, bronzo e creta, salvo alla Commissione nominata dalla Direzione il giudicare se le dimensioni rispondono alle esigenze dell'ambiente;

2° Una speciale sezione del *bianco e nero* raccoglierà le opere eseguite – con qualunque mezzo: disegno, acquarello, olio, pastello – a solo bianco e nero, alla *sanguina*, o, in altro modo, a due tinte in questa sezione si ammetteranno acqueforti, disegni per illustrazioni, caricature.³¹⁰

Come si vede l'indicazione inerente alla Commissione riguarda ancora delle limitazioni relative allo spazio, non alla selezione delle opere in relazione al loro carattere estetico: anzi, la centrale indicazione circa le opere che per *accentuazione di tendenze individuali* o *specializzazione della tecnica* non potevano trovare accoglienza nelle esposizioni tradizionali, sottolineava viepiù la

³¹⁰ L'esposizione annuale alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera» XVII (1892), 321, 21 novembre 1892, p.3.

possibilità, ampiamente sfruttata dagli artisti, di proporre opere che non erano semplici bozzetti, ma lavori completi. Oltre alla innovazione del Bianco e Nero come categoria a parte della rassegna, per quell'anno si cercò di attuare un metodo di premiazione innovativo per le opere:

Ci viene comunicato che in quest'anno per la solita Esposizione la direzione ha stabilito una somma da erogarsi in acquisti di opere esposte. Tali opere verranno scelte dagli stessi espositori mediante votazione. Ogni espositore, come se avesse a sua disposizione 1000 lire da spendere, designerà su una scheda le opere ch'egli acquisterebbe. Quelle che allo scrutinio proveranno d'aver ottenuto il massimo numero di così intelligenti desideri verranno realmente acquistate ed estratte in premio a sorte fra tutti i soci della Famiglia.³¹¹

Di questo sistema e delle relative problematiche dovute ad un uso particolaristico della premiazione, come visto, parla abbondantemente Gaetano Previati in una lettera al fratello.³¹²

Gli espositori per quest'anno ammontano a 56³¹³ e le opere esposte a circa 250³¹⁴: le recensioni sottolineano sempre più il distacco tra la mostra della Famiglia e quella della Patriottica, come scrive Giovanni Beltrami dalle pagine del «Corriere della Sera».

Dell'esposizione della Patriottica già si parlò in queste colonne; io non mi sentirei di aggiungere altro se non che, fatta eccezione per qualche rara e lodevole eccezione, essa tradisce forse un po' troppo apertamente la tentazione, nella quale si è lasciata indurre la maggior parte degli espositori, di offrire al pubblico facili acquisti in questi giorni di strenne. È vizio questo in cui scivolano facilmente queste piccole mostre di Società e al quale la direzione della Famiglia Artistica ha cercato per conto suo di opporsi, eccitando i propri soci ad esporre, piuttosto che opere complete di grandi dimensioni, degli schizzi, degli studi, delle impressioni, dei disegni, ecc., tutto quello insomma che costituisce la produzione, dirò così, più intima dell'artista, e che non può trovar posto nelle ordinarie grandi esposizioni. È solo a questo patto, d'avere cioè una fisionomia tutta speciale, che queste mostre hanno la loro ragione di essere, e che possono pretendere all'interessamento del pubblico. Ripetere in piccolo ciò che in grande si fa tutti gli anni alla Permanente e ogni tre anni a Brera, non può essere né molto istruttivo né molto divertente. Alla Famiglia Artistica.

Che proprio tutti gli espositori si sieno conformati al piissimo desiderio della direzione, non oserei affermare; ad ogni modo la caccia al compratore non si vede troppo, ed ho anzi notato molti lavori col cartellino *di proprietà*, il che, se qualche volta significa che furono antecedentemente acquistati, significa più spesso che l'autore non li vuol vendere, o perché studi pei lavori che forse sta eseguendo, o semplicemente perché li ama troppo per potersene separare. Il pubblico arriva difficilmente a capire questo attaccamento dell'artista per i prodotti più incompleti del proprio ingegno; è un sentimento che rassomiglia in qualche modo a quello della maternità, con tutti i suoi accecamenti e le sue gelosie. Conosco qualcuno che si è fatto compratore dei propri bozzetti, venduti in momenti di strettezze. Gli è che essi rappresentano gli istanti felici della vita di un artista, istanti pieni di una sincerità e di un entusiasmo che spesso si affievoliscono nelle opere di lunga lena.

Interessanti le note della penna de «La Lega Lombarda» che notava, in relazione all'evoluzione dei linguaggi, un ancora acerbo strutturarsi di una linea *simbolista*:

abbiamo fatto una rapida rivista alla piccola Esposizione che ieri sera veniva aperta al pubblico nelle sale della Famiglia Artistica. È una vera mostra da famiglia artistica nel più svariato senso della parola.

La nota saliente è una tendenza decisa al *simbolismo* sotto forme più o meno trascendentali in ordine ai vecchi canoni della scuola d'ieri. Lieti e superbi di vedere una evoluzione, la quale mette in onore opere (che pure sono

³¹¹ *Nuovo sistema di premiazione alla Famiglia Artistica* «Corriere della Sera» XVII (1892), 335, 5 dicembre 1892.

³¹² Asciamprener 1946, pp. 123-126.

³¹³ *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» XVII (1892), 343, 13 dicembre 1892, p. 3.

³¹⁴ *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Sera», I (1892), 54, 13 dicembre 1892, p. 3.

mediocri) sol perché audacemente additano l'essenza dell'arte vera, di quell'arte, che noi ammiravamo anche quando derisa dalle accademie era appena compatita in qualche salone moderno, dobbiamo tuttavia constatare che i nobili tentativi non sono fino ad ora coronati da pieno risultato.

Partitanti della nuova scuola, mai partigiani di alcun artista, l'affermiamo francamente.

E sono ben chiare le cause. Per un'opera d'arte occorre anzi tutto il fuoco del genio: il genio non può estrinsecarsi seriamente dove non ferve l'intimo convincimento dell'anima. Ora a temi metafisici, puri, perfino ascetici, rispondono pienamente i sentimenti e le convinzioni di certi idealisti forse solo nella tavolozza?

L'espressione è la veste del pensiero: la pittura come tale non è niente più che un linguaggio. Come si fa a pensare in un modo ed a parlare in un altro?³¹⁵

Indubbio che il recensore alludesse, proprio nell'utilizzo del termine *idealisti*, alla linea pittorica ruotante attorno Gaetano Previati e proprio dall'artista ferrarese conviene prendere l'avvio per l'analisi di quanto esposto in quell'anno. Dalla citata lettera sappiamo che Previati inviò come opere

due abbozzi – rappresentanti uno le Marie ai piedi della Croce del formato di un metro per ottanta centimetri colle figure di grandezza naturale – e l'altro – adorazione dei Re Magi – di metri uno e trenta per 60 centimetri di dimensioni con figure piccole essendo la scena piuttosto vasta. Mole eccessiva per abbozzi e più per lo spirito della esposizione il cui scopo positivo è di squattrinare sempre rastrellando dagli studi tutti quei pezzetti di carta, assicelle, telati piccoli che incastrati in cornici d'occasione possono dare pretesto per strappare un centinaio di lire dalle saccoccie riluttanti dei moderni amatori d'arte – ma non avevo niente di meglio, presentabile, che derivasse immediatamente dall'ordine d'idee affermato colla infelicissima mia Maternità e rispondesse anche all'apparente fine dell'esposizione fatta per iniziare il pubblico allo studio intimo dell'arte e l'origine embrionale dell'opera d'arte.³¹⁶

Al di là delle perenni ubbie dell'artista in merito all'efficacia dell'esposizione e alle sue finalità commerciali – in massima parte causate dal malcontento per l'esito della premiazione sfavorevole alle sue proposte – l'*Adorazione dei Magi* esposta da Previati è identificabile, sia per la perfetta corrispondenza delle misure che per le caratteristiche stilistiche, con la tela oggi conservata presso le collezioni della Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona la cui attuale datazione al 1894 andrà, dunque, corretta al 1892 (ill. 1).

In merito alla tela, infatti, si rintraccia in bibliografia una evidente confusione³¹⁷: Marina Scognamiglio, nel catalogo della collezione, identifica correttamente la tela di Tortona con in numero 840 degli *Archivi del Divisionismo*³¹⁸ accettandone una datazione tra il 1890 ed il 1894, ma identifica senza alcun motivo l'opera esposta alla Famiglia Artistica con un bozzetto censito negli archivi, ma privo di qualunque indicazione collezionistica, la cui traccia nel censimento è chiaramente desunta dalle lettere di Previati e non da un esemplare realmente esistente.³¹⁹ In sintesi l'indicazione presente nel regesto del 1968 ha fatto sì che si creasse uno sdoppiamento: la tela esposta alla Famiglia Artistica, infatti, essendo segnalata come *abbozzo* da Previati è stata inserita sotto questa voce, mentre la tela tortonese, che corrisponde perfettamente alle dimensioni desumibili dalla lettera – un metro e trenta per sessanta, scrive il pittore e 58,8 x 131 cm sono le dimensioni della tela –, è stata censita come una tela differente derivata dal bozzettone. A questo ha sicuramente contribuito l'errata interpretazione

³¹⁵ A.Z.V., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», VII (1892), 358, 13 dicembre 1892, p. 3.

³¹⁶ Ivi, pp. 123-124

³¹⁷ Caroli 2015, p. 207, n. 14 e scheda a p. 48.

³¹⁸ M. Scognamiglio, in Caroli 2015, pp. 48-51; AD, II, 840, III. 393. Le misure risultano errate (80 x 157 cm).

³¹⁹ AD, II, p. 63 III. 391.

delle parole dell'artista che parla sì di un *abbozzo*, ma che non andrà certamente interpretato come opera incompiuta o abbozzata e lo si vedrà chiaramente per quel che riguarda le *Tre Marie*. Non a caso Maria Grazia Schinetti in occasione della rassegna previatiana del 1999 segnalava dubitativamente l'identificazione dell'opera esposta alla Famiglia Artistica con la tela maggiore conservata a Brera³²⁰ non essendoci alcuna necessità di supporre l'esistenza di un secondo bozzetto di medesime dimensioni precedente a quello oggi conosciuto. La scena, d'altro canto, viene descritta dagli osservatori critici e ne viene rilevata, come per le *Tre Marie*, la contiguità stilistica con *Maternità*, come d'altro canto sottolineava Previati stesso nella lettera al fratello: Beltrami evidenzia poi come i Magi siano «illuminati da una luce siderea che toglie consistenza agli oggetti, ma conferisce al quadro un certo sapore strano pieno di attrattiva e di interesse»³²¹, notazione stilistica perfettamente aderente all'opera conservata a Tortona.

A tal proposito va segnalato che la lettera di Previati, trascritta da Asciamprener come del 18 novembre 1892, è sicuramente successiva di almeno un mese: Previati nel testo scritto, infatti, cita in corsivo alcuni termini derivati dalle recensioni dell'*Intima* e relativi alle sue opere. Tutti gli articoli citati – tranne quello del «Corriere» che Previati sostiene lo abbia taciuto – furono pubblicati tra il 16 ed il 18 di dicembre e, dunque, successiva a quelle date è la lettera. La mancanza di un appoggio critico consistente, in occasione di questa esposizione, è lungamente lamentato dall'artista nella lettera: vi ritrova lo stesso astio che si era manifestato in occasione della Triennale dell'anno prima, la stessa incomprendimento della posizione *ideistica* sebbene, come l'autore scrive, il realismo sia più accentuato – rispetto alla visionarietà di *Maternità* – e la stesura pittorica risulti «violentata dalla rapidità dello schizzo» nel senso, evidentemente, di una fattura più corsiva, meno connessa alla insistenza sul tratto filamentoso e curvilineo della tela del 1891.

La seconda opera esposta da Previati era *Le Marie ai piedi della Croce*, una tela, come visto, di un metro per ottanta centimetri. Su questo ciclo di opere, dedicato al tema delle piangenti, Previati lavora a lungo realizzando diverse versioni nelle quali oltre che l'orientamento, sviluppato in verticale o in orizzontale, cambia il numero dei personaggi e il taglio compositivo. Un primo aiuto nell'identificazione della tela esposta nel 1892 giunge da una illustrazione umoristica sul quotidiano «La Sera»³²² (ill.2) nella quale è possibile riconoscere lo schema compositivo della prima versione del tema in cui, seguendo un andamento verticale, appaiono le tre Marie adoranti i piedi di Cristo, unica parte del corpo visibile. La descrizione dell'opera è abbastanza precisa:

Ogni volta che sono entrato in quelle sale ho trovato un gruppo di visitatori davanti il quadro di Previati, rappresentante tre figure ascetiche, ci capelli sciolti e pioventi sugli omeri, dallo sguardo pieno di languore che vanno a gara per appoggiare le labbra sui piedi inchiodati del Redentore. Veramente la aspirazione di quelle tre mistiche figure, se vogliamo, è poco decente, tanto che in mancanza del catalogo, vien voglia di intitolare il quadro così: *una contravvenzione al regolamento di polizia urbana*. Ma le signore quando gettano lo sguardo verso quel quadro dalla tavolozza scialba e verdognola e dall'atteggiamento angoscioso delle figure, si sentono prese come da un brivido di freddo e per subitanea reazione volgono volentieri gli occhi verso qualche giocondo e seducente ritratto di fanciulla che sembra voler uscire dalla cornice.

³²⁰ M.G. Schinetti, *La pittura sacra*, in Mazzocca 1999, pp. 151-165: 152-153.

³²¹ G. Beltrami, *Piccole Esposizioni a Milano*, «Corriere della sera» XVII (1892), n. 356, 27 dicembre 1892, p. 2

³²² Bladinus, *Divagazioni semi-artistiche*, «La Sera», I (1892), 64, 28 dicembre 1892, p. 2.

Del resto quel brivido provocato negli animi sensibili delle gentili visitatrici è il migliore elogio che il pittore possa desiderare e che vale più di un elaborato verdetto di una commissione artistica. Il Previati colla sua nota personale, originalissima, ha voluto impressionare il pubblico e, come sempre, vi è riuscito.³²³

Un'altra descrizione, quella di Macchi per «La Lombardia», permette di aggiungere ulteriori dettagli:

Il Previati applica in due nuove tele la formula della divisione del colore ai suoi ritorni mistici, ai quali sa infondere un alito di vita nuova, compiendo opere d'arte in singolar modo, *decadente*. I suoi Re Magi in adorazione formano un'originale trasformazione luminosa di un suo antico motivo prediletto; e la luce decisa che esce dalle figure spiccanti – aggruppate a piè della croce – sull'azzurro del cielo, acquista loro, vestite nella formula nuova, singolare efficace tragica, offuscata solo dalla insufficiente purezza del disegno.³²⁴

Dalle parole dei critici è evidente che l'opera non corrisponde ad alcuna delle versioni del dipinto censite negli Archivi del Divisionismo e che l'identificazione della tela esposta alla Famiglia Artistica con quella segnalata al numero III.89 non può essere accolta trattandosi di un'opera la cui indicazione collezionistica non corrisponde con l'immagine³²⁵. Nel regesto, infatti, l'opera segnalata come *Le tre Marie ai piedi della Croce* ed esposta alla Famiglia Artistica nel 1892 è riconosciuta in una versione del soggetto che non è coerente, si vedrà, con la provenienza collezionistica – al netto di errori legati alle misure e alle esposizioni – fatto che ha condotto, per anni, alla totale dimenticanza della versione delle *Tre Marie* esposte all'Intima. La storia espositiva dell'opera censita, infatti, è frutto della sovrapposizione tra le vicende espositive di due diverse tele. *Le Marie* Chierichetti, ovvero la tela esposta all'Intima, infatti, sono perfettamente riconoscibili grazie a diverse attestazioni a mezzo stampa³²⁶ e all'etichetta apposta al verso della tela recentemente venduta e dispersa dall'epoca della messa all'incanto presso la Galleria Pesaro³²⁷ (ill.3). Questa tela, che andrà dunque riconosciuta nell'opera segnalata negli Archivi del Divisionismo come già di proprietà Chierichetti, presenta delle misure perfettamente rispondenti a quelle della tela citata da Previati nella lettera al fratello del novembre, essendo di 100 x 79,3 cm, ed è, dunque, da riconoscere senza ombra di dubbio in quella esposta alla Famiglia Artistica. Sostengono questa identificazione sia le notazioni riguardanti il tono verdognolo del colore, così evidente, sia la riproduzione umoristica su «La Sera» dove risulta esasperato il tratto sinuoso e serpentino della pennellata previatiana che intesse tutta la tela.

La certezza che quest'opera, *Le tre Marie* già Chierichetti, sia da identificare con quella esposta all'Intima del 1892, apre un problema relativo alla comprensione del rapporto fra questa e il dipinto catalogato negli Archivi del Divisionismo al numero 508, ovvero il quadro a quel momento ritenuto la versione Chierichetti. L'opera in questione rappresenta, a tutti gli effetti, un rebus della bibliografia previatiana: se, fino alla riemersione della tela Chierichetti, era ritenuta l'unica versione pittorica del soggetto delle Marie nella formulazione verticale³²⁸, questa stessa tela risultava dispersa e nota attraverso le riproduzioni a mezzo stampa. Ritrovata³²⁹ presso la Chiesa Parrocchiale di Galliate

³²³ Ibidem.

³²⁴ GM, *Alla Famiglia Artistica. Esposizione annuale di Belle Arti*, «La Lombardia» XXXIV (1892), 374, 17 dicembre 1892, p. 2.

³²⁵ AD, II, 508, III. 89.

³²⁶ A. Arano, *Raccolte d'Arte*, «Lidel», XI (1927), 3, 15 marzo 1927, pp. 21-24: 22

³²⁷ Porro & Co, *Dipinti Antichi e del XIX secolo*, asta 75, 29 maggio 2014, lotto 58, cat. p. 77.

³²⁸ Per questo ciclo di veda Schinetti 1999, pp. 156-157.

³²⁹ <http://www.lastampa.it/2016/09/01/novara/il-miracolo-delle-tre-marie-ricomparse-dopo-un-secolo-Jm1rn966RKWCQdHDu5BVNL/pagina.html>

(Novara) l'opera si trovava nella chiesa quale dono dell'industriale Antonio Testa nel 1952 (ill.4). Le misure della tela, 90 x 56 cm³³⁰, non sono rispondenti a quelle indicate da Previati nella lettera del novembre 1892, cosa che conferma definitivamente che la tela esposta in quell'anno è quella Chierichetti. Risulta tutt'ora ignota la vicenda della tela nei quarant'anni che precedono la donazione e, soprattutto, il quasi coevo ritrovamento delle due versioni costringe a riconsiderare completamente quanto fino ad adesso ipotizzato o ricostruito in merito alla datazione e alla vicenda espositiva della tela. Stabilendo come punto fermo, confermato dalle occorrenze a mezzo stampa, che l'opera esposta alla Famiglia Artitica è la versione Chierichetti, rimane da dividere la storia sia collezionistica che espositiva delle due tele.

Un primo punto fermo lo offre il catalogo della mostra celebrativa organizzata sotto gli auspici della stessa Famiglia Artistica nel 1900 *La Pittura Lombarda nel Secolo XIX*. Il catalogo della mostra riporta due opere di Previati, *Crocefisso* e *Le Marie*, queste ultime indicate come proprietà della Contessa Luisa Giustiniani³³¹. È noto quanto scrive Previati nelle lettere al fratello in merito ad una tela indicata come *Le Marie ai piè della croce*: si tratta di una serie di missive dedicate ad un gruppo di opere, fra cui appunto le *Marie* e *Ugo e Parisina*, da sottoporre alla valutazione per l'acquisto da parte dei Conti Giustiniani di Ferrara. Flavio Fergonzi³³², nel considerare questo carteggio, evidenziava l'incongruenza tra la datazione della prima lettera al 9 febbraio 1891³³³ - datazione desunta da Asciamprener - e altre lettere, segnatamente quelle del 30 gennaio 1893 e del 3 aprile 1893, alle quali andranno aggiunte tutte le lettere scalate tra il gennaio ed il giugno di quell'anno³³⁴. In effetti, la lettera assegnata al 1891 è da ricondurre al 1893, tuttavia, le motivazioni addotte dallo studioso sono da riconsiderare. Previati, infatti, nelle lettere si riferisce al quadro de *Le Marie* come appartenente, insieme a *Ugo e Parisina*, «alla maniera un po' scura che ho abbandonato, ma sono senza dubbio delle cose più corrette ed espressive che ho fatto sin qui»³³⁵. Questo riferimento ad una *prima maniera scura*, ovvero alla maniera della tela riemersa a Novara conosciuta attraverso la riproduzione presente negli *Archivi* e ricondotta al 1891, sembrava «difficilmente spiegabile tre mesi in anticipo sull'esposizione della *Maternità* a Brera nell'aprile 1891»³³⁶ che inaugurava una nuova modalità pittorica nella carriera dell'artista e poneva il problema della datazione del dipinto³³⁷: se Asciamprener collocava l'opera anteriormente al 1890, la necessità di ancorarla ad un momento preciso, portava Maria Grazia Schinetti alla ventilazione dell'ipotesi di una ridipintura o di un intervento successivo al 1891 essendo *Le Marie* «condotte con una tecnica impensabile prima di *Maternità*»³³⁸. La riemersione dell'opera già Chierichetti, chiarisce che non vi è alcuna necessità di postulare una ridipintura della tela ritrovata a Novara, essendo quella la versione derivata dallo stile

³³⁰ Ringrazio il collezionista che attualmente possiede l'opera per avermi concesso la possibilità di visionare il dipinto. L'opera è stata finalmente esposta alla rassegna sul divisionismo a Novara (Quinsac 2019) accompagnata da una, purtroppo imprecisa, scheda di Roberto Consolandi: R. Consolandi, in Quinsac 2019, pp. 174-177.

³³¹ *La Pittura Lombarda nel Secolo XIX*, Capriolo e Massimino, Milano 1900, p. 94, nn. 270-271

³³² Si veda, F. Fergonzi, in Mazzocca 1999, pp. 228-233.

³³³ Asciamprener 1946, p. 49.

³³⁴ Ivi, pp. 126-137.

³³⁵ Ivi, p. 128.

³³⁶ Fergonzi 1999, p. 228.

³³⁷ Schinetti 1999, p. 63.

³³⁸ Ibidem.

dell'opera esposta presso la Triennale, e il noto disegno³³⁹ preparatorio andrà legato alla tela Chierichetti presentata all'Intima del 1892.

Rimane, in ogni caso, il problema del collocamento cronologico delle *Marie* prima versione: non c'è motivo alcuno di dubitare che l'opera vada collocata vicino al *Paolo e Francesca*, con una datazione, quindi, attorno al 1889 per le evidenti consonanze stilistiche tra le due opere e la chiara indicazione della pertinenza del quadro alla «maniera un po' scura». Lo conferma Previati stesso nella lettera del 9 febbraio 1891 – ma si è visto da riportare al 1893 – in cui a proposito dell'opera scrive:

La testa della Maddalena supera per finitezza tutte le altre e se fossi riuscito ad ottenerle tutte di quella forza vorrei una somma ingente senza paura di essere tacciato di immodestia – nota che questi apprezzamenti più che da me vengono da molti pareri che ho sentito sempre concorsi – e se i due quadri non li ho esposti qui [a Milano] è proprio perché mi pare di buttarli in pascolo ai lupi. Oggi mi si guarda con un occhio prevenuto anche dai meglio intenzionati, poi potrebbe parere un ritorno all'*arte sana*...³⁴⁰

Non si può, certamente, trattare dello stesso quadro esposto presso la Famiglia Artistica visto che Previati stesso sottolinea la mancanza di un progresso espositivo per l'opera e il timore che, esponendola, si potrebbe parlare di una involuzione della sua arte in relazione alla *infelicissima* innovazione di *Maternità*. Certo è, in ogni caso, che l'opera è da collocare attorno al 1889, prima della svolta divisionista.

Dalle lettere di Previati si capisce che non vi sono dubbi in merito all'identificazione della tela *scura* con quella ritrovata a Novara: al di là della indicazione riguardante la *maniera*, infatti, l'artista scrive che «Le Marie per la distribuzione delle figure in così ristretto spazio e la pietà del grandissimo dramma che mi suggestionano mi pare una vera *trovata*»³⁴¹. Il formato della tela già Chierichetti, un 100x80 cm, certamente non prevedeva uno spazio così ristretto come, invece, si nell'opera novarese in cui lo sviluppo orizzontale è molto meno accentuato – venti centimetri in meno circa – cosa che ulteriormente conferma l'identificazione della tela. Un'ulteriore informazione che, in questa sede, si riesce a circostanziare, riguarda quella del rapporto tra Previati e i Conti Giustiniani, proprio in relazione a questo dipinto. Nelle lettere, infatti, l'artista organizza l'invio delle due tele in previsione di una mediazione, da parte del fratello, per l'acquisto dei lavori. Per *Penombre*³⁴² è ricostruibile parte della vicenda collezionistica: l'opera, infatti, risultava parte della proprietà di Alberto Grubicy all'epoca della messa all'incanto della sua eredità da parte dell'Associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra beneficiaria dei beni del gallerista; in seguito all'asta, l'opera transitò nella collezione di Guido Antonioli, uno fra i curatori della liquidazione per la parte artistica³⁴³.

Del tutto ignota, invece, è la vicenda riguardante la prima versione de *Le Marie*. Contrariamente a quanto riportato da Consolandi l'opera non fu esposta alla rassegna presso il Catholic Club di New

³³⁹ Fergonzi 1999, pp. 232-233. Per il disegno di rimanda alla scheda di Consolandi (R. Consolandi, in Quinsac 2019, pp. 178-179) purtroppo errata in molte sue parti: Consolandi, infatti, confonde le missive di Previati e i riferimenti alle due versioni de *Le tre Marie* attribuendo le notazioni sulla prima versione della tela (come la lettera in Asciamprener 1946, p. 134), ossia quella novarese, alla tela Chierichetti.

³⁴⁰ Asciamprener 1946, p. 50.

³⁴¹ Ibidem.

³⁴² Riemersa nel 1988, si veda il catalogo di vendita: Christie's London, *Important Symbolist Paintings and Drawings. The property of a private collector*, 27 giugno 1988, London 1988, lotto 736, pp. 56-57.

³⁴³ *Dopo la liquidazione dell'eredità Grubicy*, «La Stampella», VIII (1927), 12, dicembre 1927, pp. 14-15.

York del 1913: basta confrontare il dipinto con la riproduzione presente in catalogo³⁴⁴ per rendersi conto che le due opere non combaciano. A New York, infatti, fu esposto un disegno su carta di medesimo soggetto riemerso sul mercato nel 2005³⁴⁵ che è chiaramente legato alla tela chierichetti e che potrebbe essere un disegno successivo, anche di un decennio considerando la morbidezza del tratto che rimanda ad una più tarda evoluzione stilistica, derivato dallo schema compositivo elaborato nel 1890-91. Difficile è comprendere come la tela novarese sia transitata nella proprietà Testa e, quindi, nella dotazione della Chiesa di Galliano. La presenza dell'opera nella Collezione Giustiniani non è documentata: il catalogo dell'asta della proprietà della famiglia, infatti, non riporta alcuna tela di Previati³⁴⁶, quindi, nell'eventualità che le *Tre Marie* fossero effettivamente acquisite dai Conti ferraresi, è possibile che siano state vendute prima della liquidazione. Un indizio, in tal senso, proviene, come detto, da una indicazione collezionistica presente nel catalogo *La Pittura Lombarda del XIX secolo*: lì *Le Marie* (n. 271) sono indicate come proprietà della Contessa Luisa Giustiniani. L'identità della donna sembra corrispondere a quella di Luisa dei marchesi Braghini Nagliati moglie del Conte Vincenzo di Carlo Giustistiani, appartenente al ramo ferrarese della famiglia genovese, ma risiedente, almeno nel 1914, a Firenze³⁴⁷. La coincidenza che Previati nelle sue lettere parli chiaramente dell'invio della prima versione delle *Tre Marie* al Giustiniani per una valutazione per un eventuale acquisto e la presenza della Giustiniani come proprietaria di un quadro avente lo stesso soggetto esposto alla rassegna del 1900, lascia credere che l'affare si concluse – almeno per quel che riguarda la tela di soggetto sacro – e che si trovasse ad inizio secolo nelle collezioni comitali.³⁴⁸ Tornando all'Intima, l'accoglienza della critica delle due opere esposte non soddisfece le aspettative di Previati:

Come per la Maternità a Brera – qui si manifestano gli stessi sentimenti per le mie Marie ai piedi della Croce. La stessa paurosa concessione per l'idealità del concetto la stessa riluttanza ad accettarne la forma sebbene il senso di realismo qui sia più accentuato e l'effetto pittorico violentato dalla rapidità dello schizzo. Il critico della *Perseveranza* dice la mia opera paziente!³⁴⁹ Il *Corriere* mi ha passato in silenzio³⁵⁰ mentre col Rieti [sic!] occupo una parete dove convergono forzatamente tutti gli sguardi e la *Lombardia* mi fonde con alcuni sbiaditi neofiti della *spezzatura del colore* e della ricerca della luminosità³⁵¹. Tutti concedono l'originalità della trovata dei Re Magi e

³⁴⁴ *Illustrated Catalogue of the Paintings of Comm.re G. Previati*, The Catholic Club, New York, 1913, s.p., n. 2 (*Romeo and Juliet*), n. 59 (*The Three Marys*).

³⁴⁵ Sotheby's, *19th century paintings and sculptures*, 5 dicembre 2005, Milano, lotto 199, *Scena religiosa, ai piedi della croce* (tecnica mista su carta, 68x43 cm). Benché il disegno sia noto, Consolandi non lo cita e in maniera alquanto bizzarra riferisce al dipinto novarese la nota critica apparsa su «The Brooklyn Daily Eagle» in cui si descrive l'opera come *in argento e blu*: riferimento che è perfettamente rispondente al disegno battuto nel 2005 e privo di ogni legame con la tela di Novara giocata su toni terrosi.

³⁴⁶ *Collezione Giustiniani. Vendita all'asta nei giorni 12-13-14 dicembre 1929. Galleria Scopinich, Milano*, Rizzoli, Milano 1929.

³⁴⁷ G. Guefi-Camajani, *Il libro d'oro della Toscana diviso in tre parti. Pubblicazione dell'Ufficio araldico Italiano*, Seeber, Firenze 1914, p. 772.

³⁴⁸ Questa coincidenza non è stata rilevata da Consolandi (2019, p. 176).

³⁴⁹ «Il Previati ha preferito alcuni soggetti biblici o religiosi dove l'autore ha trasfuso tutto lo studio paziente di tradurre ciò che formava l'idealità del suo pensiero artistico; qualcosa di simbolico effigiato sulla tela», in *Alla "Famiglia Artistica"*, «La Perseveranza», XXXIV (1892), 11919, 18 dicembre 1892, p. 2.

³⁵⁰ In realtà Beltrami si dedica all'opera di Previati, ma il pittore, come ricostruito, scrive la lettera verosimilmente a ridosso del 18 dicembre quando, ancora, l'articolo non era stato pubblicato: «Il Previati insiste nella maniera iniziata col suo quadro *La maternità*, ed ha *Le Marie ai piedi della Croce* ed una *Adorazione dei Magi*, illuminati da una luce siderea che toglie consistenza agli oggetti, ma conferisco al quadro un certo sapore strano pieno di attrattiva e di interesse», Beltrami 1892, p. 2.

³⁵¹ GM 1892, p. 2. Per le altre recensioni si rimanda all'appendice per il 1892.

dell'effetto luminoso della scena – ma alla larga da questa diavoleria dell'arte! C'è sentimento – trasuda da tutti i pori una poesia ineffabile, vi sentite trascinati a ritornarvi a guardare ma la ripugnanza dei critici del pubblico ha il sopravvento. È una cosa tutta nuova mi diceva un buon diavolo – *col suo metodo di pittura* si è trasportati in un altro mondo! E intanto vi è qualche alto omaccione piantato sulle gambe allargate colle braccia conserte – scuotendo il capo che dimanda al vicino perché invece di mettere quei quadri all'esposizione non mandano il pittore al manicomio!³⁵²

Stupisce leggere quanto Previati trovasse fuori luogo la notazione di Gustavo Macchi che, si vedrà, concentrava la sua analisi – anche in linea con quanto espresso nelle precedenti recensioni delle *Intime* – sulla esaltazione della luminosità e del colore inteso come macroarea di una ricerca linguistica che trascendeva le singole applicazioni teoriche e tecniche, riconducendo ad un unico movente il movimento pittorico contemporaneo. È evidente come il pittore percepisca totalmente diminuita, in questo accostamento, la specificità di un linguaggio che non si riduceva alla pratica applicazione della *formula della divisione del colore*, ma che trovava in questa il mezzo per una proposizione *ideista* in cui, come aveva ampiamente illustrato Grubicy stesso al comparire di *Maternità*,³⁵³ il sintetismo formale e cromatico era funzionale ad un abbandono della dominante ricerca *realista e impressionista*. L'accostamento, in tal senso, a figure come Longoni o Morbelli, riassume la mancata percezione di una soluzione di continuità tra le ricerche di questi artisti che si ponevano su una posizione estetica, in termini di finalità più che di mezzi, divergente. Interessante è anche la nota di Previati in merito all'attenzione riservata dagli osservatori alla parete *sua* e di Rietti perché illumina su di un dato certamente non secondario: quello del collocamento delle opere. L'*Intima* del 1892, infatti, si impone per una scelta, potremmo dire, curatoriale decisamente moderna:

Lo spirito giovanile riformatore s'è esteso anzitutto al collocamento. Salvo poche eccezioni imposte da necessità tecniche, le opere di uno stesso autore sono raccolte in gruppo ed è così facilitata al pubblico l'interpretazione degli intenti di ogni singolo artista.³⁵⁴

Questa scelta non appare scontata ed è da connettere alle violente discussioni che, come si è visto, interessarono la Triennale del 1891 e che videro proprio la Famiglia Artistica coinvolta a mezzo di alcuni suoi rappresentanti.

Proseguendo nel resoconto di Macchi – avendo come contraltare le lettere di Previati – si può intravedere quel gruppo di «sbiaditi neofiti della *spezzatura del colore* e della ricerca della luminosità» ai quali il pittore si sentiva indebitamente avvicinato dal critico, ma che rappresenta, diversamente, una utile indicazione critica nel cogliere gli elementi di uniformità e di diffusione di un *modus operandi* moderno.

Di più, da un bel numero di giovani è stato compreso il bisogno di sincerità nella propria esplicitazione, la necessità di liberarsi dalle convenzioni di scuole e di chiesuole. I metodi, le scoperte tecniche - appena siano state chiaramente espresse - diventano patrimonio comune e libero che ciascuno può appropriarsi e trasformare a seconda del proprio temperamento, senza perciò avere l'obbligo di iscriversi a nessuna scuola, né di obbligarsi ad osservare soltanto un dato numero di norme e regole. Difatti la ricerca tecnica della luminosità, ricerca

³⁵² Asciamprener 1946, pp. 124-125.

³⁵³ Schiaffini 2009, p. 62: V. Grubicy De Dragon, *Maternità di Gaetano Previati*, «Cronaca della Esposizione di Belle Arti» I (1891), 22, 17 maggio 1891, pp. 181-182.

³⁵⁴ GM, *Alla Famiglia Artistica. Esposizione annuale di Belle Arti*, «La Lombardia» XXXIV (1892), 374, 17 dicembre 1892, p. 2.

essenzialmente moderna e basata sopra una evoluzione dell'organo visivo umano, ha compreso ed apprezzato il teorema della scomposizione dei colori, ma va ma non mano liberandosi dalla schiavitù dell'arida ed impersonale formula. Così che in un gruppo di artisti, che sono fra i più interessanti della nostra, ciascuno ha un modo suo personale di approfittarne, adattando la verità fondamentale al proprio modo di sentire. Di questi vale la pena di occuparsi anzitutto, senza per questo distogliere l'attenzione da coloro i quali intendono più a raccogliere risultati, che tentare ricerche, né da quelli le cui ricerche non si collegano con la corrente generale dell'epoca nostra, e che rappresentano geniali atavismi, o deviazioni curiose. I complessi più interessanti, sotto l'aspetto sopra indicato - a me sembrano quelli dei pittori Carozzi, Restellini, Longoni, Previati, Franzoni, Cairati - non tenendo conto, per ora di alcuni altri documenti sparsi.³⁵⁵

Del Carozzi vengono elogiate da tutti i critici due tele: un paesaggio alpino al tramonto con un villaggio lungo le rive di un lago e una veduta di un paese coperto dalla neve illuminato da una luce rosata³⁵⁶. Per entrambe le opere Macchi rileva come si distacchino dalla consueta maniera del pittore - maturata sulla scia della pittura carcaniana e bazzariana - e che vi si impongano adesso nuovi elementi di personale rielaborazione di *quei mezzi che le moderne ricerche hanno resi indispensabili*. Di Morbelli - « che per le sue ricerche ha in altre esposizioni affrontato il ridicolo » - Macchi segnala « un solo e secondario documento, testimone dei suoi sforzi per uscire dalla eredità del sistema meccanico impersonale, e sostituirvi la spontaneità »³⁵⁷, uno studio meglio descritto dal recensore de « La Sera » come « una donna che sta lavorando »³⁵⁸. Cairati, che fino a questo momento, destava delle perplessità per l'eccessiva tendenza ad inseguire il modello conconiano, in questa occasione con una selezione di sedici *sensazioni del vero*³⁵⁹ iniziava a delineare una fisionomia più individuale³⁶⁰ e lo stesso avveniva nei paesaggi del Franzoni, definito da Beltrami un *cercatore incontetabile*, che, mantenendo fede alla posizione naturalista della pittura di paesaggio, adottava, in una visione lacustre, una tecnica in cui « le singole note [del colore] tendono, usate ciascuna cruda e indipendente, ad una impressione unica »³⁶¹. Appunto, questo, estremamente interessante perché coglie una delle evoluzioni specifiche della pittura franzoniana: già Grubicy nel 1891 aveva rilevato la « semplificazione della tavolozza ai tre colori » propria delle opere presentate dal pittore alla Permanente³⁶² e questa riappare nelle operette esposte all'Intima in cui l'articolazione per *singole note crude e indipendenti* confermano quella tendenza all'uso « del colore puro, desunto dalla personale pratica della tecnica divisa »³⁶³ che si esprime in alcune piccole visioni lacustri la cui datazione potrebbe essere allora rimandata ai primi anni novanta.³⁶⁴

³⁵⁵ GM 1892, p. 2.

³⁵⁶ Proteo-Bladinus 1892; GM 1892; *L'Esposizione di Belle Arti «Il Pungolo Nuovo»* 1892.

³⁵⁷ GM 1892.

³⁵⁸ Proteo-Bladinus 1892.

³⁵⁹ *L'Esposizione di Belle Arti «Il Pungolo Nuovo»* 1892; *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» XVII (1892), n.343, 13 dicembre 1892, p. 3.

³⁶⁰ Proteo-Bladinus 1892, p. 2; GM 1892; « Il Cairati, all'incontro, mostra con il numero delle cose esposte, quanta sia in lui la forza di giovanile, e come impellente il desiderio di affermare le proprie sensazioni. Nulla di più naturale che in così numerosa produzione si scorgano più facce, l'una dall'altra differenti. In taluni dei suoi studi, il Cairati cerca di rendere l'impressione, sviscerandone gli elementi, in altri s'accontenta di una sintesi rapida, non importa come ottenuta - così in talune neviccate in montagna. Mentre in complesso è certo, nella pittura del Cairati, un progresso, un vitale movimento, del quale non si può misurare né consacrare l'importanza, ma cui non si può negare l'interessamento »: GM 1892.

³⁶¹ GM 1892.

³⁶² Bianchi, Soldini 1990, p. 68 n. 32.

³⁶³ Ivi, pp. 70-72, nn. 35 (*Lavandaie*), 36 (*Alla sbianca*).

³⁶⁴ Caramel 2002, pp. 250-251: « si può del resto ipotizzare la collocazione dell'apertura di Franzoni alla divisione del colore fin dai finali anni ottanta ».

Del resto questa particolare predilezione per una restrizione della tavolozza veniva notata da Biadene su «La Sera» partendo da un ironico appunto alle opere esposte da Conconi. L'artista *sempre lirico* si presentava con diverse opere: accanto ad un *tramonto*, troviamo un'opera risalente a più di un decennio prima, ovvero *Ragazzi in giardino*, di netto gusto cremoniano e due lavori recenti. *Ragazzi in giardino*, opera capitale della produzione conconiana degli anni settanta, è chiaramente riconoscibile nella tela già in collezione Botta³⁶⁵ (ill. 5), ma sono altre le opere che attirano le attenzioni della critica, prima tra tutte *Nastagio degli Onesti*. Come noto l'indicazione di Giolli per il ciclo di tele destinato a costituire l'opera corale delle *Fiabe e Leggende* è piuttosto vaga³⁶⁶ e il complesso delle tele è ricondotto al primo lustro dell'ultimo decennio del secolo. Le recensioni permettono di riconoscere in maniera univoca l'opera esposta che andrà identificata con la tela riemersa negli anni 90 e battuta da Finarte che, come riportato da Giolli, si trovava presso la collezione Chierichetti, messa all'incanto presso la Galleria Pesaro nel 1926 (ill.6).³⁶⁷ Come sempre questo genere di lavori attira l'attenzione della critica per la sua bizzarria: «un bozzetto un po' confuso a prima vista, ma pieno di fantasia e di vita, tirato dalla novella di Nastagio degli Onesti del Boccaccio» lo definisce Beltrami per il «Corriere della Sera»³⁶⁸, mentre più tagliente, ma decisamente più ricco di informazioni, è quanto scrive Bladinus, alias Giovanni Biadene, per «La Sera»

Un quadro pure del Conconi, in cui i colori più cupi e sinistri intrecciano una danza macabra e tregendale, ha avuto per me tutte le apparenze di un rebus inesplicabile. Ho avuto poi in mano la chiave dell'enigma pittorico, quando su un rettangolino di cartapeccora, attaccato in un lato della cornice ho letto quanto segue:

«Nastagio degli Onesti, amando una de' Traversari, spende le sue ricchezze senza essere amato. Vassene, pregato da' suoi a Chiassi: quivi vede cacciare ad un cavaliere una giovane ed ucciderla, e divorarla da due cani; invita i parenti suoi e quella donna amata da lui ad un desinare, la quale vede questa medesima giovane sbranare, e temendo di simile avvenimento prende per marito Nastagio» (Decameron, Giornata V, Novella VII).

Io ho aguzzato gli occhi come il vecchio sarto dantesco, ma non sono riuscito a fare la conoscenza di Nastagio degli Onesti, né della bella de' Traversari, né dei parenti con tutto il resto. Avrò avuto le traveggole. Ma per me quel quadro del Conconi è riuscito, così chiaro, come quello che ho visto in una indisposizione artistica che qui riproduco.

Esso aveva questo titolo: Un nero che beve un caffè nero in una notte nera.

Non è egli vero che con ciò il pittore ha rappresentato efficacemente il fantasma pittorico che gli tagliava la mente?³⁶⁹

Al di là della nota umoristica, la recensione mette bene in luce la tendenza *lirica* – come la definisce Giolli – della pittura conconiana, in cui il «potenziale superamento dell'impressionismo, questa intrusa sensazione d'un mondo interiore, si sviluppa e domina. Si crea una pittura lirica. Colori e forme vi funzionano misticamente. L'atmosfera bassa, terrosa, inquieta del *Nastagio*, il cielo giulivo

³⁶⁵ Per l'opera, il cui passaggio all'Intima non era stato censito, si vedano: Giolli 1921, tav. VI; D. Baia, in F. Caroli, A. Masoero, a cura di, *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale 17 ottobre 2001 – 17 febbraio 2002), Skira, Milano 2001, pp. 108-109; A.-P. Quinsac, in A.-P. Quinsac, a cura di, *La Borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, cat. della mostra (Torino, Palazzo Cavour, 26 marzo – 27 giugno 2004), Silvana Editoriale, Milano 2004, p. 179, n. 58.

Credo che il recensore del «Corriere della Sera», quando allude ad un *grande quadro ritratto*, faccia proprio riferimento a questa tela: *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» XVII (1892), n.343, 13 dicembre 1892, p. 3.

³⁶⁶ Giolli 1921, p. 53 ill, pp. 54-55, p. 103

³⁶⁷ Finarte, *Dipinti del XIX Secolo*, 5 dicembre 1990, lotto 62. Per una immagine: *Mostra individuale di Luigi Conconi pittore-Architetto*, Galleria Pesaro, Milano, dicembre 1920, Alfieri & Lacroix, Milano 1920, tavola *Nastagio degli Onesti*.

³⁶⁸ Beltrami 1892.

³⁶⁹ Balduinus 1892.

aperto sul *Nido della Fata*, respirano più l'anima che un'ora del sole. È il momento delle *Fiabe e Leggende*³⁷⁰. Accanto a questa bizzarria medievaleggiante, Conconi proponeva ancora un'altra opera pittorica identificabile grazie alla caricatura che accompagna la recensione di Blandinus. Si tratta di «quadretto spirante [...] tutta la dolcezza dell'amore materno. Ma il bimbo frignante si aggrappa così furiosamente alla madre, alla quale mette i ditini in bocca, che un mio collega – sempre per la mancanza del catalogo – battezzò il quadro così: *Il piccolo cavadenti*»³⁷¹. L'opera doveva essere la versione pittorica che servì da modello per l'acquaforte *Amor Materno*³⁷²: la traduzione caricaturale nel foglio quotidiano risponde, infatti, perfettamente alla posa della donna e del bambino nella versione incisa. Differisce, invece, la struttura compositiva giacché l'acquaforte presenta l'aggiunta delle rose e la cornice rotonda che inquadra la scena. Probabilmente più che la versione del quadro nota tramite la riproduzione di Giolli³⁷³, l'opera esposta alla Famiglia Artista è da riconoscere nella variante pubblicata da Somaré³⁷⁴: in ogni caso l'appiglio cronologico offerto dall'*Intima* permette di rivedere la datazione dell'acquaforte connessa che più che al 1896, come suggeriva Amelia Mezzetti, andrà ricondotta al 1893 giusta la probabile identificazione dell'acquaforte in una stampa esposta alla Permanente in quell'anno.

Partendo dalla illeggibilità e dalla foschia di tono dell'opera conconiana, *Blandinus* evidenziava un aspetto che gli sembrava accomunasse la pittura moderna, in particolare gli artisti che, come Franzoni, sperimentavano sulla sinteticità della resa cromatica:

certi pittori, come il Longoni, mi pare, e il Cressini, non adoperano per i loro quadri che un numero assai limitato di colori, bandendo dalla loro tavolozza tutti gli altri. Adoperano, per esempio, sempre, e a tutti i costi, a lacca, l'azzurro e il carmino. Questa è la loro bandiera pittorica.³⁷⁵

Rimanendo tra gli artisti "immaginativi", Giuseppe Mentessi si dedicava principalmente al *bianco e nero*:

Chi ama sorprendere queste spontanee e preziose manifestazioni artistiche deve essere grato al Mentessi che in due o tre cornici ci offre una quantità di schizzi e di studi, dove il soffio dell'immaginazione e la sicurezza della mano sono unite a un amore, a una coscienza d'arte così intensa da stupire veramente. Una fantasia, per la decorazione di una volta, degli schizzi per le lunette di una chiesa, degli studi dal vero di figura, di fiori; in tutti una ricchezza di trovata, un gusto di esecuzione che innamora.³⁷⁶

Nello specifico si trovavano «un abbozzo di soffitta, pel quale egli ha pigliato l'ispirazione da alcuni versi del Petrarca; dello stesso Metessi importa non dimenticare un'acquaforte *Interno del Duomo di Cremona*», tutte opere di difficile identificazione.³⁷⁷

Fra gli araldi, quantomeno da un punto di vista di critica militante, della nuova pittura, Vittore Grubicy, dopo l'infausto risultato dell'esposizione precedente – su «Cronaca d'Arte» il recensore

³⁷⁰ Giolli 1921, p. 103.

³⁷¹ Blandinus 1892.

³⁷² Bianchi – Ginex 1994, p. 121, n. 43.

³⁷³ Giolli 1921, Tav. V.

³⁷⁴ E. Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, L'Esame, Milano 1928, tav. 126

³⁷⁵ Blandinus 1892.

³⁷⁶ Beltrami 1892.

³⁷⁷ *Alla "Famiglia Artistica"*, «La Perseveranza», XXXIV (1892), 11919, 18 dicembre 1892, p. 2.

scrisse che i critici, benché il pittore esponesse 9 opere, «hanno simulato di non avvedersene omettendoli persino nell'elenco»³⁷⁸ – tornava ad esporre³⁷⁹:

Vittore Grubicy, lavoratore tenace, malgré tout, espone parecchie tele tutte notevoli per la sincerità dell'impressione, e per lo sforzo di renderla quale fu sentita. Pochi artisti certo sentono il paesaggio più vivamente del Grubicy: la natura, nei suoi vari aspetti, rappresenta per lui, non un soggetto da rendere com'è, ma un soggetto da cogliere in quel momento, in quell'ora del giorno che ne fa, per virtù della luce, l'espressione, il simbolo complessivo, di una quantità di impressioni diverse. Un'alba rosata sui monti – il quadro suo per noi meglio riuscito – rende appunto intera la poesia del mattino, la solitaria e fresca purezza del sole sopra le cime deserte, mentre l'aria frizzante e la luce pallida risvegliano le cose dai sogni della notte.³⁸⁰

Se quest'opera, tipologicamente molto comune nella produzione di Grubicy, non risulta facilmente individuabile, credo che sia, al contrario, chiaramente identificabile quella descritta da Beltrami per il «Corriere»: «un gruppo di pecore con uno sfondo di lago e montagne di una grande delicatezza di tinta»³⁸¹. L'opera così descritta corrisponde perfettamente a *Pecore*³⁸² (ill.7), un olio su tela, rimaneggiato in seguito secondo un linguaggio più decisamente divisionista e che cronologicamente Rebola colloca al 1891, datazione probabile in relazione all'esposizione presso la Famiglia Artistica l'anno successivo. Fra tutti, l'artista che presentava l'esposizione più completa – a detta di Macchi³⁸³ – era Emilio Longoni:

il quale oltre apparecchi paesi, ha una figurina ed un ritratto tutti improntati spiccatamente ad un l'unico complesso di tendenze, rivelanti una individualità che matura rapidamente. Nei paesi la ricerca della evidenza e luminosa si può seguire attraverso a varie fasi, da un piccolo digradare di monti – nell'acquistare il quale don Giulio Venini ha dato prova di gusto raffinato – ad uno studio di sole, appena segnato, ma vivacissimo; ma raggiunge la sua più chiara espressione in una figura di bambina alla finestra, un'occhiata di sole, un'ondata di raggi vibranti, che prelude certamente a risultati mirabili, essendo pur essa un risultato unico in questa piccola mostra. Nel ritratto di signora è la vita dell'occhio che si impone all'attenzione, una vita di una intensità straordinaria, una vita che ci tocca da vicino e ci interessa perché la tecnica con la quale è ottenuta, non ricordando formule usate, non offusca l'immediata impressione.³⁸⁴

I paesaggi, sebbene descritti in maniera più precisa in altre recensioni – di un «sogno *viola*; tutta una finissima confusione di tinte morbide entro un viale di un bosco di mandorli» parla il recensore de «La Sera»³⁸⁵ – sono difficili da individuare, né aiuta la provenienza Venini di uno di questi; diverso è per la *bambina alla finestra* che già Giovanna Ginex individuava in *Alla Finestra*³⁸⁶ (ill. 8). La

³⁷⁸ «abbiamo ommesso di accennare che il nostro collaboratore Vittore Grubicy ha pure esposto nove dipinti, che occupano una mezza parete: ma poiché i resoconti, più o meno avventizi, del giornalismo quotidiano hanno simulato di non avvedersene omettendoli persino nell'elenco, non verremo certo noi a rompere la consegna del silenzio. Siccome però ci consta che quei nove e non rumorosi dipinti rappresentano una somma di quattro o cinque mesi di lavoro assiduo e assorbente, non possiamo a meno – ce lo perdoni il nostro egregio collaboratore – di constatare della cretinaggine o in lui nel perdere il suo tempo, o nei suoi *non* critici nel capirci nulla al punto di non vederli in un'esposizioncina sì ristretta. Poniamo il dilemma guardandoci bene dal risolverlo!», in *L'esposizioncina... 1891*, p. II

³⁷⁹ La presenza di Grubicy all'esposizione del 1892 era sfuggita nella catalogazione di Sergio Rebola.

³⁸⁰ Proteo-Bladinus 1891.

³⁸¹ Beltrami 1892.

³⁸² Rebola 1995, p. 302, p. 279 ill.

³⁸³ GM 1892. Longoni esponeva in totale sei opere, si veda *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» XVII (1892), n.343, 13 dicembre 1892, p. 3.

³⁸⁴ GM 1892.

³⁸⁵ Proteo-Bladinus 1892. Si veda anche *L'esposizione di Belle Arti... 1892*.

³⁸⁶ Si veda Ginex 1995, p. 193, n. 138 e Ginex 2002, p. 83 ill. p. 198, n. 51.

studiosa, per il 1892, segnalava pure un *Ritratto di signora* senza, tuttavia, indicare una identificazione dell'opera che, sebbene ipoteticamente – non essendo stata rintracciata una recensione che permetta di riconoscere il ritratto in maniera precisa – credo possa essere avvicinato a *Donna che cuce* ovvero il *Ritratto della Signora Macchi*³⁸⁷: dalle parole di Macchi – ma anche dalla definizione di Beltrami che descrive l'opera come «di una evidenza grande, ma di una certa immobilità marmorea»³⁸⁸ – mi sembra che il ritratto in questione non possa che essere un'opera caratterizzata da una tecnica prossima a quella de *Ona Staderara* e delle opere del pieno del 1891, e *Donna che cuce* sembra essere il ritratto, oggi noto, che più si avvicinerrebbe al carattere di una *immediata impressione* così come lo definisce il critico de «La Lombardia».

Tra i maestri, accanto a Mosè Bianchi, spiccava Filippo Carcano la cui mostra veniva definita *curiosa*³⁸⁹ «con quadretti e schizzi fra i quali uno rappresentante *I cigni*, una fantasia sulle donne portate via dal diavolo, ed un' *impressione del processo Carcano*, che ci fa vedere nel gabbione i principali accusati di questo clamoroso processo». I *Cigni* e l' *Impressione del Processo Carcano*, sebbene attualmente dispersi, sono identificabili grazie alle tavole del testo di Ribera³⁹⁰ (ill. 9-10), mentre non è stato possibile trovare alcuna traccia della tela “diabolica” in cui «dei demoni che inseguono delle donne; un impasto così denso e cupo di colori, da far sembrare il quadro moderno una tela antica di Salvator Rosa»³⁹¹ e che rappresenta, come emerge dalle recensioni, l'opera di maggiore interesse del maestro. Proseguivano nelle ricerche sulla pittura di paesaggio gli artisti più vivaci del fronte *naturalista*: Gola «insieme al prediletto *naviglio* [...] espone quest'anno degli studi di paese, fra i quali una *Strada in campagna* con alcune macchiette di una grande finezza di colore»³⁹², Mariani «alcuni ricordi delle feste navali di Genova»³⁹³, Filippini con vari studi di paesaggio e «due piccole *Lagune di Venezia*»³⁹⁴, Carozzi con diversi paesaggi montani³⁹⁵, Dell'Orto «oltre a paesaggi notevoli, una bella signora dal riso provocante».³⁹⁶

In ultimo le sculture. Emilio Quadrelli esponeva «dei piccoli bronzi finemente cesellati, e una impressione curiosissima; una donna in camicia che si china, la candela in una mano, sopra un letto. La figura, nella luminosità nebbiosa perde ogni contorno netto; ne risulta una visione incerta, vera, piena di suggestione. Un quadretto fiammingo»³⁹⁷. Vero trionfatore continuava ad essere Paul

³⁸⁷ Ginex 1995, p. 189, n. 127.

³⁸⁸ Beltrami 1892.

³⁸⁹ *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» XVII (1892), n.343, 13 dicembre 1892, p. 3; *Alla “Famiglia Artistica”*, «La Perseveranza», XXXIV (1892), 11919, 18 dicembre 1892, p. 2.

³⁹⁰ Ribera 1916, tav. 42 (*Il laghetto dei Cigni*); tav. 45 (*In Tribunale*)

³⁹¹ Proteo-Bladinus 1892.

³⁹² Beltrami 1892.

³⁹³ *Ibidem*; *Alla “Famiglia Artistica”*, «La Perseveranza», XXXIV (1892), 11919, 18 dicembre 1892, p. 2.

³⁹⁴ *Ibidem*.

³⁹⁵ « Il Carozzi impressiona con la sua produzione artistica di questo anno, anche perché è in piena evoluzione direi quasi, allo stato nascente, ed il pubblico lo rivede dopo parecchio tempo mutato. Egli ha accanto a una impressione di nevicata - che si collega ancora agli studi suoi fatti sotto l'influenza del Bazzaro - e ad un burrascoso studio di nuvole, nelle quali già soffia il vento di nuove aspirazioni, due paesaggi veramente notevoli. Il maggiore, una montagna nevosa, nell'ora crepuscolare, vibra di calda luce, negli accordi prediletti da Fontanesi; la poesia che l'anima però, non è di seconda mano, ma direttamente sentita. E la stessa tecnica è frutto più di una coincidenza temporanea, di una influenza che di una imitazione. Così che l'impressione risulta dalla tela netta è decisa. Il quadretto minore non lascia intravedere influenza alcuna, ed è così viva la impressione di luce bionda che emana da quella neve illuminata e riflessa dagli ultimi raggi del sole, che le tele intorno impallidiscono e appaiono ottuse. Non è opera di pensiero, ma una semplice sensazione, resa nitidamente, senza che nessuna formula si renda troppo visibile, oppure usando di quei mezzi che le moderne ricerche hanno reso indispensabili»: GM 1892.

³⁹⁶ Proteo-Bladinus 1892.

³⁹⁷ *Ibidem*. Del quadro, non rintracciato, è presente una illustrazione caricaturale, si veda Bladinus 1892, p. 2.

Troubetzkoy che, come ricostruito da Sergio Reborà, esponeva il busto di Francesco Crispi e di D'Annunzio³⁹⁸ (ill. 11-12) insieme al bozzetto di una statua equestre di Garibaldi per il monumento napoletano.

La mostra del 1892, come visto, segna una decisa manifestazione delle nuove tendenze artistiche che si assestavano su due linee di ricerca principali: da un lato la prosecuzione della sperimentazione colorista che, nelle sue diverse declinazioni, convergeva verso un utilizzo del colore puro a contrasto, sia che ciò si traducesse nella minuta tecnica morbelliana, sia che si palesasse nella pittura più corposa dei *naturalisti*, dall'altro per una tendenza al *simbolismo* che, pur nella sostanziale omogeneità di intenti e di mezzi espressivi, conduceva ad esiti concettualmente opposti a quelli legati allo studio del *vero* e che vede accomunate personalità disparate come Conconi, Mentessi, Cairati e, naturalmente, Preati della cui opera il critico della «Perseveranza» scriveva che «formava l'idealità del suo pensiero artistico; qualcosa di simbolico effigiato sulla tela». Nella scultura si continua, invece, a constatare come la linea vincente sia quella dell'evoluzione grandiana incarnata in Paul Troubetzkoy: anche nelle edizioni a seguire, infatti, gli artisti che si dedicano alla plastica mostrano un costante riferimento a quella che, impropriamente, viene definita come scultura impressionista o pittoricista, e che si rifà all'evoluzione – via Bazzano – della meditazione formale di Giuseppe Grandi.

II.1.5.2 - «IL RISULTATO GENUINO DELLE RICERCHE AFFANNOSE»: L'INTIMA DEL 1893

L'esposizione del 1893 portava con sé una ulteriore innovazione: dalla stampa, infatti, si desume che la Direzione diramò una circolare relativa all'Intima nella quale si invitavano i soci a non esporre più di tre opere importanti, fatto motivato dalla problematica disposizione dei lavori che, evidentemente, erano eccessivi in relazione alla disponibilità di spazio della sede sociale³⁹⁹. Da un punto di vista pratico il risultato fu una diminuzione dell'esposto – una ottantina di opere in totale⁴⁰⁰ - ma non sembra che la direttiva riuscì a condurre ad una riformulazione delle proposte se, come scrive il commentatore de «La Lombardia», «i più si sono contentati di esporre studi ed impressioni, la colpa va ricercata nell'attuale ristagno di commercio d'arte, per cui pochi sono coloro che possono concedersi il lusso di intraprendere costose opere di maggior mole»⁴⁰¹.

L'idea, d'altro canto, non trovava l'accoglimento di parte della critica

Venerdì venne aperta l'ottava Esposizione annuale. Ricordiamo che fino dalla prima si invitarono i soci ad esporre studi e bozzetti che scoprissero al pubblico un angolo riposto del loro studio, l'intimità del loro animo d'artista, ma mentre l'intenzione fu sempre tale, ogni anno il complesso lasciò sempre desiderare tale caratteristica tanto che siamo venuti alla conclusione seguente:

alle maggiori Esposizioni si cercano dei quadri e i pittori mandano degli schizzi più o meno grandi, alle Esposizioni dei Circoli artistici si cercano degli schizzi e i pittori mandano dei *quadri* più o meno piccolo. Questi due fatti costanti, nella loro apparente contraddizione, sono lo specchio dello stato dell'arte in Italia e sono l'effetto più

³⁹⁸ Reborà in Piantoni, Venturoli Torino 1990, pp. 90-91, nn. 16-17.

³⁹⁹ «L'intenzione, stando la circolare diramata, era di ottenere che ogni socio esponesse nel modo più individuale, presentandosi non con non più di 3 opere importanti.», in *L'Esposizione Natalizia alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXV (1893), n. 352, 23 dicembre 1893, p.3.

⁴⁰⁰ *L'Esposizione Natalizia... 1893*; *Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXV (1893), 12293, 29 dicembre 1893, p. 2.

⁴⁰¹ *L'Esposizione Natalizia... 1893*.

evidente di tutte quante le cause, un po' di colpa degli artisti, molta del pubblico, moltissima dei malfattori dell'arte.

Ma entriamo nelle sale di Via San Paolo... cominciando con un appunto alla Direzione che volle limitare a un massimo di tre le opere presentabili da ogni socio. In queste esposizioni non si dovrebbe imporre agli espositori alcuna restrizione di quantità e di qualità, e solo richiedere quella di socio, in esse si trovano, per esempio, al loro posto quelle suites di impressioni che non sarebbero accolte a una mostra di iniziativa accademica e alle quali tengono tanto molti artisti di intendimenti moderni e di spiccata individualità.⁴⁰²

L'intima del 1893, in effetti, appare una mostra in tono decisamente minore per la quantità dell'esposto, ma come spiega la penna de «La Lega Lombarda» ciò è in larga parte da imputare alla presenza di rassegne maggiori che occupano gli artisti:

La simpatica Esposizione non è certo quest'anno all'altezza delle precedenti. Anzitutto le opere scarseggiano, un po' per la prescrizione di limitarle stavolta a tre per ciascuno espositore e più di tutto perché parecchi artisti tra i migliori, quali sono Carcano, Bignami, Mentessi, Giuliano, Previati ed altri, occupati certo per la grande esposizione triennale imminente si sono astenuti.

Inutile accennare che queste esposizioni della Famiglia Artistica sono affatto intime e gli espositori vi concorrono con lavori, che forse non potranno solleticare la maggior parte del pubblico, ma che invece interessano vivamente chi si appassiona alle battaglie incruente dell'arte. I lavori esposti sono il risultato genuino delle ricerche affannose di ciascuna individualità.⁴⁰³

Se si considera l'esposto la maggior parte delle opere rientra nella categoria delle impressioni con l'assoluta predominanza della pittura di paesaggio. Così è per i pittori come Filippo Franzoni, Giuseppe Carozzi, Giorgio Belloni, Gerolamo Cairati, Francesco Filippini che proseguono nella declinazione di un paesaggismo sempre più orientato verso la sperimentazione sui colori e la luce, con visioni prevalentemente alpestri, un tema che già Sergio Reborà segnalava come di estrema diffusione nella pittura naturalista di secondo ottocento⁴⁰⁴. Visioni alpine e agresti, Venezia e la sua laguna, la costiera ligure, rappresentano i *topoi* figurativi della stagione a cavallo tra il nono e l'ultimo decennio del secolo: per dare una indicazione numerica, l'esposizione Intima del 1893 – per quanto desumibile dalle recensioni – annovera tre paesaggi del Franzoni, una visione alpina di Emilio Longoni, Gerolamo Cairati presenta una pianura e una impressione montana di «lussureggiante colorazione»⁴⁰⁵, un ghiacciaio di Belloni insieme ad un bosco con un panorama alpino «che tradisce la fotografia»⁴⁰⁶, Carozzi con un tramonto e due neviccate, Calchi Novati, al fianco della tradizionale pittura di fiori, porta un tramonto in Brianza,⁴⁰⁷ e una veduta di marina vista da un terrazzo del Todeschini. A Venezia Filippini dedica due tele lagunari, così Leopoldo Burlando con un tema veneziano e uno ligure, Bazzaro una scena chioggiotta di mercato. E quanto segnalato è quello

⁴⁰² C.b., *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», V (1893), 1282, 28-29 dicembre 1893, p. 3.

⁴⁰³ M., *L'esposizione annuale alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», VIII (1893), 343, 24-25-26 dicembre 1893, p. 3.

⁴⁰⁴ S. Reborà, *La pittura di paesaggio: dalla veduta al naturalismo*, in P. Biscottini, R. Bossaglia, S. Reborà, *Pittura Lombarda del secondo Ottocento. Lo sguardo sulla realtà*, cat. della mostra (Milano, Fiera Milano, 28 ottobre – 11 dicembre 1994), Electa, Milano 1990, pp. 44-45.

⁴⁰⁵ C.b. 1893.

⁴⁰⁶ M 1893.

⁴⁰⁷ «Il Calchi Novati espone tre lavori graziosi; un gruppo di viole del pensiero, che paiono buttate alla rinfusa, dai delicati riflessi; un vaso di rose poste di fronte ad una finestra, lo scherzo del riflesso della luce è indovinatissimo: è un effetto nuovo che ha tentato l'artista, e, infine, un tramonto in Brianza, dalla tinta vigorosa e seducente»: *Famiglia Artistica* «La Perseveranza» 1893..

desumibile dalla carta stampata: un fenomeno che ha da un lato, indubbiamente, un legame strettissimo con il gusto e la moda del periodo, nonché alla facilità di smercio di opere minori come impressioni marine o alpestri⁴⁰⁸, ma che, in maniera più specifica, declina il tema paesaggistico come mezzo per la verifica dei nuovi linguaggi. Di Franzoni, ad esempio, del quale il recensore de «La Lombardia»⁴⁰⁹ segnala tre paesaggi, vengono nuovamente evidenziate «le sue interessanti libere ricerche del minimo mezzo nella colorazione e nella luminosità»⁴¹⁰. Una tendenza alla parsimonia cromatica che, si è detto, caratterizza la pittura del Franzoni proprio al debutto del decennio e che si sostanzia nelle diverse tele dedicate a l'Isolino o al *Delta della Maggia*, sino ad arrivare alla ben nota *La Vela*, in cui la dimensione del naturalismo è superata da una chiara tendenza verso la simbolizzazione del paesaggio e, primariamente, della tessitura cromatica⁴¹¹. Opere, tutte, in ogni caso difficilissime da identificare a causa della ricorrenza dei soggetti nella pittura degli artisti: del Filippini, ad esempio, viene citata in particolar modo una laguna «che ritrae, in lontananza, il Tempio della Salute a Venezia»⁴¹², soggetto affrontato dall'artista in diverse tele, maggiori e minori, a cavallo tra gli anni ottanta e gli anni novanta⁴¹³ e che potrebbe essere, forse, avvicinato più precisamente ad una piccola tavoletta *Venezia, Chiesa della Salute*⁴¹⁴, ricondotta a questo torno d'anni. Anche Morbelli, sempre impegnato sulle sperimentazioni e l'attuazione di una pittura divisa di scientifica precisione, si presentava all'Intima con un tema paesaggistico

Morbelli espone un quadro di paesaggio che è la quintessenza della teoria in pittura, ma il cui risultato è assai problematico. Ho sentito il pittore che descriveva il metodo seguito per ottenere la luminosità del cielo, veramente bello: la irradiazione delle piante e delle messi bruciate dal sole di agosto, tentata con delle ombre rossastre, ecc. Certo questo quadro non è riuscito come egli si era proposto: ma è davvero ammirabile la tenacia con cui questo pittore studia sempre i suoi lavori, ottenendo talvolta dei risultati meravigliosi.⁴¹⁵

Una «paziente ricerca di luce»⁴¹⁶, troppo dimostrativa per il recensore de «L'Italia del Popolo» che la definiva «un'esercitazione di luminosità altrettanto interessante pei tecnici quanto di poco effetto per il pubblico»⁴¹⁷. Quale sia il quadro in esame è difficile a dirsi, stante anche la difficoltà oggettiva di definire una datazione certa per le opere paesaggistiche di Morbelli, valga per tutti l'esempio di *Vaso di Geranio* che, da sempre ricondotto al 1890, è stato finalmente ricondotto al 1919⁴¹⁸. Una ipotesi potrebbe essere, in tal senso, l'identificazione del paesaggio con *Casa alla Colma*, opera data oggi tra il 1900 ed il 1910⁴¹⁹, e che, non a caso, è stato ipotizzato possa trattarsi di un lavoro impostato negli anni novanta e ripreso nel primo decennio del novecento. La tela, d'altro canto, sembra

⁴⁰⁸ S. Rebola, *Artisti lombardi in Riviera*, in G. Ginex, S. Rebola, a cura di, *Scoperta del mare. Pittori lombardi in Liguria tra '800 e '900*, cat. della mostra, (Genova, Palazzo Ducale 9 luglio – 24 ottobre 1999), Mazzotta, Milano 1999, pp. 35-58, in particolare pp. 44-49.

⁴⁰⁹ *L'Esposizione Natalizia* 1893.

⁴¹⁰ C.b. 1893, p. 3.

⁴¹¹ M. Bianchi, S. Soldini, a cura di, *Filippo Franzoni 1857-1911*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio -marzo 1990), Vangelista, Milano 1990, pp. 80-89; G. Anzani, in Anzani – Chiadini 2013, pp. 172-173 n. 58

⁴¹² *Famiglia Artistica...* 1893, p. 2.

⁴¹³ Si veda il catalogo ragionato: R. Ferrari, S. Iacobelli, *Catalogo delle opere documentate*, in Frati 1999, pp. 131-155.

⁴¹⁴ Ivi, p. 150, n. 228.

⁴¹⁵ M., *L'esposizione annuale alla "Famiglia Artistica"*, «La Lega Lombarda», VIII (1893), 343, 24-25-26 dicembre 1893, p. 3.

⁴¹⁶ *L'Esposizione Natalizia...* 1893, p. 3.

⁴¹⁷ C. b. 1893, p. 3

⁴¹⁸ M. Vinadri in, Scotti Tosini 2001, p. 157, n. 128.

⁴¹⁹ M. Vinadri in, Scotti Tosini 2001, p. 96 (ill.), e p. 149, n. 96

rispondere alla descrizione di Macchi sia per l'intento dell'opera che appare essere un chiaro studio di luce, sia per l'immagine della «irradiazione delle piante e delle messi bruciate dal sole di agosto, tentata con delle ombre rossastre».

Chi, invece, continuava a raccogliere consensi era Emilio Longoni del quale, sinora, era emersa agli studi la partecipazione alla rassegna solo con una *Testa di Fanciulla*⁴²⁰ di difficile identificazione. L'artista esponeva, invece, almeno tre opere: il pastello con, appunto, la testa femminile, un paesaggio e una scenetta di genere:

C'è per esempio il Longoni, uno dei più sinceri che, senza alcuna preoccupazione dell'effetto, ottiene un sentimento straordinario da una testa a pastello, mentre fa splendere il sole in un piccolo paesaggio di nessuna importanza: ed inonda di luce una fanciullina che siede vicino alla finestra in un quadretto di piccole proporzioni.⁴²¹

Se sul paesaggio è difficile avanzare ipotesi, l'ultima tela, credo, vada riconosciuta in quella che il recensore de «La Lombardia» indica come «un motivo già svolto altre volte» ed identificabile nella piccola tela *Mamma*⁴²² (ill. 1) in cui si vede, appunto, una bambina seduta presso al balcone *inondata di luce* mentre gioca con un bambolotto in fasce, variazione sul tema di *Alla finestra* esposta nella stessa sede l'anno precedente.

Troppo laconiche le informazioni sull'opera chioffiotta di Bazzaro, un interno di mercato che, tematicamente, rientra nella consuetudine della sua produzione dei primi anni novanta. Stesso discorso per Luigi Conconi, del quale sappiamo essere stato esposto «un curioso bacio»⁴²³ e un pastello «sorprendente per la intensità di sensualismo ideale che spira dalla figura di donna»⁴²⁴.

Tra i nuovi espositori figura il giovanissimo Carlo Fornara la cui partecipazione non era nota: nessuna notizia sull'opera esposta – solo una generica indicazione sulla tematica paesaggistica⁴²⁵ – ma una interessantissima indicazione critica da parte del recensore de «L'Italia del Popolo» che, nel commentare l'opera, rileva che «il giovane Fornara mostra di avere serie qualità, ma è ancora incerto nella via: si scostò da Fontanesi per rasentare Segantini»⁴²⁶.

Tra gli altri espositori, Pompeo Mariani si presentava con *tre bozzettoni nervosi*⁴²⁷ rappresentanti scene di salotto e teatro, Emilio Gola abbandonava il tema dei navigli per la natura morta floreale⁴²⁸, Mosè Bianchi portava tre tele tra cui «un quadretto di animali, aristocratico, distinto»⁴²⁹. Era alla sua seconda presenza alle intime Gian Maria Rastellini – dai critici storpiato in Restellini – che esponeva un «quadretto [...] dipinto colla spigliatezza che gli è abituale, la figura della mamma accoccolata sul letto e che giuoca col bambino in culla, è forse troppo leziosa», individuato già da Sergio Reborà (ill. 2).⁴³⁰ *Spigliatezza* che proprio indicava la fattura robusta, a larghe, corpose e vigorose pennellate,

⁴²⁰ L. Pini, *Itinerario Espositivo*, in G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inediti*, Motta, Milano 2002, p. 210; T. Marchesi, *Itinerario Espositivo*, in G. Ginex, *Emilio Longoni 2 collezioni*, cat. della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 22 ottobre 2009 – 31 gennaio 2010), Skira, Milano 2009, p. 163.

⁴²¹ M. 1893, p. 3.

⁴²² Ginex 1995, p. 193 n. 136

⁴²³ *L'Esposizione Natalizia...1893*.

⁴²⁴ M. 1893, p. 3.

⁴²⁵ *L'Esposizione Natalizia...1893*.

⁴²⁶ C.b. 1893, p. 3.

⁴²⁷ *L'Esposizione Natalizia alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXV (1893), n. 352, 23 dicembre 1893, p.3

⁴²⁸ C.b. 1893.

⁴²⁹ *L'Esposizione Natalizia 1893*.

⁴³⁰ M. 1893. Per Rastellini: S. Reborà, *Gian Maria Rastellini*, cat. della mostra (Verbania Pallanza, Palazzo Viani, 28 settembre 27 ottobre 1996), Museo del Paesaggio, Verbania 1996, pp. 11-18; per l'opera, *Maternità*, pp. 44-45 n. 12.

spesso di colori puri, che tradiscono ancora una volta la definizione di una via maestra tendente alla semplificazione del tocco e del colore a favore di una sintesi della restituzione del vero.

Per quel che riguarda la scultura aumentano le presenze rispetto alle precedenti annate. Emilio Quadrelli attira le attenzioni con due opere dedicate a Giuseppe Verdi

Un busto di Verdi improntato dal vero con foga magistrale; vi è afferrata la somiglianza del primo apparire della testa del grande maestro, così originale e tanto diversa da tutti i ritratti anche fotografici; quella somiglianza che diremmo allo stato nascente e che sfugge quasi sempre appena comincia il lavoro di riproduzione dei particolari. I pedanti che si ribellano a una sintesi così affrettata si lascino fissare dalla grandiosa serenità di quello sguardo che pare tenda all'alto e comprenderanno tutto il valore d'arte di quell'ammasso di gesso⁴³¹

Il busto, oggi conservato presso il Conservatorio Giuseppe Nicolini di Piacenza, riscosse consensi unanimi⁴³² per la fattura *impressionistica* volta ad una resa sintetica della figura. La vicenda della realizzazione di quest'opera è connessa con la vita sociale della Famiglia Artistica: si è visto come Giuseppe Verdi il 14 febbraio 1893 partecipò ad una serata indetta dall'associazione in suo onore in seguito alla prima del *Falstaff*, complice la mediazione di Arrigo Boito socio del sodalizio⁴³³. La festa verdiana fu anche una occasione di circolazione di opere d'arte: Verdi donò alla Famiglia una copia in tiratura limitata per bibliofili edita dalla Ricordi della partitura del *Falstaff* con una dedica all'associazione⁴³⁴, di contro la Famiglia confezionò per il maestro un volume in pergamena – realizzato da Emilio Quadrelli e Giuseppe Mentessi – vergato all'interno da tutte le firme dei soci e arricchito dal cardo spinoso, simbolo dell'associazione, in argento e fibbie d'oro e seta⁴³⁵. In aggiunta i soci, da Conconi a Grubicy, da Morbelli a Troubetzkoy, donarono un gruppo di opere al maestro⁴³⁶. Il busto di Quadrelli venne realizzato dopo le celebrazioni

Il maestro Giuseppe Verdi ha ieri posato per un'ora dinanzi allo scultore cav. Emilio Quadrelli, per un ritratto a mezzo busto che il Quadrelli deve eseguire. Sono già noti i ritratti che il Quadrelli fece di Giuseppe Verdi, uno dei quali – figurina intera – fa parte della collezione che la Famiglia Artistica ha destinata al grande maestro e gl'invierà alla villa di S. Agata⁴³⁷

Anche la statuetta alla quale si riferisce l'articolista fu esposta all'Intima del 1893 (ill. 3), evidentemente in un'altra versione bronzea: «la statuetta in bronzo raffigura Verdi, un po' più snello del vero, e ciò forse risponde ad una esigenza artistica, ma anche qui la fisionomia è ritratta con molta sicurezza»⁴³⁸. Risalente almeno al 1891, visto che la piccola opera venne esposta all'Esposizione Nazionale di Palermo⁴³⁹, l'opera si caratterizza per la fattura veloce e impressionistica, che si ritrova

⁴³¹ C.b. 1893, p. 3.

⁴³² *Famiglia Artistica...* 1893, p. 2; *L'Esposizione Natalizia...* 1893, p. 3.

⁴³³ N. D'Agati, "...Verdi accettò un ricevimento in casa nostra": *Giuseppe Verdi e l'associazionismo artistico milanese*, in P. Zatti, a cura di, *Giuseppe Verdi e le arti*, cat. della mostra (Milano, Galleria d'arte moderna 6 dicembre 2013 – 23 febbraio 2014), Electa, Milano 2013, pp. 43-47.

⁴³⁴ *Verdi alla "Famiglia Artistica"*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 51, 21-22 febbraio 1893, p. 3.

⁴³⁵ La partitura del *Falstaff*, ancora oggi esistente, è conservata presso l'Archivio Storico della Famiglia Artistica Milanese, l'Album donato dalla Famiglia è, invece, conservato presso la Casa di Riposo per Musicisti Giuseppe Verdi di Milano.

⁴³⁶ L'elenco completo delle opere offerte a Verdi è pubblicato nell'articolo già citato: *Giuseppe Verdi...* 1893, p. 3.

⁴³⁷ *Il maestro Giuseppe Verdi*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 60, 2-3 marzo 1893, p. 3.

⁴³⁸ *Famiglia Artistica...* 1893, p. 2.

⁴³⁹ Una fusione della statuetta di 52 cm, qui riprodotta, è riemersa sul mercato antiquario, Courtesy Galleria Sarno, Palermo.

nel busto maggiore: stilismi che chiaramente, sono influenzati dalla produzione, sempre più apprezzata, di Troubetzkoy, Bazzaro e, in generale, dell'eredità grandiana.

Proprio il Principe russo tornava a trionfare alla rassegna intima con «un Giacosa⁴⁴⁰, un cane da caccia, bellissimo, una testa in marmo»⁴⁴¹. La piccola scultura canina bronzea è quella che ottiene i maggiori consensi:

la cagna in posa, abbozzata dal Troubetzkoy, è una bellezza. In ogni suo lavoro egli mostra la magica facilità delle sue mani che modellano con una robustezza gentile tutta propria. La testa melanconicamente intelligente dei bracchi è sostenuta da un ultimo sforzo di ubbidienza al padrone, mentre il resto del corpo abbioscia per una stanchezza invincibile⁴⁴²

Modellato in gesso, pare, proprio nei locali della Famiglia Artistica⁴⁴³ come anche il Giacosa (ill. 4) – giacché siamo negli anni in cui Giacosa è tra i direttori dell'associazione - , il bronzetto potrebbe agilmente essere riconosciuto nella scultura *Cane* o *Bracco*, oggi ricondotta all'ultimo decennio del secolo e della quale sono note diverse varianti bronzee⁴⁴⁴ (ill. 5).

Fra gli altri, Antonio Bezzola si presentava con una scultura ormai tendente a una evocatività di sapore simbolista in cui «come la perla in una conchiglia, una femmina sta sul fondo di una coppa di bronzo»⁴⁴⁵ che, non a caso, appariva al recensore come un lavoro *poetico* ma più adatto al cesello, Antonio Carminati con una madonna, Bazzaro con una figurina in gesso.⁴⁴⁶ Di recente rientrato dal soggiorno francese, si ritrova per la prima volta Eugenio Pellini con, insieme ad una impressione di figura femminile, una testa *Stanca*, già esposta presso la promotrice di Genova nello stesso anno.⁴⁴⁷ L'opera è in parte apprezzabile grazie a una incisione apparsa su «Lotta di Classe» nel numero del primo maggio 1896⁴⁴⁸: si tratta di una scultura che stilisticamente si inserisce nel solco della tradizione post-grandiana caratterizzata dal vibratile trattamento superficiale del gesso con una netta attenzione agli effetti luministici e ciaroscurali. Tuttavia, proprio la pubblicazione sulla rivista socialista – insieme ad altre opere connesse alla tematica del lavoro e del disagio sociale come *Esaurimento* di Bazzaro e *Le Cucine economiche* di Pusterla – chiarisce che si tratta di un'opera dove Pellini si allinea al tema del realismo sociale – che proprio nel 1894 troverà la sua piena consacrazione alla Triennale – in linea con altre opere, come *Sotto l'arco della Pace*, che mostravano l'avvicinamento della scultura pellaniana a tematiche di natura contemporanea.

⁴⁴⁰ Reborà in Piantoni – Venturoli 1990, p. 96, n. 24.

⁴⁴¹ *L'Esposizione Natalizia...* 1893, p. 3.

⁴⁴² C.b. 1893, p. 3.

⁴⁴³ M. 1893, p. 3 e Reborà in Piantoni – Venturoli 1990, p. 96, n. 24.

⁴⁴⁴ Si veda, ad esempio, la versione bronzea venduta da Cambi Aste, cfr. *Scultura del XIX e XX secolo*, Cambi, Milano, asta del 29 novembre 2016, 266, lotto 15.

⁴⁴⁵ C.b. 1893, p. 3.

⁴⁴⁶ *L'Esposizione Natalizia...* 1893, p. 3.

⁴⁴⁷ *Società promotrice di Belle Arti in Genova. Catalogo degli oggetti d'arte*, Schenone, Genova 1893, p. 24 n. 266 (*Stanca, testa*). Una versione bronzea sarà esposta alla Triennale torinese del 1896: *Società promotrice di belle arti. LV Esposizione*, Roux Frassati & Co., Torino 1896, p. 46 n. 547. Su Pellini: R. Bossaglia, V. Terraroli, *Eugenio Pellini 1864-1934*, Consonni Editore, Milano 1996; E. Pontiggia, a cura di, *Eugenio ed Eros Pellini. L'espressione degli affetti*, cat. della mostra (Milano, Museo della Permanente 21 maggio – 8 giugno 2003), Skira, Milano Ginevra, 2003; S. Reborà, *Eugenio Pellini e l'arte funeraria*, «Arte Lombarda», NS 178, 3 (2016), pp. 91-105.

⁴⁴⁸ «Lotta di Classe», V (1896), 18, 1 maggio 1896, p. 2.

II.1.5.3 – «UNA ESUBERANZA DI GIOVINEZZA»: L'INTIMA DEL 1894

L'Intima 1894 veniva salutata, dal recensore de «La Lombardia» *pvc* alias Vittorio Colombo, con toni entusiasti

L'esposizione inaugurata ieri sera è una delle meglio riuscite tra le tante che la famiglia artistica va da anni offrendo ai suoi amici e dagli amici degli amici. I quali, quando dicono grazie, dopo che si sono introdotti in mezzo a quella giovane e vivace brigata di lavoratori, lo dicono proprio col cuore, e non per freddo complimento. Tanto è vero che ho ancora indolenzita la zampa da un paio di strette poderose, che alcuni miei conoscenti mi regalarono all'uscita del festoso circolo, segno della loro soddisfazione per belle e buone cose vedute.

Impossibile dare un resoconto anche poco dettagliato della elettissima festa di ieri. Bisogna vedere e rivedere prima di liberarsi da quella commozione che preoccupa l'animo, appena tuffati in quella luce, in quei colori, in quella vita. L'impressione generale è appunto questa, una esuberanza di giovinezza, che canta in tutti i toni alla distesa, che qualche volta assorda e confonde, ma scuote sempre profondamente anche gli animi più freddi e meno accessibile a linguaggio dell'arte. Parrà che esageri, è esagerato. Ma, l'ho detto prima, uscendo dalla brillante mostra, non si può a meno di sentirsi ringiovaniti, è per gli occhi percorsi nella immaginazione.⁴⁴⁹

Anche il critico del «Corriere» rilevava le stesse caratteristiche di *giovinezza* e precisava una netta differenziazione tra l'esposizione della Famiglia e quella della Patriottica, ormai decisamente distanti:

Sono aperte già da vari giorni queste due piccole Esposizioni artistiche, troppo poco frequentate dal pubblico milanese, che assorbito in quest'epoca dalle feste della gola e dalle cerimonie convenzionali, dimentica la povera arte, che pure potrebbe offrirgli le strenne più elette e più intellettuali. Ambedue queste piccole mostre sono interessanti sotto il proprio punto di vista. La Patriottica, dove pure in questi ultimi tempi è affluito del sangue giovane per merito principalmente dell'uomo che ne regge le sorti, resta sempre il quartier generale della vecchia e valorosa guardia dell'arte. La Famiglia Artistica invece è il campo aperto ai giovani, ai tentativi audaci, alle tendenze spiccatamente originali. Le due Esposizioni in questo modo si completano a vicenda, poiché l'osservatore studioso può vedere in esse, dal Pagliano fino all'artista ancora ignoto che arrischia il primo schizzo in pubblico, tutte le manifestazioni più svariate dell'arte milanese.

Certamente lo studio e il godimento dei raffronti fra diversi artisti sarebbe più facile, più completo se le due esposizioni fossero unite: la Mostra unica assumerebbe una maggior importanza; il pubblico che ama sempre i propri comodi, avrebbe maggior facilità a veder tutto, e l'amatore d'arte sarebbe contento di poter correre con un solo sguardo da Giuliano a Previati, o da Luigi Bianchi a Conconi: poiché è pari compiacenza lo scoprire in un giovane il tratto rivelatore dell'artista, come il constatare un lampo di gioventù e freschezza nel maestro provetto⁴⁵⁰

Differenza che appariva chiara anche a Colombo, non solo in termini generazionali – come è pure evidente osservando i nominativi degli espositori – ma in termini qualitativi: se la mostra Intima era ormai divenuta un appuntamento annuale in cui si imponevano delle nuove affermazioni artistiche, quella della Patriottica si era adagiata nello «scopo tranquillamente e familiarmente commerciale onde i soci artisti della Patriottica ogni anno sono mossi a disporre nel salone gli studi e i bozzetti, che con una ben intesa ripassatina possono essere suscettibili di far buona figura e di tentare col mite prezzo gli infelici che debbono pensare alle strenne di Natale»⁴⁵¹. Il critico de «La Lega Lombarda» segnalava che si trattava di una esposizione, comunque, in tono minore perché «vi mancano molti

⁴⁴⁹ Pvc., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXVI (1894), 351, 22 dicembre 1894, p. 2.

⁴⁵⁰ B.r., *Cose d'arte. Le Esposizioni della Famiglia Artistica e della Società Patriottica*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 358, 30 dicembre 1894, p. 3.

⁴⁵¹ *L'Esposizione alla Patriottica*, «La Lombardia», XXXVI (1894), 346, 17 dicembre 1894, p. 2.

nomi distinti della tavolozza milanese. Forse l'Esposizione grande testé chiusa ha assorbito troppo, ed oggi succede il riposo»⁴⁵².

In effetti, la mostra Intima per quest'anno non risulta frequentata dagli artisti che, alla Triennale del 1891 e a quella del 1894, rappresentavano l'avanguardia della ricerca nel campo della pittura divisa, fa eccezione Gaetano Previati. L'artista - «cui non dà mai tregua la sua musa poetica e che in poco spazio di tela sussurra con la sua tecnica così tipicamente personale le più delicate novelle»⁴⁵³ - si presentava, come già segnalato accuratamente da Sergio Reborà⁴⁵⁴, con la seconda versione di un'opera esposta nel 1892 alla Permanente: *Chiaro di luna* (ill.1). Dalle recensioni si evince che la tela esposta nel 1894 e attualmente dispersa, era di dimensioni minori rispetto a quella già presentata⁴⁵⁵.

In realtà la partecipazione di Previati non si conclude con questa tela, come finora noto agli studi: Carlo Bozzi, per «L'Italia del Popolo» segnala infatti che «Previati riprende due suoi poetici pensieri, la maternità tra il verde e la desolazione di una notte»⁴⁵⁶. L'utilizzo del termine *maternità* rimanda, inevitabilmente, alla grande tela esposta alla Triennale del 1891, ma la mancanza di specifiche ulteriori nella stampa non permette di comprendere la natura dell'opera esposta. Una ipotesi è che si trattasse di *Mattino* che nella sua formulazione originaria dovrebbe collocarsi attorno al 1890⁴⁵⁷. Nelle lettere al fratello, Previati, il 15 febbraio del 1894, parla di un'opera che sembrerebbe portare l'elemento caratteristico della tela oggi nota e conservata presso la Galleria di Palazzo Pitti:

il più grande fu già battezzato per 800 lire in uno dei suoi passaggi *camaleontici* al pubblico – e forse non ha ancora finito di trasformarsi perché lo modifico tutte le volte che mi viene per le mani – il suo titolo è *Oleandro*. Dio sa poi perché!⁴⁵⁸

L'oleandro, in effetti, appare essere il fulcro compositivo della tela, come accadrà in *La Quiete*, e non è improbabile che il dipinto finisse per essere temporaneamente segnato con quel nome. Come ricostruito da Sergio Reborà sulla base delle informazioni desumibili dal testo di Nino Barbantini del 1919, la tela fu approntata e terminata nel 1890 e continuamente rimaneggiata sino al passaggio veneziano del 1912 alla mostra individuale del pittore col nome di *Mattino*.⁴⁵⁹ Questo fatto era sostenuto da Barbantini in virtù di una lettera nella quale il pittore scriveva al fratello

È un piccolo quadro che rappresenta una mamma con due bambine su un praticello smaltato di fresca verzura, all'ombra, con in fondo un oleandro e una striscia di luce amenissima. Nella composizione c'è qualche tendenza al giapponismo e un sentimento di quiete che mi pare giustifichi il titolo: Pace. È il mio primo tentativo della tecnica nuova della spezzatura del colore, una tecnica che dà l'impressione di una maggiore intensità di luce. Il colore steso uniformemente, come si usa per lo più, non può dare illusioni: quantunque giusto nel suo tono, è morto.⁴⁶⁰

⁴⁵² A.Z.C., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», IX (1894), 345, 24-25-26 dicembre 1894, p. 1.

⁴⁵³ Pvc 1894.

⁴⁵⁴ Reborà in Mazzocca 1999, pp. 181-197:184-185.

⁴⁵⁵ A.Z.C. 1894, p. 1; Pvc. 1894, p. 2.

⁴⁵⁶ C.b., *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», VI (1894), 1642, 29-30 dicembre 1894, p. 3.

⁴⁵⁷ Reborà, in Mazzocca 1999, p. 186, n. 52.

⁴⁵⁸ Asciamprener 1946, p. 179.

⁴⁵⁹ *X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1912. Catalogo*, Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1912, p. 46 n. 23.

⁴⁶⁰ Fiori 1968, I, p. 244.

Ricondotta da Barbantini all'autunno 1889 la lettera testimonierebbe proprio la prima gestazione del dipinto.⁴⁶¹ L'indicazione successiva di un quadro rimaneggiato avente come elemento caratterizzante la presenza di un oleandro, così specifica da indurre a cambiarne il titolo, farebbe pensare che il lavoro al quale si riferisce Previati sia proprio *Pace*. Rimane aperta l'ipotesi, dunque, che *la maternità tra il verde* esposta all'Intima del 1894 fosse la tela in questione – rimaneggiata di continuo, come scrive Previati stesso – che nel febbraio 1894 venne poi mandata all'esposizione del Civico Ateneo di Ferrara sotto il nome, appunto, di *Oleandro*. L'opera, del resto, apparirebbe coerente, sotto il profilo iconografico, con l'indicazione di una maternità tra il verde.

Tornando all'Intima, un altro pittore accomunato a Previati dalla *musa poetica*⁴⁶² era Luigi Conconi che si presentava con tre opere. La prima era «un originale pastello: sul cielo trasparente di una chiara sera estiva, al disopra di case e alberi presso un lago, ascende un razzo; è un sonetto di Gabriele D'Annunzio»⁴⁶³: sebbene la descrizione sia precisa, non è stato possibile rintracciare opere che possano essere avvicinate a questa visione decadente, così come pure sospesa rimane l'identificazione di una acquaforte rappresentante «il delirio del piacere»⁴⁶⁴, forse una scena allegorica simile ad *Ebbrezza*, o forse questa stessa incisione dato che nel manoscritto del progetto, avviato attorno al 1893, per l'album *Lo Scorpione*, troviamo che l'acquaforte viene segnalata come *Ebbrezza (Ruit hora)*⁴⁶⁵, ad indicare forse un riuso della vecchia immagine in una formulazione congiunta con la stampa macabra. D'altro canto proprio *Ruit Hora!* era l'acquaforte che, all'esposizione Intima, più colpiva l'attenzione del pubblico e della stampa: «Conconi, artista bizzarro anche quando non fa le caricature [...] una *Ruit hora* vale a dire un teschio che è un vero sfoggio, una *virtuosità* di studio anatomico, essa è messa, tanto per stare nel bizzarro, in una cornice stile seicento»⁴⁶⁶.

L'incisione in questione è una delle più celebri di Conconi ed è legata al ben noto progetto per la realizzazione di una pendola macabra⁴⁶⁷ insieme a Troubetzkoy, progetto naufragato per questioni pratiche, ma sviluppato intorno alla metà del decennio. Del soggetto sono note due versioni differenti, la prima – più diffusa – in cui il teschio è circondato da un quadrante, la seconda – più rara – in cui figura soltanto il teschio privo di qualunque riferimento all'orologio con la scritta *Ruit Hora* ricavata sull'inchiostrazione e la data 1693 (ill.2).⁴⁶⁸ Quest'ultimo esemplare è, tra l'altro, su pergamena e di questa stampa si deve trattare, in relazione all'Intima 1894, giacché Conconi espose «una acquaforte su pergamena: un teschio suggestivo per la potenza del disegno»⁴⁶⁹. La data iscritta nell'inchiostrazione, 1693, andrebbe letta – come indicato negli studi – come 1893 e questo conferma la precedenza di questa versione sulla seconda corredata dal quadrante: tuttavia, sempre dalle recensioni, emerge che la realizzazione della variante col quadrante – chiaramente derivata dalla

⁴⁶¹ È da segnalare che gli archivi, non censendo l'opera conservata presso palazzo Pitti, si riferivano ad una versione attualmente dispersa del tema in cui non è presente l'oleandro: A.D. 1968, II, III.74 *Il Mattino*, ill. 518. Si veda anche: G. Piantoni, *Nota su Gaetano Previati e la cultura simbolista europea*, in *L'Età del Divisionismo*, cat. della mostra (Trento, Palazzo delle Albe 21 aprile – 15 luglio 1990), Electa, Milano 1990, pp. 230-241:232.

⁴⁶² Pvc. 1894, p. 2.

⁴⁶³ C.b. 1894, p. 3.

⁴⁶⁴ A.Z.C. 1894, p. 1.

⁴⁶⁵ Bianchi – Ginex 1994, p. 109, n. 20.

⁴⁶⁶ E. A., *Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», III (1894), 24-25 dicembre 1894, p. 3.

⁴⁶⁷ Bianchi – Ginex 1994, 117-118.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 60, n. 38 e n. 38b.

⁴⁶⁹ C.b 1894, p. 3

stessa lastra modificata – sia possibilmente meno tarda della data oggi ipotizzata, ovvero il 1896⁴⁷⁰, data in cui l'orologio è menzionato nell'articolo di Beltrami su «The Studio»⁴⁷¹. Il recensore de «La Lombardia», infatti, segnala già l'orologio nel 1894, in occasione dell'intima: «Conconi, che, tra l'altro, ha un cranio potentemente disegnato e messo in una vecchia e tipica cornice rococò (l'originale! voleva farne il quadrante di un orologio col *ruit hora*)»⁴⁷². Come ricostruito, infatti, il primissimo schizzo di questa nuova versione risale al novembre del 1894 e fu realizzato nel verso di un telegramma e seguito da una serie di meditazioni grafiche sul tema: è probabile che si tratti di prove da collocare entro la fine dell'anno e che Conconi e Troubetzkoy abbiano, dunque, lavorato al progetto tra il 1893 e il 1894.

Fra gli artisti ricorrenti alle esposizioni intime si ritrova anche per quest'anno Filippo Franzoni che, interrompendo la serie dei paesaggi, si proponeva con un ritratto, invero una delle opere capitali della sua produzione: «Il Franzoni è felice nella trovata con quella figura di donna che legge un giornale ma la pittura è piatta e non è *resa* abbastanza», commentava il pubblicista di «La Lega Lombarda»⁴⁷³. L'identificazione dell'opera, suffragata anche dalla carta stampata che segnala il «ritratto di sua madre»⁴⁷⁴, è con *La Madre*⁴⁷⁵ (ill. 3), opera fondamentale nel percorso pittorico di Franzoni la cui particolarità viene colta anche da Bozzi che, a rendere conto della complessità dell'opera, su «L'Italia del Popolo» scrive: «lo schizzo di ritratto di Franzoni è il prodotto di un'arte aristocratica e rasenta il simbolismo»⁴⁷⁶. La puntualizzazione del recensore de «La Lega Lombarda» così come la notazione di *schizzo* non credo vada forzata sino a cogliere nella tela esposta all'Intima un bozzetto o uno studio preparatorio – l'unica incertezza che rimane riguarda l'identificazione esatta tra le due tele maggiori, sebbene le notazioni critiche sembrino indicare con più forza la versione finale dell'opera – bensì quale tentativo critico di definire un genere di pittura decisamente avulso dagli esiti più prossimi della produzione locale. La stesura pittorica piatta, cloisonnista, accostabile per gli esiti alla pittura *nabis* – come rilevato dagli studi⁴⁷⁷ - trovava una immediata reazione critica nella notazione di una *pittura piatta e non resa abbastanza*, così come l'apparente derivazione veristico-intimistica del soggetto di marca lombarda, come rilevava Rossana Bossaglia⁴⁷⁸, si crepava lasciando emergere una atmosfera *simbolista* certamente distante dall'*idealismo* teorizzato da Grubicy, facente perno sulla esuberante pittura previatiana, ma, nondimeno, apprezzato da Vittore stesso che si era mostrato favorevolmente colpito dai risultati pittorici raggiunti da Franzoni nei paesaggi sulla base della *semplificazione* della tavolozza centrata sul giallo, rosso e blu *col nero e bianco di riserva*. *La Madre* nella tessitura cromatica rispecchia esattamente questa semplificazione della tavolozza ricercata da Franzoni ed esprime appieno quel senso di «un'astrazione in termini di fermezza, di blocco delle immagini

⁴⁷⁰ Bianchi-Ginex 1994, p. 118.

⁴⁷¹ L. Beltrami, *An italian artist. Luigi Conconi*, «The Studio», 1896, v. VIII, p. 89.

⁴⁷² Pvc. 1894, p. 2.

⁴⁷³ A.Z.C. 1894, p. 1.

⁴⁷⁴ Pvc. 1894, p. 2.

⁴⁷⁵ Bianchi – Soldini 1990, pp. 76-77, nn. 40-41; M. Vinardi, in G. Anzani – E. Chiodini, a cura di, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 21 settembre – 8 dicembre 2008), Silvana, Milano 2008, pp. 172-173, n. 54; E. Cattori, *Per Filippo Franzoni pittore locarnese (1857-1911)*, «Verbanus», XXXVI (2015), Alberti Editore, 2015, pp. 52-66, in particolare p. 54 con importanti indicazioni circa la datazione dell'opera. Il passaggio alla Famiglia Artistica non era stato rilevato negli studi.

⁴⁷⁶ C.b. 1894, p. 3.

⁴⁷⁷ Bianchi – Soldini 1990, p. 77.

⁴⁷⁸ Bossaglia, in Bianchi – Soldini 1990, p. 13.

all'essenziale»⁴⁷⁹ che rappresentava la cifra caratteristica della pittura di Franzoni nei primi anni dell'ultimo decennio del secolo. Stante l'appiglio derivante dalla corrispondenza privata di Franzoni con il fratello nella quale si parla del ritratto tra il dicembre 1890 ed il gennaio 1891, il passaggio espositivo non postula la riconsiderazione cronologica della tela, mentre ne costituisce il primo passaggio espositivo certo.⁴⁸⁰

Per quel che riguarda gli esponenti maggiori della pittura di paesaggio, Emilio Longoni, la cui partecipazione all'Intima era nota agli studi ma senza che si fosse riusciti a rintracciare indicazioni circa le opere esposte⁴⁸¹, si presenta con due pastelli attualmente irrintracciabili, uno rappresentante «una pianura predominata dall'azzurro, la tinta ideale del nostro bravo artista»⁴⁸², l'altro «una costa d'Africa»⁴⁸³ inedita per soggetto nella produzione del pittore. Viene accostato a lui, anche per la comune tecnica, Attilio Pusterla che espone dei pastelli non meglio specificati⁴⁸⁴. Belloni prosegue con una tipologia di pittura di paesaggio diffusa nella sua pittura a partire dalla metà degli anni ottanta, ovvero «uno studio di piante su verde declivio reso con una larghezza di fattura straordinaria»⁴⁸⁵. Ossidato nella produzione sui navigli, Emilio Gola espone, accanto ad uno stagno, l'ennesimo canale milanese a proposito del quale Bozzi scrive che «insieme agli ultimi esposti, riesce soltanto a ricordarci e a farci desiderare i suoi primi»⁴⁸⁶, quasi a sottolineare la sclerotizzazione pittorica del tema nella pittura goliana. Scarse e generiche le informazioni circa le opere esposte da Giuseppe Carozzi – dell'artista sono segnalati un *Tramonto* ed un *Tempo grigio*⁴⁸⁷ –, Francesco Filippini e Uberto Dell'Orto del quale, oltre a vari paesaggi, è rimarcato un «bozzetto [...] un soggetto di riviera, d'intonazione calda, di fattura semplicissima, di una castità artistica singolare, è un gioiello!»⁴⁸⁸. Si tratta di una attestazione molto tarda della frequentazione della riviera ligure da parte dell'artista che, di norma, esponeva a maggioranza soggetti montani e alpestri⁴⁸⁹, ma che continuò a frequentare la zona tra Bordighera e San Remo sino alla morte, avvenuta nel 1895⁴⁹⁰. Non si crede, per questi motivi, di poter convenire con la revisione di datazione proposta da Lucia Pini per le due tele liguri di Dell'Orto⁴⁹¹ *Omnibus a Bordighera* e *Spiaggia a Bordighera* che appaiono perfettamente in linea con la tendenza alla semplificazione della pennellata e della sintesi cromatica dell'ultimo periodo. Vieppiù, sebbene sia possibile riconoscere nella tela *Omnibus* un trattamento meno sintetico del colore, non vi è alcun appiglio nella stampa che permetta di ricondurre la tela ad *Una noria a Bordighera* esposto a Brera nel 1879 come avanzato dalla studiosa, per la totale mancanza di

⁴⁷⁹ Ivi, p. 14.

⁴⁸⁰ Aurora Scotti ipotizzava che l'opera potesse essere riconosciuta nel ritratto notificato, ma non esposto, alla Prima Triennale del 1891: A. Scotti, *Esperienze pittoriche tra otto e novecento: realismo, divisionismo, simbolismo*, in Chiappini 2002, pp. 73-97:78

⁴⁸¹ Pini in Ginex 2002, p. 210; Marchesi in Ginex 2009, p. 163.

⁴⁸² E.A. 1894, p. 3.

⁴⁸³ *Ibidem*

⁴⁸⁴ Br 1894, p. 3.

⁴⁸⁵ A.Z.C. 1894, p. 4.

⁴⁸⁶ C.b. 1894, p. 3.

⁴⁸⁷ A.Z.C. 1894, p. 4.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ L. Pini in G. Ginex – S. Rebora 1999, p. 220, nn. 27-28.

⁴⁹⁰ C., *La morte del pittore Uberto dall'Orto*, «Corriere della Sera», XX (1895), 329, 30 novembre 1895, p. 3.

⁴⁹¹ In precedenza ricondotte al 1891-1895 (L. Scherini in Monteforte 1992, p. 181, nn. 82-83), sono state anticipate al 1879-80 da Lucia Pini in G. Ginex – S. Rebora 1999, p. 220, nn. 27-28. Un'altra tela di soggetto *di riviera* è riemersa sul mercato antiquario: si tratta di un piccolo olio su tavola noto come *Pomeriggio sulla spiaggia*, battuto presso Sotheby's: *Dipinti e sculture del XIX secolo*, 20 giugno 2005, Sotheby's Milano, lotto 16.

omogenità nei soggetti. Si crede, pertanto, che fatta salva la possibilità di una retrodatazione per quest'ultimo lavoro, *Spiaggia a Bordighera* e l'altro soggetto ligure, *Pomeriggio sulla spiaggia*, siano da ricondurre attorno al 1893-1894, sebbene non sia possibile – in mancanza di descrizioni specifiche – poter avanzare una identificazione certa con il bozzetto esposto all'Intima in esame.

La novità più importante della mostra fu, tuttavia, la sezione dedicata all'acquaforte nella quale, accanto a Conconi, primeggiavano diversi artisti:

L'acquaforte ha alla Famiglia Artistica, se non una scuola, un impianto il quale suggerì questa prima mostra degna di esame. Dell'Orto ci dà impressioni di viaggio non notevoli per la scelta dei motivi, ma per la sicura larghezza e semplicità delle linee e per la varietà degli effetti tecnici. Grubicy, il pratico e battagliero critico, si riposa applicando le sue precise teorie sui toni; i motivi e i momenti scelti e sentiti con anima da poeta ed in questi primi saggi è ammirabile l'unità dell'insieme. L'acquaforte, in Italia, dimenticata è interessante anche per la varietà delle maniere nelle quali si rispecchia l'indole dell'artista; ecco i lavori del Belloni, chiaro e piacevole, del Mariani libero, di Mosè Bianchi arguto.⁴⁹²

Proprio Belloni, Dell'Orto, Mariani e Grubicy sono gli autori più rappresentanti in questa esposizione interna all'Intima: di Belloni sono segnalate due acqueforti romane aventi come soggetto *studi sul Palatino*.⁴⁹³ Grubicy, in particolare, presentò una quantità discreta di stampe come rilevato dai critici.

Vittorio Grubicy, ingegno analitico, che non si accontenta soltanto di scrivere la critica, ha esposto una serie sufficientemente numerosa di studi di paesaggio e rimembranze, tutte cose fatte con una scrupolosa sincerità nella ricerca del vero.⁴⁹⁴

L'ingente quantità della produzione all'acquaforte del critico e la mancanza di descrizioni precise, non permette di riuscire ad identificare le carte esposte, ma appare confermata dalle parole di Bozzi l'indicazione di Sergio Reborà che rilevava come Grubicy «servendosi proprio del torchio per l'incisione di cui era dotata la sede dell'associazione, negli ultimi mesi del 1893 e nei primi dell'anno seguente realizzò una serie di acqueforti che replicavano i soggetti dei lavori eseguiti in Fiandra, a Fiumelatte e a Schilpario nel decennio precedente»⁴⁹⁵. Il critico de «L'Italia del Popolo», infatti, parla di un *impianto* che suggerì la possibilità di realizzare la mostra delle acqueforti, e dunque si può pensare che quanto esposto da Grubicy in quell'occasione sia da rintracciare tra le stampe segnalate nel catalogo ragionato per il biennio 1893-1894⁴⁹⁶. Quanto esposto da Dell'Orto, invece, sembra circoscrivibile grazie all'indicazione di Bozzi, che parla di *impressioni di viaggio*, al nucleo di acqueforti legate al viaggio caprese dell'artista.⁴⁹⁷ Tra i pittori esponeva lo scultore Emilio Quadrelli con una testa di ragazzina⁴⁹⁸, i due Agazzi, Carlo con disegni e impressioni ed Ermenegildo con una pittura di forte impatto cromatico di derivazione talloniana.⁴⁹⁹ Paolo Sala proseguiva la sua spigliata

⁴⁹² C.b. 1894, p. 3.

⁴⁹³ Pvc 1984.

⁴⁹⁴ E.A. 1894, p. 3.

⁴⁹⁵ Reborà 1995, p. 15.

⁴⁹⁶ Reborà 1995, pp. 306- 317, nn. 494-526.

⁴⁹⁷ R. Calzini, *Uberto Dell'Orto Pittore*, Alfieri & Lacroix, Roma 1921, tavv. LXXXIII-LXL.

⁴⁹⁸ C.b. 1894.

⁴⁹⁹ Ibidem. Su Ermenegildo Agazzi: F. Rea, *Ermenegildo Agazzi*, in *I Pittori Bergamaschi dell'Ottocento*, Bolis, Bergamo 1992, pp. 25-55.

pittura effettista con soggetti veneziani⁵⁰⁰, Riccardo Galli «un grande elegante pastello e alcune istantanee di effetti di luce dipinte con facilità; un pontile, a sera, ci pare davvero prezioso».⁵⁰¹

Per quel che concerne la scultura, benché poche fossero le opere esposte, si imponeva ancora Paul Troubetzkoy che, accanto ad una testa ad olio, espone il gesso di Giulio Venino (ill. 4), segretario della Famiglia Artistica, a cavallo⁵⁰². All'enorme successo ottenuto da Troubetzkoy, ormai riconosciuto come un maestro della scuola milanese, continuava l'affermazione di Eugenio Pellini «giovane d'ingegno e di belle speranze» che esponeva «un puttino ed un altro piccolo bozzetto»⁵⁰³. Sappiamo che doveva trattarsi di una scultura legata al tema della maternità, filone già percorso da Pellini che, qualche anno dopo, avrebbe licenziato la *Madre*, capolavoro che merita il Premio Tantardini per il 1897. Carminati proseguiva con le piccole macchiette di genere con un *filosofo da osteria*⁵⁰⁴, esponeva anche Mario Quadrelli, omonimo cesellatore dello scultore Emilio, dei lavori «a cesello che per l'invenzione, il disegno, la fattura sono veramente oggetti d'arte».⁵⁰⁵

II.1.6. - «PITTURE ASSOLUTAMENTE OSTICHE AI PIÙ»: UNA NUOVA GENERAZIONE DI MAESTRI E DI ESORDIENTI. LE INTIME DAL 1895 AL 1899.

Considerando le Intime della seconda metà del decennio, rimangono fissi i caratteri che si sono evidenziati sin dalla fondazione.

L'elemento che emerge con maggior forza in queste edizioni è un ricambio generazionale: tutti i critici sottolineano la presenza di artisti molto giovani e, anche quando si considerino le recensioni, sono questi ad attirare maggiormente l'attenzione con le loro proposte insieme ai maestri affermatosi con le Triennali del 1891 e del 1894, ovvero i fautori del divisionismo pittorico. Un dato che alcune critiche apparse in occasione delle Intime permettono di valutare è, proprio nei confronti della tecnica divisa, la progressiva diffusione della *koiné* divisionista nell'opera di alcuni giovani artisti che espongono proprio alle Intime i frutti di questo avvio di ricerca (Carlo Colombo, Fantoni, Borgo Maineri) prima di presentarsi alle rassegne nazionali. Un ulteriore elemento di interesse è la constatazione che il colore puro diviso costituisce il fulcro di una riflessione che non riguarda i soli pittori che si attengono alla tecnica scientifica morbelliana, ma che in maniera ampia attraversa la produzione di molti artisti, che esordiscono tra la fine degli anni ottanta e i primissimi anni novanta, e portano avanti una riflessione parallela riconosciuta come frutto di una indagine sul colore che abbraccia tanto la scuola "naturalista", Carcano in primis, quanto l'*idealismo* e la pittura divisa propriamente detta.

Dal punto di vista delle tecniche, l'ultimo lustro del secolo permette, anche, di apprezzare un secondo fenomeno che emerge alle Intime proprio in virtù della tipologia di opere che gli artisti propongono: il revival del pastello. I critici evidenziano un ritorno significativo al disegno: non solo la svolta "bergognonesca" di Longoni, ma il recupero di un disegno serrato, preciso e attento proprio tra i

⁵⁰⁰ A.z.c. 1894.

⁵⁰¹ Cb 1894.

⁵⁰² E.A. 1894, p. 3; A.Z.C. 1894, p. 1; pvc. 1894, p. 2; c.b. 1894, p. 3. Per l'opera si rimanda a S. Rebora in Piantoni – Venturoli 1990, p. 102, n. 31 e n. 32. Il busto di donna segnalato da Rebora come esposto insieme al Venino, non era un'opera scultorea, ma pittorica a olio, informazione desumibile dalla recensione apparsa su «La Lega Lombarda» (A.Z.C. 1894, p. 1).

⁵⁰³ E.A. 1894, p. 3

⁵⁰⁴ C.b. 1894.

⁵⁰⁵ Ivi.

giovani allievi di Mentessi che iniziano a figurare alle rassegne. Il pastello diviene il mezzo di una sperimentazione che, nell'utilizzo del colore, permette una verifica della tecnica divisa che passa attraverso una prassi non più centrata sulla sola esaltazione della dimensione cromatica, ma disegnativa.

II.1.6.1 - «LA PIÙ SVARIATA, LA PIÙ SCAPIGLIATA»: L'INTIMA DEL 1895

«La più svariata, la più scapigliata, se si vuole, ma anche la più interessante è l'esposizione della *Famiglia Artistica*. Vi figurano accanto a nomi celebri, noti, riveriti – nomi di giovani ieri ignoti e che oggi si fanno notare»⁵⁰⁶. Lo stesso genere di elogio viene dalle altre penne della stampa locale, come quella di Virgilio Colombo:

se dovessi discorrere di innovazioni, non la finirei più, giacché la *Famiglia* con relativo direttorio è per sé stessa una rivoluzione nella storia dei nostri circoli, e nella *Famiglia* poi suprema – e forse esagerata – cura è quella di ricercare ogni volta la novità a qualunque costo. Signore, signorine e signori da mozzare soavemente il fiato e da impedire la vista dei quadri, i quali, come dice il comunicato, debbono essere «una interessante raccolta di studi, schizzi, di espressioni originali e sincere dei singoli temperamenti».⁵⁰⁷

Anche Carlo Bozzi valutava positivamente l'esposizione per il 1895 e notava come in questa occasione si presentassero per la prima volta alcuni artisti da poco affermatosi sulla scena artistica milanese:

Chiesa (che già presentai ai miei lettori) e altri giovanissimi pittori – Cantinotti, Buffa, Altes e lo scultore Vedani – espongono studi, disegni e macchiette che sono precise promesse di individualità; da poco, con alcuni altri, si sono aggregati alla *Famiglia Artistica*, mostrando di rinunciare alla protezione di Brera e succursali e alla iscrizione nei ruoli ufficiali e di preferire la cordiale compagnia di artisti indipendenti che serbano ancora qualche fiducia nei benefici della libertà nella repubblica dell'arte⁵⁰⁸

Notazione questa davvero interessante perché delinea il profilo una associazione alternativa al circuito ufficiale delle Accademie, ma anche ai poli espositivi ed associativi tradizionali, come la Società degli Artisti e Patriottica e la Permanente. Come già sottolineato la presenza della *Famiglia Artistica* si rivela utile per comprendere la mancanza, in ambito milanese, di quei fenomeni secessionisti che interessano negli anni a seguire i principali centri artistici italiani: lo strutturarsi, deciso, negli anni novanta di un polo espositivo in cui le ricerche delle generazioni più giovani riescono a trovare possibilità di manifestazione pubblica, fa sì che la *Famiglia* arrivi alla svolta del secolo con una rassegna che supplisce – pur in un tono minore – alle crepe del sistema braidense. Nel caso specifico della rassegna 1895, come ha evidenziato Sergio Reborà nei suoi affilati studi sulla pittura di questi anni, si tratta dell'ingresso nell'associazione di un gruppo di giovani artisti connessi alla personalità ed al magistero di Giuseppe Mentessi: «agevolando il passaggio del gruppo da Brera alla *Famiglia Artistica* [...] Mentessi seppe mediare tra due culture, quella della tradizione

⁵⁰⁶ G. Macchi, *Le Esposizioni Natalizie alla Famiglia Artistica ed alla Patriottica*, «La Sera», IV (1895), 354, 27-28 dicembre 1894, p. 3.

⁵⁰⁷ Pvc. *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXVII (1895), 344, 16 dicembre 1895, p. 3.

⁵⁰⁸ C.b., *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», VII (1895), 1996, 23-24 dicembre 1895, p. 2.

accademica e quella della sperimentazione»⁵⁰⁹. Personalità come Cantinotti, Quarantelli, Giovanni Buffa, Zuccaro, Pietro Chiesa iniziano a farsi notare tra i giovani talenti della pittura milanese e, come si vedrà, divengono i protagonisti di un fronte di nuovi ricercatori che attirano l'attenzione critica nelle successive edizioni. La loro ricerca, come sottolinea Rebora e come emerge dalla considerazione dell'esposto, più che alla pittura ad olio si volge verso il disegno e, in generale, la grafica, soprattutto a pastello, tanto che alcuni osservatori rileveranno come si possa registrare un recupero di una attenzione alla componente disegnativa e volumetrica che negli ultimi anni, nella generale ricerca colorista sul fronte divisionista e naturalista, aveva lasciato il campo ad altre specificità di ricerca.

Si tratta di un fenomeno che emerge, come si vedrà, con chiarezza a partire dal biennio 1896-97: da un lato la lezione di Giuseppe Mentessi, culminante in un lavoro come *Lagrime* che, si anticipa, venne esposto proprio nelle sale della Famiglia Artistica nel 1901, dall'altro l'avvio della riflessione tecnica sul medium del pastello – nel solco di una matrice divisionista che si stacca dalla tecnica sfumata di matrice romantica e che conduce all'esaltazione del tratto – di Emilio Longoni che nel 1896 espone alla Famiglia le sue opere neorinascimentali per Velate e di Giovanni Sottocornola che, proprio attorno alla metà dell'ultimo decennio, avvia una personale ricerca che lo conduce a ricercare, attraverso i pastelli, un differente mezzo per l'esaltazione della luminosità e, soprattutto, dei valori disegnativi e di modellazione⁵¹⁰. Sotto questo profilo, come rileva la critica, le Esposizioni della Famiglia Artistica costituiscono davvero un punto di osservazione significativo del dispiegarsi di un fenomeno che passa, innanzi tutto, attraverso opere di piccolo formato, come disegni e sanguigne.

Le opere esposte, come di norma, ammontano circa ad un centinaio tra pittura e scultura⁵¹¹ e, dopo la pausa del 1894, quando mancano – eccettuato Previati – all'appello i nomi degli artisti più in vista del rinnovamento linguistico si assiste al ritorno dei nuovi maestri.

Gaetano Previati riprendeva ad esporre con un'opera che, ad oggi, porta una indicazione cronologica ed un titolo errati. Si tratta della tela nota come *La Guardiana delle Oche*⁵¹², già nella collezione della Società Edison e attualmente dispersa, datata tra il 1890 ed il 1894 (ill. 1). Erroneamente descritta da Callofilo⁵¹³ che parla di «una pastorella che, circondata dalle sue pecorelle, guarda una fila di carrozze che passano di là dal prato», è descritta con precisione dall'anonima penna de «La Lega Lombarda» che così scrive: «Il Previati col titolo *Abissi* espone un quadrettino di gran sentimento – sul piano davanti una contadina seguita dalle oche osserva da lontano dei ricchi equipaggi che passano sulla strada»⁵¹⁴. L'opera è dunque da ricondurre al 1894 o allo stesso 1895, ed il titolo *Abissi*, che ricalca inutilmente la dimensione latamente sociale del soggetto, permette di valutare appieno quella che è l'impressione di Carlo Bozzi che nel descrivere il quadro annota: «Previati ha una piccola scena che, come contrasto sociale, toccherebbe i confini del banale, se la artistica raffinata irrealtà non ne facesse

⁵⁰⁹ S. Rebora, *Dall'Accademia all'Atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, in M. A. Previtiera, S. Rebora, a cura di, *Dall'Accademia all'Atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst 15 settembre - 26 novembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 28-32.

⁵¹⁰ Questo indirizzo è stato acutamente rilevato da Aurora Scotti e Giovanna Ginex in occasione dell'unica monografia scientifica ancora disponibile sull'artista: A. Scotti, *Giovanni Sottocornola – Ragioni di una mostra*, in G. Ginex, *Giovanni Sottocornola. Dal realismo sociale al quotidiano familiare. Presentazione di Aurora Scotti*, Edi. Artes, Milano 1985, pp. 15-16; G. Ginex, *Giovanni Sottocornola. Dal realismo sociale al quotidiano familiare. Presentazione di Aurora Scotti*, in Ginex 1985, pp. 21-62: 38. Sul pittore si veda inoltre: B. Buscaroli Fabbri, *Giovanni Sottocornola. Immagini da una collezione*, Antea, Milano 1991.

⁵¹¹ Callofilo, *Tre Esposizioncine*, «Corriere della Sera», XX (1895), n. 349, 20 dicembre 1895, p. 3

⁵¹² Fiori 1968, II, III. 404, 828.

⁵¹³ Callofilo 1895.

⁵¹⁴ *L'Esposizione annuale della Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», X (1895), 337, 18-19 dicembre 1895, p. 3.

invece una elevata visione»⁵¹⁵. Un soggetto, dunque, banalissimo ed inefficace – nullo se paragonato al di poco precedente *Contrasti sociali*, ovvero *Riflessioni di un affamato*, di Emilio Longoni – riscattato, però, dalle qualità pittoriche dell'artista, «poeta dei colori di mondi immaginari di fate, dove fra luci fredde, lunari o diffuse onde luminose, dorate⁵¹⁶, suggestionano con un misterioso lirismo – figure impalpabili, dalle forme impossibili. Previati alla esposizione della Famiglia Artistica ci mostra un delizioso quadretto, gioiello di grazia e di finezza cromatica»⁵¹⁷. Un'opera di poco impatto a giudizio di Previati stesso che, nella lettera al fratello del 3 dicembre 1895, scrive:

non ho ancora consegnato il quadretto alla Famiglia Artistica rincrescendomi di non avere cosa più elevata da esporre a compensare il pochino di quelle oche che già conosci! Ma come si fa. E ieri sera fu proprio per quel quadretto che non ti scrissi essendomi perduto dietro la cornice che ha certo filo dorato disgustoso ma non sarà la cornice che cambia il quadro.⁵¹⁸

Ritorna a questa esposizione Angelo Morbelli che, come noto agli studi, espone in questa occasione la tela *S'Avanza*⁵¹⁹ (ill. 2) la cui segnalazione alla mostra Intima del 1895 rimonta a Giovanni Anzani⁵²⁰. L'opera riscuote un certo successo della critica, Bozzi definisce «meravigliosamente suggestivo»⁵²¹ il trattamento del cielo: rispetto a quanto esposto nel 1893 – definito, allora, da Macchi come un paesaggio non completamente riuscito - *S'Avanza* si impone per la qualità cromatica e luministica. Entusiasta anche la penna di Callofilo che scrive:

E finiamo col dulcis in fundo, col quadro del Morbelli (dipinto pur esso colla divisione dei colori), nel quale una povera tisica, col grembo pieno di fiori, sta aspettando la morte che s' avanza, mollemente seduta davanti ad un paesaggio pieno di luce, di colore, di calore : sublime contrasto che richiama alla memoria l'ultimo sonetto dei Postuma dello Stecchetti.⁵²²

Gustavo Macchi, fra i primi ad appoggiare la pittura divisa morbelliana pur in un momento di generale scetticismo agli inizi del decennio, scriveva di un'opera vittoriosa:

Il Martelli [sic] ha un dipinto tondo, al quale poco è mancato per riuscire un'opera d'arte di primo ordine. Su un terrazzo una giovane malata guarda il lontano sfumare dei colli e il cielo di tramonto, nel quale una nuvola rosea pare assumere forme funebri di scheletro. Il cielo e l'orizzonte per radiosità, per luce vibrante, per poesia, sono ammirevoli; la composizione per certi dettagli aridi, e per mancanza di carattere nella figura dell'ammalata, non risponde al resto. Tuttavia l'opera è una vittoria.⁵²³

Malgrado ciò, continua a serpeggiare fra gli osservatori d'arte la lamentela circa la sensazione di una pittura che si risolve esclusivamente nell'applicazione del principio tecnico della pittura divisa:

⁵¹⁵ C.b. 1895, p. 2.

⁵¹⁶ Gustavo Macchi nella sua recensione (gm 1895, p. 3) parla di «un motivo di quadro – dall'intonazione ambrata».

⁵¹⁷ A.z.c., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», X (1895), 346, 28-29 dicembre 1895, pp 2-3.

⁵¹⁸ Asciamprenere 1946, p. 229

⁵¹⁹ M. Vinadri, in Scotti Tosini 2001, pp. 141-142, n. 72 con bibliografia precedente.

⁵²⁰ G. Anzani in, M. Vescovo, a cura di, *Da Segantini a Balla. Un viaggio nella luce*, cat. della mostra (Torino, Palazzo Cavour, 3 dicembre 1999 - 27 febbraio 2000), Elede, Torino 1999, p. 48.

⁵²¹ C.b. 1895, p. 2.

⁵²² Callofilo 1895, p. 3.

⁵²³ Gm 1895, p. 3.

Morbelli più interessante di tutti colla sua pittura (a noi) discretamente antipatica, ma di una potenzialità luminosa, di una verità di prospettiva aerea addirittura meravigliosa. Tuttavia la tecnica della ripartizione dei colori complementari e del loro accoppiamento, su medesima gamma, per elevare l'energia luminosa, se ci persuade nel risalto fisico, non ci soddisfa punto se ciò è tutto. Il Morbelli ha però un merito grade, quello di avere additato *alla pittura dell'avvenire* orizzonti poco esplorati, ove l'arte aiutata dalla scienza preparerà nuovi portenti ad occhi umani ulteriormente perfezionati, come alcuni fisiologi affermano.⁵²⁴

Il terzo alfiere della pittura divisa, Emilio Longoni, si presentava all'intima con diverse opere: oltre a *L'isola di San Giulio* (ill.3) e al *Ritratto della Signora Silvestri*⁵²⁵, partecipava con un paesaggio di minori dimensioni. In merito a quest'ultimo lavoro sappiamo trattarsi di un «piccolo grazioso paese pieno di luce»⁵²⁶, un soggetto montano *smagliante*⁵²⁷, generalmente assai lodato dai critici. Il ritratto della Signora Silvestri, disperso, riscuote anch'esso un certo apprezzamento dagli osservatori d'arte che rilevano, tuttavia, una discontinuità qualitativa consistente tra il volto ed il resto dell'opera: «Longoni espone il luminoso ritratto di commissione della signora Silvestri; l'attraente vivace rassomiglianza del volto non basta a distrarre da qualche scorrezione e durezza del resto»⁵²⁸. Il lavoro che, tuttavia, attrae maggiormente le attenzioni, è *L'Isola di San Giulio* «un assai discusso studio di luce [...] che rappresenta uno sforzo ed un successo di tecnica i quali – se non si bada all'antipatia delle linee – promettono assai bene»⁵²⁹. Come noto il dipinto è stato soggetto a diverse ipotesi di variazioni di datazione⁵³⁰ ed, in particolare, Giovanna Ginex ha sostenuto che, malgrado il passaggio espositivo alla Famiglia Artistica, l'opera sia da considerare il frutto di un rifacimento posteriore, attorno al 1903, non essendo, a suo parere, comprensibile l'accoglienza della tela come di un *tentativo* da parte della critica.⁵³¹ In realtà la recensione mai considerata e apparsa su «La Sera» a firma di Gustavo Macchi, confermerebbe – come già intuito da Anzani – che l'opera non fu oggetto di alcun rifacimento. Sia per la lode che il critico fa della tela, sia, e soprattutto, per l'accento a quella *antipatia delle linee* che è, evidentemente, la finitura attuale del lavoro che, come rilevato dalla stessa Ginex, si basa su pennellate che seguono «nel verso le linee compositive delle varie parti del soggetto e la direzione delle vibrazioni luminose» e che sono chiaramente riconoscibili nelle antipatiche accentuazioni grafiche del tratto sgradite al gusto di Macchi. Un tentativo poco riuscito, questo, per Carlo Bozzi che rilevava come «l'applicazione della divisione dei colori avrebbe fruttato di più se, come pare, non fosse mancata la precisa memoria del momento di luce che doveva animare la tela».⁵³² È da sottolineare che anche l'accoglienza critica dell'opera come di un *tentativo* non appare assolutamente in controtendenza rispetto al generale modo d'approccio che si ritrova nei confronti delle sperimentazioni divise: se si considerano le intime dei primi anni novanta, si percepisce chiaramente come tutte le opere presentate dai divisionisti – soprattutto quando si tratti di lavori

⁵²⁴ A.z.c. 1895, pp. 2-3.

⁵²⁵ Questi due lavori risultano censiti negli itinerari espositivi dell'artista ricostruiti in occasione delle monografie degli ultimi anni in cui *L'Isola di San Giulio* è stata, però, sovrapposta ad un altro paesaggio, cfr. Pini, in Ginex 2002, p. 210; Marchesi, in Ginex 2009, p. 163.

⁵²⁶ Pvc. 1895, p. 3.

⁵²⁷ *L'Esposizione annuale...* 1895, p. 3.

⁵²⁸ C.b. 1895, p. 2; si veda anche: gm. 1894, p. 3.

⁵²⁹ Gm 1895, p. 3.

⁵³⁰ Per un punto sulla vicenda si guardi G. Anzani in Anzani-Chiodini 2014, pp. 174-175.

⁵³¹ G. Ginex, *Emilio Longoni*, in Ginex 2002, pp. 33-35.

⁵³² C.B. 1892, p. 2.

dimostrativi a livello teorico – siano intese quali *tentativi* di una ricerca, ovvero lavori che rappresentano un progressivo strutturarsi o radicalizzarsi di una proposta linguistica.

Questo è evidente quando si consideri l'accoglienza critica riservata ai lavori di Morbelli che sono sempre descritti come stadi di una ricerca, esempi di una applicazione, tentativi di superare o di approfondire un elemento tecnico come l'uso del colore diviso: da questo punto di vista, come chiariscono anche le parole di Bozzi, l'opera di Longoni era percepita, per la sua stessa natura tecnica, come lavoro che si inseriva in un percorso più che come opera da considerarsi come un semplice pittura di paesaggio. È da rilevare, proprio nell'ambito della sperimentazione sul colore diviso – nella declinazione tecnicamente specifica di matrice morbelliana e previatiana – l'apparire sulla scena di artisti giovanissimi che si avvicinano a queste ricerche.

È il caso di Achille Filippini Fantoni⁵³³ che si presentava con un'opera sperimentale: «un altro giovane divisionista» che nel suo paesaggio per una eccessiva omogeneizzazione dei toni riusciva solo ad una «biaccosa chiarezza piuttosto che tendere all'intensa luminosità». La scarsità di opere note, per quel che riguarda la produzione su tela del pittore e, in particolar modo, della pittura di paesaggio, non permette di verificare le modalità di questa primissima riflessione sul colore diviso: come ricostruito da Daniele Riva, anche la stampa bergamasca – città dove il pittore viveva – non trasmette ampie attestazioni di questa produzione⁵³⁴. Certo è che la nota circa il *divisionismo* di Fantoni permette di anticipare la conoscenza e i contatti con questa tecnica ben prima del rapporto con il contesto artistico genovese della seconda metà degli anni novanta: la frequentazione della Famiglia Artistica e della città di Milano aveva, con ogni evidenza, portato il pittore ad un aggiornamento sui modi della pittura divisa. Le scarse occorrenze di opere paesaggistiche riconducibili all'ultimo decennio del secolo, in particolar modo quelle risalenti al periodo romano (1888), mostrano una pittura, tuttavia, che si compiace della matericità dell'impasto cromatico fatta di pennellate cariche di colore e votata ad una sinteticità di resa che rimanda al modello talloniano appreso alla Carrara di Bergamo⁵³⁵. Il quadro *Bergamo*⁵³⁶, la cui datazione al 1895 sembrerebbe confermata dalla aderenza alle opere romane oltre che da attestazioni critiche coeve, non mostra lacuna traccia di riflessione sul medium diviso – almeno non nella sua formulazione scientifica – quanto un approfondimento dello studio dei valori luministici con l'utilizzo di lumeggiature *biaccose* a corpo: sotto questo profilo non è improbabile che l'aggiornamento divisionista di Fantoni si sostanziasse più che in un avvicinamento tecnico, nell'adozione del principio che, come visto, attraversava tutta la produzione del momento, anche nel paesaggismo di matrice naturalista, della semplificazione della tessitura cromatica e, contemporaneamente, della predilezione per l'uso di colori puri. Neppure soccorrono, per questi stessi anni, i ritratti⁵³⁷ che mostrano una poco personale dominante talloniana.

⁵³³ Su Achille Filippini Fantoni si veda: D. Riva, *Achille Filippini Fantoni. 1868-1910*, cat. della mostra (Circolo Artistico Bergamasco, 7 maggio – 2 giugno 1994), Bergamo 1994; D. Riva, *Achille Filippini Fantoni*, in *I pittori Bergamaschi dell'Ottocento. L'Età del Simbolismo*, III, Bolis, Bergamo 1992, pp. 215-228.

⁵³⁴ Riva 1994, p. 17. La prima attestazione di pitture di paesaggio risale al 1893 presso la Permanente di Milano (ivi, pp. 23-26).

⁵³⁵ Per questi aspetti: C. Palma, M. Bianchi, *Cesare Tallone. 1853-1919*, cat. della mostra (Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, 16 marzo – 15 giugno 2008), Bellinzona 2008; A. Scotti, *La scuola di Cesare Tallone*, in Palma, Bianchi 2008, pp. 95-103.

⁵³⁶ Riva 1994, p. 65, n. 42.

⁵³⁷ Riva 1994, pp. 67-71.

Per il recensore de «La Lega Lombarda», quattro erano gli artisti che maggiormente destavano l'attenzione: i già considerati Previati e Morbelli accanto a Troubetzkoy e Conconi.

Lo scultore russo si imponeva nella sezione della scultura con quattro opere, purtroppo non tutte chiaramente identificabili, tra le quali «una figurina che è un vero amore, ed un busto di donna, altro lavoro insigne, su cui l'artista segnò “Rifiutato all'Esposizione di Roma, 1895”»⁵³⁸. Proprio attorno a questo busto di donna si concentrano tutte le attenzioni dei critici che biasimano il rifiuto dell'opera da parte della Commissione dell'Esposizione Nazionale di Roma ed è proprio la penna de «La Lega Lombarda» che si lancia in una accorata difesa del lavoro:

il giovane scultore espone quattro lavori, de' quali per noi il più suggestivo è quello stato respinto dalla Commissione dell'Esposizione di Roma del settembre scorso. Noi l'abbiamo guardato quel busto sentitamente artistico, l'abbiamo ammirato con quel gusto ricercatore, che man mano si sviluppa, dietro la successione di mute e segrete cadenze, che nell'anima esprime una cosa delicatamente bella e vaporosa. Qualcuno obietterà: la scultura è simbolo di nobiltà di forma, è l'antitesi dell'incertezza, è la solidità di un geniale pensiero tradotto in atto; il busto-ritratto del Troubetzkoy ha raggiunto quel grado pel quale la modellatura può dirsi finita, od almeno ha varcato il confine con lo schizzo pittorico?

Noi siamo di quelli che misurano l'opera d'arte col cervello non col compasso; di quelli che meglio apprezzano una semplice steccata o pennellata impressionista, nella quale con l'ingenuità e l'imperfezione di mezzi pure lampeggia la genialità soggettiva, che un'opera materialmente poderosa, magistralmente perfetta, oggetto classico ma senza vita, senza il fuoco del genio.

Povero oggetto accademico quel lavoro del quale non si può parlare che di accurato e paziente magistero!

Fresca come una bianca rosa aspersa di rugiada mattutina, affascinante come un profilo ideato da Tranquillo Cremona, la bella figura candida di quel marmo fa indovinare il colore degli occhi, la tinta dei capelli ondulati, costretti alla nuca con un gran nodo, obbedienti (come direbbe D'Annunzio) al ritmo che regola i riposi del mare... Sulla fronte paiono proiettate ombre di tenui tristezze, che maggiormente aggraziano il profilo superiore superbamente ellenico.

La raffinatezza di ricerche pel colore, ossia pel rapporto di tonalità delle ombre e penombre, caratteristica della scultura moderna, ci pare raggiunta dal Troubetzkoy fino all'eleganza. La più bella vendetta che poteva fare il giovane scultore, per la repulsa della sua opera dalla mostra settembrina romana era quella di scolpire (ad eterna memoria) sotto il suo bellissimo lavoro “respinta dall'Esposizione di Roma 1895”. E questo il Troubetzkoy ha fatto. Bravissimo!⁵³⁹

Questa descrizione così precisa del busto sembra permettere di avanzare una ipotesi di identificazione del lavoro. Come ha rilevato Sergio Reborà⁵⁴⁰ diversi sono i busti muliebri esposti dallo scultore nella metà del decennio, ma è in particolare il *Busto di Amélie Louis Rives* (ill. 4), noto anche come *Primavera*, che sembra rispondere in maniera precisa alle parole del critico. L'opera, infatti, presenta quella differenziazione di trattamento tra il volto legato alla «stilizzazione elegante»⁵⁴¹ e il trattamento decisamente sprezzato e pittorico della superficie nei dettagli dei capelli e degli abiti che, giustamente, evocavano al recensore memorie cremoniane per il soffuso psicologismo. Anche la notazione dei capelli ondulati raccolti in un nodo e del profilo superbamente ellenico, trovano un perfetto contraltare nell'opera della quale, tuttavia, non è nota alcuna versione marmorea, ma l'originale esemplare in gesso patinato⁵⁴² e alcune traduzioni bronzee.

⁵³⁸ Pvc. 1895, p. 3.

⁵³⁹ A.z.c. 1895, pp. 2-3.

⁵⁴⁰ Reborà, in Piantoni-Venturoli 1990, p. 102, n. 32.

⁵⁴¹ *Ibidem*

⁵⁴² Reborà, in Piantoni-Venturoli 1990, p. 102, n. 32.

Altro artista che attira le attenzioni della critica è Giuseppe Mentessi i cui «tre numeri [...] danno, colla spontaneità essenziale dell'arte vera, intiera la individualità estetica e tecnica dell'autore»⁵⁴³. Fra le opere esposte si segnala una tela «un'impressione di Venezia – uno stuolo di donne che si perde in un vicolo seguendo il Viatico»⁵⁴⁴ che – con la descrizione di Callofilo «ci dà un campo veneziano, in una sera grigia, con un gruppo di donne accompagnanti il Santissimo»⁵⁴⁵ – può essere riconosciuta, anche per i valori cromatici intonati al bigio, nella nota tela *Il Viatico* conservata presso la Collezione della BPER, la cui attuale datazione al 1888-1890⁵⁴⁶ potrebbe essere riconsiderata con uno slittamento ai primi anni novanta (ill. 5). A fianco a quest'opera e ad un «tratto di Canalazzo»⁵⁴⁷, il pittore si imponeva con opere grafiche: acqueforti «in cui l'intensità del sentimento è eccezionale»⁵⁴⁸, non meglio identificabili, e le illustrazioni per *Teresa* di Neera⁵⁴⁹ «non saprei se più ammirabili intrinsecamente o come interpretazione»⁵⁵⁰. Rimanendo nell'ambito dell'editoria, Riccardo Galli esponeva i bozzetti per le illustrazioni per i *Promessi Sposi* nell'edizione popolare per i tipi Rechiedei⁵⁵¹ che attiravano il disgusto di Previati: «Ieri sera fu inaugurata la piccola mostra della Famiglia col concorso dei soci soltanto. Vi figurano disegni di un Riccardo Galli fatti per un'edizione economica del Rechiedei – cose meschine antipatiche senza genialità che fanno ridere gli artisti – sebbene qualche cosa vi trapeli dentro – e debbono essere non pochi quelli del pubblico cui andranno a sangue»⁵⁵².

Luigi Conconi, del quale Bozzi lamenta la mancanza di operosità rispetto alla ricchezza della vena poetica, «riespone tre aristocratiche fantasie aggiungendo un prezioso acquarello, la testa di una fanciulla viva di soave gaiezza»⁵⁵³. Si tratta di tre opere tratte dal *Decameron* di Boccaccio, forse le stesse già esposte in precedenza, come *Nastagio degli Onesti* e *Fiammetta* esposte la prima all'Intima del 1892 e la seconda, forse, all'Intima del 1890.

Veniamo al Conconi, il quale espone alcune originalissime illustrazioni del *Decamerone* di Giovanni Boccaccio. A noi piacciono ed assai.

Che c'è di vero in quelle cifre a spigoli, in quei colori uniformi e convenzionali? Non ve n'è molto, lo confessiamo, certo nella fotografia (che non è arte) il vero è più *reso* nella sua cruda realtà materiale. Ma lo spirito del vero, l'originalità geniale, l'eleganza delle forme non sono le doti che danno il fascino dell'arte suprema? Quante volte il vero, visto attraverso la lente di una interpretazione artistica, ci ha impressionato in un marmo, in una tela, in un romanzo, sulla scena, quel vero, che tal quale si trova nella nuda realtà ci passò inosservato cento volte avanti alla nostra anima fredda!⁵⁵⁴

Una difesa, in sintesi, delle *bizzarrie* conconiane che proseguivano una linea di ricerca quasi isolata nel contesto milanese, lontano dalle declinazioni del naturalismo e del realismo di marca sociale e, invece, strettamente connesso alla declinazione di tematiche letterarie e allegoriche.

⁵⁴³ Cb 1895, p. 2.

⁵⁴⁴ Gm. 1895, p. 3.

⁵⁴⁵ Callofilo 1895, p.3.

⁵⁴⁶ Avanzi, in Toffanello 1999, p. 5; Maino 1932, tav. XI.

⁵⁴⁷ Callofilo 1895, p. 3.

⁵⁴⁸ Gm 1895, p. 3.

⁵⁴⁹ Neera, *Teresa. Romanzo con disegni di G. Buffa, L. Conconi e G. Mentessi*, Casa Editrice Galli, Milano 1897.

⁵⁵⁰ C.b. 1895, p.2.

⁵⁵¹ A. Manzoni, *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII*, Enrico Rechiedei, Milano 1901.

⁵⁵² Asciamprener 1946, pp. 234-235 (lettera del 15 dicembre 1895).

⁵⁵³ Cb. 1895, p. 2.

⁵⁵⁴ A.z.c. 1895, p. 3.

La rassegna del 1895, al netto della presenza più o meno strutturata dei maestri storici, mostrava con chiarezza l'avvicinarsi di un ricambio generazionale che coinvolgeva due generazioni: quella di Previati, Morbelli, Mentessi e Longoni e quella dei loro "allievi" – nel caso specifico di Mentessi – e più in generale dei giovani studenti di Brera della generazione compresa tra il 1870 ed il 1880 che cominciavano a muovere i primi passi sulla scena espositiva milanese. Non mancavano, tuttavia, i maestri della generazione precedente: ritroviamo così Mosè Bianchi che esponeva «due di quelle sue brillanti, qualchevolta paradossali, sempre geniali improvvisazioni pittoriche»⁵⁵⁵ poco gradite, in realtà, a Carlo Bozzi che le licenziava come «due istantanee molto mosse che mirano alla superficialità pittorica», e il nipote Pompeo Mariani con dei tipici soggetti di marine⁵⁵⁶. Filippo Carcano, insieme a Bianchi punto di sviluppo di una delle scuole più fiorenti del naturalismo, esponeva un autoritratto a pastello «sobrio ed energico»⁵⁵⁷, «un po' fisso, ma equilibrato ed armonioso, di una magistrale oggettività»⁵⁵⁸. Queste parole circa la *magistrale oggettività* lasciano pensare ad un lavoro molto vicino, probabilmente una variante a pastello, del noto autoritratto di Carcano (Verbania, Museo del Paesaggio) genericamente ricondotto al 1890⁵⁵⁹ e pubblicato da Ribera nella sua monografia sul pittore⁵⁶⁰. Emilio Gola ed Ernesto Bazzaro proseguono, stando alle laconiche note della critica, la loro pittura spigliata di intenso cromatismo: Gola *sintetizza* «un'impressione di calore»⁵⁶¹ in un paesaggio montano, Bazzaro ha «una tavolozza [...] ravvivata dal soffio di una seconda giovinezza in due impressioni macchiate con *entrain* singolare»⁵⁶², due paesaggi alpini, «uno scuro e melanconico, l'altro pieno di sole e allegro»⁵⁶³.

Sono presenti, poi, i pittori di paesaggio che, dominanti nelle precedenti edizioni, ormai, rientrano tra i maestri affermati: Giorgio Belloni che espone una *testina* a pastello⁵⁶⁴ e, tra gli altri, una tipica marina⁵⁶⁵; Giuseppe Carozzi del quale vengono segnalati tre paesaggi di cui due realizzati a Silva Plana «forti, dalle tonalità basse, concettose; l'altro allegro e brillante scritto sveltamente all'aperto nel Vallese»⁵⁶⁶, che indicano una prosecuzione della pittura di stampo naturalista votata alla sinteticità della resa del vero. La ricerca del pittore si orienta chiaramente verso una riflessione sul colore: sebbene risalga ad anni successivi, l'articolo di Nino Barbantini apparso su «Varietas» nel 1909 sintetizza perfettamente il percorso e la ricerca pittorica di Carozzi il quale, al netto della tematica iconografica sempre più ristretta al tema della montagna, «risoluto a rinforzare con l'applicazione divisa dei complementari la luminosità dei colori, ha capito che non poteva rinunciare però alla pennellata grassa, copiosa, plastica, senza togliere alla sua pittura la solidità necessaria»⁵⁶⁷. Questa indicazione si trova già nella breve nota di Macchi che inserisce Carozzi fra i *giovani* – l'esordio del pittore, d'altronde, era avvenuto pochi anni prima, soltanto nel 1888 – e riferisce di «tre impressioni

⁵⁵⁵ Gm 1895, p. 3.

⁵⁵⁶ Pvc 1895, p. 3.

⁵⁵⁷ Gm 1895, p. 3.

⁵⁵⁸ Cb 1985, p. 2.

⁵⁵⁹ S. Bietoletti, M. Dantini, *L'Ottocento Italiano*, Giunti, Firenze 2002, p. 162.

⁵⁶⁰ Ribera 1916, Tav. I.

⁵⁶¹ Gm 1895, p. 3.

⁵⁶² Ibidem.

⁵⁶³ Pvb 1895, p. 3.

⁵⁶⁴ Gm 1895, p. 3.

⁵⁶⁵ Pvc 1895, p. 3.

⁵⁶⁶ Pvc 1895, p. 3.

⁵⁶⁷ N. Barbantini, *Giuseppe Carozzi*, «Varietas», VI (1909), 64, agosto 1909, pp. 589-595: 594.

di paese a larghe tinte e a robusti contrasti di tono»⁵⁶⁸: come scrive, ancora, Barbantini, la pittura di Carozzi si sostanzierà in «questo artificio [che] consiste nel preparare ogni tono col colore complementare [...] e nel dipingere su queste preparazioni, quando sieno bene asciutte, a pennellate grandi, libere, franche, robuste». Non mancavano, alla rassegna, neppure pittori di degno mestiere, ma di secondaria importanza nello sviluppo linguistico locale: Francesco Colombi-Borde, Cesare Calchi Novati⁵⁶⁹, Pio Sanquirico che presentava una replica della *Madonna antica*⁵⁷⁰.

Il 1895 era però, come visto, l'anno di prima manifestazione di un *movimento salutare* di *giovanissimi* come scrive Macchi. Innocente Cantinotti⁵⁷¹, Pietro Chiesa, Giovanni Buffa, Achille Filippini Fantoni, Carlo Agazzi, Gioachimo Galbusera, Achille Cattaneo tutti accomunati dall'essere nati tra il settimo e l'ottavo decennio e da una, in larga parte, comune appartenenza alla scuola bertiniana⁵⁷² e al successore Mentessi e, in generale, seguaci dei maestri della generazione immediatamente precedente⁵⁷³. È il caso di Achille Cattaneo che, formatosi con Bertini in accademia, si lega alla personalità di Emilio Gola ed esordisce, ancora giovanissimo, all'esposizione Intima del 1894: «ottima la Sagrestia del Cattaneo Achille, un simpatico tipo ancora studente, ma che dà già prova di sentire l'arte con squisitezza di gusti e originalità d'intendimenti»⁵⁷⁴. Achille Fantoni, che aveva già esposto nelle sale sociali nel 1892, si avviava «con un certo fare individuale, all'analisi della luce, e ci dà due paesi, di cui uno specialmente, sul Ticino, è di singolare efficacia»⁵⁷⁵: come detto in precedenza, nell'impossibilità di disporre di attestazioni pittoriche che spieghino questa personale declinazione dell'*analisi della luce* è impossibile speculare circa la presenza di una verace attenzione al fenomeno diviso.

Gioachimo Galbusera⁵⁷⁶, che esponeva già da qualche anno, presentava, oltre ad una natura morta - «una frutta freschissima»⁵⁷⁷ -, un tema paesaggistico; Buffa, Chiesa e Cantinotti presentavano «studi di figure»; fra gli abbondanti studi si segnalano «veramente notevoli e coscienziosi quelli di Carlo Agazzi, che ci dà pure un paesaggio sull'Adda, dipinto con grande semplicità, e sorprendenti gradazione elusione di tinte»⁵⁷⁸.

Fra tutti i *giovanissimi* Carlo Paolo Agazzi, l'omonimo Ermenegildo Agazzi, Giachimo Galbusera e, in parte, Fantoni, sono quelli che hanno un percorso espositivo già avviato essendo nati nell'ultimo

⁵⁶⁸ Gm 1895, p. 3.

⁵⁶⁹ «due pregevoli quadretti della Valfurva, il Ghiaccio del Forno e i Monti di Fraele», *Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXVII (1895), 13009, 27 dicembre 1895, p. 2.

⁵⁷⁰ Si tratta di un soggetto replicato più volte, stando alla critica, e che sembra potersi identificare in una variante del quadro recentemente venduta: Wannenes, *Dipinti antichi e del XIX Secolo*, Genova, 26 maggio 2015, lotto 279; un'ulteriore variante è stata battuta nel 2013: Il Ponte, *Arti decorative del XX secolo, design, decorazione d'iterni*, Milano, 15 maggio 2013, lotto 1068. Per le altre opere esposte: « il Sanquirico ci presenta un serio senatore veneto, che ci pare il ritratto di Pietro Sbarbaro, e la ripetizione, fatta molte volte, ma sempre bella, della Madonnina col vaso dei fiori appassiti», Callofilo 1895, p. 3. Una variante ulteriore della tela era esposta alla rassegna della Famiglia Artistica del 1913 celebrante il quarantesimo anniversario di fondazione: *La Famiglia Artistica... 1913*, Tav. XV.

⁵⁷¹ Su Cantinotti e gli allievi di Mentessi, in particolare Chiesa, si veda: schede biografiche di S. Reborà, che segnalava l'esordio al 1895 proprio alla Famiglia Artistica, in, G. Ginex, a cura di, *Il Lavoro redento. Il trittico dei ferrovieri nel salone della Società di mutuo soccorso e miglioramento fra i conduttori di locomotive delle ferrovie italiane*, Centro Grafico Linate, Milano 1992, pp. 61-64 L. Pini, in Previtara, Reborà 2000, p. 167.

⁵⁷² Sull'insegnamento accademico di Bertini: Reborà 2000, pp. 28-32; Reborà 2009, pp. 13-18.

⁵⁷³ Cb 1895, p. 2. Si veda, come già segnalato, Reborà 2000, pp. 44-45.

⁵⁷⁴ Br 1894, p. 3.

⁵⁷⁵ Gm 1895, p. 3.

⁵⁷⁶ Reborà 2000, p. 44.

⁵⁷⁷ Pvc 1895, p. 3.

⁵⁷⁸ Callofilo 1895, p. 3.

lustrò degli anni sessanta. Per quel che pertiene Carlo Agazzi, dopo un positivo esordio alla Triennale del 1891⁵⁷⁹, lo ritroviamo nelle sale della Famiglia almeno dal 1894 dove Carlo Bozzi lo segnalava⁵⁸⁰. Nel 1891, a Brera, si presentava con *Fiori, D'Autunno e Natura Morta*⁵⁸¹ che venne riprodotto nella guida ufficiale dell'esposizione: il suo percorso artistico appare scandito, per questi anni, dall'esercizio su piccole e medie composizioni paesaggistiche o floreali presentate anche alla Triennale del 1894 e favorevolmente accolte da Chirtani⁵⁸². Nella stessa occasione esponeva un quadro *Alla Madonna* acquistato da Enrico De Angeli⁵⁸³ descritto come un quadro di fiori: un soggetto che sembra evocare analoghi dipinti, come visto, di Pio Sanquirico e che è attestato – ma in mancanza di più specifiche descrizioni non è possibile avanzare alcuna identificazione – da un grande dipinto passato sul mercato antiquario⁵⁸⁴ firmato Agazzi e che sembra si possa ricondurre, dato l'aggancio iconografico, al pittore, non essendo d'altro canto ravvisabile un elemento stilistico che riporti alla mano di Ermenegildo o Rinaldo Agazzi. Da quanto è possibile desumere dal dipinto esposto e riprodotto nella guida del 1891, la pittura di Agazzi tende verso un quieto naturalismo con una spiccata attenzione per sottili effetti luministici con una declinazione pittorica vicina alla lezione bazzariana. Gioachimo Galbusera, specializzato nella pittura di fiori⁵⁸⁵ e il cui esordio rimonta al 1887, è citato nelle rassegne Intime, per quanto è stato possibile ricostruire, per la prima volta nel 1892⁵⁸⁶ con, forse, dei ritratti e dei fiori⁵⁸⁷, e nel 1893⁵⁸⁸ dove, insieme a Carlo Fornara, il critico riferisce di «paesi ancora un po' indecisi nelle tendenze». Sembra, dunque, rimontare a questi primi anni novanta l'ampliamento della ricerca pittorica del pittore verso il paesaggio⁵⁸⁹ - alla prima Triennale è presente solo con pittura di fiori⁵⁹⁰ – come conferma l'esposto all'Intima del 1895.

⁵⁷⁹ Su Agazzi manca uno studio. Sono disponibili soltanto delle biografie fra le quali si segnala quella dell'edizione del 1962 del dizionario Comanducci e la voce di Alfredo Petrucci per il Dizionario Biografico degli Italiani del 1960.

⁵⁸⁰ «Carlo Agazzi ci piace più nei disegni che nelle impressioni, il colore non è sostenuto da sufficiente giustezza dei toni», cb 1894, p. 3. Si veda anche, per lo stesso anno la nota sugli «studi esposti dall' Agazzi Carlo, un giovane appassionato dell'arte, che studia e lavora con grande coscienza, e ha date già brillanti prove del suo ingegno e della, sua buona volontà», Br 1894, p. 3. C'è da credere, data la mancanza di cataloghi, che la presenza di Agazzi fosse più costante: probabilmente, come in moltissimi altri casi, il pittore è semplicemente passato sotto silenzio nelle rassegne giornalistiche.

⁵⁸¹ R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale 1891. Catalogo Ufficiale Illustrato*, Demarchi, Milano 1891, p. 36 n. 267, p. 39 n. 295, p. 46 n. 366. Si veda in aggiunta: La Cronaca, *Attraverso le sale*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», I (1891), 10, 7 giugno 1891, p. 74; La Cronaca, *Attraverso le sale*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», I (1891), 11, 11 giugno 1891, p. 83. *Fiori e Natura Morta* furono acquistate da E. Boese (*Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Manini-Wiget, Milano 1893, p. 225), mentre per *Autunno* risulta l'acquisto da parte dell'Esposizione Permanente nella successiva esposizione annuale dell'istituzione, si veda: Staudacher 2006, p. 28 nota 14.

⁵⁸² L. Chirtani, *Esposizione Triennale di Belle Arti. La pittura lombarda*, «Natura e Arte», 1893-1894, fasc. XX, pp. 672-687, p. 674.

⁵⁸³ Ginex 1994, p.100 e *Alle esposizioni riunite*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 157, 10 giugno 1894, p. 3.

⁵⁸⁴ Bloomsbury Auctions, *Arte del XIX secolo*, Roma, 29 marzo 2009, lotto 257, cat. p. 94.

⁵⁸⁵ Anche su Galbusera mancano gli studi. Si rimanda per quanto ricostruito a: M. A. Previtera, *Dal Canton Ticino a Milano nell'Ottocento. Storia, biografie, mostre e presenze dei pittori ticinesi*, in M. A. Previtera, S. Reborà 2000, pp. 48-58: 54 e 58 nota 32; C. Migliavacca, *Regesti*, in ivi, p. 191, pp. 170-232: 231-232.

⁵⁸⁶ *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 343, 13 dicembre 1892, p. 3.

⁵⁸⁷ *Alla "Famiglia Artistica"*, «La Perseveranza», XXXIV (1892), 11919, 18 dicembre 1892, p. 2. Certa è la presenza di pittura di fiori, solo l'anonimo recensore del «Corriere» cita Galbusera insieme ai ritrattisti.

⁵⁸⁸ *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» 1893; *L'Esposizione Natalizia... 1893*, p. 3.

⁵⁸⁹ In occasione della visita di Verdi alla Famiglia, risulta che Galbusera esponesse e donasse al maestro un *paesaggio: Giuseppe Verdi alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 45, 14 febbraio 1893, p. 3.

⁵⁹⁰ R. Accademia di Belle Arti di Brera, *Prima Esposizione Triennale 1891. Catalogo Ufficiale Illustrato*, Demarchi, Milano 1891, p. 36 n. 266, p. 53 n. 431.

Su Pietro Chiesa⁵⁹¹, come visto, laconiche sono le informazioni desumibili dalla stampa, ma, come ricostruito da Aurora Scotti, la comune frequentazione della Famiglia Artistica e il sodalizio lavorativo ed umano, sino alla condivisione dello studio, con Buffa, Zuccaro e Cantinotti, descriveva un gruppo definito di artisti legati dal comune apprendistato con Mentessi⁵⁹² e la ricerca sui medium grafici del pastello e della matita rossa. Come ha efficacemente sintetizzato Scotti, la pittura di questi artisti – e la conferma giunge dalle coeve opere di Buffa e Zuccaro – attingeva in questo frangente alle fonti scapigliate, derivando, tramite la lezione del maestro ferrarese, una pittura caratterizzata da una pennellata sfrangiata ma corposa, volta ad enfatizzare la componente cromatica e luministica al di fuori, almeno per il momento, di riflessioni tecniche sulla pratica divisa.

Per quel che concerne la scultura, oltre a Troubetzkoy, Eugenio Pellini si presentava con una «piacevole mammina col bambino»⁵⁹³ e Antonio Carminati esponeva un ritratto di Olindo Malagodi che, da un confronto con le fotografie del giornalista, sembra si possa riconoscere nel busto in bronzo da poco riemerso sul mercato⁵⁹⁴. Esponevano una *macchietta* Michele Vedani, un ritratto il Cantù, Antonio Pirla, il dimenticato allievo di Giuseppe Grandi⁵⁹⁵, presentava «la saporita macchietta del contrabbassista “Gambrinus”»⁵⁹⁶, infine erano presenti Antonio Bezzola e Mario Quadrelli, quest’ultimo specializzato nell’arte del cesello.

La rassegna 1895 appare piuttosto ridotta nelle dimensioni: sebbene Callofilo parli di un centinaio di opere, è Previati a dare la misura dell’esposizione essendo stato proprio l’artista ferrarese, insieme a Mentessi, ad occuparsi dell’allestimento della mostra⁵⁹⁷.

Alla Famiglia Artistica le cose procedono male – un deserto di soci ed una indolenza che fa strabiliare. L’esposizioncella solita doveva già essere aperta. Vi furono proroghe alla consegna dei quadri, poi il banchetto che mandò avanti di una mezza settimana ancora e oggidi non si hanno che 50 quadri da esporre!⁵⁹⁸ E che quadri! In gran parte cose di giovinetti e dilettanti. Mi hanno ufficciato ad essere della commissione di collocamento ma non vedo perché si debba fare così triste figura e correre il rischio di rimandare anche il concorso Hoepli – mentre si potrebbe benissimo o fondere le due esposizioni in una o convergere le spese che importa la solita mostra a dare solennità alla gara dell’editore seppure anche qui il numero esiguo dei concorrenti che promette renderanno possibile una solennità qualsiasi. La Famiglia Artistica ha subito un crollo per la concorrenza feroce della Società Patriottica – né potrà rimettersi facilmente senza una qualche trovata di genio – ma per restare in quel che ci preme

⁵⁹¹ Sul pittore si rimanda da ultimo a S. Soldini, R. B. Pagnamenta, A. Scotti Tosini, P. Tedeschi-Pellanda, *Pietro Chiesa. 1876-1959*, cat. della mostra (Mendrisio, Museo d’Arte, 25 aprile – 27 giugno 2004), Mendrisio 2004. Per il periodo in esame si veda: A. Scotti Tosini, *Gli anni milanesi*, in Soldini, Pagnamenta, Scotti Tosini, Tedeschi-Pellanda 2004, pp. 9-20, in particolare pp. 9-12. Per la formazione e gli esordi: Migliavacca, in Agliati Ruggia, Reborà 2000, pp. 185, 220, 232.

⁵⁹² Scotti 2004, p. 10.

⁵⁹³ Pvc. 1895, p. 3.

⁵⁹⁴ Poggio Bracciolini – Pandolfini, *Gioielli, Argenti, Arredi e dipinti dal XVII al XX secolo*, Firenze, 24-25 maggio 2018, lotto 207.

⁵⁹⁵ Pirla risulta associarsi nel gennaio del 1895 (Mart, Archivio del ‘900, Fondo Grubicy-Benvenuti, GRU. 1.1.3. 11, 862). Su di lui si è rintracciato soltanto qualche accenno nei profili biografici dedicati a Giuseppe Grandi: Antonio Pirla fu compagno di lavoro di Grandi, lo assistette nella realizzazione del Monumento alle Cinque Giornate e ne realizzò la maschera in gesso post-mortem. Viene, per questo, ricordato in F. Fontana, *Giuseppe Grandi*, Dumolard, Milano 1895, pp. 77, 100, 107; L. Lanzi, *Giuseppe Grandi*, «Almanacco Manuale della Provincia di Como per 1895», Ostinelli, Como 1895, p. 73; A. Piatti, *Viggiù terra d’artisti*, Magnani, Milano 1942, p. 76.

⁵⁹⁶ Cb 1895, p. 3.

⁵⁹⁷ «Un plauso di cuore a Mentessi e a Previati che distribuirono assai armonicamente i quadri, ciò non è facile», in *L’Esposizione annuale... 1895*, p. 3.

⁵⁹⁸ La mostra Intima fu aperta il 14 dicembre e chiuse il 26 dello stesso mese per lasciar posto all’Esposizione dedicata al concorso Hoepli per l’edizione illustrata dei *Promessi Sposi*, si veda *Alla Famiglia Artistica Milanese*, «La Lombardia», XXXVII (1895), 342, 14 dicembre 1895, p. 3.

volevo dire che io tendo l'occhio a che si curi dippiù [sic] il concorso e se andrà la proposta di fare delle due esposizioni una sola in fin d'anno siamo serviti perché non vorranno proprio aspettare alla mezzanotte del quindicesimo giorno d'esposizione per pronunziarsi. Da quanto ti ho detto arguisci che momento questo sia per trovare danaro colla pittura!⁵⁹⁹

Previati, che nel raccontare con il solito tono lamentevole al fratello le vicende della rassegna lascia trasparire un generale disinteresse nei confronti dell'Intima a causa del suo molto maggiore coinvolgimento personale nella vicenda dell'edizione manzoniana Hoepli, fornisce comunque informazioni importanti. Si è visto come gli anni novanta siano un momento delicatissimo per gli equilibri interni dell'associazione e come vi si consumi una lotta serrata tra le due diverse concezioni, carcaniana e grubiciana, dell'attività sociale. Quello che importa, tuttavia, delle parole di Previati è il riferimento al rapporto con la Patriottica.

Indubbiamente la Società degli Artisti e Patriottica, con le sue esposizioni, ottiene un successo di mercato molto maggiore rispetto alle Intime della Famiglia Artistica e ciò è rilevato dagli osservatori d'arte che evidenziano la profonda differenza tra le due rassegne: lo stesso Gustavo Macchi scrive nella sua recensione come la mostra della Patriottica presenti «un aspetto più omogeneo, più quieto e più attraente per il grosso pubblico: e difatti le vendite fin dai primi giorni mostrarono un movimento ascendente, a questi lumi di luna, notevole»⁶⁰⁰. Anche Callofilo, dalle pagine del «Corriere della Sera» rileva come alla Patriottica «tutti gli oggetti d'arte abbiano appiccicato il magico cartellino colla parola *venduto*»⁶⁰¹, mentre Previati scriveva al fratello due giorni dopo l'inaugurazione della mostra dicendo: «Alla Esposizione finora non si è venduto che uno schizzo di Mentessi! E il grosso delle vendite avvien sempre nei primi due giorni!»⁶⁰².

L'esposizione della Patriottica, in effetti, presentava una selezione di opere decisamente più tradizionali: non vi figurano i divisionisti – malgrado le parole del critico della «Perseveranza» – mentre vi domina la pittura più inserita nel solco del naturalismo lombardo degli anni ottanta identificato come quello della «scola impressionista, divisionista, o sintetista che dir si voglia»⁶⁰³ di cui un esempio lo forniva la pittura di Eugenio Gignous che con un quadro «ha voluto rendere il suo pregevol tributo alla scuola impressionistica. È un complesso di macchie esatte e particolari, che a qualche passo di distanza, danno al quadro un non lieve risalto: l'occhio del pittore vede per masse piuttostoché [sic] per particolari, se mi è lecito d'adoperare qui la frase dello Zola, che, nel suo studio sul grande colorista Manet, ha analizzato brillantemente questa teoria»⁶⁰⁴. È evidente, da parte del critico, anche una certa sovrapposizione di riferimenti stilistici che risultano fuorvianti qualora si consideri le opere che risultano esposte: una figura muliebre di Aleardo Villa viene, anch'essa, avvicinata alla scuola impressionista, ma dalla descrizione appare, semmai, una estenuata declinazione della pittura cremoniana.

La doppia recensione pubblicata su «La Perseveranza» introduce a sale dove dominano Eleuterio Pagliano, Luigi Steffani, il già detto Gignous, Sebastiano De Albertis, Roberto Fontana, che presentava quadri come *Vui, te me conosset?* tipologicamente legati ad una pittura anni settanta di

⁵⁹⁹ Asciamprener 1946, pp. 230-231 (lettera del 9 dicembre).

⁶⁰⁰ Gm 1895, p. 3.

⁶⁰¹ Callofilo 1895, p. 3.

⁶⁰² Asciamprener 1946, p. 236 (lettera del 17 dicembre 1895).

⁶⁰³ *L'Esposizione di Belle Arti alla Patriottica II*, «La Perseveranza», XXXVII (1895), 13011, 29 dicembre 1895, p. 2.

⁶⁰⁴ *L'Esposizione di Belle Arti alla Patriottica I*, «La Perseveranza», XXXVII (1895), 13010, 28 dicembre 1895, p. 2

stucchevole generismo, Befani Formis: quello che sorprende maggiormente è la mancanza generalizzata delle punte di diamante della scuola del naturalismo lombardo articolata tra i poli di Mosè Bianchi, Filippo Carcano, Bazzaro e Gola. Difficile, sotto questo profilo, parlare di una diretta concorrenza tra le due esposizioni che sembrano assestarsi su due indirizzi non già incompatibili, ma finalizzati a risultati differenti: Vespasiano Bignami – la cui produzione rimane vincolata al gergo cremonista – espone alla Patriottica⁶⁰⁵ questo perché, con ogni evidenza, la strenna risponde alle esigenze di un collezionismo minore che ricerca l'opera decorativa al di fuori di una qualunque riflessione sul carattere moderno o conservativo della proposta artistica. Una scelta di indirizzo sicuramente vincente, almeno dal profilo commerciale, e le stesse recensioni per l'esposizione annuale della Patriottica per l'anno successivo, sottolineano ancora una volta lo stato di benessere dell'associazione

In questi giorni la Patriottica – fiorente come non mai s'è visto sotto lo scettro gentile di Meazza I ed Unico – ha spalancato le porte de' suoi magnifici saloni a tutti i parenti diretti o collaterali, agli amici ed ai conoscenti dei signori soci. Si tratta della solita esposizioncella annuale, una cosetta sempre gustosa e piena di lusinghe, a cui ora il sullodato monarca e patriarca, secondato dai bravi artisti, ha aggiunto pregio con una disposizione più acconcia ed un sistema di illuminazione più razionale in una corsia appositamente costrutta dietro la massima sala del Circolo.

Nessuno degli espositori s'è inteso di aggiungere una foglia a' suoi allori, ma ha voluto offrire ai soci il destro di scegliere in questi giorni di festa un geniale regalo per le famiglie o per gli amici. Sono quasi tutti quadretti senza pretese o bozzetti di opere maggiori o poche pennellate alla buona destinate a mettere una nota simpatica in qualche salottino o in qualche studiolo.⁶⁰⁶

La recensione di Colombo attesta ancora il carattere non espositivo della rassegna della Patriottica e la sua vocazione intimamente commerciale come controprova la recensione di Carlo Bozzi:

la centrale e comoda nuova sede della "Famiglia Artistica" quantunque modesta, permise la consueta esposizione invernale (credo l'undicesima), e se essa raccoglie minor numero di lavori in compenso è più del solito interessante, perché rispondente al carattere di intimità e personalità voluto fino dal primo programma, ma non sempre secondato. Vi si respira un sincero profumo d'arte e vi rinvengo una controprova positiva all'assenza deplorata in altra esposizione contemporaneamente aperta.

Io non so e non voglio, più dei miei lettori, sapere di teorie e di sistemi di estetica, artificiose elucubrazioni trascendentali da tavolino, troppo spesso concepite al di fuori dell'arte documentata, e astraendo dai fatti umani, io so soltanto che è artista chiunque si sforza di confidare (e male o bene vi riesce) qualcosa di sé stesso, l'interpretazione, il modo di sentire l'esistenza: il gioire o il soffrire suo agli aspetti della natura a contatto dell'esistenza degli altri uomini. Anche quando è dolore, è ancora amore della vita e, appunto, perché è amore, non so prestarmi a confondere con esso la venale simulazione di questo stato d'animo (permanente nei grandi artisti) quantunque tale simulazione possa portare alla ricchezza (come arricchiscono *molte*) e sia, dalla stupidaggine, o dalla degenerazione di alcuni, preferiti alla stessa sincerità, forse perché più facilmente soddisfacente la istintiva vanità individuale e sociale. Ed è così ritenuta arte la deliberata professionale manifattura di taluni oggetti, definibili come cercanti una cornice o un piedistallo e che per l'aspetto rispondono a ciò che, per tradizionale convenzione, si ritiene un quadro o una statua, vale a dire oggetti complementari del mobiliare di lusso e comprensibili nei relativi inventari. Il desiderio di acquistare tali oggetti dovrebbe nascere soltanto da un sentimento affatto simili a quello che può fare desiderare il possesso di un libro, cioè per avere pronto per se e per

⁶⁰⁵ *L'Esposizionetta*... 1894, p. 2.

⁶⁰⁶ P.v.c., *Alla Patriottica ed alla Famiglia*, «La Lombardia», XXXVIII (1896), 357, 28 dicembre 1896, p. 2.

altro la continuità o il rinnovarsi di un godimento del pensiero e dell'animo di una commozione che si faccia più o meglio sentire a noi stessi il nostro essere a seconda delle singole tendenze e della loro relativa educazione. Ma tornando a questa minuscola esposizione dirò che, mentre forse nessuno degli espositori si mise al lavoro collo scopo di riuscire ad un risultato, che colla minima fatica e colla maggiore probabilità fosse vendereccio, tale risultato invece riuscì per molti lavori a destare uno spontaneo desiderio di possesso; le vendite non saranno molte; ma non per ciò (anzi forse appunto per ciò) io potrei ritenere di non essermi ingannato. E nelle vendite comprendo anche quelle commissioni di ritratto (così deplorabilmente infrequenti) che derivano dal rilevare quanto un ritrattista sappia comprendere (in certo modo amare) il suo soggetto, per la bellezza o pel carattere anche semplicemente fisionomico o per l'interesse offerto dall'individuo o dall'ambiente in cui agisce.⁶⁰⁷

II.1.6.2 - «FRESCHEZZA DI GIOVANILITÀ»: L'INTIMA DEL 1896

L'Intima del 1896, in linea con la precedente, si presenta più contenuta nelle dimensioni e nella partecipazione degli artisti – specchio ne è una minore quantità di recensioni – come rileva anche Gustavo Macchi:

Ogni anno questa esposizione – che per gli amatori d'arte è divenuta una cara consuetudine – presenta uno speciale carattere di freschezza di giovanilità, di interesse. Quest'anno – pur essendo le mostre assai ristrette – questo carattere s'è accentuato. Nelle sale della *Famiglia Artistica* – che ha traslocato in via Silvio Pellico 8 – sono da alcuni giorni esposte una sessantina di opere fra cui ben poche sono senza interesse artistico. Gli amatori vi possono trovare cose che altrove non s'incontrano. [...] Gli artisti già noti e di fama assicurata hanno preferito in gran parte esporre altrove.⁶⁰⁸

Entusiasta la recensione di Carlo Bozzi:

La centrale e comoda nuova sede della “Famiglia Artistica” quantunque modesta, permise la consueta esposizione invernale (credo l'undicesima), e se essa raccoglie minor numero di lavori in compenso è più del solito interessante, perché rispondente al carattere di intimità e personalità voluto fin dal primo programma, ma non sempre secondato. Vi si respira un sincero profumo d'arte e vi rinvengo una controprova positiva all'assenza deplorata in altra esposizione contemporaneamente aperta [quella della Patriotica].

Io non so e non voglio, più dei miei lettori, sapere di teorie e di sistemi di estetica, artificiose elucubrazioni trascendentali da tavolino, troppo spesso concepite all'infuori dell'arte documentata, e astraendo dai fatti umani, io so soltanto che è artista chiunque si sforza di confidate (e male o bene vi riesce) qualcosa di sé stesso, l'interpretazione, il modo di sentire l'esistenza; il gioire o il soffrire suo agli aspetti della natura a contatto dell'esistenza degli altri uomini. Anche quando è dolore, è ancora amore della vita e, appunto perché è amore, non so prestarmi a confondere con esso la venale simulazione di questo stato d'animo (permanente nei grandi artisti) quantunque tale simulazione possa portare la ricchezza (come arricchiscono *molte*) e sia, dalla stupidaggine o dalla degenerazione di alcuni, preferita alla stessa sincerità, forse perché più facilmente soddisfacente la istintiva vanità individuale e sociale. Ed è così ritenuta arte la deliberata professionale manifattura di taluni oggetti definibili come cercanti una cornice o un piedistallo e che per l'aspetto rispondo a ciò che, per tradizionale convenzione, si ritiene un quadro o una statua, vale a dire oggetti complementari del mobiliare di lusso e comprensibili nei relativi inventari.

Il desiderio di acquistare tali oggetti dovrebbe nascere soltanto da un sentimento affatto simile a quello che può far desiderare il possesso di un libro, cioè per avere pronto per sé e per altri la continuità e il ritrovarsi di un godimento del pensiero e dell'animo, di una commozione che si faccia più o meglio sentire a noi stessi il nostro essere, a seconda delle singole tendenze e della loro relativa educazione.

⁶⁰⁷ Cb., *Un'Esposizione d'arte*, «L'Italia del Popolo», VII (1896), 2359, 27-28 dicembre 1896, p. 2.

⁶⁰⁸ Gm, *L'Esposizione natalizia alla Famiglia Artistica*, «La Sera», V (1896), 359, 31 dicembre 1896-1 gennaio 1897, p. 2.

Ma tornando a questa minuscola esposizione dirò che, mentre forse nessuno degli espositori si mise al lavoro collo scopo di riuscire ad un risultato che, colla minima fatica e colla maggiore probabilità fosse vendereccio, tale risultato invece riuscì per molti lavori a destare uno spontaneo desiderio di possesso; le vendite non saranno forse molte, ma non per ciò (anzi forse appunto per ciò) io potrei ritenere di non essermi ingannato.⁶⁰⁹

Queste parole sono estremamente significative perché permettono di capire come ormai le Intime – al netto della totale differenziazione con quanto si esponeva alla Patriottica – avessero assunto un carattere proprio di *sincerità*. Le riflessioni di Bozzi, critico non a caso vicino ad artisti come Cairati e Grubicy, si orientano verso un'arte intesa come espressione e ricerca, aliena da quelle derivate *di mestiere* che, come visto, rimangono uno dei bersagli degli artisti innovatori sino alle formulazioni futuriste dell'*Arte Libera* del 1911. Le Intime, sotto questo profilo, rappresentavano il luogo in cui queste proposte potevano trovare pubblica manifestazione.

Alla rassegna 1896, ritroviamo esporre Gaetano Previati che, come scrive al fratello nel settembre, propone un «pastello per la piccola esposizione della Famiglia Artistica – ma vuoi credere che quel pezzo di carta lì in un angolo della stanza mi distrare in un modo terribile. Vorrei anche farne un altro perché è ben necessario tentare qualche piccola risorsa ma dove scappano allora i padre Cristoforo e gli azzecca garbugli?»⁶¹⁰. Come già segnalato da Sergio Reborà⁶¹¹ si dovrebbe trattare di due pastelli di minori dimensioni, probabili studi dal vero per i grandi pastelli *Resegone* e del *San Martino* oggi conservati presso la Civica Galleria d'Arte Moderna di Ferrara ed esposti a Venezia l'anno successivo⁶¹². I due lavori, se suscitarono l'entusiasmo di Gustavo Macchi, raccolsero invece una critica negativa dal recensore de «La Lega Lombarda» che, sebbene rilevasse qualità luministiche e cromatiche, lamentava una fattura che «non è tale da renderci un soggetto, che non è la soffice mollezza di barbe variopinte ammonticchiate, ma l'incrollabilità imponente di severe montagne».⁶¹³ Notazione, questa, interessante perché ancora una volta pone l'accento sulla incompiutezza della pittura previatiana da parte di certa critica, soprattutto laddove il pittore affrontava temi di tipo naturalistico come le visioni montane: il recensore non a caso sottolinea come la pennellata a barbe di Previati non sia adatta a restituire l'*incrollabilità* delle montagne, soprattutto quando si consideri il carattere decisamente costruttivo della coeva pittura di paesaggio di eredità carcaniana basata sulla resa della solidità del dato luminoso. Accanto a questi due pastelli, Previati presentava anche un irrintracciabile, a causa della mancanza di recensioni, «gruppo in cui l'arte sua del comporre le figure eccelle»⁶¹⁴.

L'artista che più di tutti raccoglie consensi è Emilio Longoni che si presenta con cinque figure a pastello:

Il Longoni, studiosissimo e pieno di buon senso, ha fatto tal passo dai primi e fecondi tentativi di anni sono che non lo si riconosce quasi più. Si dimostra soprattutto perfetto disegnatore e magistrale traduttore dei classici nostro. Ha cinque teste d'angeli di una fattura squisita, di una purezza veramente magistrale, che devono servire per alcuni medaglioni, con altri dipinti, nella facciata di una chiesa, e che forse perciò sono un po' troppo rudemente marchiati

⁶⁰⁹ C.b., *Un'Esposizione d'arte*, «L'Italia del Popolo», VIII (1896), 2359, 27 dicembre 1896, p. 2.

⁶¹⁰ Asciamprener 1946, p. 262 (lettera del 27 settembre 1896).

⁶¹¹ Reborà in Mazzocca 1999, pp. 188-189.

⁶¹² *Seconda Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia. Catalogo Illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia 1897, p. 156, nn. 27-28.

⁶¹³ Azc., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», XI (1896), 349, 30-31 dicembre 1896, p. 2.

⁶¹⁴ G.m. 1896, p.2.

nelle ombre. Tali lavori appaiono *sentiti* con tutto il calore d'un animo appassionato: in essi sovrabbonda la casta poesia della religione. Qualcuno ricordava a proposito le divine creazioni del Bergognone.⁶¹⁵

Quello che maggiormente sorprende, alla luce delle precedenti sortite espositive di Longoni, era il superamento di una esibizione tecnica della pittura divisa, verso una declinazione del linguaggio più intuitiva e che si rivolgeva, adesso, ad una predilezione per il disegno cesellato accompagnato, pittoricamente, da un tratto lungo che rinsalda la costruzione volumetrica. In tal senso, perlomeno, lo leggeva la penna de «La Lega Lombarda»:

I seguaci del metodo *divisionista*, non sono apparsi, e se qualcuno fa atto di presenza, si vede sotto tutt'altra veste.

Il Longoni espone cinque bellissime teste angeliche di un sapore preraffaellista spiccato. Si potrà discutere sul gusto, non certo sulla virtuosità di quei magistrali pastelli. Ci vuol altro che parlare *in difficile* per coprire la propria debolezza pittorica, nel tradurre in atto le proprie concezioni estetiche ci vuol altro che volare nella nebbia onde coprire col poetico velario le magagne davanti al pubblico turlupinato, dubbioso nel criticare ciò che non comprende pienamente. Le nostre soggettive simpatie (lo confessiamo) non sono per quel genere di pittura, ma non per questo negheremo il merito ed il valore dove si trova.

Vorremmo vedere alcuni che si dicono pittori di idee, che sprezzano la forma fino a dire con cinismo che le loro concezioni estetiche le lasciano poi eseguire dal portinaio, vorremmo vederli disegnare e *render* uno sguardo come quelle figure del bravo Longoni. Ruskin dice «*painting as such is nothing than language*» la pittura come tale non è niente più che linguaggio. Ma dato pure che il Ruskin abbia ragione, chi può negare l'importanza della parola nella esposizione dell'idea!⁶¹⁶

È evidente come l'oggetto dell'attacco sia proprio la pittura divisa, Morbelli e Previati in particolar modo, o meglio quella declinazione del divisionismo all'apparenza troppo dimostrativa e teorica di Morbelli e, dall'altro, la fuga ideale della pittura previatiana nel superamento della *forma*.

Longoni, *sotto tutt'altra veste*, presentava delle opere dove, se la divisione del colore rimaneva presente, riusciva di altro segno rispetto anche alla propria *Isola di San Giulio* esposta l'anno precedente, mettendo in netto risalto la componente disegnativa, accentuata, certo, dal medium del pastello. Le descrizioni permettono di identificare con sicurezza il ciclo di cinque pastelli tra le opere già segnalate da Giovanna Ginex come facenti parte il ciclo per la cappella Piatti nel cimitero di Velate Vecchio in Varese⁶¹⁷ e ricondotte al 1897. Oltre all'*Angelo del dolore*, infatti, il ciclo decorativo per Edoardo Piatti prevedeva cinque tondi a contorno del rosone centrale: se, come suggerisce Ginex, la realizzazione dell'edificio è da ricondurre al 1896⁶¹⁸, Longoni dovette da subito avviare il lavoro di realizzazione del ciclo decorativo ad affresco studiando le figure che sarebbero state trasferite in affresco. La nota del recensore, che riferisce trattarsi di lavori per una chiesa, invita a credere che siano appunto i cinque pastelli per i medaglioni dell'edificio funerario ad essere stati esposti e, dunque, ne andrà riconsiderata la cronologia con un anticipo al pieno 1896 e una conseguente revisione per le altre opere di simile soggetto, ove non diversamente datate dall'autore stesso.

⁶¹⁵ Pvc. 1896, p. 2.

⁶¹⁶ Azc 1896, p. 2.

⁶¹⁷ Ginex 1995, pp. 220-224, nn. 194-203.

⁶¹⁸ Ivi, p. 222, n. 199

Tra gli espositori, crudamente censurato dal critico de «La Lega Lombarda», era presente anche Luigi Conconi sul quale nessuna informazione si riesce a recuperare dalle recensioni⁶¹⁹, eccetto la stoccata «il Conconi, ci spiace dirlo, pare sulla parabola verso un punto ove non si trova più la originalità artistica, ma la parodia dell'arte»⁶²⁰.

Tra i pittori affermati esponevano Gola con una tela di paesaggio già presentata in altra occasione, mentre la mostra sancisce l'affermazione come “maestro” indipendente di Giuseppe Carozzi che appare, adesso, interpretare in maniera più personale la lezione prima bazzariana e poi di Filippo Carcano, anche in virtù del recente successo veneziano con *Tramonti Sereni* esposto nel 1895⁶²¹. Il pittore, all'Intima, presentava il ritratto di un prete, una impressione di paesaggio e un più ampio «drammatico effetto di tramonto».⁶²²

Il dottor Giuseppe Carozzi s'è ancora confermato dei migliori con un ritratto robusto, ricco di colore, di rilievo di vita. Il valente artista espone inoltre un piccolo paesaggio, un'impressione gustosissima; ed una più grande tela che è una cosa ardita e pure riuscitissima. Siamo dinanzi ad un'acqua ferma in Valcava, a piedi di un dirupo. Alcuni uccellacci calano a nascondersi tra i canneti della riva. È l'ora del tramonto, e quell'angolo solitario nereggiava nell'intonazione scura del dì fuggente, mentre in cielo ride ancora l'azzurro, e sanguina più in giù una fantasia drammatica, dove le nubi dense si squarciano orlandosi stranamente di giallo. Assai pericolosa questa scena, giacché bisogna esser ben gagliardi padroni dell'arte e della misura per non cadere nel manierato e nel falso.⁶²³

Come per l'edizione precedente, i critici rilevano la schiera dei “novissimi” all'arte pittorica come Innocente Cantinotti, Giovanni Buffa – che esponeva i disegni per le illustrazioni di *Teresa di Neera*⁶²⁴ impresa che vedeva coinvolti anche il Conconi ed il Mentessi che esponeva l'anno prima i loro schizzi –, Altes, Michele Vedani, Achille Cattaneo, Pietro Chiesa, sostenuti con forza da Carlo Bozzi⁶²⁵; Giovanni Buffa e Pietro Chiesa con dei pastelli si mostrano come «ricercatori vivaci del colore e del sentimento»⁶²⁶ e sempre sulla questione tecnica del medium va notata la presenza di Attilio Pusterla che espone dei ritratti a pastello e «accanto ad un caratteristico ritratto del compianto Pompeo Bettini, ha un pastello di singolare energia ed evidenza»⁶²⁷. Fra i giovani riceve maggiori consensi Guido Zuccaro:

Un altro giovane, il signor Zuccaro, ventiduenne, si rivela artista elettissimo con due teste in pastello, di cui la prima appare un bel ritratto deciso dal vero, l'altra una traduzione del ritratto, idealizzato, una pittura fluissima [sic], vaporosa, che dà l'idea di una visione rapida e innamorata. È un lavoro tipico, che può già dare una personalità artistica al giovane pittore.⁶²⁸

⁶¹⁹ «Il Conconi refrattario alle consuetudini ha quattro originali concezioni, espresse in quelle sue forme bizzarre e personali, che ne conserva la natia ingenuità», in Gm. 1896, p. 2.

⁶²⁰ Azc. 1896, p. 2. Sembra che a Conconi si riferisca l'appunto di Virgilio Colombo: « Ci sarebbe anche la nota umoristica, che si confà all' ambiente allegro della famiglia, se, ah!, Lo spirito non fosse a decrepita base di teschi, di stinchi, di assoluta e troppo comoda assenza di disegno, di rudiniana lesineria di colori. Il che, francamente, è troppo poco, non solo per far dei quadri, ma anche per far scoppiare dalle risa».

⁶²¹ V. Colombo, *Gli artisti lombardi a Venezia*, Dumolard, Milano 1895, pp. 23-27.

⁶²² Gm 1896, p. 2.

⁶²³ Pvc. 1896, p. 2.

⁶²⁴ Gm. 1896, p. 2

⁶²⁵ C.b. 1896, p. 2.

⁶²⁶ Gm. 1896, p. 2.

⁶²⁷ Gm 1896, p. 2.

⁶²⁸ Pvc. 1896, p. 2.

Un'opera che, indubbiamente, dovette lasciare un'ottima impressione tanto che, oltre ad essere subito venduta⁶²⁹, viene ricordata, quale opera d'esordio di significativa importanza, da Guido Marangoni nel profilo dedicato all'artista nel 1916 su «Emporium»⁶³⁰. Il cronista de «La Lega Lombarda» evocava poi rimandi francesizzanti che collegano all'opera di Eugene Carrère: «una testa di donna del Zuccaro si fa ammirare pel grazioso profilo, per lo sguardo, per il sorriso e per la bizzarra luce color del berillo che passa sopra velando quella visione come in un vapore di sogno: quel pastello ci ricorda il gusto di alcuni artisti francesi»⁶³¹. Mi sembra importante evidenziare, e lo si vedrà più compiutamente nelle edizioni successive, come proprio il pastello sia il primo mezzo di affermazione di questi giovani artisti⁶³²: il revival del medium, infatti, interessa la metà degli anni novanta e si sostanzia in una produzione, che vede le sue punte in Sottocornola, Longoni, Pusterla, Previati, gli allievi di Mentessi, di ulteriore verifica del lessico divisionista, tanto che gli esiti raggiunti da alcuni giovanissimi pittori esordienti alla fine del secolo, pur nel medium della pittura ad olio, giungono a risultati che emulano la resa del pastello.

Nella scultura Troubetzkoy «incomincia con una statuetta di signora, che non è una delle opere sue più riuscite, continua con un ritratto di fanciulla cremonegiate, e chiude con un bellissimo disegno ritratto di sua madre»⁶³³. Eugenio Pellini riceve consensi con «una testa di donna e un busto di squisita modellatura»⁶³⁴, Michele Vedani declinava la sua scultura mossa alla pratica del ritratto, Pirla esponeva «un bimbo caratteristico» e Mario Quadrelli i consueti lavori a cesello.

II.1.6.3. – «UN VENTICEL DI FRONDA». L'INTIMA DEL 1897

Anche la Famiglia Artistica ha aperta la sua esposizioncella, ma quanto più umile di quelle che teneva anni sono in via S. Paolo!

Vista però dopo quella della patriottica (ambiente artistico senatorio) ci parve di maggiore interesse, per qualche schizzo più spigliato, pe qualche pennellata spontanea, buttata giù per compiacimento estetico soggettivo anziché per calcolo prosaico. Soggiungeremo ancora per debito di imparzialità, che qualcuno stima l'attuale mostra di via Silvio Pellico superiore a tutte le precedenti, indette dalla Famiglia Artistica. Meglio così! Chi s'accontenta gode!⁶³⁵

Anche per il recensore de «Il Secolo» la mostra si distingueva per la qualità dell'esposto:

Esposizione Intima è stampato sul biglietto coll'Arte addormentata sopra un fondo rosso mattone, che invitava ieri sera alla Famiglia Artistica. intimo è l'epiteto giusto, per il godimento intellettuale che si prova davanti a quegli abbozzi, a quegli studi, a quelle statuette che ci presentano qui il germe dell'idea che poi si sviluppa in un'opera completa, là un quadro finito con tutte le regole dell'arte, più oltre il pensiero vigoroso che cerca la forma più adatta ad esprimersi. Domina in questa esposizione quel che non sempre si trova nelle più grandi, vogliamo dire

⁶²⁹ Gm 1896, p. 2. Si veda in aggiunta: *La mostra della Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXVIII, 13637, 24 dicembre 1896, p. 2.

⁶³⁰ G. Marangoni, *Artisti Contemporanei: Guido Zuccaro*, «Emporium», vol. XLIV (1916), 262, ottobre 1916, pp. 242-254, in particolare p. 248.

⁶³¹ A.z.c. 1896, p. 2.

⁶³² Lo notava puntualmente Sergio Rebora: Rebora in Previtiera Rebora 2000, p. 45,

⁶³³ Pvc. 1896, p. 2.

⁶³⁴ Gm 1896, p. 2.

⁶³⁵ Azc, *Note d'Arte*, «Lega Lombarda», XII (1897), 342, 22-23 dicembre 1897, pp. 2-3.

un senso di sincerità e di freschezza nella quale ciascuno si presenta per quel che è, senza lenocinii e senza orpelli.⁶³⁶

Il biglietto d'invito alla mostra era realizzato da Giovanni Buffa e, proprio i giovanissimi erano l'oggetto di maggiore attenzione da parte della critica che constatava il salutare movimento generazionale interno all'associazione:

L'esuberanza è il carattere dei giovani, ed è quindi anche quello della Famiglia Artistica; che se, a rigor di termini, non tutti gli artisti appartenenti a questa Società sono giovani d'anni, vogliono esserlo tutti per le aspirazioni e per il gusto. Di più all'allegro circolo di Via Silvio Pellico accorrono anche i giovanissimi, i quali, generalmente, sono i più ingenui, e quelli che presentano, in mezzo ai difetti naturali della loro immatura esperienza, una personalità, spesso selvaggia, ma sempre gradita. Peccato che molti di essi si guastino, quando, più tardi, qualche capogruppo li ghermisce stordendoli colle sue panzane d'arte oltremontana o di tecnicismo scientifico! Peccato che coloro che riescono a scampare dalle granfie di questi azzecca-artisti, ormai, per fortuna, tramontanti, cadono poi nelle braccia loiolescamente spalancate di piagnoni inzuppati di insidie, cogitabondi Amleti da strapazzo, i quali turbando lo schietto sereno delle giovanili menti, preparano il campo ad animosità da cui l'opera d'arte riesce attossicata. Ma questo va riferito particolarmente agli ultimi anni passati. Stavolta notasi all'opposto un fatto, che sembrerebbe innaturale se non fosse spiegato da ragioni di scuola: quello di parecchi «giovanissimi» i quali si rivelano maturi d'una serietà pensosa, come la si riscontra alcune volte in certi fanciulli, cui una lieve ruga attraversa già la bianca fronte, indizio di una precocità che sorprende e rattrista.

Il disegno è accurato, e a volte d'una purezza ostentata; il colore è tradotto nella delicata scala dei bigi, e si nota un'incontentabile ricerca dell'ambiente voluta ad ogni costo; sicché l'impressione generale di queste tele è di una raffinata eleganza carezzevole: manca però ogni entusiasmo: l'arte riflessa incanta, non scuote, persuade ma non commuove, come un oratore, che dica delle cose sensatissime, ma con voce monotona e colle mani in tasca.⁶³⁷

Il critico della «Lombardia», il Vittorio Colombo poco caro alla penna di Morbelli, sembra muoversi su una precisa contestazione della linea della pittura divisa: gli *azzecca-artisti*, i *capigruppo* che bandiscono tecnicismi di sapore oltremontano, sembrano avere dei nomi ben precisi, quali Morbelli, Previati, Grubicy De Dragon, colpevoli di avere, in qualche modo, creato una fronda artistica animosa i cui effetti appaiono deleteri dal punto di vista della produzione artistica⁶³⁸. *Tramontati*, addirittura, appaiono così i maestri del divisionismo. Anche dalle pagine de «La Lega Lombarda» si palesava una progressiva insofferenza verso la pittura divisa, giudicata, quasi, un prodotto stantio:

La scuola dei *pointilliste* tien duro a Milano; a pensare che a Monaco su cinquemila opere di tutte le nazioni del mondo, oramai non abbiam potuto trovare che qualche isolato campione, nel vedere qui certe *novità* disusate (perdonate l'eufemismo) di *luminismo* biaccoso, la nostra mente corre a concludere sulla febbrile irrequietudine dell'arte contemporanea. Certi scambiando i mezzi per lo scopo, la forma per la sostanza, sicché se la moda cambia e le forme diventan viete, dell'opera sedicente artistica rimane non più nulla.⁶³⁹

Tra i maestri Previati figurava con due opere: una «bella fantasia grafica raffigurante il *Carroccio* [...] premiata dal Ministero in un concorso artistico di Parma»⁶⁴⁰ e una *Madonna col Bambino* «d'una

⁶³⁶ r., *alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XXXII (1897), 11486, 16 dicembre 1897, p. 3.

⁶³⁷ Pvc, *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXIX (1897), 353, 24 dicembre 1897, p. 2.

⁶³⁸ Si veda: D'Agati in Zatti 2019, p. 103.

⁶³⁹ Azc, *Note d'Arte*, «Lega Lombarda», XII (1897), 342, 22-23 dicembre 1897, pp. 2-3.

⁶⁴⁰ Azc 1897. Per l'identificazione del disegno: Fergonzi, in Mazzocca 1999, p. 238.

intensità di sentimento rara»⁶⁴¹ che le recensioni non permettono di identificare, ma che dovrebbe porsi in linea con le opere elaborate sul tema della maternità – Colombo scrive in proposito: «il suo tema favorito e sviscerato con profondità della Madonna con bambino»⁶⁴² – a partire dalla metà degli anni novanta⁶⁴³. Se Morbelli non partecipava alla rassegna, Longoni proseguiva in linea con la precedente rassegna sul solco delle riscoperte grazie disegnative bergognonesche⁶⁴⁴ attorno alla variazione sul tema del ritratto con «una testa di bimba ed un angelo, a pastello», mostrandosi «un disegnatore d'una profondità o d'una energia eccezionali, il quale raggiunge il massimo del carattere e dell'evidenza con la maggior semplicità di mezzi; e con un piccolo studio di paese, rinnova il successo di altri suoi consimili studi, coscienziosi, sinceri e freschi».⁶⁴⁵ A proposito dello studio di paesaggio, Colombo rilevava «L'angelo del Longoni non manca di finezza e di espressione nella testa, che ha qualche caratteristica del ritratto. Di lui però preferisco una testina di fanciulla ed un paesaggio armonico ma deficiente del carattere della montagna».⁶⁴⁶ Questa notazione, se si pensa a quanto evidenziato nell'Intima precedente per gli studi montani di Previati, sembrerebbe porsi sulla stessa linea: la *deficienza* del carattere della montagna potrebbe alludere, pertanto, ad una pittura in cui l'uso del colore diviso non restituisce quei valori di solidità che erano, invece, abituali nella pittura naturalista.

Tra i pittori affermati, Mentessi tornava ad esporre all'Intima con il bozzettone a pastello del lavoro a tempera già esposto alla appena conclusa Biennale veneziana, *Visione*⁶⁴⁷, affiancata dai disegni preparatori riscuotendo un unanime successo di critica: «Egli riproduce la sua *Visione*, la splendida tempera che vedemmo a Venezia: ma accanto collocò gli studi che servirono per il quadro. È la testa della Madonna, sono i profili di due angeli femminei: è l'idea prima del quadro che si presentò alla mente dell'artista»⁶⁴⁸.

Giuseppe Carozzi, che nell'ultima Triennale aveva conseguito il Premio Fumagalli per le tematiche di paesaggio, con le sue *Baruffe a Chioggia*, continuava la sua affermazione come maestro ormai autonomo, forte della lezione carcaniana e bazzariana, della scuola naturalista lombarda. Dopo il generale consenso raccolto all'Intima del 1895, la sua pittura sembra ancora mantenersi distante dalla linea divisionista⁶⁴⁹ e appare concentrata da un lato sulla ricerca luministica dei notturni e delle visioni crepuscolari e dall'altro sulle scene veneziane e chioggette, come documentano, appunto le opere esposte: «il Carozzi, un effetto “tra sera e notte” – un po' difficile a decifrarsi, almeno in queste condizioni di luce – ed un motivo di Chioggia, ricordante assai da vicino la tavolozza del maestro

⁶⁴¹ G.m. [Guido Martinelli], *Due Esposizioni. Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 353, 24 dicembre 1897, p. 2.

⁶⁴² P.v.c. 1897.

⁶⁴³ Schinetti, in Mazzocca 1999, p. 154.

⁶⁴⁴ «Longoni continua felicemente a disegnare vaghissime figure angeliche, botticelliane, mostrandosi in quei contorni quattrocenteschi ben saldo e sicuro nella matita»: Azc 1897, p. 2.

⁶⁴⁵ Gm 1897. Di Longoni, per il 1897, era segnalato il solo *Angelo*: Pini, in Ginex 2002, p. 211.

⁶⁴⁶ Pvc 1897.

⁶⁴⁷ *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Ferrari, Vicenza 1897, p. 156, n. 23. Si veda: Toffanello, Avanzi 1999, pp. 12-13.

⁶⁴⁸ r., *alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XXXII (1897), 11486, 16 dicembre 1897, p. 3. I disegni presentati sono forse da identificare con quelli oggi conservati presso il Museo dell'Ottocento di Ferrara: Toffanello 1999, p. 150, nn. 153-155. Segnalava il passaggio espositivo già Sergio Reborà: Reborà in Previtiera Reboea 2000, p. 45.

⁶⁴⁹ Già Morbelli aveva rilevato come nel 1894 Carozzi, che pure mostrerà aperture divisioniste nel corso della sua carriera, si mantenesse distante dalle nuove ricerche pittoriche in atto in quegli anni: Fiori 1868, I, p. 123, lettera a Giuseppe Pellizza del 18 dicembre 1894.

Carcano».⁶⁵⁰ Sempre nell'ambito del paesaggismo Giorgio Belloni «l'innamorato del mare» presentava le sue tipiche piccole marine, quattro bozzetti, che nel piccolo formato evocavano «l'impressione grande dell'Oceano commosso dalla tempesta o maestoso nella sua calma forte»⁶⁵¹ manifestando già quella tendenza verso una declinazione poetica del tema marino che ha fatto parlare, non a torto, di una componente simbolista non convenzionale⁶⁵² nell'opera del Belloni.

Proprio in merito al pittore è da segnalare un passaggio del noto articolo di Guido Martinelli sulla Triennale torinese del 1896 in cui, affrontando il tema della pittura divisa in relazione alla presenza alla rassegna di importanti opere di Morbelli – come *S'Avanza* esposto l'anno prima all'Intima –, Pellizza e degli altri artisti divisionisti, inseriva nella compagine proprio Giorgio Belloni⁶⁵³. Martinelli, pur rilevando come il *piccolo nucleo* divisionista non fosse ancora riuscito ad affermarsi pienamente e come le opere peccassero per un eccessivo carattere *di esercizio e di esperimento*, nondimeno si schierava a favore della nuova ricerca linguistica alla quale, in maniera poco canonica, inseriva l'opera belloniana:

Insieme a questa schiera di divisionisti io ho unito il Belloni, ciò dovrà far meravigliare assai tutti i conoscitori di questo artista che passa per uno dei seguaci o discepoli più fortunati di quella cosiddetta scuola del Carcano, che nella pennellata ampia e sommaria, ma il più possibile evidente – fa consistere tutta l'abilità del pittore. Ma chiunque s'avvicini alla sua *Sinfonia*, una ampia marina, delle sue solite – in cui i *pratici* vogliono vedere le tracce dell'impronta dell'istantanea – deve convenire che l'unica parte luminosa e... resistente alla critica è precisamente quella in cui, con maggiore o minore scrupolosa esattezza non importa, fu adottato il sistema della suddivisione meccanica dei colori. In ogni modo questo lavoro del Belloni, non mi pare dei più felici: mi par di vederci dentro una piccola traccia di degenerazione... adiposa.⁶⁵⁴

La nota di Martinelli è interessante perché l'opera alla quale si riferisce, *Sinfonia* (Torino, Galleria d'Arte Moderna)⁶⁵⁵, presenta effettivamente un trattamento – nelle aree in cui la luminosità dei riflessi sul mare diviene il focus pittorico – a giustapposizione di ampie e corpose pennellate di colori puri. Effetti questi che derivano da una ulteriore elaborazione della pennellata *ampia e sommaria* di matrice carcaniana alla luce di un influsso non propriamente tecnico ma, quantomeno, operativo di derivazione divisionista. Si tratta di un procedere che ritorna, soprattutto nelle ampie composizioni, in lavori come *Raggio di Sole*⁶⁵⁶ o *Il Mare*⁶⁵⁷, vicini come impostazione, e sembrerebbe come cronologia, a *Sinfonia*, imponente tela in cui lo sfavillio del sole sulle acque è restituita, se osservata con attenzione, con una pittura ad impasto, con pennellate di colori puri affiancate in maniera

⁶⁵⁰ Gm 1897. A conferma, sempre alla Triennale del 1897, Carozzi accanto alla *Baruffa* esponeva una via «di Chioggia stessa, a sera, deserta e muta, che è qualche cosa di delizioso»: GM

⁶⁵¹ R. 1897.

⁶⁵² Così, almeno, la leggeva nel suo articolo Vittorio Giglio: Rio di Valverde, *Giorgio Belloni*, «La Cultura Moderna», XXX (1921), 12, pp. 705-715.

⁶⁵³ G. Martinelli, *All'Esposizione di Torino*, «Emporium», Vol. III, 1896, n. 18, pp. 447-460. Per l'articolo e la posizione di «Emporium» nei confronti della poetica divisa si veda il fondamentale contributo di Carlo A. Madrignani sui rapporti tra divisionismo e informazione giornalistica: Carlo A. Madrignani, *Il Divisionismo fra "eccezionale fulgore luminoso" e "tappezzeria o ricamo a perline di vetro"*, in G. Belli, F. Rella, *L'Età del Divisionismo*, Electa, Milano 1990, pp. 112-133: 124-125.

⁶⁵⁴ Martinelli 1896, p. 453.

⁶⁵⁵ Sull'opera è da segnalare una oscillazione cronologica: datata solitamente al 1896, in virtù del passaggio espositivo torinese, è invece ricondotta al 1892 nell'articolo di Vittorio Giglio, datazione che non potrebbe essere così peregrina in relazione alla vicinanza serrata con le prime sperimentazioni divisioniste.

⁶⁵⁶ *Giorgio Belloni. Tra acqua e cielo*, Art Studio Predrazzini, Febbraio 2018, Milano 2018, p. 6.

⁶⁵⁷ Ivi, p. 8.

sommaria, distante certamente dalla minuzia arazziera della pittura morbelliana, ma accomunata a questa da una sperimentazione sull'uso del colore che può ricordare l'applicazione più libera e autonoma della pittura divisa del Longoni de *Ona Staderada*. L'impressione di Martinelli, d'altronde, era confermata da Enrico Thovez che dalle pagine del «Corriere della Sera»⁶⁵⁸, pur partendo da una personale posizione svalutativa nei confronti della pittura divisa, rilevava una capacità di Belloni di reinterpretare il principio:

Giorgio Belloni, il più serio, il più aristocratico e il più abile dei paesisti italiani, ha una grande marina (*Sinfonia*) sorella di quella esposta a Venezia. Un'onda grigiastra che avanza sotto un cielo livido e minaccioso agitando nel cavo dei flutti i riflessi della luce scarsa del giorno fosco. Ben lontana dalle solite onde rettoriche tradizionali, benché non ricca di linea, questa marina ricorda pel raccoglimento e per la poesia del luogo e dell'ora le indimenticabili descrizioni del *Nordsee* dello Heine. I tecnici osserveranno con curiosità l'impiego di colori puri divisi, attuato con ben altra larghezza e abilità che dagli inventori, benché non senza qualche resto di crudezza.

La maggiore larghezza di Belloni si scontrava con il tecnicismo e la *pratica da miniatori* di Morbelli che, seppur apprezzato per il suo *Incensum Domino*, non riusciva a cavare dalla penna di Thovez altro che una condanna per una pittura che toglie «di agilità e di scioltezza, di verità e di rilievo, di morbidezza e di larghezza alla figurazione della realtà illuminata e animata, fino a ricordare per puerilità di disegno e inverosimiglianza di colori i ricami in perline e i lavori in capelli». Ma al netto della polemica contro la pittura divisa, questa seconda attestazione illumina sulla penetrazione delle ricerche sulla tecnica divisa anche, e comprensibilmente, in quegli artisti che connessi alla lezione carcaniana intravedono nel metodo dei *colori puri divisi* una ulteriore via di approfondimento delle ricerche sul colore e sulla luminosità coltivate nell'ambito più «quieto» della tradizione naturalista. Che Belloni in questo momento – a fronte di una oscillazione critica ampia a causa di un certo manierismo della sua opera – si fosse ormai pienamente affermato come maestro autonomo era d'altro canto testimoniato dall'apprezzamento senza riserve che Vittorio Pica, dalle pagine de «Il Marzocco», gli rivolgeva l'anno seguente in occasione della mostra fiorentina dove si ritrovava un quadro simile a *Sinfonia*: «una marina al tramonto, sotto una nuvolaglia nerastra squarciata da un raggio di sole che si riflette nelle onde mosse – due tele magistrali di una rara evidenza rappresentativa»⁶⁵⁹. È noto che lo stesso Grubicy, nella sua opera critica, aveva indicato alcune opere di Carcano quali esempi intuitivi di un proto-divisionismo parlando di «varii dipinti, condotti coll'avvicinamento dei colori puri»⁶⁶⁰, che, dunque, artisti legati alla frequentazione del maestro naturalista concedessero ad una pittura divisa, può spiegarsi con un'estremizzazione delle ricerche carcaniane. Lo stesso maestro, del resto, aveva concesso alla divisione dei colori con quella sua pittura *picchiettata*. Questa, almeno, era la personale lettura del critico de «La Lega Lombarda» che considerando la scuola dei *pointillistes*, proprio all'Intima del 1897, tracciava un bilancio di severa

⁶⁵⁸ E. Thovez, *Vecchie e Nuove tendenze alla Triennale di Torino*, «Corriere della Sera», XXI (1896), 136, 18 maggio 1896, pp. 1-2.

⁶⁵⁹ V. Pica, *L'arte europea a Firenze. VII. Giovanni Segantini e i pittori lombardi*, «Il Marzocco», II (1897), 11, 18 aprile 1897, pp. 2-3.

⁶⁶⁰ V. Grubicy, *Tecnica ed Estetica Divisionista*, «La Triennale», I (1896), 14. Rimonta alla monografia del 1987 l'intuizione di Aurora Scotti che scrive: «gli stessi sperimentalismi divisionisti di Morbelli, sul finire degli anni ottanta, dovevano forse, accanto alla propaganda di Grubicy, ispirarsi all'attenta osservazione del vero presente nelle picchiettature con cui Carcano aveva reso le sue foglie: "Quando deve fare altre cose, mettiamo alberi, piante e stoffe, allora egli adopera una picchiettatura, uno schioppettio di tinte disparate (un rosso subito dopo un verde e un azzurro), che confondono l'occhio, e l'insieme diviene aspro e disarmonico"», Scotti in Valentini 1987, p. 20.

chiusura nei confronti della pittura tecnica morbelliana, mentre si dimostrava a sostegno di sperimentazioni *personali* che sembravano rispondere ad una esigenza generalizzata nella pittura del momento in riguardo al tema del colore:

Filippo Carcano, per esempio, vi arrivò, ultimamente *anche* con un divisionismo cromatico tutto suo, fatto a velature sulla tela nuda; vi arriva il Segantini con la pittura a corpo, fatta con un processo tecnico del tutto opposto; vi arrivano pittori storici, idealisti, sintetisti, naturalisti... E a noi che non facciamo questione di scuole, piace spesso concederci il godimento intellettuale nell'osservare in un'Esposizione il trionfo del Bello fra due opere vicine, belle ambedue, ma disparatissime per soggetto, per intendimenti grafici, per valore di toni e colori.

E ci pare che come esiste una legge fisica nel contrasto dei toni e delle tinte per la quale queste e quelli al contatto si *elevano* a vicenda, così una ragione vi abbia, per la quale l'arte avvantaggi nella contrapposta varietà dei mezzi e delle forme.⁶⁶¹

È certamente interessante notare come in questo momento il termine *divisionismo* venisse utilizzato per indicare il semplice utilizzo dei colori puri ed esteso, in sintesi, a tutta la pittura lombarda del momento che, pur nella differenza delle declinazioni, sembra orientata verso un medesimo fine di ricerca: una unitarietà che proprio le rassegne Intime permettono di apprezzare in maniera chiara quando si considerino, diacronicamente, le diverse note sulle opere esposte che convergono, tutte, sul tema del nuovo modo di approcciare il colore. Quella che rilevava *A.Z.C.* era, in effetti, una nota caratteristica della pittura di Carcano della seconda metà degli anni novanta: il critico si riferisce, con ogni probabilità, all'opera esposta, tra le altre, alla terza Triennale di Milano, *Il Ghiacciaio di Cambrena*⁶⁶² in merito alla quale, come ricostruito da Magda Valentini, Gussalli nel suo intervento su «Emporium» notava una «suprema finezza di colore ottenuta con una tecnica così semplice che copre appena la tela»⁶⁶³ che corrisponde perfettamente a quel procedere per velature sulla nuda tela che, nell'abbandono della pennellata carica e poderosa della maniera più tipica, comportava un più meditata costruzione del dato cromatico in una personale declinazione del *divisionismo cromatico*. Tra gli artisti affermati si ritrova anche Attilio Pusterla con due diversi lavori nati in seno alla Famiglia Artistica. Il primo era un soggetto natalizio, «una geniale fantasia di Natale – una schiera di angioletti recanti, guidati dal bambino Gesù, i doni alle case di una città dormente sotto la luna – piena di poesia»⁶⁶⁴ del quale è nota soltanto la già considerata riproduzione in cartolina perché il soggetto venne riutilizzato dall'artista, nel 1898, nell'ambito del concorso indetto dall'associazione per l'edizione di una serie di set postali. Al concorso parteciparono diversi artisti tra i quali Morbelli che vinse e del quale risulta realizzata, ma non rintracciata, la cartolina⁶⁶⁵. Il secondo lavoro era un ritratto di grandi dimensioni realizzato come ritratto-premio per i vincitori dei concorsi di costume in occasione del Veglione *La Bohème* organizzato dalla Famiglia Artistica al Teatro Lirico nel febbraio

⁶⁶¹ A.z.c. 1897.

⁶⁶² Chiodini, in Anzani, Chiodini 2008, pp. 88-89.

⁶⁶³ E. Gussalli, *Filippo Carcano*, «Emporium», vol. IX (1899), n. 54, pp. 402-415: 408.

⁶⁶⁴ Gm 1897.

⁶⁶⁵ Per Morbelli: Fiori 1968, I, p. 132 (12 dicembre 1898) e (8 dicembre 1898). Non è stato possibile, attualmente, rintracciare la cartolina realizzata da Morbelli. Il concorso prevedeva la realizzazione di un set postale di 12 pezzi, una cartolina commemorativa del venticinquesimo anniversario di fondazione e una cartolina natalizia. Attualmente è noto soltanto l'intero postale natalizio, edito in 2000 copie e stampato dalla Modiano, realizzato da Attilio Pusterla (Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese). Si veda: *La Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 244, 6 settembre 1898, p. 3

dello stesso anno⁶⁶⁶. I ritratti realizzati furono quattro. Pusterla realizzò il ritratto della signora Silvestri Volpi: dalle recensioni si desume che si trattasse di un'opera di dimensioni molto ampie, «troppo vasta»⁶⁶⁷:

Il pittore ha voluto sdebitarsi con larghezza: la tela nella quale la signora Volpi-Silvestri è ritratta, ha dimensioni colossali, ed il Pusterla vi ha affrontato una sinfonia di bianchi delle più ardite. Il ritratto – non finito – è d'una larghezza di fattura, d'una evidenza, rara; talune armonie di bianco vi sono svolte con maestria singolare; e l'opera, nel suo complesso – anche tenuto contro dei difetti – è tale da fare onore al suo autore sotto tutti gli aspetti.⁶⁶⁸

Sebbene, appunto, l'opera risulti non portata a termine, come spiegava un cartellino che accompagnava il lavoro, viene generalmente apprezzata dalla critica e Carlo Bozzi ne elogia, malgrado certe durezza disegnative e cromatiche, il perfetto bilanciamento tra i bianchi⁶⁶⁹. L'opera risulta dispersa, tuttavia si crede di poterne rintracciare il bozzetto in una piccola tavola di cm 30x22 recentemente riapparsa sul mercato⁶⁷⁰ (ill.1) che permette di leggere le caratteristiche evidenziate dalla critica: il piccolo lavoro, firmato, presenta una figura femminile abbigliata con un costume bianco con dei ricami rossi e con in capo un cilindro ornato da una cascata di piume. La rispondenza con la descrizione porterebbe ad identificare in questo lavoro un bozzetto preparatorio per il grande ritratto esposto e permette di rilevare come l'impostazione generale della scena e il trattamento cromatico corposo risenta dell'influsso della ritrattistica talloniana e delle meditazioni cromatiche di matrice whistleriana che il pittore lombardo introduceva nella sua opera.

Un secondo ritratto premio, quello della signora Anselmy, fu realizzato da Guido Zuccaro che, proprio l'anno precedente, aveva esordito nelle sale della Famiglia Artistica imponendosi da subito come abile ritrattista. Anche in questa occasione la critica più aggiornata, in particolare Bozzi, ne rileva le qualità: «Zuccaro, giovane ritrattista, che mostra di comprendere l'importanza degli occhi in una figura, dipinse il ritratto di M.lle Anselmy, ritratto che, artisticamente, vorrebbe essere illustrato dalla garbata e insieme temeraria libertà di commenti galanti e mondani, specialità della stampa parigina»⁶⁷¹. Insieme a questo confermava «l'ottima impressione del suo già citato ritratto, con un altro, amorosamente curato, con un disegno a matite colorate, assai serrato»⁶⁷². Sebbene le opere non siano rintracciabili e la personalità dell'artista, ad eccezione di alcuni aspetti legati alla attività svolta successivamente insieme a Beltrami e Cantinotti nell'ambito della vetreria d'arte⁶⁷³, sia totalmente da ricostruire, nel citato articolo di Marangoni⁶⁷⁴ è presente la riproduzione di uno studio per un

⁶⁶⁶ Il veglione ebbe luogo il 25 febbraio del 1897. L'affiche venne realizzata da Aleardo Villa (Museo Nazionale Collezione Salce di Treviso, inv. 01455). Per il veglione: *Veglione Bohème al Lirico*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 55, 24 febbraio 1897, p. 3; *Veglioni e Feste* «Corriere della Sera», XXII (1897), 57, 26 febbraio 1897, p. 3.

⁶⁶⁷ Pvc 1897.

⁶⁶⁸ Gm 1897.

⁶⁶⁹ C.b. *La interessante esposizione della Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», IX (1897), 2720, 18-19 dicembre 1897, p. 2.

⁶⁷⁰ Vendita da Finarte nel 2001, è riapparsa sul mercato nel 2014: MeetingArt, *Dipinti del XIX e XX secolo*, asta 772, lotto 280, 9 marzo 2014, cat. p. 47, n. 280.

⁶⁷¹ C.b. 1897. Anche Martinelli evidenziava, per l'opera, una accurata resa in termini disegnavivi: «Il ritratto è d'una finezza grande di osservazione; l'intonazione generale distintissima, l'amorosa cura della forma e del sentimento nella testa, rivelano nel pittore un complesso di qualità quale non s'incontra frequentemente» (Gm, 1897).

⁶⁷² Gm 1897.

⁶⁷³ A. Novellone, *Il Liberty nell'arte della vetrata a Milano ai primi del '900. La ditta G. Beltrami & Co – Vetrate Artistiche*, «Storia dell'Arte», 62, 1988, pp. 87-95.

⁶⁷⁴ Marangoni 1916, p. 248. L'ultimo passaggio in asta risale al 1990 presso Finarte: *Dipinti del XIX secolo*, Roma 4 dicembre 1990, lotto 2, cat. p. 7.

ritratto dato al 1899. Le descrizioni citate che parlano di ritratti *amorosamente curati* nel disegno *serrato*, evidentemente, alludono ad una attenzione ai valori disegnativi che Colombo, come visto, rilevava come elemento caratterizzante la produzione di alcuni *giovanissimi* tra i quali includeva proprio Zuccaro «che accenna qualche volta a ribellarsi a questa sorta di quietismo pittorico»⁶⁷⁵. Una terza opera esposta da Zuccaro, se non rintracciata, è ancora una volta pubblicata nell'articolo del 1916⁶⁷⁶: «una composizione ricca di sentimento e di fantasia — una coppia di amanti sopra un vasto terrazzo, tubanti sotto l'egida di un fauno marmoreo»⁶⁷⁷. Si tratta del *Faust* (ill. 2), un soggetto letterario che, dalla riproduzione, sembra trattato con una fattura previatesca: dall'immagine sembra evidenziarsi, infatti, una stesura del colore a tratti, filamentosa. La stessa atmosfera e la composizione, dove si insinua una velata inquietudine psicologica, sembra rimandare ad opere come *Chiaro di luna* che, del resto, era stata esposta a Milano due volte, prima alla Permanente e dopo, nella seconda versione, proprio, alla mostra Intima della Famiglia Artistica del 1894. I recensori, in ogni caso, non parlano di una pittura divisa per Zuccaro e soltanto per due tra i *giovanissimi* si parla con chiarezza di una pittura di tipo divisionista.

Uno è per il ritratto esposto da Carlo Colombo, artista sul quale scarsissime sono le notizie⁶⁷⁸ e sul quale non è stato avviato alcun recupero storiografico: citato da Morbelli in una sua lettera a Pellizza del 23 agosto del 1900⁶⁷⁹ faceva parte del gruppo divisionista che avrebbe esposto alla Triennale del 1900 insieme a Sottocornola, Longoni, Grubicy, Fornara, Borgo Maineri e, naturalmente, Pellizza e Morbelli. L'esordio era avvenuto l'anno prima alla Permanente, mentre nel 1897, alla terza Triennale, si presentava con un *Ritratto di signora* a pastello definito «notevolissimo»⁶⁸⁰ da Guido Martinelli. Proprio nel genere del ritratto sembra specializzarsi il pittore, così all'Intima leggiamo che «vi è un ritratto di C. Colombo. La pittura (trattata col sistema divisionista) presenta delle qualità; ma quella luce glauca, siderale, convenzionale (ed alla quale il giovane pittore chissà quanto ci tiene) è inutile affatto»⁶⁸¹. La posizione prevenuta e svalutativa del recensore de «La Lega Lombarda» proveniva dal suo ritenere, come visto, la pittura *tecnica* divisa un fenomeno ormai superato su scala europea, ma anche per il recensore de «La Perseveranza» il ritratto è «buono come disegno, ma un po' troppo manierato per la ricerca luminista che il pittore vi ostenta»⁶⁸². Sebbene non sia stato possibile rintracciare alcun dipinto che permetta di valutare il tono delle recensioni, sembra evidente che le opere del giovane artista si caratterizzassero per una adozione decisa della tecnica divisionista.

Di tendenze divisioniste si parla anche per Luigi Borgo Maineri⁶⁸³. Questo pittore che, come Carlo Colombo, ricorre nelle lettere di Morbelli⁶⁸⁴ e intrattiene una corrispondenza anche con Vittore

⁶⁷⁵ Pvc 1897.

⁶⁷⁶ Marangoni 1916, p. 249.

⁶⁷⁷ Gm 1897.

⁶⁷⁸ *Pittori & Pittura dell'Ottocento Italiano. Dizionario degli artisti. Abate Alessandro-Gioli Luigi*, I, DeAgostini, Novara 1997-1998, p. 163, *ad vocem*.

⁶⁷⁹ Poggialini Tominetti 1971, p. 156.

⁶⁸⁰ Guido Martinelli, *Alla Permanente di Milano. La Triennale*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 114, 26 aprile 1897, p. 2.

⁶⁸¹ Azc 1897.

⁶⁸² Bon., *Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXVIII (1897), 13732, 31 dicembre 1897, p. 3.

⁶⁸³ Per un brevissimo profilo biografico: *Pittori & Pittura dell'Ottocento Italiano. Dizionario degli artisti. Abate Alessandro-Gioli Luigi*, I, DeAgostini, Novara 1997-1998, p. 87, *ad vocem*.

⁶⁸⁴ Poggialini Tominetti 1971, pp. 156; 163.

Grubicy⁶⁸⁵ che fu il suo maestro, è stato oggetto negli studi di una sovrapposizione d'identità a causa di una, sebbene non perfetta, omonimia con Luigi Borgomainerio⁶⁸⁶, fondatore della Famiglia Artistica insieme a Vespasiano Bignami, morto nel 1876 di febbre gialla in Brasile. Borgo Maineri, come riportato nel catalogo della mostra organizzata dalla Famiglia Artistica nel 1900, *La pittura lombarda nel secolo XIX*, nacque a Milano nel 1876⁶⁸⁷: alla rassegna riassuntiva del secolo era presente con dei disegni *Studi di paesaggio* e proprio il paesaggio sembra essere il genere di applicazione della sua produzione pittorica. Anche all'Intima del 1897 si presenta con «con una serie di impressioni divisioniste»⁶⁸⁸ verso le quali il critico della «Perseveranza» si mostra piuttosto scettico: il pittore, a suo dire, «si sbizzarrisce, senza per altro ottenere grandi effetti, in una serie di impressioni trattate col sistema divisionista». L'esordio di Borgo Maineri, si è visto nel primo capitolo, risale all'esposizione Triennale dello stesso anno con una *Alba* come si desume dal profilo biografico pubblicato nel catalogo della Biennale veneziana⁶⁸⁹ del 1901 dove il pittore si proponeva con *Al Tramonto* e *Sorridono i fiori*. Saggi della pittura di Borgo Maineri, le cui opere degli anni novanta risultano irrintracciabili, sono dati proprio dai quadri esposti nel 1900 alla quarta Triennale di Milano e a Venezia nel 1901 e pubblicati nell'articolo di Gian Pietro Lucini su «Emporium» e da Vittorio Pica nella sua rassegna⁶⁹⁰. Il letterato, a proposito di *Luce e Fiori*, scrive:

egli è qui unico, mistico della religione e dell'amore di una fanciullezza regale, quale non poteva conformarsi che nella mente di un artista d'oggi. La sua pittura appartiene alla ceramica ed alla plastica, la patina del volto della bambina è una cosa ammirabile per lucentezza e per tinta; i suoi fiori anormali si toccano ed i calici sbocciano fuori della tela. Gioielleria: ha usato il bulino e le pietre preziose; impiegò nella figura dei processi d'incisione gotica e non è arcaico, come nella foggia delle vesti è di tutti i tempi e di nessun tempo. Intenso ci fabbricò un sogno di grazia e di mestizia.⁶⁹¹

Osservando la riproduzione dei dipinti⁶⁹² (ill. 3-4) è facile rilevare la presenza di una stesura divisa del colore, e le opere si impongono proprio quella tendenza verso una *preziosità arcaica*, rilevata da Lucini, che rimanda alle ricerche della fine degli anni novanta legate alle sperimentazioni sul pastello nel solco della lezione di Longoni e, maggiormente, di Sottocornola⁶⁹³, soprattutto per quella tendenza all'accentuazione della componente grafica delle profilature – evidente nei dettagli di corredo degli arbusti e dei fiori – che introducono in una dimensione di sospeso sintetismo: caratteri

⁶⁸⁵ Gru I.1.1 560; Gru I 1.3.2; Gru.I.1.1 374. Luigi Borgo Maineri è anche citato nel rarissimo volume di Gianpietro Lucini, *Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, Edizioni di Poesia, Milano 1908, pp. 548-554.

⁶⁸⁶ La sovrapposizione rimonta a: Poggialini Tominetti 1971, p. 220, nota 71.

⁶⁸⁷ Bignami, Ferrara, Fornara 1900, p. 118, n. 405

⁶⁸⁸ Gm 1897. Virgilio Colombo parla di «una visione del parse, che, se non altro, ha il merito di essere tutta sua», Pvc 1897, p. 2.

⁶⁸⁹ *Quarta Esposizione internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Ferrari, Venezia 1901, p. 154, nn. 3-4.

⁶⁹⁰ G. P. Lucini, *La Quarta Esposizione Triennale di Milano. I*, «Emporium», v. XII (1900), n. 70, pp. 323-336, ill. p. 331 e G. P. Lucini, *La Quarta Esposizione Triennale di Milano. II*, «Emporium», v. XII (1900), n. 71, pp. 338-352, in particolare p. 350; V. Pica, *L'Arte Mondiale alla IV Esposizione di Venezia. Numero speciale dell'Emporium*, Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1901, p. 13.

⁶⁹¹ Lucini I 1900, p. 350

⁶⁹² Lucini II 1900, p. 331.

⁶⁹³ Basti, quale veloce conferma visiva, il confronto tra le due opere presentate da Borgo Maineri e da Giovanni Sottocornola alla stessa quarta Triennale: *Luce e Fiori* appare perfettamente accostabile negli esiti pittorici – al di là delle affinità iconografiche – con *Libro Azzurro*. Si veda per l'opera: Buscaroli Fabbri 1991, pp. 76-77.

che, come si vedrà, emergono nell'opera del coetaneo Carlo Colombo nell'opera esposta all'Intima successiva. Difficile valutare, dalle recensioni recuperate, quanto Guido Cinotti volgesse, in questa occasione, verso la pittura divisa alla quale, proprio in questo torno d'anni, si avvicina con maggiore costanza: risulta esporre un «bel mazzo di crisantemi»⁶⁹⁴. Questi artisti, insieme ad altri, rappresentano – a detta dei recensori – la parte più interessante dell'Intima perché appartengono alla nuova schiera di giovani esordienti o dalla recentissima comparsa sulla ribalta artistica locale.

Tra tutti spiccava Pietro Chiesa che, proprio nelle sale della Famiglia Artistica, aveva esposto già nel 1895 dopo la prima affermazione pubblica alla Permanente con il *Ritratto del pittore Buffa*.⁶⁹⁵ È interessante rilevare come all'interno dell'ambiente della Famiglia Artistica questi artisti – Chiesa, Zuccaro, Cantinotti, Buffa, Galbusera – accomunati come già visto da un percorso formativo simile, siano percepiti come “gruppo”, sebbene differenziato al suo interno, di giovani ricercatori. In questi termini vi si riferiva Martinelli dal «Corriere» che, pure, in occasione della precedente Permanente aveva criticato⁶⁹⁶ l'*odiosissima* figura dell'*Abbrutito*⁶⁹⁷ di Chiesa definendola di una *preziosità sociologica* eccessiva:

Ma la parte più interessante dell'esposizione è quella in cui figurano nomi fino a ieri ignoti o press'a poco. In essa si rivelano temperamenti di artisti che fanno veramente bene sparare dell'avvenire, o che onorano la Famiglia Artistica, la quale li presenta, per la prima, al pubblico. Fra questi, il Chiesa, con una figura di ragazza, in un paese mezzo all'ombra e mezzo al sole, con un piccolo studio di paesaggio, e soprattutto con un ritratto a pastello, si rivela un disegnatore formidabile, ed un osservatore del colore di una finezza squisita. Certi studi di testa a sanguina, e due ritratti a pastello, del Cantinotti, mostrano ad evidenza come anche fra i giovani vi sia chi professa genialmente il culto e l'intelligenza della forma.

Per le opere esposte da Chiesa, il recensore de «La Lega Lombarda» parlava di *finenze nordiche e coscienziose*⁶⁹⁸ e Vittorio Colombo lo riconosceva come il più *armonico* nei risultati tra gli artisti di recente affermazione⁶⁹⁹. La nota sul carattere *formidabile* da disegnatore di Chiesa, acquista valore se si considera un'opera, affine per tecnica e soggetto, come il ritratto di *Felicita Chiesa*⁷⁰⁰: impossibile, giusta la mancanza di descrizioni o titoli più specifici, dire se fosse proprio questo il ritratto a pastello esposto dal pittore sulla cui datazione non vi è unanimità di consensi, certo non è identificabile con la *figura di ragazza* che risulta avere uno sfondo paesaggistico. Le insistenze critiche sulle *finenze nordiche* e gli appunti sulla *finezza squisita* del colore si sposano perfettamente col carattere del pastello che attesta, a queste date, come le indicazioni della critica circa un “arcaismo” della maniera pittorica dei *giovannissimi* avesse una chiara motivazione nel tipo dei lavori esposti. Anche dalle note sui lavori di Cantinotti appare chiaro come l'insistenza su valori disegnativi e di compiutezza formale, almeno nell'ambito della grafica e del pastello, rappresenti la cifra

⁶⁹⁴ Bon. 1897, p.3.

⁶⁹⁵ Soldini, Pagnamenta, Scotti Tosini, Tedeschi-Pellanda 2004, p. 121 n. 36 (ill.), p. 288; Vinardi in Anzani, Chiodini 2008, pp. 176-177.

⁶⁹⁶ Guido Martinelli, *Alla Permanente di Milano. La Triennale*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 114, 26 aprile 1897, p. 2.

⁶⁹⁷ Per una scheda aggiornata dell'opera: Anzani, in Anzani Chiodini 2014, pp. 182-183. Si vedano anche: L. Pini, in Previtara, Rebora 2000, p. 148; Scotti Tosini in Soldini, Pagnamenta, Tosini, Tedeschi-Pellanda 2004, pp. 11-12.

⁶⁹⁸ Azc 1897, p. 3.

⁶⁹⁹ Pvc. 1897, p. 2.

⁷⁰⁰ Pini, in Previtara, Rebora 2000, p. 129 (datato al 1898 circa); Scotti Tosini 2004, pp. 12-13, fig. 6 (datato tra 1899-1900)

caratteristica. Non stupisce, dunque, che Colombo, come visto, parlasse di «giovanissimi i quali si rivelano maturi di una severità pensosa» rilevando come l'elemento catalizzatore fosse l'insistenza sull'accuratezza del disegno, *d'una purezza ostentata*, e la tendenza ad una cromia su scale di bigi, poco incline alle sprezzature cromatiche della pittura dell'ultimo decennio. Tra gli allievi di Mentessi, largo spazio nelle cronache viene concesso a Giovanni Buffa che all'Intima si presentava con un'opera di largo respiro: *Il Principe del sogno* rifiutato alla triennale del 1897⁷⁰¹. Un articolo di Pietro Chiesa su «Emporium»⁷⁰² si rivela molto interessante sia per quel che riguarda la personalità di Buffa, ma più in generale per la comprensione di un contesto che, lungi dall'essere limitato a una cultura provinciale e locale, mostrava segni di aperture internazionali⁷⁰³.

Conosco il Buffa fin dagli anni – purtroppo lontani – in cui si seguivano in comune gli studi ed insieme si tentavano le prime prove del difficile cammino. Egli era allora molto eclettico nelle sue ammirazioni e le prime mostre internazionali che si tennero in Italia – quella di Firenze del 1897 e poi le esposizioni veneziane – schiusero a lui (e a me) orizzonti pieni di gioconda sorpresa. Cosa ammirava di più? La grazia letteraria di un Burne-Jones o di un Watts, oppure il verismo di un Libermann o di un Israels? La delicatezza umana di un Carrière, oppure la profonda limpidezza di un Puvis de Chavannes? Tutti questi maestri egli ammirava con effusione e magari con esagerazione; ma forse più ancora il suo temperamento lo predisponeva a godere di Bocklin, di quelle meravigliose composizioni che animano di una vita singolare il mondo e la leggenda, che popolano i cieli, le acque e la terra di mostre e di chimere verosimili e reali quanto l'uomo.

In quell'epoca il Buffa era molto portato all'arte di immaginazione. Si sarebbe detto che il suo temperamento conservasse in prevalenza quell'atteggiamento e quella sensibilità speciale che erano caratteristici dell'epoca romantica. Sono di quegli anni le sue fresche composizioni dipinte spigliatamente a tempera, che rappresentano favolosi giardini, popolati da pavoni e da cicogne, inondati d'acque scorrenti da fontane monumentali, con balauste e scalee, alberi in fiore oppure alberi autunnali dorati e rossi; giardini dove si rifugiano gli amanti, come *Paradou* che lo Zola descrisse in un suo notissimo romanzo⁷⁰⁴.

Indicazioni estremamente interessanti che richiedono un ampliamento di lettura, in buona parte ancora da avviare negli studi sull'arte lombarda allo scorcio del secolo, sugli influssi europei nella cultura figurativa locale. Il quadro esposto da Buffa si pone perfettamente in linea con quella *arte di immaginazione* di cui parlava Chiesa:

Una originale e sentita e pensata tela – un quadro o almeno il germe fecondo di un quadro, nel vero senso della parola – il *Principe del Sogno* di Giovanni Buffa, ci rivela un temperamento fantasioso di poeta delle forme e dei colori: illuminata dagli ultimi raggi del sole, ad una figura biancovestita di giovinetta, immersa nell'ombra, appare la visione fantastica dello sposo aspettato. Colore e disegno si completano nella rappresentazione dell'idea, e se i difetti, di cui l'opera non manca, facessero sorgere dubbi sulla solidità del talento dell'autore, i pastelli ispirati dal *Paradou* di Zola – ond'è fiancheggiato il quadro – basterebbero con la loro genialità a fugarli, tanto più che fanno ad essi da corollario taluni disegni illustrativi delle poesie del Porta, mirabilmente suggestivi.⁷⁰⁵

Tutti i critici rilevavano come l'opera fosse poco riuscita in certi passaggi⁷⁰⁶, Colombo⁷⁰⁷ scrive che risulta *balbuziente* rispetto ai pastelli zoliani dove l'artista volge verso *più toccanti gorgheggi*, ma si

⁷⁰¹ C.b. 1897, p. 2: «*Il cavaliere del sogno* del Buffa (respinto all'ultima Triennale)».

⁷⁰² P. Chiesa, *Giovanni Buffa*, «Emporium», Vol. XLVI (1917), n. 275, pp. 227-240.

⁷⁰³ Tosini in Soldini, Pagnamenta, Scotti Tosini, Tedeschi-Pellanda 2004, p. 15 e nota 15.

⁷⁰⁴ Chiesa 1917, pp. 230-234.

⁷⁰⁵ Gm 1897, p. 2.

⁷⁰⁶ Azc 1897, p. 3: «altri modelli e maggior tempo avrebbero condotto il Buffa a miglior risultati».

⁷⁰⁷ Pvc 1897, p. 2.

rilevava, in ogni caso, l'affermazione del pittore come colorista raffinato.⁷⁰⁸ Accanto a queste prove, Buffa esponeva una serie di disegni per l'edizione illustrata delle poesie di Carlo Porta⁷⁰⁹ accompagnate da quelle di Colombi Borde e Guido Bertini che si occupò della realizzazione delle iniziali.

Tra gli esordienti, sempre tra gli allievi di Mentessi, si segnala Italo Josz con uno «studio di donna romana»⁷¹⁰ e Giuseppe Mascarini che qui segna la prima tappa del suo percorso milanese.⁷¹¹

Tra i pittori, ormai considerati maestri affermati, Gola proseguiva nello sfruttamento del filone del genere legato alle scene popolari milanesi e presentava una *aristocratica popolana* che ricordava «per le qualità e pei difetti la *Lavandaia*, che alla Triennale ebbe un così reale successo»⁷¹², mantenendosi dunque nel solco di una pittura di vivaci impasti cromatici e virtuosa sinteticità di pennellata. Luigi Conconi, ormai veterano e punto di riferimento nella linea dell'evoluzione pittorica cremoniana, era tra gli artisti che presentavano opere legate al Veglione *La Bohème*: a lui rimonta l'irrintracciabile ritratto di Giulia Prina⁷¹³, *Stellina* della festa carnevalesca, a fianco del quale presentava «un verde paesaggio»⁷¹⁴ ed «una impressione di cielo originalissima»⁷¹⁵.

Nel campo della scultura si imponeva l'ormai riconosciuto maestro della scultura lombarda: Troubetzkoy «modellò la figurina della signora Auernheimer, vero monumento di femminile eleganza, già apparso nella vetrina del Tradico e che alla Mostra internazionale di Dresda venne premiato e acquistato da quel municipio» (ill.5).⁷¹⁶ Accanto a lui riscuoteva consensi unanimi anche Antonio Carminati con *Fumatore*⁷¹⁷ e *Canzone allegra*⁷¹⁸ «rappresentante con meravigliosa vivezza l'andatura di un ragazzo che va via allegramente cantando»⁷¹⁹. La scultura è identificabile con un piccolo bronzo recentemente riemerso sul mercato antiquario⁷²⁰: alta 62 cm e datata e firmata *A. Carminati Milano 1897* la fusione in bronzo ritrae un pastorello che cammina mentre canta (ill. 6). Rispetto all'esito più noto della produzione di Carminati, *Lavoro Notturmo* del 1891⁷²¹, qui l'artista volge già verso quella declinazione quietamente decorativa di soggetti di genere e di figurazioni

⁷⁰⁸ Bon. 1897, p. 3.

⁷⁰⁹ *Poesie di Carlo Porta. Nuovissima edizione con testo esplicativo italiano di F. Fontana*, La Milano, Milano 1907. All'edizione definitiva partecipano i pittori: Renato Salvadori, Francesco Colombi-Borde, Guido Bertini, Amero Cagnoni, Luigi Rossi e Carlo Agazzi. Non risultano le illustrazioni di Buffa.

⁷¹⁰ Bon. 1897, p. 3.

⁷¹¹ Gm 1897. Per Mascarini: A. d'Amico, a cura di, *Giuseppe Mascarini 1877-1954. Una tavolozza tra due secoli*, Skira, Milano-Ginevra 2016.

⁷¹² Cb 1897, p. 2. Per una immagine della *Lavandaia* esposta alla Triennale: G. Carotti, *Arte Contemporanea. Esposizione Triennale di Belle Arti dell'Accademia di Brera (1897). Rimembranze*, «Emporium», v. VI (1897), 31, pp. 12-22: 22.

⁷¹³ Cb 1897, p. 2

⁷¹⁴ Azc. 1897, p. 2.

⁷¹⁵ Gm 1897, p. 2. Dovrebbe trattarsi de «il vespero, che induce a delicati pensieri nella sua breve la poetica gamma di colori» del quale parla Colombo: pcv. 1897, p. 2.

⁷¹⁶ Cb 1897, p. 2. Per l'esposizione di Dresda: *Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden*, Alwin Arnold, Dresden 1897, p. 80 n. 1198 (*Ein Frauelein*). Per l'opera di cui è noto il passaggio espositivo alla Famiglia: G. Piantoni, A. Pingeot, *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, cat. della mostra (Roma, Gnam, 22 dicembre 2000-11 marzo 2001; Parigi, Museo d'Orsay, 9 aprile-15 luglio 2001), Allemandi, Torino 2000, p. 150, n. 25; Rebora, in Piantoni, Pizzigoni, Venturoli 1990, pp. 117-118 nn. 49-50.

⁷¹⁷ Pvc 1897, p. 2.

⁷¹⁸ Gm 1897, p. 2.

⁷¹⁹ Azc. 1897, p. 3.

⁷²⁰ Gregory's Casa d'Aste, *Furniture, Old Masters and Sculptures, 19th and 20th century paintings and sculptures*, Bologna, asta del 20 giugno 2014, lotto 54.

⁷²¹ Per l'opera: A. Oldani, in O. Cucciniello, A. Oldani, P. Zatti, a cura di, *100 anni. Scultura a Milano. 1815-1915*, cat. della mostra (Milano, GAM 23 marzo – 3 dicembre 2017), Officina Libraria, Milano 2017, p. 232. Per un profilo biografico aggiornato di Antonio Carminati: A. Oldani, in *Ivi*, p. 272.

femminili attraversate da una flebile vena simbolista che caratterizza il procedere della sua produzione sino alla morte nel 1908. Sulla scia di Troubetzkoy e di Ernesto Bazzaro, suo maestro, si colloca, in una declinazione più chiaramente decorativa legata alla fortuna dei soggetti di genere di piccolo formato trattati “impressionisticamente”, Attilio Prendoni che qui si presenta in una delle sue prime sortite espositive dopo la Triennale del 1897: «dello scultore impressionista Prendoni [...] due macchiette in costume che vorrei dire parlanti, tanto sono vive»⁷²² giudicate però da Martinelli *superficiali*⁷²³. Di Cesare Ravasco, anch'egli inserito nel filone bazzariano, è segnalata una coppia di bassorilievi⁷²⁴, genere nel quale, in questo momento, lo scultore si dedica maggiormente.

Considerando la rassegna, appaiono chiare e giustificate le parole di Guido Martinelli che ad apertura della sua cronaca scrive:

Alla “Famiglia Artistica” l'ambiente è assai diverso da quello della “Patriottica”. Vi spira un altro vento. Lo si direbbe un “venticel di fronda” inquantoché non ha un gran rispetto per il bello convenzionale, e fa tremare sul tenue picciuolo le foglie vecchie e germinare le gemme nuove. A incominciare dal biglietto d'invito una *sanguigna* di Giovanni Buffa, dove l'arte in forma di una esile donna sta accoccolata fra simbolici cardi – ci si trova in un ambiente di ricerche, di tendenze nuove, di avanscoperte artistiche.⁷²⁵

Rilevava lo stesso fermento il recensore de «La Perseveranza»: all'Intima figurano

nomi noti e nomi fino a ieri ignorati, lavori che palesano una coscienza d'artisti e tentativi ora umili, ora arditi di giovani che s'affaticano per estrinsecare in forma e colore le prime impressioni della loro fantasia. È una piccola mostra eclettica in sommo grado, perché accoglie tutte le tendenze e tutte le manifestazioni, e che disarmo o si rende benevola la critica per lo scopo che si prefigge: far conoscere, senza l'ombra dell'ostentazione, tutti gli elementi e tutti gli atteggiamenti di una scuola che non è più giovane, ma che non è per anco matura⁷²⁶

Per comprendere meglio questa definizione e misurare criticamente il progressivo definirsi della linea espositiva della Famiglia Artistica, conviene guardare alla recensione che Virgilio Colombo fa della rassegna gemella della Società degli Artisti e Patriottica. Proprio Colombo, infatti, si è visto come intravedesse nell'Intima 1897 l'affermarsi di nuove tendenze – accolte certo con riserva e dubbio – ma che sembravano portare i linguaggi oltre la ricerca sulla pittura divisa. In merito alla più antica rassegna della Patriottica scrive:

quanto al significato ed al valore intrinseco dei lavori esposti, sarebbe ingiusto pretendere che degli artisti quasi tutti *arrivati*, ed alcuni tra i più chiari di Lombardia e fattori del moderno indirizzo artistico, dovessero sbizzarrirsi *semel in anno* e manifestarsi diversi da quel che sono con degli studi o degli abbozzi. Alla Patriottica il quadro ed il quadretto per lo più non hanno la pretesa di rivelare nuove tecniche, nuovi orizzonti, tentativi che mostrino il processo trasverso cui passa l'artista per formarsi una personalità. Invece sono una paginetta di un volume già stampato in cui tutti hanno letto: non dice nulla di nuovo; conferma una narrazione che già piacque, che già fece pensare. Il risultato risponde allo scopo. Tant'è vero che a molte opere fu già applicato il bianco cartellino col «venduto», cartellino che è l'unica ma carissima stonatura della mostra. Così i bravi soci artisti vanno procurando

⁷²² C.b. 1897, p. 2.

⁷²³ Gm 1897, p. 2.

⁷²⁴ C.b. 1897, p. 2.

⁷²⁵ Gm 1897, p. 2.

⁷²⁶ Bon. 1897, p. 3.

ai soci non artisti, dei lavori che sono piuttosto il ritratto in piccolo della loro potenzialità che il tema di future variazioni, e che nei salotti non saranno solo un gradevole ornamento [...]»⁷²⁷

Scorrendo i nomi degli espositori, il sunto di Colombo appare confermato: Eleuterio Pagliano, Bartolomeo Giuliano, Luigi Steffani, Achille Befani Formis, Eugenio Gignous, Ferraguti Visconti, Pompeo Mariani e altri nomi della schiera milanese. Ciò che va evidenziato è che non è raro trovare nomi di pittori che espongono ad entrambe le rassegne: si è già detto di Vespasiano Bignami, ma è il caso anche di Pompeo Mariani o di Giuseppe Carozzi – legato all’associazione anche da vincoli direttivi – che alla Patriottica espone le sue scene chiogiotte, così vi ritroviamo Aleardo Villa con le sue mondane e raffinate visioni femminili. Certamente l’ambiente *senatorio* della Patriottica è il luogo in cui trova maggiore agio di espressione la tradizione pittorica o ciò che è già stato recepito in termini artistici nella cultura locale e la risposta del mercato è quasi sempre favorevole all’indirizzo di gusto che questa società patrocina con le sue mostre, mentre molto meno fortunate risultano essere, in termini commerciali, le rassegne della Famiglia Artistica.

II.1.6.4 - «UN SOFFIO DI PRIMAVERA SU LA FACCIA»: LE INTIME DI FINE SECOLO DEL 1898 E DEL 1899

Scarse sono le recensioni rintracciate per le esposizioni Intime che chiudono il secolo dal 1898 al 1900. Per il 1898 soccorre, fra tutte, quella di Ugo Ojetti per il «Corriere della Sera»⁷²⁸ che fornisce una lettura dell’evento particolarmente interessante perché rileva come l’Esposizione Intima della Famiglia rappresenti un evento che si differenzia, strutturalmente, dalla logica delle esposizioni nazionali:

Un saggio di psicologia su la viltà degli artisti sarebbe di una elegante crudeltà oggi. In un’esposizione internazionale, che abbia un milione di visitatori come in una mostra minuscola dove si apran le finestre o si accendano i lumi solo quando capitati un casuale visitatore, si potrebbero trovare documenti perspicui di queste contagiosa paura dell’insuccesso e della fame. I ribelli sono spesso i più sagaci e calcolano sul romore della loro meditata e prudente originalità; ma la loro malafede si riconosce nella celerità con cui abbandonano una via d’arte che non abbia subito subito pure un sottile filo aurifero. Vi sono i pedissequi imitatori dei così detti potenti che aspirano a un posto di professore in una scuola accademica magari in Portogallo e si guardano dall’esorbitare, dall’accentuare una linea, una individualità pericolosa che possa ritardare la loro ammissione nella burocrazia anonima. Vi sono i ritrattisti per dame belle o dame brutte, che almeno su la tela vogliono apparir belle, non potendolo apparir su lo specchio abili cortigiani del pennello che dicono bugie estetiche per poche lire e dipingono ogni pelle come se fosse velluto e aggiungono capelli ai calvi e tagliano l’adipe ai pingui. Vi sono i paesisti che in fondo a un paesaggio qualunque mettono il re a cavallo o la regina in carrozza così da attirare lo sguardo dei sovrani quando visitano le esposizioni. Vi sono gli abili che fondano la loro fortuna sui difetti altrui più che su le virtù proprie e vantano i pretesi errori del quadro vicino al loro. Vi sono...

Insomma, vi sono tanti artisti in questa categoria – e talvolta sono buoni artisti – che ognuno può aggiungere un ricordo o un’osservazione alle mie. E il fatto incontestato oggi è che, pur fra i giovani, i coraggiosi sono pochi.

Perciò quando l’altro giorno sono entrato nelle piccole sale della *Famiglia artistica*, dove ogni più semplice disegno ha una spavalda aria di *frondeur*, ho veramente sentito un soffio di primavera su la faccia, e un po’ di speranza nel cuore.

⁷²⁷ Pvc, *Alla Patriottica*, «La Lombardia», XXXIX (1897), 352, 23 dicembre 1897, p. 2.

⁷²⁸ U. Ojetti, *Cronaca d’Arte. Due piccole esposizioni milanesi*, «Corriere della sera», XXIV (1899), n. 10, 10-11 gennaio 1899, pp. 1-2.

Si va a ribadire, in sintesi, il carattere sperimentale delle Intime che si sostanzia quale portato di un ricambio generazionale avvenuto negli anni novanta e nello specifico di una esposizione il cui carattere mercantile, sebbene sempre presente, appare vieppiù posposto alla volontà di presentare opere che incarnino una ricerca pittorica che, comprensibilmente, trova meno spazio nelle rassegne maggiori.

Questo aspetto veniva messo in luce nella recensione del critico de «La Lombardia» che, nel suo resoconto doppio dedicato alle mostre della Famiglia e della Patriottica, rilevava come, presso quest'ultima, «il piacere è maggiore ed il giudizio sul merito delle opere più facile a formularsi»⁷²⁹. Concludeva, poi, con una nota interessante per quel che riguardava il successo economico della rassegna e la divergenza, ormai consolidata, tra il carattere delle due mostre:

Queste due esposizioncelle sono molto frequentate, le vendite alla Patriottica quasi numerose. Io credo che i visitatori della Patriottica visitino pure quella della Famiglia Artistica, qui le vendite sono... bisogna adoperare il singolare è, è una sola. Comprendo, alla Patriottica i soci sono ricchi ed in molto minor numero degli artisti, ed i soci ricchi amano confortare gli artisti che hanno in casa. Non mancano le opere pregevoli alla Famiglia, pure è negletta. Nuoce forse a quest'ultima l'esposizione di pitture assolutamente ostiche ai più. Può essere, ma nondimeno si dovrebbe passare oltre e sopra a certe intemperanze e lasciare che ognuno dipinga come vuole. C'è sempre stato antagonismo fra le due associazioni artistiche, antagonismo di persone più che di indirizzo artistico, ma di questo antagonismo gli amatori dell'arte non dovrebbero occuparsi.

Ognuno produca come vuole, ognuno acquisti o lodi ciò che gli piace, e non si pregiudichi tutti e tutto per qualche solitario di là da venire.

Come si è visto nel primo capitolo, la concorrenza e l'antagonismo tra la Famiglia e la Patriottica – fatto rilevato giustamente il critico – erano principalmente connessi ad uno scontro tra personalità, in particolare dovuta ai “mediatori” Carozzi, Giudici che intrattenevano saldi legami con l'associazione degli Artisti, ed è indubbio che a queste date, in particolare dopo il 1894-95, la Famiglia sia a tutti gli effetti la sede di riferimento per le generazioni nuove: la Patriottica – che si presentava con un catalogo di 201 lavori⁷³⁰ – nulla proponeva che scavallasse il gusto degli anni ottanta. Il carattere principalmente giovanile della rassegna della Famiglia era rilevato da Ogetti che scriveva

Insomma, nelle tre piccole sale senza finestre sotto la luce un po' livida delle lampade, questi tentativi spesso ambiziosi, sempre sinceri, consolano e riscaldano la speranza. *Claude os, aperi oculos*: vorrei poter dare a quei giovani artisti la vecchia massima come divisa. Non abbian fretta a parlare e a far parlare delle loro opere. Gli occhi son buoni e le mani vigorose e v'è tutt'un regno da conquistare, purché essi escano in campo nel giorno in cui le loro forze sieno piene. Ancora per alcuni di essi, fuori di quelle piccole stanze famigliari, nei saloni di una grande mostra può, come diceva Vasari di Raffaellin del Garbo «l'aria fredda esser nimica della lor complessione»

Tra questa febbricitante giovinezza, non mancavano alla rassegna i maestri: non più, tuttavia, quelli consacrati negli anni ottanta, da Bazzaro a Carcano, ma i nuovi maestri, quelli che negli anni novanta avevano, se non raccolto pieni consensi critici, ridestato un dibattito critico attorno al duplice filone della pittura *ideista* e della pittura *divisionista*. È il caso di Gaetano Previati, ormai più che

⁷²⁹ Fv, *Nel campo artistica. Alla Famiglia artistica e alla Patriottica*, «La Lombardia», XL (1898), 356, 29 dicembre 1898, pp. 2-3.

⁷³⁰ Giorgio, *L'Esposizione della Patriottica*, «La Sera», VII (1898), 454, 27 novembre 1898, p. 2.

quarantenne, e attorno alla cui opera alcuni critici mostravano ancora resistenze. Per la penna de «La Lombardia» risultava incomprensibile «la fantasia simbolica del Previati: forse nel quadro non ho trovato o saputo trovare, il punto di partenza per spiegare il verde enigma». Ogetti, dal canto suo, si abbandonava ad un elogio senza riserve dell'opera del pittore ferrarese compiacendosi di come, rispetto al concorso pontificio dello stesso anno, fosse ritornato ad una piena capacità espressiva superando i sentimentalismi oleografici della prova torinese:

Il Previati, che all'Esposizione torinese d'arte sacra s'era mostrato soltanto un sentimentale squisito⁷³¹, qui torna ad essere uno squisito pittore. Sopra un prato di quel verde lapideo che egli ama è una figura chiara ed elegante di donna, e un bimbo è seduto tra l'erba e uno corre dietro la mamma. Un arbusto a foglie aguzze è nel mezzo; nel cielo profondo è una nuvola gialliccia che pesa su quella fresca serenità. Tutto il segno avvolgente e tutta la forza patetica del pittore ferrarese sono in questo quadro creato con semplici mezzi, ma con profonda scienza dell'arte in una tonalità uniforme e pur non velata, — bell'indice, fra tanti, della eccellenza di uno che con costanza, contro i più, persegue il suo sogno fuori della bruzzaglia dei mediocri che hanno niente nel cuore e zero nel cervello.

In merito al concorso pontificio, infatti, Ogetti stesso aveva parlato dell'opera di Previati in un lucido articolo circa il senso stesso dell'arte sacra e dell'impossibilità, ormai, di concludere il tema in un semplice soggetto iconografico. In quell'occasione, mentre aveva elogiato l'opera esposta alla «mostra profana» ossia i *Re Magi*⁷³², si era mostrato critico verso il modo in cui Previati aveva affrontato il soggetto religioso nell'occasione del bando non riuscendo, a suo avviso, ad adottare un principio non strettamente rappresentativo lasciando, come accadeva nell'altra tela, spazio alla favolosa visione dell'Epifania. Il lavoro che Previati presentava era la *Sacra Famiglia*⁷³³ datata negli Archivi del divisionismo al 1898-1900 e che si ritrova pubblicata in «Arte Sacra» (ill. 1).⁷³⁴ L'opera, attualmente dispersa, faceva parte della collezione di Alberto Grubicy andata all'incanto nel 1927 e costituisce il prototipo per le successive variazioni sul tema, come il grande trittico il cui pannello centrale è derivato dalla tela esposta a Torino.⁷³⁵ Considerando la *Sacra Famiglia* Ogetti lamentava un eccesso di “realtà” per il lavoro che non riusciva a trascendere, come era accaduto nel resto della sua opera, la letterarietà quasi oleografica del tema: di tutt'altro genere gli appariva l'opera esposta all'Intima. Come segnalato altrove⁷³⁶, *Il verde enigma* è da identificare con *La Quiete* (ill. 2) nella versione a pastello oggi conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano nella Collezione

⁷³¹ Ogetti si riferisce al concorso istituito da Leone XIII per un'opera d'arte sacra avente come tema la *Sacra Famiglia*: *Catalogo di Arte Sacra. Antica – Moderna – Applicata*, Roux Frassati, Torino 1898, p. 219, n. 224.

⁷³² U. Ogetti, *Cronaca d'Arte. L'avvenire della Pittura Sacra e il concorso di Torino*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 312, 13 novembre 1898. Per l'opera esposta da Previati alla mostra “profana”: *Esposizione Generale Italiana. Torino 1898. Catalogo Illustrato delle Belle Arti*, Roux Frassati, Torino 1898, p. 89 n. 610 (*Adorazione*).

⁷³³ Fiori 1968, p. 64 III.424.838

⁷³⁴ «Arte Sacra», I (1898), 37-38, p. 285. Il critico che interviene su «Arte Sacra» scrive: «Anche il Previati ha posto la famiglia nel deserto; anche in questo lavoro, come nell'*Arrivo dei Magi* all'Esposizione Generale ed in altre opere del pittore, è lo sprezzo più completo del disegno e delle forme, che sembrano dilagare e fondersi in una fiumana indecisa, mentre il calore si perde, si annebbia in un'ombra che si accosta vieppiù alla monocromia del chiaroscuro. Ma coi difetti, cogli ardimenti, colle pretensioni dell'artista, quanta giocondità in quella serena figura della Vergine, quale palpito nel Bambino che balza dalle braccia della madre! E la testa di San Giuseppe, indecisa, deforme quasi, è di una intimità, di una vigoria di espressione, di una devozione così affettuosa da colpire profondamente», Daniel, *La Sacra Famiglia*, «Arte Sacra», I (1898), n. 16, p. 128. Per il trittico: Schinetti, in Mazzocca 1999, p. 160.

⁷³⁵ *Le Opere di Gaetano Previati dell'Associazione nazionale mutilati e invalidi di guerra*, Bestetti e Tumminelli, Milano Roma 1927, Tav. XV.

⁷³⁶ D'Agati in Zatti, 2019, p. 104 e p. 107 nota 47.

Grassi e ricondotta al 1901.⁷³⁷ Oltre alla descrizione, in parte precisissima nel cogliere il rapporto tra la nube dorata e le foglie aguzze dell'albero ma, comprensibilmente, meno precisa nel ricordo del bambino che corre dietro la madre, conforta l'anticipo di datazione al 1898 il fatto che l'attuale datazione al 1901 è vincolata alla presentazione del pastello alla IV Biennale del 1901⁷³⁸ dove il pittore, in realtà, ha una sua mostra monografica nella quale sono esposti diversi lavori risalenti ad anni precedenti. Anche in occasione della mostra del Quarantenario della Famiglia Artistica, Previati si presentava con un lavoro che, del resto, sembrerebbe ricollegarsi alla *Primavera* esposta in Biennale: il catalogo, infatti, al numero 29 riporta per il pittore ferrarese un «Primavera – pastello – 1901».⁷³⁹ La descrizione che ne offre Margherita Sarfatti, tuttavia, non sembra riferirsi a *La Quiete* ma ad un'altra versione del tema:

E in *Primavera* ci evoca innanzi la perfetta letizia d'un prato verde, in pendio, senza altro orizzonte, d'ogni parte che il cielo: tutto conchiuso, limitato e aperto, d'ogni parte, sull'infinito azzurro intenso del cielo: due piccole creaturine vi ruzzano, partecipi inconsapevoli di quella gran gioia semplice della terra della luce dell'aria; ma la gioia consapevole, pensosa e profonda, la piena giocondità dell'uomo è in una figura chiarovestita di giovane donna che par guardare l'aria e la terra e il sole, e le sue due creature, gaudioso mistero d'amore.⁷⁴⁰

La mancanza di qualsiasi riferimento alla presenza dell'oleandro, elemento centrale nella composizione, suggerisce che la Sarfatti si riferisca ad una variazione sul tema come documenta una seconda versione *Il Mattino* in cui la scena presenta solo il gruppetto intimo della madre coi figli nell'ambiente panico descritto dalla critica.⁷⁴¹ *La Quiete*, viceversa, si inseriva nel ripensamento, come già accennato, de *L'Oleandro*, ovvero della prima declinazione di *Mattino* (Firenze, Palazzo Pitti), da cui deriva, come ampiamente noto, il pastello milanese.

Il *contro i più* che scrive Ojetti, a proposito della costanza della ricerca di Previati, è tanto più significativo quanto più si pensi alla opposizione che si ritrova nell'articolo sull'Intima de «La Lombardia», ma anche alla tiepida accoglienza di Enrico Thovez di un capolavoro come *I Re Magi* dove, a suo avviso, «senza scusa restano pur sempre le gravi scorrettezze di forma»⁷⁴². Accuse di questo tipo, del resto, proseguivano nei confronti dell'altro «maestro» affermatosi per le sue ricerche sul superamento della forma: il critico de la «Lega Lombarda» dedicava quasi per intero la sua non troppo entusiasta recensione alla contestazione della pittura divisionista, non tanto per l'ossessione

⁷³⁷ F. Ragazzi, a cura di, *Gaetano Previati. Vent'anni in Liguria (1901-1920)*, cat. della mostra, (Lavagna, Villa Grimaldi-Gentile, 23 aprile-12 giugno 2005), De Ferrari, Genova 2005, p. 165 n. 75; A. Oldani, P. Zatti, a cura di, *Galleria d'Arte Moderna Milano. Le collezioni*, Officina Libreria, Milano 2017, p. 343, n. 358;

⁷³⁸ *IV Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia. 22 aprile – 31 ottobre 1901. Catalogo Illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia 1901, pp.146-153, in particolare p. 151 n. 14.

⁷³⁹ *Esposizione retrospettiva e contemporanea di Belle Arti della Famiglia Artistica. Seconda edizione*, Alfieri & Lacroix, Milano 1913, p. 6 n. 29.

⁷⁴⁰ M. Sarfatti, *Le esposizioni alla Famiglia Artistica*, «L'Avanti», XVIII (1914), 1, 1 gennaio 1914, p. 3.

⁷⁴¹ Fiori 1968 I, p. 47 III.74 518.

⁷⁴² «Il Previati sembra oramai fedele ad un tipo fisso di quadri con linea d'orizzonte formata da una sterminata e confusa moltitudine. La folla stavolta è orientale ed è formata dai popoli che seguono i Re Magi. La scena, com'è composta, non ha nessuna verosimiglianza storica od umana, né le persone e le cose hanno l'evidenza materiale del vero. Di più le figure dei vecchioni, umilmente rinvolti in grandi manti ricamati, sono deboli ed affettate; la madonna è volutamente primitiva ed il bimbo è mostruoso. Ma avuto riguardo alla solita tonalità giallastra del quadro, ed alla fattura da pastello, è preferibile considerarlo come una fantasia decorativa. Come tale, se è inferiore alle precedenti, è pur sempre composta con capacità suggestiva e con vero senso decorativo: la monocromia ben intesa diventa in questo caso un pregio non piccolo, ma senza scusa restano pur sempre le gravi scorrettezze di forma», E. Thovez, *All'Esposizione Generale di Torino. La pittura (II)*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 167, 20 giugno 1898, pp. 1-2.

puntinista di Morbelli, quanto per il carattere, a suo avviso, superato della ricerca divisa e del suo estenuato manierismo, mettendo in guardia proprio i più giovani pittori dalla miscomprensione delle finalità stesse del fare pittorico e dalla necessità di rapportarsi ad un contesto internazionale che, ormai, guardava ad altre direzioni .

Fra i tentativi infelici, stramberie paranoiche, senza originalità, dirette a sdoganare roba spolpata senza muscoli e senza sangue quali prodotti di genialità incomprese, qualche cosa di bello e di buono vi abbiamo ammirato. [...] Morbelli offre una quantità di studi e di ricerche su tutti i toni e d'ogne maniera; ce n'è per ogni gusto. Preferiamo gli *interni ai paesaggi* che (non sappiamo se per effetto della luce elettrica) ci parvero piuttosto crudi e freddi nei verdi e nelle ombre. [...]

Ma non vogliamo però tacere alcune nostre opinioni riguardo al primo armeggiare delle nostre reclute artistiche, che dovranno sostenere l'onore della grande arte italiana di fronte alle poderose manifestazioni dell'arte del Nord. Bisogna avere visitate alcune esposizioni tedesche, olandesi, ecc. per averne un'idea! Altro che il campicello solatio, il giuochetto luminoso coi colori complementari e la botta di luce fra penombre diafane! Tutte belle cose, ma ci vuol altro per sostenere i terribili confronti coll'arte nordica moderna che non confonde i *mezzi colle finalità*, e non scherza davvero!

Dote precipua di una pittura moderna è la luminosità. Alla ricerca di questa i pittori battono vie diverse. Chi trova l'energia luminosa con mezzi fisici, *accoppiando i colori complementari*; chi bada alla chimica degli impasti, lavorando a *velatura leggerissima* sulla tela eliminando così più che sia possibile l'olio, le vernici od altre sostanze le quali (oltre a trattenere la velocità delle vibrazioni della luce) tendono ad annerire. Certi pittori, più artisti, lasciando alla chimica le sue ricette, trovano la luminosità nei portentosi effetti delle *tonalità* bene studiate.

Ricordiamo, a tale proposito, l'osservazione che abbiam fatto l'anno scorso, nei *nostri studi* sulla straordinaria Esposizione *quinquennale* di Monaco; dove fra cinquemila tele provenienti da ogni scuola del mondo, cinque soli quadri figuravano della vera scuola *divisionista*, e questi, se davano l'effetto dell'aria aperta, non erano però più luminosi di certi altri sorridenti di sole.

Ma noi non facciamo questione di metodi e di scuole; vogliamo solo che la *pittura* sia *arte*. Sta bene che il più umile soggetto possa racchiudere scintille di bellezze artistiche, e che una botta di colore secondo Pasquale Villari, possa rivelare l'animo di un artista; ma la pittura, ben soggiunge Panzacchi⁷⁴³, non può fermarsi qui, sotto pena di rimbambire. *Bonus ex integra causa*.

La pittura deve pur dire qualche cosa allo spirito attraverso le emozioni dell'artista, il quale, ben dice l'Ojetti, "antropomorfizza gli alberi, le acque, i monti, le nuvole così da poterci entrare in *simpatia*, come con altrettante volontà concordi". E consonanza musicale vi deve essere, quella consonanza, che è la sintesi cui accennava Carot. "Perciò l'anima dell'artista deve essere sempre davanti al vero di una vibratilità d'arpa al vento, così che la sua voce entri nella musica continuamente. Se la voce delle cose e dei fenomeni esterni sopraffà la sua, c'è *verismo* crudo: l'artista è cacciato, gli si sostituisce la lastra fotografica. Se la voce sua sopraffà quella delle cose, c'è la *maniera*"⁷⁴⁴

Al netto del cappello iniziale che appare essere una ulteriore conferma del carattere "sperimentale" delle opere proposte all'Intima, è evidente come il critico mostri una insofferenza verso il principio scientifico e la meticolosa applicazione metodologica della teoria divisa, morbelliana in particolare, dando voce all'ormai abusato luogo comune che la pittura divisionista lasci emergere troppo il suo carattere tecnicista a scapito della *simpatia* che evocava Ojetti. La stessa penna del «Marzocco» manifestava simili dubbi dinanzi alle opere esposte da Morbelli all'Intima: il pittore alessandrino era

⁷⁴³ I riferimenti a Panzacchi, penna de «Natura e Arte», illuminano sull'ambito al quale il recensore de «La Lega Lombarda» si riferiva dal punto di vista ideale essendo la rivista, generalmente, schierata su posizioni non di *rinnovamento estetizzante* e che nei confronti della poetica divisa si assestò sempre su *un atteggiamento di cauta aspettativa*. Per questi aspetti: Madrignani 1990, pp. 119-120.

⁷⁴⁴ Azc. *Questioni d'arte*, «Lega Lombarda», XIV (1899), 1, 1 gennaio 1899, p. 2.

riuscito, per l'occasione, a realizzare il suo ideale progetto di una esposizione di ampio respiro nelle sale dell'associazione. A proposito di questo non censito passaggio espositivo nella biografia di Morbelli⁷⁴⁵, il 12 dicembre 1898 scriveva a Pellizza: «Speriamo tornando a noi, che questo nuovo anno ci sia propizio di ghelli molte e fortunate vendite di quadri. Ho avuto dalla Famiglia Artistica il godimento di una parete intiera per esporvi 14 o 15 quadri, studi, ricerche ecc. alcuni vecchi di un 10 o 15 anni, alcuni recenti, la maggior parte senza cornice e tutto per vedere di vendere a prezzi fin de siecle! Speriamo!». ⁷⁴⁶ L'esposizione Morbelli non destò particolari interessi: il critico de «La Lombardia» licenziava il tutto con un laconico «i dipinti del Morbelli sono già stati esposti chissà quante volte». ⁷⁴⁷ Approfondiva l'indagine, invece, Ojetti che si dedicava ampiamente alla lettura delle opere morbelliane

E contro i più è anche Angelo Morbelli che, noncurante dei passati trionfi, resta tenace al divisionismo preciso ed espone qui parecchi saggi del suo luminoso *opus vermiculatum*, come avrebbe detto un antico. Alcuni — la Val Furva e la Risaja — sono saggi noti e discussi a Venezia e a Firenze, nelle ultime Mostre. Rivederli accanto a molte altre opere sue è utile per formulare una lode e una critica. E la lode è per la sua onestà, e la critica è per la sua rigidità che giunge fino alla frigidità. I quadri di Angelo Morbelli non commuovono più; attirano le discussioni — entusiasmi e derisioni — di pittori e di critici, ma chi ha dipinto il *Viativo* non deve accontentarsi di discussioni puramente tecniche. Anche in soggetti come quella *Venduta* che era a Venezia nel '97 e come questa tela dove una madre dorme presso la sua bimba in una penombra resa magistralmente, per quanto a chi legga possano sembrare pieni di simpatia, pure lasciano freddi. L'insistenza del pennello a compire la minuta opera di paziente onestà, frantuma forse l'impressione sommaria, quella «prima impressione» che deve accendere l'emozione? Non so. Io rammento con delizia una marina che è qui, dove il sole dardeggia tra nuvole rotte, con un effetto di luce vittoriosamente abbagliante. Ma per Angelo Morbelli, questo è ancor poco perché io l'ammiro troppo⁷⁴⁸.

Purtroppo la scarsità di recensioni non permette di ricostruire quanto esposto da Morbelli: la presenza di *interni* ed *esterni* lascia immaginare la presenza di diverse tele dedicate al Pio Albergo, mentre certo è che vi fossero esposti tre importanti lavori: il rimaneggiato *Per ottanta centesimi*⁷⁴⁹, il tribolato *Val Furva – A duemila metri*⁷⁵⁰ e *Alba Felice*⁷⁵¹ (ill 3-4). Fatto è che anche Ojetti si accosta, pur nell'apprezzamento personale dell'opera del pittore, al *Leitmotiv* dell'eccessivo manifestarsi del lavoro tecnico che raggela e fa perdere di poesia alle composizioni. Come noto Ojetti celebra la pittura segantiniana⁷⁵², ma nel corso degli anni si rivela sempre più critico nei confronti della tecnica divisa radicalizzando, infine, la lettura che si palesa in questa occasione per l'opera di Morbelli: non è, alla luce di queste parole, un fatto isolato quanto sette anni dopo scrive in una forte stroncatura dell'esposizione veneziana del 1905 con un trafiletto dal titolo *Gli apostoli e l'inutilità del*

⁷⁴⁵ Se ne è data comunicazione in: D'Agati 2019 pp. 103-104.

⁷⁴⁶ Fiori 1968, I, p. 133. Lettera a Pellizza del 12 dicembre 1898.

⁷⁴⁷ F.v., *Nel Campo Artistico, Alla Famiglia Artistica e alla Patriottica*, «La Lombardia», XL (1898), 356, 29 dicembre 1898, pp. 3-4.

⁷⁴⁸ Ojetti 1899, p. 1.

⁷⁴⁹ A. Scotti Tosini, *Morbelli e la Vita di risaja*, in A. Scotti Tosini, a cura di, *Vita in Risaja. Lavoro e socialità nella pittura di Angelo Morbelli*, cat. della mostra (Novara, 13-25 aprile 2018; Vercelli, Museo Francesco Borgogna, 29 aprile – 1 luglio 2018), Mets, 2018, pp. 15-24; pp. 96-101.

⁷⁵⁰ *A duemila metri* esposto a Firenze nel 1896 (*Esposizione dell'Arte e dei Fiori. Catalogo ufficiale dell'Esposizione di Belle Arti, Firenze 19 dicembre 1896 - 21 marzo 1897*, Landi, Firenze 1896, p. 32, n. 102). Sia Morbelli che Pellizza avevano condiviso dei dubbi sull'opera: Poggialini Tominetti 1971, p.178; AD 1968, I, p. 199.

⁷⁵¹ Scotti Tosini 2011, p. 65, p. 139 n. 65.

⁷⁵² Madrignani 1990, p. 120.

divisionismo a fronte di un dilagare, ormai nazionale, della pittura divisa, soprattutto nel contesto laziale.

Il divisionismo scomparso in ogni altro paese d'Europa si vien ancora diffondendo in Italia, e nella forma più trita e pettegola di puntinismo. Quest'anno le sale del Lazio, della Lombardia, del Piemonte ne sono invase. Noi arriviamo anche qui ultimi, e poiché questo procedimento inutile è faticoso per lo spettatore quanto per l'artista, questo vedendosi poco apprezzato dal pubblico più si ostina in quel suo tormento con fierezza d'apostolo. E dal Grubicy al Morbelli, dal Pellizza al Lionne, veramente questi difensori del puntinismo meticoloso meritano il rispetto che, almeno in tempi di scetticismo, è elegante avere per gli apostoli: rispetto e non fede.

Infatti molli dei puntinisti credono ancora d'essere in Europa all'avanguardia del movimento "per la luce" che è stato il vanto della pittura degli ultimi trent'anni, da Manet ad oggi. Invece risolti quei problemi e lavata la pittura dalla vecchia "salsa bruna", tutti pittori son tornati ormai a dipingere nel modo più acconcio ad esprimere la loro visione e il loro sentimento. E l'unità della luce, più che l'intensità della luce, è tornata a dare vanto di bellezza a un quadro. Si aggiunga che quella tecnica è ottima la quale è più immediata, cioè frapponne meno ostacoli tra l'invenzione visiva del pittore e la pennellata. Il puntinismo e il ricamo ancora non hanno dato né un Tintoretto, né un Velasquez.

E anche se si volesse parlare di intensità luminosa basterebbe portare uno dei prodigiosi nudi da Anders Zorn dipinti con tecnica semplice e veloce per la chiara sala svedese accanto al quadro d'un luminista romano o milanese per veder questo, al confronto, spegnersi come una luna davanti al sole. Perciò io credo che quest'esposizione segnerà il parossismo e la decadenza di questa eroica aberrazione, anche perché i seguaci più indisciplinati vi ottengono un successo superiore a quello dei maestri inchiodati alla croce della teoria: e questa è mortale per la disciplina...⁷⁵³

Basti pensare che Morbelli, come noto⁷⁵⁴, esponeva *Sogno e realtà* e *Le Parche* cannibalizzati dalla critica, da Thovez al più accondiscendente, ma contrariato, Pica. Il recupero delle rassegne Intime, da questo punto di vista, concorre ad arricchire le attestazioni critiche sulla vicenda divisionista che, come appare chiaro, si gioca anche in contesti "minori" e locali come le piccole esposizioni della Famiglia in cui proprio Morbelli e Previati non lesinano, si è visto, di esporre opere di ampio respiro che, come nel caso di *S'Avanza*, rappresentano i manifesti di una poetica pittorica.

Rimanendo tra i nuovi maestri si trovava esposta l'opera «una *Ragazza al balcone* dipinta dal Longoni, il quale non ha nella parte ombrata del quadro mantenuto l'evidenza e la modernità della parte in luce»⁷⁵⁵. Questa laconica nota di Ojetti non permette di identificare l'opera che si riallaccia alla serie di variazioni sul tema della figura alla finestra che il pittore avvia all'inizio degli anni novanta con *L'attesa*, *Mamma* o *alla Finestra*⁷⁵⁶ e che culmina, attorno al 1899, con *Primavera*⁷⁵⁷. La descrizione, che evidenzia una differenziazione iconografica tra una parte in piena luce ed una parte in ombra, lascerebbe pensare, tuttavia, ad un possibile primo avvio di uno studio proprio per l'opera *Primavera* che da quanto noto, benché la tela finale risulti essere stata tagliata, doveva avere una simile suddivisione.

Conclude le presenze dei maestri Mentessi del quale le «due piccoli amiche, o sorelle che siano [...] sono graziose e molto suggestive per le attitudini, se la pittura fosse più solida, in altri termini, se

⁷⁵³ U. Ojetti, *All'Esposizione di Venezia. I pittori italiani*, «Corriere della Sera», XXX (1905), 131, 14 maggio 1905, pp. 1-2.

⁷⁵⁴ Si veda da ultimo Ginex 2018, pp. 85-86.

⁷⁵⁵ Ojetti 1899, p. 1-2.

⁷⁵⁶ Ginex 1995, p. 189 n. 126; 193 nn. 136, 138.

⁷⁵⁷ Iv, pp. 234-235 nn. 230-232.

l'espressione di quei visini fosse integrata nella plastica, l'impressione sarebbe maggiore»⁷⁵⁸ e Luigi Conconi sul quale si trova solo la sferzante nota del recensore: «confesso la mia incompetenza a dare giudizi sopra un arte di là da venire, per la semplice ed esauriente ragione che io vivo l'anno di grazia in cui tutti viviamo». ⁷⁵⁹

Ancora, tuttavia, i veri protagonisti della sono i giovani pittori nati tra il 1870 ed il 1880, i *frondeurs* individuati da Ojetti.

Giovanni Buffa che all'Intima precedente si era mostrato non pienamente risolto con il suo *Principe del Sogno* rifiutato già alla Triennale, raccoglieva i consensi della critica. Ojetti scrive:

Di Giovanni Buffa, esuberante e violento, avevo veduto e lodato a Torino alcuni pastelli rappresentanti scene forse di sogno o vecchi giardini con colonne infrante e con vasche addormentate sotto un velo di lentiggine e con erme e statue corrose, lichenose viscosi, e cerchi di sole tra le chiome dei salci piangenti. Tale io ritrovo qui, poeta fastoso e triste che ha una misura cromatica mirabilmente mantenuta tra quei contrasti di linea e di luce singolarissimi. Vi aggiunge una larga scena cittadina notturna dove qualche scorrettezza di disegno è compensata da una veemenza sommaria di rappresentazione la quale rammenta certe fosche litografie colorate da Steinlen.

L'opera di Buffa è da ricostruire integralmente almeno per la sua attività pittorica precedente alla attività degli anni dieci e venti del '900 e salvo alcune rare occorrenze sul mercato antiquario è in larga parte ignota. Da quanto emerge dalle critiche, tuttavia, sembra di poter collocare l'opera del pittore sulla scia di quella "arte di immaginazione" di matrice latamente simbolista che, nella lettura di Ojetti, trovava un contraltare nell'enfasi deformante e graficamente sintetica delle litografie di Steinlen e verrebbe da riferirsi alle illustrazioni del pittore francese di questi anni per le «Gil Bal» e «La Feuille». Anche il critico de «La Lega Lombarda» rileva una sorta di corsività della pittura del Buffa che si affianca alla spiccata vena decorativa propria delle opere connesse all'attività da illustratore: «Buffa [dà] lampi di genialità con nervosa disinvoltura di tocco e fermezza d'intuito». ⁷⁶⁰ Sembra giungerne conferma da quanto esposto alla Permanente nello stesso anno, sia per le tematiche latamente *immaginative* sia per la concentrazione sui valori disegnativi: «quattro disegni in bianco e nero di Giovanni Buffa; sono studii di chiaro di luna, su varii motivi, in una visione così personale, ed in una esecuzione così serrata e sicura, da far meraviglia, in un giovane». ⁷⁶¹

Suscitava l'interesse di Ojetti anche il giovanissimo Carlo Colombo che già all'intima del 1897 era emerso per un suo ritratto di maniera divisionista: «Il Colombo è l'opposto del Buffa con la sua testa ad olio di una velatura giallastra e di una fattura liscia maiolicata, ma pur così saldamente costruita. La scena campestre su cui quel profilo campeggia è invece di tecnica larga e libera, e il contrasto rammenta certe porcellane giapponesi più o meno opache nei vari piani». La descrizione di Ojetti sembra combaciare perfettamente con un dipinto, oggi conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano ⁷⁶², donato al museo da Cesare Ravasco, l'orafo e collezionista fratello di Carlo Ravasco. Il dipinto, un olio, è firmato e datato al 1899 (ill. 5): se non si tratta della stessa opera descritta dal critico, è comunque un lavoro che si pone in serie con quello e che permette di definire la fantasmatica

⁷⁵⁸ Fv 1898, pp. 3-4. Su «La Lega Lombarda» è riportata anche una annotazione tecnica: «la deliziosa visione del Mentessi, tradotta in pittura col nuovo sistema a *tempera-Wurm*, è un vero gioiello», azc 1899, p. 2.

⁷⁵⁹ Ibidem.

⁷⁶⁰ Azc 1898, p. 2.

⁷⁶¹ Gm. *L'Esposizione di Belle Arti alla Permanente*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 118, 30 aprile 1898, p. 2; Società per le Belle Arti, *Esposizione di Primavera 1898. Catalogo*, Monti, Milano 1898, p. 7 nn. 1-2.

⁷⁶² L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. L'Ottocento. N-Z*, III, Electa, Milano 1975, s.p., n. A35.

personalità dell'artista legato al gruppo divisionista in questo torno d'anni. Vi si trova un profilo di fanciulla che si staglia su un paesaggio campestre ed è ravvisabile quella diversità di trattamenti pittorici *giapponista*. Il viso della fanciulla appare trattato con una pittura, per l'appunto, liscia dove leggere velature di colore creano una tessitura di delicatissimi trapassi chiaroscurali giocati su una limosità meridiana iridescente dominata dai violetti e dai gialli acidi. Fa da controcanto un paesaggio trattato in maniera più sommaria con pennellate di colori puri giocata su una palette dai toni pastello: giallini, arancioni, azzurri cinerini, glicine e violetti stesi su un fondo verde.

L'opera, per la stringente affinità iconografica e quel tono di *velatura giallastra* sembra a tutti gli effetti identificabile con quella esposta all'Intima: nulla vieta che, realizzata a ridosso del 1899, l'artista apponesse come datazione l'anno successivo a quello di realizzo. Come rilevato in precedenza, siamo nell'ambito di una pittura che, se da un lato si accosta alla poetica del colore diviso, dall'altro tende ad un recupero del valore disegnativo, della modellazione per chiaroscuro, dell'esaltazione del segno in una diluizione e in un superamento del tecnicismo divisionista: la ricerca della luminosità, evidentissima in questo olio che, non a caso, tende al pastello come resa pittorica, si gioca nello schiarimento della tavolozza, nell'utilizzo di colori puri accostati liberamente che, come in questo caso, suggeriscono una iridescenza opalina alla superficie pittorica. L'accentuazione della resa grafica è evidente nel cammeo del viso la cui linea di profilo è ricavata dalla differente matericità dell'impasto cromatico, come se la superficie del viso, piatta ed uniforme, priva di segni di pennellate, creasse una frattura con il tessuto pittorico circostante: una differenziazione che appare chiaramente voluta e che sembra assolvere ad una precisa funzione visiva. Mentre il viso, infatti, nella resa *maiolicata* appare nitidamente descritto e iscritto, il trattamento pittorico dello sfondo crea un contrasto pittorico che accentua la valenza del fondo come *indefinito* e che otticamente si pone quale superficie arretrata rispetto alla figura piatta che vi si staglia sopra. Siamo nell'ambito di quel linguaggio che Virgilio Colombo aveva perfettamente intravisto nell'Intima precedente: purezza ostentata, colori bigi, *incontentabile ricerca dell'ambiente*, un'arte *riflessa*, cerebrale, tecnicamente elaborata e aggiornata e chiaramente debitrice di sperimentazioni linguistiche condotte in ambito grafico sul pastello: è una pittura nel segno inconfondibile della lezione di Giovanni Sottocornola – impossibile non pensare dinanzi a questa tecnica al *tour de force* de *Il Libro Azzurro* del 1900 – il cui influsso sulla pittura di questo momento attende una riconsiderazione storica, all'insegna di una preziosità disegnativa e cromatica che accomuna Colombo, come già visto, a Borgo Maineri.

Questa tendenza alla “integrazione” dei mezzi e allo sperimentalismo sulle tecniche è notata ed emerge anche da un fattore strettamente tecnico: Ogetti parla di *laboriosi che tramezzano così il disegnare col colorire*: abbondano le grafiche. Sembra, in questo momento, che il pastello, nella ricerca di alcuni pittori, assuma una valenza linguistica sperimentale simile a quella dell'acquarello in epoca cremoniana e post-cremoniana. Aspetto che appare ravvisabile proprio dalle critiche delle Intime dove questa produzione di ricerca minore – matite rosse, disegni, pastelli – trova un canale espositivo e commerciale ideale. Giuseppe Mascarini, che aveva esordito all'Intima del 1897 con degli studi di testa e dei ritratti⁷⁶³, presenta un ritratto della mamma *disegnato e lievemente colorito: limpido e sobrio* lo definisce il critico a confronto con i colleghi *intemperanti* fra i quali si inserisce Luigi Borgo Maineri con due paesaggi a proposito dei quali Ogetti scrive che «ha troppo guardato

⁷⁶³ Gm 1897, p. 2.

Claude Monet».⁷⁶⁴ La partecipazione di Mascarini alla vita artistica dell'associazione è stata ricostruita nella documentata monografia dedicata al pittore:⁷⁶⁵ in catalogo è stata proposta la condivisibile ipotesi di identificazione del ritratto esposto all'Intima con un pastello, oggi in collezione privata, che ritrae la madre del pittore datato al marzo 1899.⁷⁶⁶ Se le recensioni non permettono di verificare la presenza di altre opere,⁷⁶⁷ la possibilità di disporre di alcuni saggi delle opere realizzate dall'artista tra il 1897 e l'inizio del secolo, dà modo di verificare in maniera puntuale quanto registrato in merito alla *purezza* della ricerca dei giovani. D'altronde Mascarini condivide con gli altri novissimi la frequentazione con Mentessi: le prove a carboncino, le matite rosse – soprattutto nei ritratti⁷⁶⁸ – testimoniano l'intenso esercizio grafico basato sul nitore disegnativo e la ricerca di leggeri effetti chiaroscurali che si apparentano ai coevi risultati di Pietro Chiesa.

Per quel che pertiene Luigi Borgo Maineri, che l'interesse del pittore si orientasse su questioni legate alla resa della luce, forse in relazione anche ad una conoscenza mediata della produzione impressionista francese più che della riflessione sulle ricerche divisioniste in ambito locale, lo testimonia l'opera esposta alla Permanente: «il Borgomaineri, un *luminista* che col suo paese *contro il sole* esce dalla serie dei tentativi sterili ed ottiene un apprezzabile risultato».⁷⁶⁹

Fra coloro che *tramezzano così il disegnare col colorire* il critico annoverava tutta la nuova scuola mentessiana: «i disegni a sanguina del Cantinotti per gli affreschi della sala della Lega dei ferrovieri, una testa vivissima del Chiesa, pure a sanguina, e altri volti studiati con sagacia dallo Zùccari». La nota sulla realizzazione a matita rossa dei disegni di Cantinotti permette di identificarli, con buona probabilità, con i tre disegni noti e già pubblicati da Giovanna Ginex riferentesi a *Il Lavoro redento*⁷⁷⁰ (ill. 6). Di Carlo Agazzi si segnala un «interno di bosco»⁷⁷¹, mentre Ojetti si riferisce ad un Agazzi che è da riconoscere in Ermenegildo

è l'Agazzi dal pennellare asserpolato e preciso il quale espone paesaggi assoluti e figure. Fra tutte, notevole la testa di una giovane dai capelli nerissimi, con alcune delicatezze di mezze tinte tanè soavi in quell'intonazione che trae al turchino morto. M'han detto che egli ha studiato col Tallone; vorrei sapere però dove egli abbia conosciuto Antonio Mancini

⁷⁶⁴ Ojetti 1899, p. 1-2.

⁷⁶⁵ A. D'Amico, *Giuseppe Mascarini: 1877-1954. Una tavolozza tra due secoli*, Skira, Milano 2016. Si veda in particolare: A. D'Amico, *Giuseppe Mascarini: la schietta pittura del vero e il raro "lusso di divagare nel sogno"*, in D'Amico 2016, pp.31-45, in particolare pp. 31-35.

⁷⁶⁶ Ivi, p. 210 n.9 e p. 67 n. 39 (ill.).

⁷⁶⁷ Ivi, p. 210 n. 4, p. 58 n. 20: D'Amico ipotizza la presenza di questo ritratto all'Intima del 1897.

⁷⁶⁸ Si vedano in particolare il *Profilo di giovietta (Evelina Mascarini)* a matita rossa del 1899 esposto alla primaverile della Permanente e, non a caso, definito come pierfrancescano dalla critica (D'Amico 2016, p. 210 n. 10, p. 58 n. 21), il *Ritratto di Felice Mascarini* del 1897 (D'Amico 2016, p. 210 n. 5, p. 76 n. 61).

⁷⁶⁹ Gm 1898b, p. 2. L'opera non è segnalata nel catalogo dell'Esposizione: Società per le Belle Arti, *Esposizione di Primavera 1898. Catalogo*, Monti, Milano 1898.

⁷⁷⁰ G. Ginex, a cura di, *Il lavoro redento. Il trittico dei ferrovieri nel salone della Società di mutuo soccorso e di miglioramento fra i conduttori delle ferrovie italiane*, Società nazionale di mutuo soccorso fra i ferrovieri e lavoratori dei trasporti, Milano 1992, p. 45 n. 35, p. 48 n. 39, p. 46 n. 36; P. Foglia, in L. Martini, a cura di, *Arte per l'Umanità. Arte e artisti in 120 anni di cooperazione*, cat. della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 15 novembre – 15 dicembre 2006), Skira, Milano 2006, pp. 54-61, nn. 7-11.

⁷⁷¹ In occasione della mostra annuale alla Permanente espone: *Testa-acquarelli, Paese (Impressione), Crisantemi, Al Balcone-pastello, Bozzetto-acquarello*, Società per le Belle Arti, *Esposizione di Primavera 1898. Catalogo*, Monti, Milano 1898, p. 7 nn. 4-5, p. 8 n. 15, p. 10 n. 35-36.

La nota del critico si rivela interessante per la biografia dell'artista che si formò, come noto, nella scuola talloniana: l'indicazione circa una pittura *dal pennellare asserpolato* sembra rimandare, insieme al riferimento a Mancini – approcciato indirettamente anche grazie al mancinismo di Tallone – ad una pittura libera, fatta di impasti cromatici. Il pittore bergamasco, classe 1866 fratello minore di Rinaldo, ricorre nelle recensioni delle Intime a partire dal 1896 con «buone teste studiate con rispetto del vero»⁷⁷² che, per motivi strettamente iconografici, non possono essere rimandati a Carlo Agazzi, prevalentemente paesaggista. L'esordio di Agazzi⁷⁷³ risale al 1886 e avviene sotto il segno di Cesare Tallone e di una pittura di impasti cromatici corposi e sprezzature di tocco. Così appariva a Luigi Chirtani che ammoniva i due fratelli, Ermenegildo in particolare, dalle colonne del «Corriere della Sera» in occasione dell'esposizione braidense:

Hanno esposto [i due fratelli] un paesaggio piuttosto grande ciascuno, vibrati di colore, smaglianti, semplici nell'intonazione, ma dipinti a dirittura con colpi di scopa, scopa artistica, ma scopa, passando ogni limite del dipinger largo. Oltre al paesaggio, il fratello minore Ermenegildo, ha un nudo d'adolescente, grande al vero, seduto sull'erba, di succoso colore ma aspreggiante di quelle creste di colore che sono le bravate di chi si mette in linea di forte coloritore⁷⁷⁴

Ermenegildo Agazzi appartiene alla stessa generazione di Achille Filippini Fantoni col quale condivide la formazione talloniana: sebbene già attivo da un decennio sulla scena artistica, prima bergamasca poi milanese, la sua produzione in questi anni è, per un osservatore acuto come Chirtani, troppo puntata alla manierizzazione della pittura del maestro Tallone tanto che i due fratelli gli appaiono «artisti di molto talento, ma trascinati ad esagerarsene la portata, tendenza caratteristica del Tallone [...] Egli ha degli scolari che copiano le sue tinte e i suoi difetti, e sui quali non mi fermo»⁷⁷⁵. Sarà a partire dal giro del secolo che il pittore svilupperà quel *colorismo ad oltranza*⁷⁷⁶ che rappresenta la cifra caratteristica del suo linguaggio nei primi decenni del '900.

Per quel che riguarda la scultura, all'Intima del 1898 si registra la prima attestazione di Romolo Del Bo⁷⁷⁷, che aveva esordito, ventenne, alla prima Triennale del 1891⁷⁷⁸, con un «medaglione in bassissimo rilievo [che] mostra una testa pensierosa, dal profilo di Nazareno e nelle lievissime altezze rende tutti i piani con una perspicuità straordinari»⁷⁷⁹. L'opera, così come descritta, sembra aderire perfettamente a una scultura nota dell'artista, la *Testa di Cristo* la cui versione in marmo si trova oggi

⁷⁷² Pvc 1896, p. 2. Sicuramente presente alla rassegna del 1897 dove è citato un Agazzi tra i pittori della generazione degli anni sessanta e, in ogni caso, distaccati dal gruppo divisionsista e dei *giovanissimi*: «accenno al volo al Galli, al Feller Meyer, al Belloni, al Villa, al Sanquirico, al Malaspina, al Calchi-Novati, all'Agazzi, al Cinotti, i cui nomi mi sovengono col ricordo dei loro quadri, che hanno tutti pregi non comuni», Pvc 1897, p. 3.

⁷⁷³ *Pittori & Pittura dell'Ottocento Italiano. Dizionario degli artisti. Abate Alessandro-Gioli Luigi, I, DeAgostini, Novara 1997-1998, p. 7, ad vocem.* La bibliografia sul pittore è alquanto datata, si segnalano, oltre al più recente e puntuale intervento di Rea (1992): G. Marangoni, *Artisti Contemporanei. Ermenegildo Agazzi*, «Emporium», vol. XLVI (1917), 273, pp. 115-128; O. Morali, *Il Pittore Bergamasco Ermenegildo Agazzi*, «Rivista di Bergamo». X (1932), 4, pp. 142-148; D. Cugini, *Ermenegildo Agazzi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1966; G. Predaval, *Ermenegildo Agazzi. Galleria del Colleoni*, Grafiche Facetti, Gorgonzola 1980.

⁷⁷⁴ L. Chirtani, *Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 265, 25 settembre 1888, pp. 1-2.

⁷⁷⁵ L. Chirtani, 1893-1894, p. 684.

⁷⁷⁶ G. Marangoni, *Ermenegildo Agazzi*, «Emporium», vol. XLVI (1917), 273, pp. 114-128, in particolare p. 124.

⁷⁷⁷ In mancanza di studi si segnala come riferimento la voce di Marzia Kronauer nel Dizionario Biografico degli Italiani Treccani, vol. XXXVI (1988).

⁷⁷⁸ *Catalogo Ufficiale...* 1891, p. 18, n. 113.

⁷⁷⁹ Ojetti 1898, pp. 1-2.

conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano⁷⁸⁰ come passaggio proprietario dalla Società per le Belle Arti nel 1903. Il marmo fu esposto, infatti, alla rassegna annuale della Società e dell'Esposizione Permanente del 1903⁷⁸¹, ma si trattava di un lavoro apprestato in gesso anni prima. Nel 1899, infatti, alla terza biennale di Venezia Romolo del Bo aveva proposto il medesimo soggetto in gesso⁷⁸² e lo stesso Ojetti lo registrava: «Romolo del Bo col medaglione in bassissimo rilievo del *Cristo morto*»⁷⁸³. La recensione di Ojetti all'Intima – come spesso accade – presenta delle inesattezze, come si evince dal leggero lapsus iconografico sull'opera di Previati, perché spesso nella restituzione di ciò che il critico osserva subentra il filtro della memoria e l'impossibilità di disporre delle opere nel momento della stesura del testo. Nel caso del medaglione di Del Bo sembrerebbe che la *testa penserosa dal profilo di Nazareno* altro non sia che la figura del Cristo morto, soprattutto perché tecnicamente la descrizione ritorna identica e si rivela perfettamente aderente – per la variata modellazione dei piani del bassorilievo – al marmo oggi noto. È dunque molto probabile che l'opera esposta dallo scultore fosse proprio il gesso della *Testa di Cristo* la cui datazione, dunque, se nel caso del marmo può rimanere fissa al 1903, deve essere anticipata al 1898 per quel che riguarda l'elaborazione del soggetto e la realizzazione del gesso. Si segnala che il piccolo gesso oggi conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano e inventariato come *Donna dolente*⁷⁸⁴ e datato al 1904, altro non è che il gesso in variante minore de *La Notte* il cui gesso di maggiori dimensioni, oggi conservato – con una errata identificazione (*Giovinetta*) e datazione – presso la gipsoteca dei Musei Civici di Pavia, fu esposto alla terza triennale di Brera del 1900 e meritò il Premio Tantardini allo scultore per quell'edizione.⁷⁸⁵ Michele Vedani, giovane sodale del gruppo “mentessiano”, esponeva un disperso «piccolo Pescatore [...] che è un gioiello pel modo virile con cui son trattati i grevi panni e son segnati i muscoli in azione»⁷⁸⁶. Lo scultore, accanto alla produzione monumentale che, proprio nel caso del Premio Tantardini 1900 lo vedrà ex-aequo con Del Bo con il *Demolitore*, scultura legata alle tematiche di matrice sociale-realista di fine secolo e chiaramente influenzata dall'epica socialista di Constantin Meunier, nel piccolo formato declina soggetti di genere con una fattura *impressionista* vicina agli esiti di Carminati e Pellini e, quindi, troubetzkoiiani.⁷⁸⁷

Per l'Intima di fine secolo si è riusciti a rintracciare soltanto due recensioni. Su «La Lombardia»⁷⁸⁸ il recensore, ancora una volta, pone l'accento sulla partecipazione della «schiera dei giovani che tentano ora le difficili prove»⁷⁸⁹. Un passaggio molto interessante della critica evidenzia come questa schiera proponga delle innovazioni sostanziali nella ricerca linguistica:

⁷⁸⁰ Caramel, Pirovano 1974, p. 34, n. 480, ill. n. 476.

⁷⁸¹ Società per le Belle Arti Esposizione Permanente, 1903. *Esposizione annuale di primavera. Catalogo*, Monti, Milano 1903, p. 49, n. 304 *Cristo – bassorilievo in marmo*.

⁷⁸² *Terza esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Ferrari, Venezia 1899, p. 56, n. 17 *Cristo morto (bassorilievo in gesso)*.

⁷⁸³ U. Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. La Scultura*, XXIV (1899), 124, 7 maggio 1899, pp. 1-2.

⁷⁸⁴ Il gesso non è stato censito nella catalogazione di Luciano Caramel e Carlo Pirovano e risulta privo di una indicazione inventariale.

⁷⁸⁵ Lucini I 1900 p. 331 e Lucini II 1900, p. 345 illustrazione.

⁷⁸⁶ Ojetti 1898, pp. 1-2.

⁷⁸⁷ Sullo scultore, da ultimo: T. Rota, *Michele Vedani scultore. Testimone di un'epoca*, Amici dei musei del territorio lecchese, Lecco 2013.

⁷⁸⁸ Malgrado la verifica sul quotidiano non si è rintracciata la recensione riportata in D'Amico 2016 circa un articolo apparso su «Il Giorno» nel numero del 27 dicembre 1899.

⁷⁸⁹ G.b., *L'Esposizione Artistica della Patriottica. Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», (XLI) 354, 25 dicembre 1899, p. 2.

Artisti vecchi e giovani, celebri ho appena esordienti, mandano a questa mostra tutto quello che credono possa interessare il pubblico che segue con amore il movimento intellettuale della nostra città. È veramente un'esposizione intima, scevra da ogni tendenza bottegaia, da ogni inamidatura accademica. Meno numerosi quindi paesaggi fatti a mezzogiorno preciso, col sole perfettamente a piombo, senza un'ombra nella desolazione del giallo di cadmio, pazientemente disteso a filamenti paralleli, meno frequenti le teste amorfe per la invasione del cosiddetto sentimento, che esonera l'artista da ogni rispetto della osteologia del corpo umano, sempre identica davanti a tutte le scuole.

Il critico rileva, dunque, un cambiamento di rotta verso nuove declinazioni sia del naturalismo – sempre improntato su quella esaltazione del colore tipicamente lombarda – sia un progressivo superamento della pittura virtuosistica basata sulla centralità della pennellata libera verso una rinnovata costruzione disegnativa. Anche Macchi rilevava il carattere moderno della proposta della Famiglia Artistica:

A cavalcioni fra dicembre e gennaio abbiamo avuto – come tutti gli anni – due Esposizioni de Belle Arti, modeste nelle proporzioni, ma di un significato caratteristico: le due Esposizioni natalizie della *Patriottica* e della *Famiglia Artistica*. L'una è dell'altra assai diversa. Alla *Patriottica* – dove le tele e le statue sono state collocate, con molta cura, nel corridoio a vetrata, ed in un piccolo salotto appartato – le note predominanti sono l'abilità, la correttezza, la disinvoltura. La maggior parte delle opere sembrano fatte apposta pel compratore; e da artisti che del compratore conoscono tutte le debolezze, tutte le sensibilità. L'opera d'arte in sé vi è assai rara.

Alla *Famiglia Artistica* è l'opposto. I tentativi più vivaci ed arditi, le sprezzature più audaci vi figurano. Le tele, le state si differenziano l'una dall'altra, nettamente. E negli stessi difetti spira un senso di giovinezza, uno spirito di giovinezza che può urtare i visitatori timorati, ma interessa tutti, in ogni caso. [...]

Alla *Famiglia Artistica* spirano altre aure. Tutta una schiera di giovani vi espone le proprie impressioni, le proprie ribellioni, le proprie prime conquiste. E fra questi giovani si rivelano valori di primo ordine. Dicendo giovani, intendiamo parlare dello spirito loro e della loro sensibilità.⁷⁹⁰

Testimoni ne erano i pittori considerati in precedenza: Pietro Chiesa che portava «parecchi impressioni di paesaggio che dimostrano le sue rare doti di colorista, una testa di donna di fattura delicatissima, e un pregevole quadretto, una bimba che piange, potentemente suggestivo». Se per la testa di donna è possibile riferirsi, come modello per la *fattura delicatissima*, ancora al prototipo del ritratto della sorella e al ritratto della madre datato al 1899⁷⁹¹ dove il medium del carboncino si presta ad una ricerca di modulati passaggi chiaroscurali e ad una ferma chiarezza disegnativa⁷⁹², per le *impressioni di paesaggio* si possono riportare come confronti visivi alcune tavolette, scalate tra il 1896 e i primi del '900, che mostrano una fattura larga e sintetica, un utilizzo di preferenza per i colori puri e dati a corpo con una accentuazione materica della pennellata e un'attenzione marcata alla restituzione di una luminosità vibrata e accordata su una gamma dominante, spesso, nei toni cinerini al netto di accensioni cromatiche come nel caso della piccola tavoletta *Bambina in giardino* in cui i vasi colmi di fiori introducono note di colore puro in contrasto cromatico. Macchi fornisce una utile descrizione dell'opera: «il Chiesa ha tutto un complesso, fra i paesaggi – d'una intonazione perlacea, buonissima e fine – e la figura di bambina seduta fra i fiori di giunco, da metterlo tra i più promettenti artisti nostri». Giustamente nel caso di un'opera molto più rifinita come *La Quiete*, in cui la pennellata

⁷⁹⁰ G. Macchi, *Tre Piccole Esposizioni*, «Il Tempo», II (1900), 355, 10 gennaio 1900, pp. 1-2.

⁷⁹¹ Soldini, Pagnamenta, Tosini, Tedeschi-Pellanda 2004, p. 101 n. 13.

⁷⁹² Si veda in tal senso anche il foglio *Le mani della mia mamma*: ivi, p. 100 n. 12.

indaga in maniera più minuta i dettagli e concede ad una stesura di marca divisionista, Aurora Scotti evocava «fors'anche una conoscenza di opere impressioniste alla Pissarro o alla Sisley».⁷⁹³ Una conoscenza, quella dei maestri dell'impressionismo francese, che lo stesso Chiesa riferiva e che non appare un caso isolato se si pensa alla nota riportata in precedenza in cui Ojetti sottolineava un ascendente troppo marcato di Monet sulla pittura di Luigi Borgo Maineri.

Di quest'ultimo viene segnalato un trittico nel quale continua «le sue ricerche luministiche [con] una serie di disegni veramente interessanti per la fedeltà e l'amore nella ricerca».⁷⁹⁴ dalle cronache sembra che il pittore si muova nel solco di una pittura segantiniana. Sempre nell'ambito del paesaggismo si muove Carlo Colombo con un «prato al sole» che Macchi segnala dai *caratteri personalissimi*. Alfonso Quarantelli «si fa notare con una tela che rende stupendamente la frescura di un prato verde, dove alcune piante di zucca fanno pompa del loro fogliame in faccia al sole». Risulta essere questa la prima segnalazione della presenza di Quarantelli alle rassegne intime e la prima esposizione alla quale prende parte in ambito milanese, benché il pittore, come accennato, sia coinvolto nell'impresa mentessiana – insieme a Zuccaro, Cantinotti e Rizzi – del *Trittico dei Ferrovieri* del 1898.⁷⁹⁵ Lo stesso per il più maturo Antonio Rizzi che esponeva un «fantastico chiaro di luna» a seguito dell'apprezzamento ottenuto a Venezia con il *Vespro Estivo*⁷⁹⁶ e in merito al quale Ojetti spendeva parole di elogio: «“Vespro estivo” di Antonio Rizzi, un cremonese mi dice il catalogo, del quale non avevo ancora incontrato nulla. Sono contadini e contadine reduci dai campi con gli arnesi del lavoro su le spalle (un uomo ha un bimbo nelle braccia - gruppo bellissimo), avvolti e benedetti dal pulviscolo d'oro del tramonto, nel quale la pianura di stoppie oltre gli alberi vapora lontana».⁷⁹⁷ Sebbene Ojetti appaia del tutto all'oscuro circa l'identità di Rizzi, il pittore aveva – oltre all'impresa del 1898 per la quale curò l'esecuzione del bozzetto generale – all'attivo una attività espositiva avviatasi, almeno, nel 1894 con la vittoria del premio per la pittura di storia nel Concorso Fumagalli di quell'anno.

Ancora tra i giovani figuravano Giuseppe Mascarini, Giovanni Buffa che esponeva «una testa a sanguigna dal segno serrato ed efficace», Carlo Agazzi con un paesaggio alpestre, Ermenegildo Agazzi con «una testa di vecchio robustamente colorita» e un ignoto Armando Colla «giovanissimo tra i giovani, che ha saputo trasfondere in un autoritratto e in varie teste a pastello una nota affatto personale». Tra i maestri vengono citati Giuseppe Mentessi che si presentava con gli studi per *Visione Triste*⁷⁹⁸, Giorgio Belloni con «una marina e una testa di Cristo»: curiosa opera, quest'ultima, descritta come «una specie di auto-ritratto, in figura del Cristo nel quale la sofferenza è assai bene espressa».⁷⁹⁹ Dovrebbe trattarsi del pastello, o di una variante da esso derivata, realizzato per il concorso internazionale di arte sacra indetto a Torino e avente per tema proprio una testa di Cristo: una

⁷⁹³ Scotti, in Ivi, p. 15 e nota 17. Per le opere: Ivi, pp.122 n. 37, p. 128 n. 43, p. 131 n. 46, pp. 132-133 nn. 47-48.

⁷⁹⁴ Nello stesso anno alla Permanente espone *Ritratto, Campagna milanese, Paesaggio-studio*: Società per le Belle Arti Esposizione Permanente, 1899. *Esposizione di Primavera. Catalogo*, Monti, Milano 1899, p. 31 nn. 278-280.

⁷⁹⁵ Si veda il profilo biografico tracciato da Sergio Reborà che registrava la sua prima presenza alla rassegna organizzata dalla Famiglia Artistica nel 1900 alla Permanente (*La Pittura Lombarda nel Secolo XIX*, Capriolo e Massimino, Milano 1900, p. 96 n. 280 *Ortaglia*): Reborà, in Ginex 1992, p. 62.

⁷⁹⁶ *Teerza Esposizione Internazionale* 1899, p. 25 n. 21.

⁷⁹⁷ U. Ojetti, *Gli psicologi italiani alla mostra di belle arti a Venezia*, «Corriere della Sera», XXIV (1899), 231, 24 agosto 1899, pp. 2-3.

⁷⁹⁸ *III Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia 1899. Catalogo illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia 1899, p. 84 n. 25.

⁷⁹⁹ Macchi 1900.

riproduzione del lavoro di Belloni, che risponde abbastanza da vicino alle scarse note rintracciate, è presente nell'articolo apparso su «Emporium» a firma di Enrico Thovez (ill.8).⁸⁰⁰

Emilio Longoni era presente con un ritratto a pastello: il non censito passaggio espositivo vedeva il pittore presentarsi con un «ritratto di bambina – la piccola ma già civettuola Elisa Biffi – [...] è d'una vivezza, nella testa specialmente, d'una aristocratica finezza di intenzione nel complesso, da far di questo pastello un'opera d'arte squisita».⁸⁰¹ L'opera è da identificare nel grande pastello *Ritratto di Elisa Biffi* catalogato da Ginex⁸⁰² (ill. 9) come lavoro del 1902 e che, dunque, andrà anticipato al 1899 grazie al certo passaggio espositivo all'Intima.

Da ultimo vi esponeva Arturo Tosi «una delicatissima testina di fanciulla [...] che contrasta stranamente con alcuni paesaggi trattati con ferocia dallo stesso autore». Leonardo Passarelli, nei suoi studi dedicati al pittore⁸⁰³ e, principalmente, alla sua produzione giovanile ha ampiamente e con dovizia di documenti ricostruito sia le tappe espositive, sia la matrice linguistica – da Monticelli a Mancini – dagli esordi alla formulazione di quella pittura, cosiddetta, *alcolica*. A questa pittura sembrerebbe riferirsi Borelli quando parla di *paesaggi trattati con ferocia*, un termine che ben si adatterebbe a quella pittura di esaltazione materica e cromatica, estranea a qualunque forma di *delicatezza* disegnativa o formale, che caratterizza la serie dei grandi nudi e dei paesaggi del secondo lustro dell'ultimo decennio. Si tratterebbe dell'unico passaggio documentato di queste opere in una rassegna espositiva benché la laconicità delle informazioni non permette di derivarne una certezza documentaria.⁸⁰⁴ Certo è, invece, che Tosi dovette essere ampiamente legato alla Famiglia Artistica, come pure segnalato negli studi sul pittore, almeno dalla prima metà degli anni novanta, dopo l'esordio espositivo alla Triennale del '91. I contatti serrati con Grubicy sicuramente dovettero portare ad una frequentazione immediata dell'associazione, tanto più che una cartolina di Tosi a Carlo Fornara⁸⁰⁵ allude all'esposizione Intima del 1894: «ho sentito che tu e Peretti state studiando la scomposizione che hai fatto delle impressioni luminose. Le hai mandate alla famiglia forse?». Come visto Fornara frequentava l'associazione almeno dal 1893, anno in cui risulta documentato tra gli espositori per la prima volta, e alla Famiglia Artistica esponeva ed era socio anche Rastellini, che compare per la prima volta nel 1892:⁸⁰⁶ forse, più che in occasione della Prima Triennale, è possibile che i contatti tra Fornara e Tosi maturassero all'interno della comune frequentazione della Famiglia. Non va, d'altro canto, dimenticato che per quel che riguarda le Intime le sole attestazioni della stampa non possono esaurire le presenze degli artisti espositori: il mancato ricorrere del nome di Tosi nelle rassegne Intime prima del 1899 – a fronte di una attività espositiva già maturata nel 1891 – può essere motivato dalla selezione critica attuata dalle penne giornalistiche. Tra i nuovi espositori, si segnalano Vittorio Agostino Castagneto con un *effetto di notte*, l'esordiente Armando Colla «che ha alcune teste

⁸⁰⁰ E. Thovez, *Arte contemporanea. Per una testa di Cristo. Concorso internazionale di Torino*, «Emporium», vol. X (1899), 60, pp. 414-430: 423.

⁸⁰¹ Macchi 1900.

⁸⁰² Ginex 1994, p. 249 n. 261; Pini, in Ginex 2002, p. 201 n. 85. . Si veda anche il ritratto di Agnes Biffi (Ginex 1994, p. 250 n. 264) sul quale è, forse, ugualmente necessaria una riconsiderazione cronologica.

⁸⁰³ L. Passarelli, *Sulla formazione di Arturo Tosi*, «Arte Lombarda», n. 166, 2012, 3, pp. 105-120; L. Passarelli, *Arturo Tosi e Carlo Fornara. La loro amicizia negli anni della formazione attraverso le lettere*, in G. Pacciarotti, a cura di, *Umori di buona terra. I luoghi della pittura di Arturo Tosi*, cat. della mostra (Rovetta, Centro Museale, 15 luglio – 3 settembre 2006), Busto Arsizio 2006, pp. 20-26.

⁸⁰⁴ E. Pontiggia, M. Vinardi, *Arturo Tosi e il Novecento. Lettere dall'Archivio dell'Artista*, Sillabe, Livorno 2018

⁸⁰⁵ Passarelli 2006, p. 24 nota 19.

⁸⁰⁶ gm 1892, p. 2.

a pastello vigorosissime, e d'una visione originale»⁸⁰⁷ e Mascayano. Per quel che riguarda la scultura le note più significative si ritrovano nel commento di Macchi:

il busto della signora premiata al Veglione della Famiglia⁸⁰⁸ l'anno scorso deve soddisfare appieno la fortunata vincitrice. Il Vedani ne ha modellata la testa con una squisita finezza di forma, con una cura intensa del carattere. Il Bialetti ha una testa in marmo del Duomo, *Estenuato* assai bella per sentimento; il Del Bò un frammento della sua statua l'*Eternità* di modellatura sinceramente sentita; il Ravasco un bassorilievo delicato ed un busto caratteristico; il Mascarini un gruppetto in gesso, due bambini, assai ben toccato; il Magoni – un bizzarro coltivatore oltreché delle sculture e delle pitture, anche della meccanica – alcuni bozzetti che nel concorso del Palazzo di Giustizia a Roma ebbero lodi – ed un disegno di una macchina per utilizzare le onde del mare, tutt'altro che dispregevole – sebbene con l'arte nulla abbia a che fare.

La fisionomia generale della mostra è – riassumendo – la giovinezza e la varietà.

Con l'ultima esposizione del XIX secolo, si confermava dunque non soltanto la linea di ricerca emersa nell'ultimo lustro, ma la preponderanza e la centralità rilevabile dalle recensioni, della componente giovanile. Il divario, ormai incolmabile, con l'esposizione della Patriottica era sottolineato da Borelli stesso che nella sua recensione su «La Lombardia» sentenziava:

anche quest'anno con grave disturbo dei vecchi giocatori a tarocchi, parte del grandioso salone della “Patriottica” è occupato dalla ormai tradizionale esposizione artistica [...] C'è da augurarsi che per l'avvenire questa mostra abbia ad assumere un carattere di maggior serietà e cessi dall'essere unicamente un paretajo nel quale il compratore vien preso coll'esca della eterna testina sorridente dal *colorito sano*, dal solito paesaggio studiatamente *legalitario* che non suscita discussioni e non offre il pericolo di una difficile interpretazione da parte del pubblico!

⁸⁰⁷ Macchi 1900.

⁸⁰⁸ Si tratta del Veglione *Al Chiaro di Luna* tenutosi la sera dell'undici novembre 1899 presso il Teatro Dal Verme.

CAPITOLO III

«UN PO' CIÒ CHE FURONO E SONO, SPECIALMENTE IN GERMANIA, LE MOSTRE SECESSIONISTE».
LE RASSEGNE ANNUALI DAL 1900 AL 1914.

Le Intime di primo novecento riflettono, in tono minore, quanto si ritrova alle esposizioni maggiori come le rassegne annuali della Permanente. L'indirizzo della pittura lombarda, all'aprirsi del decennio, prosegue nel solco della linea strutturatasi negli anni novanta: dal punto di vista dei generi pittorici dominano le impressioni ed i paesaggi, i *topoi* della pittura naturalista danno corso ad una pletora di visioni alpine e montane, della laguna veneta, tutte legate dal principio di un approccio diretto al dato naturale e di una restituzione immediata del dato luminoso e cromatico con una pervasività tematica che scavalla le differenze tecniche e linguistiche. Questo avviene anche, si diceva, alle esposizioni maggiori. Significativo, in tal senso, è quanto scriveva Efraim Boari recensendo la Permanente del 1903:

La pittura di paese, ancora qualche lustro fa tanto sdegnosamente tenuta in conto di arte inferiore dai sopraccio del genere storico e aneddótico e che procurò infinite amarezze al nostro grande Fontanesi, è entrata ora trionfalmente nelle esposizioni ed anzi accenna a sopraffare le altre branche.

E se da una parte l'aver trasportato il cavalletto all'aria libera, fuori dalle doppie cortine dello studio, abituando l'occhio dell'artista alla prospettiva aerea, ritornandogli famigliare la natura dopo tanta illegittima separazione, se tutto ciò, dico, è senza dubbio un bene, è pur anche vero che – almeno in Italia – si dimentica troppo il quadro d'ambiente, la pittura di genere nel senso buono della parola, tantoché, come a ragione si è osservato, i nostri pittori si mostrano un po' arretrati sul movimento ideale delle arti sorelle, accontentandosi di appiappare titoli strambi alle loro *niaiseries*, colla cieca fiducia di aver in tal modo adempito al primo dovere dell'artista, quello d'essere anche un pensatore.¹

Se si considera la Primavera del 1901², limitandosi ad alcuni autori lombardi, i titoli delle opere sono esemplificativi: Burlando esponeva quattro temi veneziani e uno milanese, Baldassare Longoni due paesaggi della Val d'Intelvi, Emilio Gola le scene brianzole, Belloni paesaggi liguri, Carcano 11 pastelli di cui 10 paesaggistici, Borsa un trittico sulle stagioni. Bianchi le sue scene chioggette, Balestrini una nevicata e diversi paesaggi dal titolo evocativo come *Poesia invernale*, Gignous impressione, Emilio Longoni un paesaggio, Cressini un *Bosco di Betulle*, Castagneo e Rimoldi impressioni, Cavaleri scene lacustri e lagunari e così avanti. Anche i titoli stessi sono significativi di quello scarso aggiornamento internazionale lamentato da Boari circa l'incapacità di superare l'impasse di una rappresentazione del dato naturale o del soggetto paesaggistico che riuscisse ad elevarsi al di sopra della notazione luministica o cromatica per farsi veicolo di una interpretazione lirica, più che simbolica, del tema. Abbondano i paesaggi connotati emozionalmente: *Calma (scena lagunare)* di Achille Formis, *Tramonto sereno* di Carozzi, *Poesia invernale* di Carlo Balestrini, *Riflessi di madreperla (marina)* di Giorgio Belloni.

¹ E. Boari, *L'Esposizione di Primavera alla Permanente di Milano*, «Emporium», vol XVIII (1903), 104, pp. 153-159:154.

² *Società per le Belle Arti Esposizione Permanente. 1901 Esposizione annuale di Primavera. Catalogo*, Tip. Monti, Milano 1901.

Erano poi i maestri del naturalismo a segnare una sclerotizzazione dei linguaggi: la risposta ad un gusto borghese moderatamente aperto alle innovazioni e che prediligeva, in linea di massima, la rassicurante tradizione lombarda che trionfava nelle rassegne braidensi sancite dai premi conferiti agli esponenti di una continuità linguistica. Era ancora Boari a sottolineare questi aspetti:

Il canale di Miti Zanetti, le marine di Formis e di Belloni, le scene chioggiote del Bazzaro, sono senza dubbio lavori di pregio, ma non dicono nulla di nuovo sul conto dei loro autori, dei quali già tante volte vedemmo lo stesso canale, la stessa marina, la stessa via dipinte nell'identica ora ed in quelle determinate condizioni di luce.

Io non riesco a comprendere con quale dritto un artista giunto alla notorietà si limiti a ricopiare il suo miglior quadro ricacciandolo fino alla sazietà sotto il naso del pubblico, che pure vorrebbe da lui qualche cosa di nuovo, qualche tela che fosse indice non solo dell'abilità raggiunta, ma anche dell'ingegno del pittore. Il bollente Ugo Ojetti potrebbe a questo proposito riscrivere con più ragione il suo articolo sull'ozio dei letterati, perché – almeno per quel che ne so io – se i romanzieri e i poeti italiani producono pochino, non hanno però ancora avuto la faccia fresca di scrivere due, tre, quattro volte lo stesso libro, colla pretesa che altri lo legga e lo elogi.

Troppi giovani di buona volontà si inerpicano faticosamente sul sacro monte, sviando forse, ma ansiosi di toccare la meta e bisognosi solo di una mano che si stenda loro, perché la critica si attardi ancora ad osservare chi, giunto in alto, si ferma immobile sul piedistallo, riscusando di camminare ancora su, ad altre vette. Queste umili verità avranno sapore d'agrumi, ma anziché tacerle io vorrei che fossero gridate da voce un po' più forte all'orecchio dei buddisti dell'arte. Forse, chi sa, il grido li sveglierebbe dalla loro autoammirazione e la critica avrebbe una volta tanto reso un servizio.

Anche sul fronte della pittura divisa, in un momento in cui, come si è visto, l'utilizzo dei colori puri diviene una sorta di glossa comune sia a tecnici divisionisti che ai coloristi, l'aspetto prevalente è quello di un mantenimento delle posizioni conquistate. I maestri storici – Morbelli, Previati, Longoni – proseguono nell'applicazione di una, ora scientifica, ora più smorzata e intuitiva, applicazione della divisione dei colori e dietro loro muove una schiera di nuovi pittori che si accostano agli esempi, principalmente, segantiniani e previatiani. In taluni casi, come è per Baldassare Longoni, l'avvicinamento al lessico diviso si accompagna ad una forzatura degli impasti, nell'accentuazione della pennellata materica. Proprio questo aspetto, ovvero la riflessione sul colore-materia, e l'esaltazione del ductus segna il sentiero di una linea più "personale" di ricerca per alcuni artisti che attirano l'attenzione della critica: da Ermenegildo Agazzi ad Arturo Tosi, finanche a Raul Viviani che nelle prove dei primi anni del secolo porta avanti una ricerca linguistica attorno ad una *nuova tecnica* – come viene definita dalla critica – che lo pone, insieme ad altri, tra i ricercatori.

III.1.1 - «BUONGUSTAI D'AVANGUARDIA, MODERNISTI INTRANSIGENTI E RAFFINATI»: LE INTIME DAL 1900 AL 1902.

Nel presentare l'Intima per l'anno tondo 1900, Carlo Bozzi utilizzava termini di radicale rottura che, alla luce delle vicende occorse nel primo decennio del secolo, potrebbero apparire, addirittura, avventate:

Alla *Famiglia Artistica* – dove da poco cominciò la fornicazione coll'Accademia – l'ambiente modesto, intimo, pressoché di soli artisti, incoraggia i solitari, i ribelli, i giovani ad esporre i tentativi, le ricerche, le confidenze: spesso vi si rivela un esordiente; un dilettante è battezzato artista. I compratori sono buongustai d'avanguardia, modernisti intransigenti e raffinati, originali ritenuti addirittura pazzi pericolosi dai benpensanti dell'arte corrente, dai mecenati dell'ordine.

Alla *Patriottica* (a tempo avanzano *Società degli artisti* e ricapito obbligatorio degli ortodossi in ogni genere) la verde distesa dei tavolini di giuoco attrae la pitturina e la sculturina appartenenti a quella specie che, da tutta terra, accorre alla esposizione annuale del Principato di Monaco, *vulgo* Montecarlo, durante la *season*. Niente tentativi, nessuna ricerca, proibite le confidenze; quadretti invece: poca fatica e gradevole effetto; bella cornice e prezzo facile.

Vorrei citare alcune operette e alcuni autori e, facendo una rivista critica in chiave di acquistato e acquistabile, vorrei almeno rilevare qualche onorevole eccezione in via S. Giuseppe e qualche eccezione biasimevole in via San Paolo; ma venni oramai a prendere nel giornale uno spazio sproporzionato a quello occupato dalle due esposizioncine, quest'anno ancora più limitate e meno visitate del consueto. Basterà il registrare che questa volta quella della *Patriottica* è, nel suo complesso, meno mercantile del solito; mentre quella della *Famiglia Artistica* è, nel suo complesso, inferiore alla sua simpatica tradizione.³

La nota iniziale di Bozzi, come visto nel primo capitolo, è certamente da rimandare allo stringersi dei rapporti tra Famiglia Artistica e Accademia durante la reggenza boitiana: una *fornicazione*, del resto, che passava anche attraverso la schiera dei giovanissimi degli anni novanta che avevano trovato, in parte, posto tra le fila dei soci onorari. Al netto di ciò, Bozzi rilevava il carattere intransigente della rassegna Intima, soprattutto alla luce della progressiva commercializzazione di quella della *Patriottica*.

Purtroppo l'Intima del 1900, così come le due edizioni del 1901 e del 1902, risultano poco documentate.

Per la prima annata, fatto salvo l'articolo di Bozzi, che pure non accenna ad alcuna delle opere esposte, non si è riusciti a rintracciare nella carta stampata milanese nessuna recensione utile a dar conto delle opere esposte. La nota sulla *povertà* della rassegna Intima e della mostra annuale della *Patriottica*, potrebbe affondare le sue ragioni nell'intensissimo cartellone espositivo del biennio: la biennale di Venezia nel 1899, la Triennale di Milano nel 1900, la preparazione per Venezia 1901, Parigi nello stesso 1900 e, non da ultimo, la rassegna, organizzata anche con la partecipazione della Famiglia Artistica stessa e curata da Vespasiano Bignami, *La pittura Lombarda nel Secolo XIX*.

La mostra, la cui realizzazione pertiene alla Società di Belle Arti con la collaborazione dell'Accademia di Brera e, come detto, della Famiglia e della Società degli Artisti⁴, a dispetto della generale accoglienza critica che ne sottolineò la valenza retrospettiva, in realtà, giungeva al contemporaneo e vide la massiccia partecipazione degli artisti soci dell'associazione come espositori. Vi si ritrovano, infatti, tutti i giovanissimi emergenti del decennio precedente – da Buffa ad Armando Colla ed Artuto Tosi – e tutti i maestri ormai affermati, Carcano, Previati, Morbelli, Bazzaro, Mentessi, Gola. *La Pittura Lombarda*, sulla quale non è mai stato condotto alcuno studio specifico, è una esposizione capitale, soprattutto sotto un profilo critico, perché la presenza delle opere e degli artisti attivi in quel momento fornisce l'occasione per una “storizzazione” o, quantomeno, per una prima sistematizzazione critica degli sviluppi recenti della ricerca pittorica locale. Il primo piano del palazzo di Via Principe Umberto era occupato, infatti, dall'arte contemporanea a partire dagli anni settanta e ottanta del secolo: Lucini nel considerare l'esposto affrontava nodi critici e pittorici di

³ c.b., *Arte. Le Esposizioni della Famiglia Artistica e della Patriottica*, «L'Italia del Popolo», X (1900), 3, 28 dicembre 1900, p. 2

⁴ Contrariamente a quanto sostiene Finocchi (Quinsac 2009), la rassegna del 1900 non fu organizzata dalla Famiglia Artistica che, come detto, vi partecipò sia tramite i soci sia tramite il “curatore” della mostra, Vespasiano Bignami. Per i comitati e l'organizzazione delle commissioni: *La Pittura Lombarda nel Secolo XIX*, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Capriolo e Massimino, Milano 1900.

primaria importanza e chiedeva: «Il Carcano incomincia il *luminismo* ed il *divisionismo*? Non si voglia entrare in quest'ardua questione; se lo introdusse, lo fece non palesemente nella fattura, evidentissimo nella riuscita».⁵ Ogetti, dal canto suo, tracciava un cerchio nel quale lo sviluppo della pittura di paesaggio lombarda giungeva a maturazione con Carcano e Segantini, due maestri da affiancare per l'importanza della ricerca.⁶

Tornando alle mostre annuali, la saturazione espositiva del contesto milanese dovette, indubbiamente, impattare sull'esito della mostra natalizia.

Maggiori sono le informazioni, invece, per la mostra Intima per l'anno 1901.

Nel suo intervento, Carlo Bozzi, sottolineando come gli artisti contravvenissero all'indicazione della Direzione di prediligere schizzi e bozzetti, scriveva che la «maggioranza vi trasgredisce mandando piccole opere complete che, in proporzione, appaiono maggiori e più definitive di quelle che sono mandate ad esposizioni di più grande portata».⁷

Fra gli espositori che avevano mandato opere *severe* e *gravi* si ritrova Giuseppe Mentessi con il «doloroso abbraccio del contadino ammanettato».⁸ L'opera è chiaramente identificabile nel celeberrimo *Lagtime* (ill. 1) e questo non noto passaggio costituisce l'unica attestazione espositiva del pastello antecedente al 1933. Il lavoro è ricondotto, oggi, al 1898 essendo, come ricostruito ampiamente, un soggetto connesso alle vicende milanesi di quell'anno e alle repressioni dei moti eseguite da Bava Beccaris. La documentata presenza del pastello all'Intima del 1901, tuttavia, riapre la questione della cronologia che si potrebbe, a questo punto, estendere al 1900-1901: sarebbe, invero, difficile spiegare un ritardo di tre anni nell'esposizione del pastello, soprattutto quando si consideri la costante presenza di Mentessi alle esposizioni Intime.⁹

Dell'allievo Giovanni Buffa, presente alla Triennale dell'anno prima con *A Sera*, si rintracciano diversi disegni e, in particolare, una «magnificamente terribile testa di Medusa»¹⁰ opera anch'essa identificabile con il cartone, disperso, per la vetrata esposta a Torino nel 1902 realizzata da Guido Zuccaro per la vetreria di Giovanni Beltrami (ill. 2) come documenta «L'Arte decorativa e moderna», e oggi conservata presso la raccolta Wolfsoniana di Genova.¹¹ Bozzi cita poi Baldassare Longoni sulla cui esclusione dall'ultima Triennale, come visto, si era espresso con disappunto Gian Piero Lucini¹². Il pittore esponeva «un lago coperto dall'ombra di alti monti coronati di luce, di una larga luminosità, danneggiata, sul davanti, da pesanti impasti di forme deformi». Questa nota di Bozzi appare coerente con il ductus pittorico e tematico longoniano del momento all'insegna di quella «interpretazione via via più esplicitamente allusiva»¹³ dei paesaggi puri: sebbene non sia possibile identificare il lavoro, i paesaggi simbolizzati di questo periodo, come *Mattino di Primavera* stesso e *Allegoria della Primavera* (ill. 3), mostrano un trattamento pittorico che ricerca una intensa

⁵ G. P. Lucini, *La pittura lombarda del secolo XIX alla Permanente di Milano*, «Emporium», vol. XII (1900), n. 68, pp. 82-105: 103.

⁶ U. Ogetti, *La pittura lombarda nel secolo XIX. II.*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 146, 29 maggio 1900, pp. 1-2.

⁷ C.b., *Le esposizioni d'arte di fine d'anno*, «L'Italia del Popolo», X (1901), 366, 31 dicembre 1901, p. 2.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Sull'opera: Avanzi 1999, pp. 10-11; P. Nicholls, G. Uco, a cura di, *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Ginevra – Milano 2012, p. 156 n. 56; Caroli 2015, p. 220 n. 38.

¹⁰ C.b., *Le esposizioni*.... 1901.

¹¹ Si veda: V. Terraroli, *Lombardia moderna. Arti e architettura del Novecento*, Skira, Ginevra-Milano 2007, p. 45.

¹² Lucini 1900, p. 326. Si veda: S. Rebori, in L. Caramel, A. Longatti, a cura di, *Baldassare Longoni. 1876-1956 tra divisionismo, realismo e naturalismo*, cat. della mostra (Como, Salone S. Francesco, 20 settembre – 18 ottobre 1992), Nodo, Trezzano sul Naviglio 1992, pp. 62-63 n. 8.

¹³ Rebori in Caramel Longatti 1992, p. 62

luminosità con l'uso di un divisionismo modellato su esempi previatiani e segantiniani nell'insistenza longilinea del tratto, ma con una tendenza ad una evidenziazione della matericità del colore e ad una sinteticità di notazione che risponde bene a quelle recriminazioni sugli *impasti di forme deformi* del critico. Sul paesaggio puro un utile punto di confronto più fornirlo la piccola tela *Marina* (ill. 4) datata al 1904 e conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano.¹⁴

Di Emilio Longoni è invece segnalata un'opera *Melo in fiore*¹⁵ che non risulta rintracciabile.

Secondo il recensore de «La Sera», la nota dominante della rassegna era data dalle «impressioni nelle quali appare insistente la ricerca della luminosità col soccorso della tecnica del divisionismo» e citava, in proposito, le opere di Baldassare Longoni e di Carlo Agazzi. Si trattava di un aspetto che, nello stesso anno, Lucini evidenziava considerando la Triennale:

i giovani hanno preso arditamente il passo avanti e stanno all'avanguardia; segnano due correnti, quella derivata dall'oggettivismo puro, a larghe pennellate, ad impasto di colore, con fusione a *corpo* di tinte, l'altra dalla interpretazione della natura, modo che spesso usa il divisionismo ed alcune formole scientifiche. Pure è la modernità che trionfa.

Per moderno non intendo essere *fotografici*, ma avere sottigliezza di intendimento e di sensazione per comprendere *lo spirito delle cose* che ne circonda: è sapere i sentimenti ed i costumi che ne involgono e sopra tutto rendere *l'aria* moderna, la *luce* moderna, quel che speciale nostro. Il fare moderno deve essere sopra tutto sincero.¹⁶

Da un lato, dunque, proseguiva la ricerca *tecnica* del divisionismo scientifico, dall'altro una pittura concentrata più sulla resa *oggettiva* del dato reale filtrata attraverso una pittura basata su un colore a corpo, dato a *larghe* pennellate e che si poneva, dunque, nel solco della prosecuzione della sperimentazione pittorica degli anni ottanta. Va evidenziato, proprio sulla base di quanto scriveva Lucini sulla mostra retrospettiva, come il tema del *luminismo* rappresentasse il nucleo di una ricerca sostanzialmente unitaria, sia che essa si esplicasse nell'esaltazione tecnica morbelliana e nell'adozione di un preciso metodo scientifico, sia che si basasse sull'applicazione intuitiva di una evidenza ottica risolta nell'utilizzo del colore puro a corpo. Come visto a proposito di Belloni la critica, spesso, utilizza il termine divisionismo anche quando si tratta di una pittura che non procede secondo la tecnica morbelliana, ma che liberamente – con una accentuazione del colore singolo – applica la divisione dei colori. Se nel caso di Baldassare Longoni l'adozione di un principio divisionista attorno al 1900 è chiaramente verificabile dal ductus segantiniano e previatesco della sua pennellata, lo stesso non sembra possa dirsi in merito a Carlo Agazzi il cui corpus di opere e la cui fisionomia è, tuttavia, da ricostruire integralmente. L'opera esposta alla Triennale del 1900 – il luciniano *Ritratto di Signora* (ill.5) – non sembra testimoniare una apertura a riflessioni divisioniste, semmai si pone in continuità con una pittura ancora memore delle sprezzature scapigliate e cremoniane così care a Lucini e a Dossi.

Vi erano, tuttavia, pittori che indubbiamente approfondivano la ricerca sul colore diviso: Filiberto Minozzi, con i suoi disegni, proseguiva nella scia segnata alla Triennale, dove lo stesso Lucini aveva contestato l'eccessiva esibizione di modi segantiniani pur nell'utilizzo della matita rossa¹⁷, ed

¹⁴ L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte moderna. Opere del Novecento*, Electa, Milano 1974, p. 43 n. 685, ill. n. 680.

¹⁵ F. Vismara, *Le esposizioncelle alla Patriottica e alla Famiglia Artistica*, «La Sera», X (1901), 354, 26 dicembre 1901, p. 2.

¹⁶ Lucini 1900. P. 340.

¹⁷ «già che stiamo coi paesaggi, *tre studi di paese* (disegni a sanguina) del Minozzi interessano assai, ma non trovo la necessità, trattandosi del disegno, di seguire la pratica del Segantini, poi che il disegno per sé stesso è lineare, ed

esponeva opere nelle quali, a parere di Bozzi, appariva «dubbia la sincerità della posa segantiniana». Sul fronte di una pittura certamente distante dal divisionismo si trovava Ermenegildo Agazzi la cui pittura, di intensa matericità e ricchezza di impasti, non convinceva il critico soprattutto per certi valori tonali che vertevano su note di «insistente intonazione verdognola come se tutto fosse intravisto nel fondo di un'acqua algosa».¹⁸ Una simile attestazione si ritrova in merito alle opere del pittore esposte alla mostra della Permanente del 1903 sulle quali si legge: «un'aberrazione la testa e la marina di Ermenegildo Agazzi, verdi entrambe».¹⁹ Le scarsissime attestazioni pittoriche di Agazzi per gli anni d'inizio secolo non permettono di valutare appieno queste caratteristiche: certo è che già Ojetti all'Intima del 1899 sottolineava delle intonazioni *turchino morto* e un pennelleggiare asserpolato che, più che alla fattura larga di Tallone, rimandava alla complessità della pittura manciniana. È il momento, quello degli anni novanta, del trapasso per il pittore da una pittura improntata sull'esempio talloniano e, retrospettivamente, a certe morbidezze d'effetti cremoniani, verso una estremizzazione di questi modelli con la progressiva accentuazione del valore materico degli impasti: ne sono progressivi documenti opere come *La Culla*²⁰, *Pastorello* (ill. 6) che anticipano la fase immediatamente successiva già testimoniata da un lavoro come *Riflessioni* (ill. 7) esposto a Torino nel 1898.²¹ La tendenza ad *intonare* del resto era propria delle opere dell'artista e permane anche nei decenni successivi: il tema del *tono* è tipico della pittura colorista, lo stesso Carcano negli anni novanta si produceva in opere dove prevaleva l'accentuazione di una dominante tonale calda che accordava i timbri, e lo si nota chiaramente ne *L'arrotino* del 1890 e in opere posteriori come *La Raccolta delle ostriche*. Già nella prima opera, infatti, si percepisce chiaramente un viraggio sui toni giallognoli-vedrastrati del tono che uniforma la stesura lasciando spiccare i singoli timbri cromatici. Si tratta di un procedimento che è chiaramente spiegato da Marangoni nel suo articolo dedicato al pittore nel 1917:

l'Agazzi fa squillare tutte le ricche baldanze del proprio temperamento pittorico, accende le fiamme della sua tavolozza decorativa, porgendole esuberante dovizia di particolari ambientali [...]. E senza che in tanta lietezza pittorica e in quella energica giocondità di tinte venga meno la più perfetta armonia dei toni. È un *unissono* a piena orchestra nel quale non sgarra mai una nota per la perfetta disciplina dell'infinita molteplicità degli strumenti tutti chiamati contemporaneamente a raggiungere il registro più alto della loro tessitura cromatica. Spesso però all'impeto dell'*unissono* si intercala la virtuosità degli *a solo* in certi ritratti stilizzati e nella magnifica *Raccolta delle ostriche* dipinta in un'unica tonalità grigiastra. Ed allora è quell'unico colore a levare un puro inno mirabile con tutta la ricchezza delle sue sfumature, con tutte le preziosità della sua gamma.²²

Anche Giulio Ulisse Arata, in occasione della presentazione dell'opera alla Biennale milanese del 1914 rilevava come la *Raccolta delle ostriche* apparisse «un affascinante smalto ceramico dai toni violenti e cangianti» dove tuttavia si giungeva alla fusione «in una gamma di colore troppo uniforme

appoggiando specialmente su questa tecnica, si abusa del mezzo dell'altimetria cartografica per accennare a sfondi ed a lontananze», Lucini 1900, p. 342

¹⁸ C.b. 1901.

¹⁹ Il Conte Azzurro, *Visite alla Contessa Vicina. Visita XIII*, «Natura e Arte», XII (1903), II sem., f. XIII, pp. 1-2.

²⁰ L'opera, datata 1894, fu esposta Monaco nel 1905: *Offizieller Katalog der IX. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1905, 1. Juni - Ende Okt., 1. Aufl.*, München 1905, p. 10 n. 5 (*Traumerei*).

²¹ *Esposizione Nazionale del 1898. Catalogo delle Belle Arti. Edizione illustrata*, Roux Frassati & Co, Torino 1898, p. 113 n. 674 e ill. (*Riflessioni*).

²² Marangoni 1917, p. 120.

e uguale».²³ Appare chiaro, dunque, che già in questi primi argomenti della svolta tecnica e pittorica di Agazzi sono ravvisabili quelle tendenze che caratterizzano la sua produzione più tarda e che maturano tra gli anni novanta ed il primo decennio del nuovo secolo. Per quanto riguarda la scultura di Cesare Ravasco è segnalato il «modello di una figura al vero inginocchiata tra due fosse»²⁴, verosimilmente un progetto per un monumento funebre.

Si rimanda all'elenco degli espositori in apparato per le ulteriori presenze non meglio documentate da opere all'Intima del 1901 che, numericamente, appare molto ridotta: Carlo Bozzi, citando una ventina di artisti, conclude dicendo di aver pressoché nominato tutti gli espositori.

Più ampia risulta la partecipazione degli artisti alla mostra del 1902. Gustavo Macchi nell'introdurre la sua recensione tracciava un sintetico sunto della tradizione delle *Intime*:

La Famiglia Artistica è certo il più antico sodalizio artistico milanese – ed è quello che ha avuto la vita più agitata, più battagliera, e in pari tempo, più feconda. All'ombra della *Patriottica* un gruppo di artisti ha potuto anch'esso svolgere iniziative, e combattere per degli ideali; ma ad esse furono risparmiate le dure vicende cui fu esposta la Famiglia Artistica. Il fatto che questa ha saputo salvare il suo segnacolo – il cardo, spinoso e fiorito – sempre intatto, tenendolo alto, e, spesso, facendolo sventolare all'avanguardia delle battaglie d'Arte – dimostra la sua utilità.

Entrambi i sodalizi avevano la tradizione di una piccola esposizione nel periodo delle feste natalizie e di fin d'anno: ed entrambe, anche questa volta, alla consuetudine hanno reso omaggio. L'esposizione della *Patriottica* – nel suo complesso non differenzia gran che dal tipo ormai stabilito; la scultura è scarsamente rappresentata, sebbene non male, certo. Nel campo della pittura gli oramai ben noti nomi, i Formis, il Fontana, i Giuliano, i Pagliano, i Gignous, stanno accanto a quelli di giovani – il Corvaya, il Ferragutti, il Villa, il Mazza, il Salvadori, ed altri in una unica comunità di intenti. È soprattutto il quadretto per la vendita al minuto che predomina; e generalmente lo scopo è raggiunto, giacché il florido sviluppo della *Patriottica* – dove conviene quanto v'è di meglio nella Milano ricca e danarosa – fa sì che numerose siano le vendite.

La Famiglia Artistica, invece, s'è affidata ad altri intendimenti. Già da anni essa ha chiamato la sua mostra natalizia un'*Esposizione Intima* ed ha voluto mostrare gli artisti, che intorno alle sue bandiere son raccolti, nella fisionomia genuina dei tentativi, del lavoro di preparazione, sia pure nei suoi prodotti più maturi.

Ed anche quest'anno – nonostante i magnifici suoi locali, i quali permetteranno in avvenire anche delle complete esposizioni individuali – il carattere dell'*Esposizione* è rimasto quello ben noto degli anni scorsi. Certamente – date le migliori condizioni di spazio e di luce – le opere complete, ponderate, sono in numero maggiore del solito, questa volta; ma i tentativi sono più arditi e perciò nel complesso risultante v'è un nuovo e migliore equilibrio.²⁵

Interessante la nota, ancora una volta, di Bozzi che su «L'Italia del popolo» scrive:

La mostra della Famiglia Artistica nella nuova e più che decorosa sede di questo sodalizio eternamente giovane, si può questo anno definire una piccola grande esposizione. Pittura e scultura e arti usuali si affratellano in una armonia che potrebbe suggerire considerazioni in vario senso (come dicono nei verbali i segretari pigri) una armonia che sarà compresa anche dal pubblico con vero profitto ideale e di applicazione. Vi figurano pressoché tutti i più bei nomi e i più giovani dei nostri pittori e scultori; ma in questi ristretti convegno non è permesso prescegliere né omettere. Pur riconoscendo che vi sono opere che potrebbero figurare alle internazionali di Venezia (ed è dir molto) non si devono far nomi a meno che non si voglia accontentarsi di un lungo elenco completo in ordine alfabetico, senza dichiarazione di rango, come si usa nei cartelloni per le stagioni d'opera. Dirò

²³ G. U. Arata, *La Mostra Nazionale di Brera*, «Emporium», vol. XL (1914), 239, pp. 367-379:371

²⁴ C.b. 1901.

²⁵ Gm [Gustavo Macchi], *Un poco d'arte. Esposizioni d'Arte-Concorsi-Arte Pubblica. II*, «Il Tempo», II (1903), 7, 7 gennaio 1903, pp. 1-2.

solo che uno dei trionfatori è un rifiuto dell'ultima Triennale; come alla Permanente, uno dei trionfatori è un altro rifiutato della penultima Triennale e sarà lecito il compiacermi ora, qui, di avere a suo tempo rivolto ai miei fedeli lettori la difesa dei due giovani rifiutati: Carlo Fornara e Baldassarre Longoni.²⁶

Purtroppo la presenza di Fornara non è altrimenti documentata da recensioni, almeno tra quelle rintracciate: risulta anche difficile comprendere a quale esposizione della Permanente si riferisca il critico – o a quale artista nello specifico – dato che né Baldassarre Longoni né Fornara risultano esporre alla primaverile di Via Principe Umberto.²⁷ Le recensioni, tuttavia, aiutano a sciogliere il nodo circa le opere esposte da Emilio Longoni e da Baldassarre Longoni. Il primo esponeva, seguendo la recensione di Macchi, «un ritratto di signora, un tondo a pastello» e uno studio di paesaggio montano.²⁸ Rimonterebbero, dunque, proprio ad Emilio Longoni alcune opere segnalate su «La Perseveranza»: «Il Longoni, per esempio, dispone un puttino pieno di poesia e di sentimento, trattato con quella tecnica divisionista che è ormai divenuta un carattere delle sue produzioni pittoresche, due suoi ritratti presentano gli stessi pregi di sentimento e di esecuzione».²⁹ Sempre al pittore si riferisce la nota su «L'Italia del popolo»: «accenniamo di sfuggita a un ritratto del Longoni, ad un'acqua con massi rocciosi di mirabile fattura, pure del Longoni».³⁰ Le opere così descritte sono di difficile identificazione, tuttavia per il ritratto, sembra possibile avanzare un aggancio con il *Ritratto di Agnes Elsis Power Biffi*, la madre di Elisa Biffi il cui ritratto Longoni esponeva all'Intima del 1899, un ritratto a pastello in tondo ricondotto al 1903.³¹

Grazie alla recensione di Gustavo Macchi è possibile chiarire l'esposto da Baldassarre Longoni: «un altro Longoni, il Baldassarre, s'è messo sulla buona via, oltreché con una serie di studii, con un trittico – *Ora Mistica* – la cui parte centrale, un lago alpino al tramonto, è fra le più belle cose della mostra». Con quest'opera Longoni, stante le parole di Bozzi, trionfava all'Intima dopo il rifiuto alla penultima Triennale del 1897 dove il pittore si era visto respingere *Suona il fischio* (ill. 8) uno dei suoi primi e più compiuti documenti di avvicinamento pittorico alla pittura divisa di matrice segantiniana e previatiana: l'opera in ogni caso, come suggerisce Reborà, è stata probabilmente rivista proprio nel 1900 con un «rifacimento a toni divisi della tela».³² L'opera esposta da Longoni all'Intima, a conferma dell'importanza assunta dalle rassegne della Famiglia, sarà destinata alla Biennale del 1903: si tratta della prima versione del trittico, oggi dispersa, risolta con un tema paesaggistico.³³

La versione oggi nota di identico titolo, infatti, presenta uno svolgimento del tutto differente e centrato su una scena di affetti familiari:³⁴ stante alle descrizioni del lavoro, invece, l'opera veneziana era strutturata in un mal risolto trittico derivato da una solta tela raffigurante un paesaggio alpino.

Baldassarre Longoni, con una scena di montagna, *Ora mistica* bene osservata e bene riprodotta, ma divisa in trittico, senza una ragione al mondo diversa da quella di compiacere alla moda.³⁵

²⁶ *Novità nel Castello. Legno, ferro, vetro – Tre Esposizioni*, «L'Italia del Popolo», XI (1902), 720, 26 dicembre 1902, p. 2.

²⁷ *Società per le Belle Arti Esposizione Permanente. 1902. Esposizione annuale di Primavera. Catalogo*, Milano 1902.

²⁸ Gm 1903.

²⁹ *L'Esposizione Intima della Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XLIII (1902), 15520, 19 dicembre 1902, p. 4.

³⁰ *Una bicchierata alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», XI (1902), 714, 19 dicembre 1902, pp. 2-3.

³¹ Ginez 1995, p. 250 n. 264.

³² Reborà 1992, p. 59 n. 6.

³³ *Quinta esposizione... 1903*, p. 100 n. 29.

³⁴ Reborà 1992, pp. 59-60 ill. p. 58.

³⁵ V. Pica, *L'arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo 1903, p. 163.

I quali [difetti] invece rifulgono, senza che merito alcuno li attenui, in Ora mistica di Baldassare Longoni, un quadro dappoco tagliato in tre parti, con i soliti effetti di luce rosa su la cresta dei monti, e le azzurrità troppo dolci del cielo; da certe ombre, matematiche, dure che sono spiacevolissime. Confesso che non ò mai potuto comprendere la «vivisezione» dei quadri secondo arbitrari criteri di luci e d' ombra le quali forse faranno buon giuoco per la discontinuità dell'insieme, ma non formano accettabile canone in arte.³⁶

Si presentava con opere di prima importanza anche Angelo Morbelli «che ha due tele sentite, pensate e rese con un amore raro, le *Due Nevi* e l'*Ora triste*, motivi tolti all'ospizio femminile Trivulzi».³⁷ Prima dunque della clamorosa uscita alla Biennale del 1903 con il *Poema della Vecchiaia*, Morbelli presentava due delle tele che componevano il *Poema* nelle sale della Famiglia Artistica.³⁸ In questo non noto passaggio espositivo Morbelli presentava *Due Nevi* (ill.9) e l'*Ora Triste*. Se la prima opera non pone alcun problema di identificazione,³⁹ più complesso è per il secondo dipinto che presenta un titolo non noto. Chiaramente, come indica Macchi, si tratta di scene colte nella sezione femminile del Pio albergo Trivulzio e sono due le tele che si prestano ad essere identificate: *Vecchie Calzette* e *La Sedia Vuota* (ill.10-11). Entrambi i dipinti, come è stato ampiamente ricostruito da Giovanna Ginex, furono ripensati da Morbelli in alcuni particolari attorno al 1905: il pittore eliminò sia dal primo che dal secondo quadro una scena di funerale che si svolgeva al di là della finestra.⁴⁰ Il titolo *Ora Triste* sembra bene alludere a questa tematica funebre: purtroppo la mancanza di recensioni che prestino attenzione all'opera di Morbelli rende difficile capire quale dei due dipinti sia identificabile con *Ora Triste*, ma la pertinenza dell'opera al *Poema* appare chiara anche in relazione alla presenza de *Le due nevi* che faceva parte del ciclo.

Fra i maestri, di Gola si trovava «una testa di popolana superbamente improntata»⁴¹, di Belloni una serie di impressioni marine e montane: nel solco delle impressioni di paesaggio si muovevano Franzoni, Carlo Cressini, Carlo Agazzi, Pietro Adamo Rimoldi, Luigi Borgo Maineri, Carlo Balestrini, Giovanni Gilli, Fellermeier. Ancora, tra i paesaggisti, venivano segnalate come *vigorese* le impressioni di Arturo Tosi⁴², una marina di Guido Cinotti definita da Macchi *un'opera completa*, una impressione sicula di Luigi Rossi⁴³ insieme a una figura femminile. Da «La Perseveranza» si segnalano fra i giovani «per studi di figure o tentativi di paesaggio sentiti con una nota personalità», il Rinaldi, il Moretti-Foggia, che esordiva «con due studi di testa vigorosi e sinceri»⁴⁴, il Mascarini con una *impressione movimentata del Verziere*, il Viviani e il Mazzocchi e con «studi molto interessanti» Giovanni Buffa e Guido Zuccaro.⁴⁵

Di Riccardo Galli erano esposti «un ritratto a pastello assolutamente delizioso [...e...] due di quei suoi paesaggi che fanno di lui uno dei più delicati interpreti della natura»⁴⁶, mentre di Ermenegildo Agazzi presentava «una composizione originalissima ed ardita»: Macchi parla di un non rintracciato

³⁶ C. Vizzotto, *L'arte a Venezia*, Zanichelli, Bologna 1904, p. 65.

³⁷ Gm 1903.

³⁸ Ginex 2018.

³⁹ Ginex 2018, pp. 60-65.

⁴⁰ Ivi, p. 70 (*Sedia vuota*) e p. 43 (*Vecchie Calzette*).

⁴¹ Gm 1903.

⁴² Ivi.

⁴³ Proprio in questi anni Luigi Rossi, come evidenziato (Bossaglia, Bianchi 1985, p.56 n. 29) recupera tematiche degli anni ottanta e novanta (soggetti siciliani e olandesi) rielaborandoli.

⁴⁴ Gm 1903.

⁴⁵ *L'Esposizione Intima...1902*; gm 1903.

⁴⁶ *L'Esposizione Intima...1902*.

«bellissimo bozzettone *Sinite Parvulus*... assai originale nella tinta – come del resto anche la testa e la *marina*».⁴⁷ Forse una storpiatura per Giuseppe Amisani è il *Camisani* che presenta «una testa di vecchia in tono smorzato».⁴⁸ Pietro Chiesa, tra i maestri ormai affermati, portava un lavoro la cui redazione definitiva sarebbe stata esposta nel 1905 a Venezia: *Sobborghi milanesi verso sera*.⁴⁹ Il dipinto, come ricostruito da Aurora Scotti, fu avviato attorno al 1900 e Chiesa vi lavorò lungamente studiando sia il paesaggio sia i personaggi operai: per l'Intima 1902 Gustavo Macchi scriveva che «Chiesa ha esposto una tela ch'è quasi già un'opera completa: un mattino brumoso sul Naviglio, con due figure caratteristiche di lavoratori sul davanti; e con essa egli passa in prima linea fra i giovani».⁵⁰ La scena descritta chiaramente combacia – tranne per il particolare dell'ora mattutina che è una probabile diversa lettura del momento luminoso – con quanto si ritrova nella tela oggi a Ca' Pesaro firmata e datata 1905 (ill. 12). Potrebbe trattarsi, dunque, di una prima elaborazione, quasi *completa* e attestante la lunga gestazione dell'opera, del quadro maggiore esposto alla Biennale le cui dimensioni, del resto, appaiono poco consone alla piccola rassegna della Famiglia Artistica. Ampia la partecipazione degli scultori per quello che Macchi definisce un *vero risveglio* nel campo delle *macchiette*.

Molte opere esponeva il dimenticato Felice Bialetti⁵¹: sono segnalati «una *portatrice d'acqua* di un bel movimento e di una delicata esecuzione», un busto di donna «di una modellazione così squisita come il sentimento che ne traspira» e, infine, «un *calamajo* in bronzo ispirato dalla storia di Leda, ed un progetto di fontana, veramente graziosi». Lo scultore, proprio in questi anni, si impone sulla scena con una produzione dove la tendenza alla simbolizzazione si sposa ad una fattura che gioca sui contrasti di luci e di superfici levigatissime affiancate a un trattamento più materico e pittorico: un ottimo esempio, su date vicine, lo offrono due opere – concepite come busti – la nota *Pensiero Dominante* (ill.13) esposta a Venezia nel 1903 o *Esausta* (ill.14) presentata anch'essa a Venezia nel 1899. La produzione di Bialetti si muove in maniera eclettica tra temi che volgono ora verso estenuate declinazioni di una scultura di sapore simbolista risolte, spesso, sui *topoi* dei busti femminili venati di sfumature psicologiche, e soggetti di maggiore impegno come *Gruppo*, esposto alla Permanente del 1907 alla postuma dedicata allo scultore. Come scriveva Marescotti, in effetti, la scultura di Bialetti mostrava non il completo raggiungimento di un ideale strutturato, quando «una visione, piuttosto, e forse troppo decorativa: risente soverchiamente l'ispirazione di opere straniere». Se un ascendente mitteleuropeo – con buona probabilità di mediazione bistolfiana come si evince dal pesante influsso del maestro nell'opera del giovane Bialetti – è chiaramente ravvisabile nella sua scultura, certo è importante sottolineare, non in termini negativi, la componente decorativa di Bialetti: lo scultore, infatti, sulla scia di una tradizione propria della plastica lombarda di fine secolo si orientava anche su piccole sculture, *gruppetti deliziosi*, e modelli di arte decorativa come *Il calamaio del poeta* (ill.15), ovvero il *calamajo* segnalato da Macchi, in cui chiaramente si esplica

⁴⁷ Gm 1903.

⁴⁸ *Una bicchierata*... 1902; per Giuseppe Amisani, del quale non risultano recuperati i passaggi alle Intime fatta eccezione per quelle del 1909 e del 1910, si rimanda al catalogo: C. Gatti, L. Lecci, *Giuseppe Amisani 1879-1941. Il pittore dei re*, cat. della mostra (Vigevano, Castello Sforzesco, 27 settembre – 14 dicembre 2008), Skira, Milano 2008.

⁴⁹ *VI Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia. 1905. Catalogo*, C. Ferrari, Venezia 1905, p. 116 n. 12. Per l'opera: Scotti 2004, p. 14; Anzani Chiodini 2014, pp. 198-199 n. 71.

⁵⁰ Gm 1903.

⁵¹ Su Bialetti, la cui personalità è totalmente da ricostruire, si veda per un campionario di opere: E.A. Marescotti, *Visitando la Permanente di Milano*, «Ars Et Labor», 62 (1907), 6, pp.542-554; L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento*, I, Electa, Milano 1975, p. 26, ill. 192-194.

l'interpretazione plastica in termini pittorici e cromatici – basata sulla dominante della linea curva – di derivazione grandiana. Anche la *Portatrice d'acqua* (ill.16) rientra in questo genere di produzione caratterizzata dall'adesione alla scultura di piccolo formato tesa alla sperimentazione luministica centrata sulla differente modellazione delle superfici. Su questo solco, legato alla lezione più recente di Bazzaro e Troubetzkoy, si muovevano quasi tutti gli scultori: Michele Vedani esponeva un ritratto di Federico Aurenheimer e una macchietta di cacciatore⁵², Cesare Ravasco una *minuscola lavandaja* caratterizzata da una fattura veloce e tutta tesa ad esaltare il rapporto luce-materia (ill.17), Elia Ajolfi due macchiette, Carminati «una macchietta a mezza figura», Oreste Labò «figurine, ritratti», così come Tullo Brianzi che si presentava anche con un *bellissimo cane levriero*. Al mondo degli animali di rivolgevano anche Rembrandt Bugatti⁵³ con «due minuscoli somarelli trattati con grande abilità», insieme ad un ritratto del tenore Borgatti, e di Rembrandt Bugatti ed Emilio Quadrelli che esponeva alcuni cavalli. Al di fuori delle *macchiette*, Bugatti esponeva un nudo di giovinetto seduto, Romolo del Bò un non meglio specificato studio per un monumento funebre ed Eugenio Pellini un bassorilievo raffigurante Cristo.⁵⁴

All'Intima si trovavano pure esposti i mobili con i quali la Famiglia Artistica aveva preso parte all'Esposizione Internazionale di Arte decorativa e Moderna del 1902 a Torino (ill.18). Come visto già dal 1900 la Famiglia aveva proposto l'istituzione di una Esposizione libera di Arte moderna e di Arte applicata, progetto naufragato a seguito della contestuale organizzazione della rassegna torinese.

Alcune sale sono ammobigliate coi mobili moderni che la Famiglia espone a Torino e che sollevarono tanta ira dei critici. Nel loro ambiente quei mobili figurano però molto bene, mentre a Torino... La camera da pranzo, col lampadario a molti usi, e la stanza da studio hanno pregi indiscutibili. Vi è anche una saletta da pranzo, carina, del socio Seveso. Si ammirano gli apparecchi d'illuminazione, modernamente disegnati da Longoni, ottime tricromie dello stabilimento Alfieri & Lacroix, sigle del Fano.⁵⁵

A tutti gli effetti all'interno dell'Intima vi era una sezione dedicata alle arti applicate dove esponevano diversi artisti.

La fisionomia dell'Esposizione ha quest'anno un carattere tutto speciale: giacché per la prima volta, oltre all'arte pura, sei stata a messa l'arte decorativa. L'occasione era data dal fatto che per l'esposizione di Torino la famiglia artistica aveva fatto un tentativo, concorrendo al premio stabilito per i tre ambienti artistici più economici. Di questo tentativo tanto male si era detto, da parte soprattutto degli esteti puristi - che la Famiglia doveva avere il desiderio di un piccolo giudizio d'appello, sia pure locale. Essa ha esposto due dei tre ambienti di Torino e giova a riconoscere che essi avvanzano assai. Nel vasto e nudo spazio assegnato loro a Torino le tre camere, collocate in specie di *boxes*, figuravano assai miseramente, per chi usciva dai sontuosi e ben collocati *ambienti* della Germania, della Scozia, della Francia, e anche dell'Italia. Qui i mobili sono collocati in modo rispondente alla natura loro ed al loro scopo, in due piccole camere, dalle dimensioni di quelle cui sono in realtà destinati, ed appaiono assai meglio proporzionati, più armonici, più ricchi. Il mobilio per una camera da pranzo ideato dal pittore Giovanni Buffa, ed eseguito con cura grandissima dalla ditta Fagnani, in legno di ciliegio tinto rosso, è d'una semplicità forse un po' rigida ed angolosa, ma logica e pratica.

⁵² Per i bozzetti di caccia: Rota 2013, pp. 296-297.

⁵³ Su Bugatti si veda da ultimo: V. Fromager, *Rembrandt Bugatti, sculpteur. Une trajectoire foudroyante. Répertoire monographique*, Eds De L'Amateur, Parigi 2016.

⁵⁴ Si veda in generale: gm 1903.

⁵⁵ *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XLIV (1902), 349, 20 dicembre 1900, p. 2.

Le linee dritte si alternano alle curve con parsimonia: l'impressione complessiva è di calma e di stabilità. Una lampada, per luce elettrica, in ferro battuto, del Ravasco, scomponibile in modo da potersene usare i bracci come candelabri da tavolo o da muro; dei vetrami e delle terraglie dal costo minimo, decorate da Franco Fano, completano organicamente l'ambiente, che è subito stato venduto un'altra volta.

Il mobiglio per studio, ideato ed eseguito dall'architetto Monti, aveva già avuto a Torino il successo di una dozzina di riproduzioni. Qui figura in castano naturale, mentre lì era tinto di verde; e forse ne vantaggia. Si vede subito che il Monti – il quale dirige ora lo stabilimento che fu del Pogliani – ha, oltreché il talento e la fantasia, anche la pratica esperienza. I numerosi mobili che compongono il suo *studio* sono armonici e ben coordinati, anche nel minimo dettaglio. La scrivania è una derivazione artistica delle praticissime scrivanie americane; la libreria con la sua linea originale dà il tono alla decorazione, sobria, semplice; e rende possibile, pur rendendo omaggio all'arte, un prezzo veramente modestissimo: seicento lire per una dozzina di mobili.⁵⁶

Per quel che concerneva i mobili esposti a Torino, come ricordava Macchi, si trattava di *ambienti* che avevano causato una generalizzata levata di scudi da parte della critica.⁵⁷

Così ne parlava Vittorio Pica:

Peccato che non si possa dire lo stesso delle tre stanze di tipo economico esposte sotto l'egida autorevole della Famiglia Artistica di Milano! Vi è in ispecie la camera da letto che mi sembra proprio degna della punitrice tristezza di un penitenziario ed il cui autore non so come non abbia compreso che il congiungere l'attaccapanni al letto non è soltanto esteticamente ridicolo, ma è contrario ad ogni norma d'igiene ed al più elementare senso di praticità. „So bene che vi è stato qualche giudice indulgente, che, non sapendo lodarvi altro, ne ha lodato le buone intenzioni, ma, per conto mio, sono convinto che, in fatto d'arte, le intenzioni per tanto valgono per quanto assumono forme di bellezza.“⁵⁸

Non più entusiasta se ne mostrava Ugo Ojetti che scriveva: «le stanze esposte dalla Famiglia Artistica per la forma e pel colore purtroppo non sono di altrettanto buon gusto, e ostentando un'austerità di mobilio di stil norico arrivano fino all'incomoda e poco igienica invenzione degli attaccapanni posti ai piedi del letto».⁵⁹

Aveva preso le difese della proposta della Famiglia Alfredo Melani che dalle pagine di «Arte Italiana decorativa e industriale» chiariva le qualità dei mobili esposti dall'associazione che puntavano ad una produzione di basso costo economico sia a livello produttivo che di rivendita.

La Famiglia Artistica di Milano comprese quello che io penso ed avendo esposto alcuni ambienti economici, indicò il punto più luminoso di questa nostra arte. Poco importa, sotto il rispetto generale e teorico, se qui il risultato pratico è grandemente inferiore all'altezza del proposito, ciò che interessa ora è l'idea; e quando si pensa che si sono sempre fabbricati dei mobili signorili, quando si riflette che gli artisti nelle scuole e nelle officine si sono sempre interessati ai ricchi, misureremo l'enorme difficoltà che v'è oggi a riunire il bello col semplice in un ordine d'armonia piacevoli.

Espose, dunque, la Famiglia Artistica, una saletta da pranzo di ciliegio (l. 600), uno studio di castagno colorato in verde (L- 650) e una camera di castagno puro (L. 900). I cui disegnatori sono rispettivamente il Buffa, il Monti, il

⁵⁶ Gm 1903.

⁵⁷ *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Torino 1902. Catalogo Ufficiale*, Torino 1902, p. 114 n. 251. Per la riproduzione della Camera da letto e dello studio: *Esposizione di Torino 1902. I mobili alla prima esposizione internazionale d'arte decorativa e moderna*, I, Crudo & Lattuada, Torino 1902, tav. 45.

⁵⁸ V. Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903, p. 371.

⁵⁹ U. Ojetti, *L'Arte nuova a Torino. I tappezzeri italiani*, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 204, 27 luglio 1902, pp. 1-2.

Gatermayer e l'esecutore ne fu il Monti; il quale riesci più interessante del Buffa e Gatermayer, i cui "ambienti" se non fossero stati un po' ridotti e sfigurati non sarebbero, artisticamente, quello che sono.⁶⁰

In sintesi, il mobilio esposto dall'associazione e realizzato dai soci risultata qualitativamente inferiore ai progetti perché nella realizzazione pratica il risultato era stato poco felice. Tuttavia, come si evidenziava su «Arte e Storia» si trattava di una *modesta apparenza intenzionale e voluta*, perché

La Famiglia Artistica accogliendo un invito del Comitato Generale della Esposizione, si mise a fabbricare dei mobili di poca spesa, per quella "folla" che oggi non ha sete di bellezza, domani ne arderà; e, male o bene, li fabbricò e quei mobili, in mezzo a tante magnificenze, sembrano così poveri da eccitare al suicidio, direbbe V. Pica. E direbbe male, perché mostrerebbe di trascurare, anche dopo il richiamo del Macchi [Gustavo Macchi da le pagine de «Il Tempo» aveva difeso la proposta della Famiglia sotto un profilo economico], il "Fattore economico" nell'Arte Nova cioè l'elemento capitale di quest'arte. L'arte del nostro cuore non avrebbe ragione d'esistere, se non avesse una corrispondenza di intenti colla società che va sorgendo sopra allo sfacelo delle vecchie dottrine economiche.

Al fianco dei mobili per Torino gli artisti partecipavano con altre proposte.

Lo studio è assai ben presentato, arricchito com'è di opere d'arte decorativa d'ogni genere. Data l'occasione altri soci della Famiglia ne hanno approfittato.

Il Seveso [Antonio, nda] – che già da tempo s'è dedicato alla produzione dei mobili artistici – ha esposto anch'esso una camera da pranzo, completa, in legno bruno decorato in bronzo e ceramica. La linea è severa ma pratica, e l'insieme assai signorile.

Altri mobili artistici, alquanto più ricercati e ricchi nella decorazione, espone il Ferrari.

Il pittore Baldassarre Longoni ha ottenuto un vero successo coi suoi apparecchi di illuminazione, fantasiosi ed originali, eseguiti dalla ditta Porta; alcuni di essi sono arrivati in pochi giorni a dieci, dodici riproduzioni.

Il Coma non ha esposto – oltre a una lampada graziosa che è nello studio di Monti – che delle fotografie le quali però mostrano come egli s'incammini per una ottima via. Una nota originale d'arte decorativa sono le *sigle* e i *monogrammi ornati* di Francesco Fano, che già a Torino furono apprezzatissimi. Pochi sanno come questo giovane artista intrecciare le lettere anche più ribelli, in armoniche forme, dando all'intreccio anche una significazione.

I monogrammi sono applicati a ricami, a decorazioni in metallo, a sigilli, a intestazioni di carte da lettera. Ma sono bellissimi soprattutto quelli in smalto a colori – eseguiti mirabilmente dall'orefice Ravasco – ad uso di ciondoli, medaglioni, fermagli: poche cose più fresche ed originali si son viste in questo campo, in Italia, dacché l'arte nuova vi è apparsa.⁶¹

Molto importante è il riferimento a Baldassarre Longoni del quale è nota l'attività di artefice: questa attestazione al 1902, tuttavia, permette di anticipare all'inizio del secolo la pratica di Longoni, prima dunque del 1906 quando, come ricostruito da Cecilia De Carli, l'artista partecipava con dei lampadari alla mostra delle arti decorative dell'Esposizione del Sempione aggiudicandosi il gran premio.⁶²

III.1.2 – « I TENTATIVI DI RINNOVAMENTO NELLA TECNICA »: LE INTIME DAL 1903 AL 1906

Le intime di inizio secolo mostrano, nel loro succedersi, lo strutturarsi di diversi filoni di ricerca accomunati dall'essere in larga parte sviluppo delle premesse poste negli anni novanta.

⁶⁰ *Il Fattore Economico nell'Arte Nova*, «Arte e Storia», XXII (1903), 1, 25 gennaio 1903, p. 1.

⁶¹ Gm 1903.

⁶² C. De Carli, *Baldassarre Longoni e le arti decorative*, in Caramel, Longatti 1992, pp. 33-51.

Così è per i divisionisti: dai maestri ai “secondi divisionisti” si ritrova la prosecuzione di un linguaggio che trova, in alcuni casi, declinazioni più individuali e sperimentali. Forzature nel segno del colore e degli impasti, alla ricerca di una stesura ora più corsiva, ora più decorativa nell’adozione di un ductus sistematico, lasciano emergere personalità di ricercatori: da Baldassare Longoni a Raul Viviani, da Cinotti a Prada, sebbene non manchino delle notazioni critiche che rilevano come, talvolta, la nuova generazione si ponga in un rapporto di imitazione troppo diretta.

Questo vale anche per l’altro filone della produzione pittorica locale che, distante dalla problematica della divisione del colore e dalla questione scientifica, prosegue sulla linea di una interpretazione del *vero* sempre connessa al nucleo fondamentale della ricerca cromatica, ma esplicitandola in una pittura di impasti, robusta, connessa anche ad una certa virtuosità tecnica tipica della scuola lombarda. Sono molto vari i punti di riferimento: dal ripensamento della lezione cremoniana, all’esasperazione della sinteticità cromatica e pittorica di impronta goliana, bazzariana e carcaniana. Vi sono, nondimeno, figure che vengono percepite come emblemi di una sperimentazione audace ed individuale e che giungono ad esiti che i critici esitano ad inquadrare: Tosi, Ermenegildo Agazzi, Viviani, sono gli artisti che, in questi anni, almeno nell’ambito ristretto delle Intime, rappresentano la punta di una ricerca sui linguaggi, spesso con riferimenti estranei all’ambiente locale, si pensi all’Anglada per Agazzi o a Monticelli per Tosi. Rispetto alle Intime degli anni novanta, tuttavia, il contesto artistico locale sembra fondamentalmente privo di fenomeni di rottura sostanziale: la stessa scultura, ad esempio, appare orientata in una prosecuzione all’insegna del decorativismo delle premesse non già grandiane, ma di Troubetzkoy, Bazzaro e della linea “impressionista” della scultura milanese in una produzione che si orienta sui piccoli formati. Anche per quel che concerne la tipologia delle opere esposte, le Intime presentano una massiccia preponderanza di *impressioni* che non sembrano da doversi intendere come “studi” o “bozzetti”, ma come un vero e proprio genere pittorico la cui pervasività e la cui diffusione emerge considerando i cataloghi della Permanente per gli stessi anni. Opere che rispondono, soprattutto quando si considerino i coloristi, ad una pittura in cui un linguaggio, spesso preformato, diviene mezzo e fine di un campionario iconografico abusato.

Non è raro, sotto questo profilo, che la critica lamenti una mancanza di audacia da parte dei giovani, la mancanza di proposizioni realmente nuove, tanto più che le Intime vengono percepite come il luogo nel quale queste tendenze dovrebbero avere la loro naturale manifestazione. Questo tangibile, per molti aspetti, ristagno evolutivo della ricerca pittorica locale, sembra volgere verso un mutamento e all’immissione di nuova linfa vitale attorno alla metà del decennio: del resto questi primi anni del secolo sono quelli in cui esordiscono, spesso proprio nelle sale della Famiglia, artisti giovani, della generazione dell’ottanta, ai quali sarà affidata la più intensa stagione di svolta del decennio.

III.1.2.1 - «NESSUNA IDEA NUOVA, NESSUN CONCETTO SANO E FORTE»: LE INTIME DEL 1903 E DEL 1904

È la più notevole tra le tre posizioni aperte in questi giorni a Milano. Di quella della Patriottica scrivendo ieri, della terza, la Permanente, parleremo in seguito, perché sta a se con caratteri personali. Nelle piccole sale della Famiglia Artistica si affollano quadri artistici e hanno già conquistato più di una foglia della corona d'alloro, che è aspirazione di tutti, e per opere di giovani che si affaticano per conquistarla.⁶³

⁶³ F.M.V. [Francesco Malaguzzi Valeri], *Le Esposizioni artistiche a Milano. Alla Famiglia Artistica, «La Perseveranza»*, XCIV (1903), 15884, 25 dicembre 1903, p. 2.

Con queste parole Francesco Malaguzzi Valeri presentava la mostra intima 1903: diversa dalla rassegna alla Patriottica, migliore, pure, della rassegna annuale della Permanente. Per il commentatore del «Corriere della Sera», sebbene l'esposizione della Patriottica apparisse più uniforme sotto il profilo artistico, l'Intima «rappresenta un po' ciò che furono e sono, specialmente in Germania, le mostre secessioniste rispetto alle mostre, diremo così, ufficiali. Alla Famiglia artistica sono più numerose le manifestazioni giovanili: più evidente la ricerca di novità, i tentativi di rinnovamento nella tecnica, le balde prove, le timidezze, le audacie: alla Patriottica invece la maggioranza è formata di opere finite, le quali portano nomi assai noti e cari nel mondo artistico lombardo». ⁶⁴ La rassegna del 1903 segna un nuovo rigoglio della mostra, testimoniato dall'ampia attenzione dedicata dalla carta stampata alla piccola esposizione.

Tra gli artisti esponenti, partendo dai maestri, si segnala Angelo Morbelli «di cui è esposto un pregevolissimo nudo, con due paesetti pieni di ingegno e di perizia». ⁶⁵ Tra i due paesi uno è descritto in maniera più precisa e suggerisce una precisa identificazione: «una veduta di uno dei nostri laghi attira l'attenzione dei visitatori per gli effetti ottenuti, ma mi lascia freddo» ⁶⁶ e Carlo Bozzi parla di uno *studio di piena luce, sfondo del lago di Iseo*. ⁶⁷ Le descrizioni sembrano combaciare con le viste del lago di Iseo realizzate come studi dell'opera *Per Sempre* del 1906 ⁶⁸: è nota, in particolare, una variante transitata recentemente sul mercato ⁶⁹ che riporta al retro una iscrizione «Maria Erci Zitti Banzolini / Consegnato al Cavaliere Angelo Morbelli il 30 ottobre 1903 per essere reso» che vincola la datazione al 1903 (ill. 1). La tela rispecchia perfettamente l'idea di uno *studio di piena luce* condotto con una tecnica distante dalla meticolosa stesura del divisionismo scientifico e affidata ad un ductus più agile: proprio questo aspetto porterebbe a confermare l'identificazione della tela con l'opera esposta alla Famiglia Artistica stante che su «La Lombardia» si dice che Morbelli ha *in parte* rinunciato alla tecnica divisionista al contrario di Emilio Longoni. ⁷⁰ La scena, del resto, appare combaciante con la recensione apparsa su «La Sera» dove si parla di «una veduta di lago: l'azzurro dello specchio d'acqua e la limpidezza dell'orizzonte sono di buonissimo effetto». ⁷¹ Se non vi sono notizie circa il secondo paesaggio, maggiori sono le informazioni per il nudo: Carlo Bozzi lo definisce uno *studio di luci sulle carni* ed evidenzia una discontinuità qualitativa tra la parte inferiore e la parte superiore del nudo, Malaguzzi Valeri scrive «il suo studio di nudo rileva le forti qualità del disegnatore meno che nella testa che è un po' troppo sviluppata». Datato al 1903 è noto un *Nudo di donna* (ill. 2) che sembra rispondere precisamente alla nota di Bozzi. ⁷² rimane, invero, difficile comprendere la discordanza tra le due testimonianze. Valeri, infatti, sembra alludere ad una testa

⁶⁴ a.c., *Notizie Artistiche. Due esposizioni artistiche a Milano*, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 350, 21 dicembre 1903, p. 3.

⁶⁵ *L'arte a Milano. Una corsa nelle tre esposizioni ora aperte*, «La Lombardia», XLV (1903), 353, 24 dicembre 1903, pp. 1-2. Su «Natura ed Arte» si legge «un nudo e due paesini di A. Morbelli, pieno di luce con la tecnica puntellistica»: Il Conte Azzurro, *Il quarto d'ora*, «Natura ed Arte», XIII (1903), f. III, pp. 17-18.

⁶⁶ F.M.V. 1903.

⁶⁷ c.b., *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», XII (1903), 1080, 27 dicembre 1903, p. 2

⁶⁸ Fiori 1968, p. 114, VI.116 1465.

⁶⁹ Pandolfini, *Dipinti del sec. XIX*, asta del 15 ottobre 2013, lotto 246.

⁷⁰ *L'arte a Milano... 1903*.

⁷¹ r.s., *L'esposizione intima annuale alla «Famiglia Artistica»*, «La Sera», XII (1903), 351, 22-23 dicembre 1903, p. 2.

⁷² R. De Grada, a cura di, *Morbelli e Barabino. Dalla poetica della natura all'impegno del sociale*, cat. della mostra (Alessandria, Galleria Carlo Carrà, Palazzo Guasco, 20 marzo – 13 giugno 2004), Mazzotta, Milano 2004, pp. 42-43; Fiori 1968 p. 112 VI.83 1445.

troppo sviluppata mentre Bozzi ad una fattura più trasandata: la tela, in effetti, presenta un progressivo sfaldamento della pittura in corrispondenza del busto della figura e risulta tutta concentrata sul gioco che la luce intesse sulle gambe trattate con una pittura di precisa applicazione del colore diviso. Anche le altre varianti note del soggetto, tutte ricondotte al 1903,⁷³ mostrano la stessa differenza di trattamento: sembrerebbe, dunque, che il nudo esposto da Morbelli possa essere indicato in uno di quelli che compongono questa serie che, cronologicamente, risponde alla data dell'Intima. Si segnala che, nello stesso anno, Morbelli esponeva anche alla Patriottica – la mostra per quell'anno aveva come tema lo sport⁷⁴ – dove si trovavano «alcuni de' suoi pensosi e suggestivi interni di ospizi di vecchi e vecchie. Qui però anche una vasta tela *il gioco delle bocce* - dipinta senza puntini e senza divisione dei colori, ma forte, quadra, bellissima».⁷⁵ Quest'ultima tela è da riconoscere nella ben nota *La partita a bocce*⁷⁶ del quale questo rappresenta un non noto passaggio espositivo.

Di Giuseppe Mentessi vengono ampiamente celebrati i ben noti disegni per illustrare *La Cattedrale*⁷⁷ – impresa editoriale che coinvolge anche Pietro Chiesa – di Francesco Chiesa:

Il Mentessi ripresenta qui alcuni originali che servirono per illustrare i versi del Chiesa (*La Cattedrale*) e che furono esposti all'ultima internazionale veneziana. Sono illustrazioni splendide: l'interno del Duomo vi è reso con speciale solennità paurosa. Si deve aggiungere anche un disegno “da una leggenda immaginaria” che dà la misura dell'artista squisito e ormai perfetto nel suo genere.⁷⁸

pongo primi fra tutti, per potenza di creazione per sicurezza di esecuzione, i pastelli a bianco e nero di Giuseppe Mentessi: alcuni, che già vedemmo a Venezia⁷⁹, servirono per illustrare i versi del Chiesa, editi dalla casa Baldini e Castoldi, - *La cattedrale* – ed ebbi occasione di occuparmene tempo fa, nell'*Emporium*⁸⁰. Sarebbe difficile rintracciare nei prodotti dell'arte Contemporanea disegni più personali per spontaneità nella trovata e per potenza suggestiva. Il Mentessi è il vero poeta dell'architettura, le vecchie cattedrali del Medio evo, cupe e solenni, si animano, nei suoi disegni, di una vita nuova. Le paurose leggende che loro si collegano e le fantastiche rappresentazioni bestiarie che fasciano colonne e capitelli, e delle quali non è ancora in chiaro oggi se avessero significato simbolico o puramente decorativo, prendono corpo e vita come dovevano rappresentarsele le tormentate coscienze dei fedeli del medioevo. Il motivo è ispirato *da una leggenda immaginaria*, una lunga serpe di quelle che si aggrovigliano in molteplici spire intorno ai fusti delle colonnette delle nostre cattedrali, si protende minacciosa verso un nemico immaginario, dinanzi a un tempio grandioso e solenne che s'erge nella mistica serenità della notte: nessun scenografo sapiente fantasioso saprebbe dare nulla di più audace e nello stesso tempo più corretto nelle linee e negli effetti.⁸¹

Di Emilio Longoni sono segnalate, invece, scene alpestri di ghiacciai: «nuoce certamente la luce delle lampade che illuminano questa Mostra aperta solamente nella sera, [...] al *ghiacciaio* di Emilio Longoni e ad altri studi in cui le nevi e ghiacci perdono la luminosità dei violetti nelle anfrattuosità e negli sfondi lontani».⁸² Si tratta di soggetti che il pittore affronta in maniera compiuta proprio in questi

⁷³ Fiori 1968, p. 112 nn. VI.80 1460 (studio a conté su cartone); VI.81 1475; VI.82 1463;

⁷⁴ Il conte azzurro 1903.

⁷⁵ a.c. 1903.

⁷⁶ Scotti 1991, p. 58 n. 9.

⁷⁷ Si veda: Toffanello 1999, p. 117 nn. 26-28.

⁷⁸ r.s. 1903.

⁷⁹ *V Esposizione Internazionale d'Arte. Venezia 1903. Catalogo illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia 1903, p. 102 nn. 4-5.

⁸⁰ F.M. Valeri, *La Cattedrale*, «Emporium», XVIII (1903), 105, pp. 230-236

⁸¹ F.M.V. 1903.

⁸² Ivi.

anni e culminanti nella grande tela *Ghiacciaio Cambrena. Bernina*⁸³: la genericità del soggetto non permette di avanzare alcun tipo di identificazione e ci si limita a segnalare un ciclo di piccoli studi a tematica alpina che possono essere utili a fornire un aggancio visivo per la comprensione delle opere esposte caratterizzate da una piena adesione al ductus diviso al quale si accosta, come ben sottolineava Giovanna Ginex, una pennellata più densa e materica in contrasto con la minuzia del tratto divisionista.⁸⁴

Rimanendo nell'ambito della pittura di paesaggio, diversi sono gli artisti, dai più giovani ai maestri già affermati, che affrontano il soggetto della veduta con piglio "impressionista" intesa come sottolineatura della sintesi cromatica. Giorgio Belloni abbandona le sue tele montane e i suoi prediletti soggetti marini per dedicarsi ad una veduta urbana, soggetto invero molto raro nella sua produzione, con una scena colta all'imbocco di Via Torino su Piazza del Duomo a Milano:

Giorgio Belloni ha dipinto una via di Milano, di sera, quando i lumi si accendono a mille riflessi guizzanti in bagliori strani, e gli spiriti goethiani van tessendo reti sotto i piedi dell'uomo (a Milano veramente le abbiamo sul capo le reti e sono... di fili telefonici). Se v'è un appunto a fare al quadro di questo forte pittore – che sa rendere tutta la poesia del vero sia che si tratti del mare che delle vie di una popolosa città – è che i contorni non sono sufficientemente incerti come dovrebbero essere, data l'ora e l'effetto, e lo sfondo non si perde bene nella prospettiva aerea⁸⁵

Accanto a questo lavoro si trovava anche una scultura in creta, un nudino femminile.⁸⁶ Di Antonio Piatti⁸⁷ sono segnalate alcune *impressioni* di strade e vicoli di soggetto veneziano e napoletano, così per Carlo Balestrini che si presenta con dei piccoli studi⁸⁸ e il ventenne Raul Viviani che espone studi «di una gamma un po' troppo monotona e voluta»⁸⁹ tra i quali «vecchi tronchi coperti di neve, sintetico schizzo colorato».⁹⁰ Il bergamasco Giuseppe Omio, la cui figura per gli anni giovanili è tuttora da definire in maniera precisa, si presenta a questa sua prima esposizione nota con un *altipiano con buoi pascolanti* ed altri paesaggi: certo è che la sua pittura tende verso una chiara adesione al lessico divisionista interpretato con una pennellata lunga, filamentosa, come evidente in *Mattino alpestre* del 1906 oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.⁹¹ Di Giovanni Buffa, tra gli altri, «l'ingresso a una villa, bellissimo motivo reso con amore dall'artista»⁹² e del compagno di studi Zuccaro una scena con dei cipressi⁹³, di Carlo Cressini un paesaggio alpino con un ghiacciaio⁹⁴ e di Gustavo Macchi, che in questi anni intensifica la sua produzione da pittore dilettante votato alla resa dell'immediatezza visiva, una impressione di neve. Più complessi i paesaggi di Tosi e Longoni. Del primo si segnala «un altipiano roccioso in Val Seriana, e un altro studio, che rivelano talento, ma in

⁸³ Ginex 1995, p. 262 n. 296.

⁸⁴ Ivi, pp. 257-258 nn. 282-284, n. 286.

⁸⁵ F.M.V. 1903. Si vedano anche: a.c. 1903; r.s. 1903; *L'arte a Milano...* 1903.

⁸⁶ *L'arte a Milano...* 1903; c.b. 1903.

⁸⁷ Su Piatti si veda la recente voce biografica per la Treccani curata da M. Piccioni (2015) e l'ultima rassegna del 1996: G. Bottarelli, W. Guerra, *Antonio Piatti. 1875-1962*, Archivio Artistico Varesino, Varese 1996.

⁸⁸ C.b. 1903.

⁸⁹ F.M.V. 1903.

⁹⁰ C.b. 1903.

⁹¹ F.M.V. 1903. Su Omio: D. Riva, *Giuseppe Omio*, in *Pittori Bergamaschi...*, III, 1992, pp. 317-323; A. Scotti Tosini, *Milano tra primo e secondo divisionismo*, in Biscottini, Amari, Negri 1995, pp. 77-127:84, 102.

⁹² F.M.V. 1903.

⁹³ r.s. 1903.

⁹⁴ r.s. 1903; F.M.V. 1903.

cui l'abbondanza del colore è eccessiva e dà pesantezza all'insieme»⁹⁵, nota che si pone in linea con quella pittura di forti impasti cromatici e intensamente materica che caratterizza il linguaggio di Tosi nel primo decennio del secolo e che trova riscontro in alcune opere di questo periodo (ill. 3). Di Baldassare Longoni si ritrova, invece, «un paesaggio, un po' segantineggiante, con un denso effetto di luminosità e di lontananza» che conferma l'adesione piena del pittore alla pittura divisa proprio sul solco dell'esempio segantiniano, anche per quel che pertiene la simbolizzazione dei paesaggi.⁹⁶ Le recensioni aiutano a chiarire meglio i soggetti: uno viene descritto come «uno studietto, un grande albero presso una casetta, un motivo caratteristico della sua e a me cara Valle d'Intelvi»⁹⁷, l'altro come «un quadro di figure con sfondo di colline».⁹⁸ Accanto a queste opere pittoriche, l'Intima 1903 segna una ulteriore attestazione dell'attività legata alle arti applicate: «espongono Baldassare Longoni e il comm. Bistolfi: motivi floreali e plaquettes applicati a lampade elettriche».⁹⁹

Ampia la produzione di pittura di figura. Carlo Agazzi, accanto a una «vetta nevosa nella nebbia» e ad altri pastelli di tematica alpina, presentava una «*Vergine Addolorata sul cadavere del figlio*, uno studio al carbone sapiente e originalissimo nell'idea e nell'esecuzione, che è una riprova delle risorse nuove dell'arte seria anche nei motivi più sfruttati dai maestri antichi. Al raccoglimento profondo del bellissimo gruppo nuoce soltanto quella strada battuta e serpeggiante presso le due figure, ma l'artista lo sa e saprà togliere il lieve difetto nell'esecuzione a colori del quadro».¹⁰⁰ Agazzi Emenegildo, invece, portava «una figura di pastore col cane, un po' incerto nei contorni»¹⁰¹ e un bozzetto per una decorazione di un soffitto. Era alla sua seconda presenza alle Intime il giovanissimo Mario Moretti Foggia che, proprio l'anno prima, esordiva nelle sale dell'associazione. Il pittore, come molti altri, dal profilo incerto e non recuperato in storiografia¹⁰², esponeva una figura di bambina e dei paesaggi: proprio le sue presenze alle Intime erano ricordate, nel suo cammeo, da Gustavo Macchi che scriveva:

alcuni anni or sono, ad una di quelle piccole Esposizioni intime, che sono una delle più simpatiche manifestazioni della *Famiglia Artistica*, attiravano l'attenzione due cornici di disegni, pagine strappate da *albums*, fogli volanti, studi e schizzi, per la singolare freschezza, la facilità di esecuzione, il buon gusto dei motivi studiati e scelti, ed alcune impressioni di colore e di chiaroscuro.¹⁰³

Sono ugualmente difficili da recuperare i profili di artisti che rappresentano i “nuovi” giovani che si ritrovano a questa esposizione e che partecipano assiduamente alle edizioni successive: Archimede Bresciani da Gazoldo, ad esempio, esponeva all'Intima una matita rossa dal titolo *Trilby* e questo rappresenta, oggi, il suo primo passaggio espositivo documentato prima dell'Esposizione Nazionale

⁹⁵ F.M.V. 1903

⁹⁶ A.c. 1903.

⁹⁷ C.b. 1903.

⁹⁸ F.M.V. 1903.

⁹⁹ r.s. 1903.

¹⁰⁰ F.M.V. 1903.

¹⁰¹ Ivi.

¹⁰² Per un profilo biografico: A. M. Comanducci, *I Pittori Italiani dell'Ottocento*, Casa Editrice Artisti d'Italia, Milano 1934, p. 456; G. Macchi, *Profili di Artisti. Mario Moretti-Foggia*, VI (1909), 67, novembre 1909, pp. 823-829; T. Bertamini, *Mario Moretti Foggia pittore in Ossola*, «Oscellana», 1997, 27, pp. 33-48.

¹⁰³ Macchi 1909, p. 824.

del 1906.¹⁰⁴ Sul pittore non sono disponibili molte opere relative alla sua primissima attività¹⁰⁵: anche le date della sua formazione con Tallone a Brera appaiono confuse. Bresciani fu allievo della Scuola del nudo e della Scuola Speciale di Pittura nel triennio 1906-1909 e dalla scuola di pittura fu licenziato nel 1909.¹⁰⁶ Suoi compagni di corso furono Carrà, Funi e Bonzagni e con questi ultimi due condivise, nel 1912, la vicenda dei *Rifiutati*. Alcuni suoi lavori giovanili antecedenti, dunque, alla formazione braidense¹⁰⁷ mostrano una mano incerta – che poco ha a che fare con il modello talloniano – e che tradisce, semmai, il tentativo di ottenere certe morbidezze d'effetto giocate sull'accordo dei toni e su una stesura pittorica che nello sfumato recupera il carattere fané della pittura scapigliata. È a partire dalla seconda metà del decennio che Bresciani volge verso una, spesso palmare, emulazione della pittura segantiniana culminante in *Sera d'Inverno* premio Mylius per il 1910. Simile è la cronica mancanza di dati e opere per Carlo Cazzaniga, classe 1883¹⁰⁸, che all'Intima esponeva «una densa mezza figura di operaia che agucchia»¹⁰⁹ con *colori accentuati ma di buon disegno* ed altri studi tra i quali *Gruppo di sassi*.¹¹⁰ Autoditatta, risulta frequentare senza assiduità i corsi di Bignami e Tallone presso la Scuola Libera del Nudo, questa presenza all'Intima risulta essere la prima attestazione espositiva del pittore prima della vittoria del premio Fumagalli per la pittura di figura nel 1905 con un *Ritratto del nonno*.

Alfonso Quarantelli, rimanendo nell'ambito della pittura di figura, esponeva diverse teste muliebri in *atteggiamenti di dolcissima melanconia*:¹¹¹ «Il Quarantelli, un artista che si studia di rappresentare l'anima delle figure, espone alcuni pastelli sicuri di modellatura, pieni di dolce sentimento: v'è, tra le altre, una dolcissima testa di fanciulla che fissa, con gli occhi scrutatrici, profondi, lo spettatore, che è fra le cose più passionali di questa Mostra». ¹¹² Innocente Cantinotti esponeva diversi ritratti a matita rossa, in particolare tre ritratti di papa Leone XIII, e pastelli:¹¹³ «Innocente Cantinotti sa trattare il pastello con felicità: nel graziosissimo gruppo della fanciulla col bambino sorridente unisce la forza della modellatura con tutta la gentilezza e propria dell'infanzia: deliziosi gli studi bel ritratto del bambino del signor Savini». ¹¹⁴ La persistenza nell'esercizio della grafica e del pastello, dimostra la continuità, soprattutto nell'ambito della scuola mentessiana, della pratica avviata negli anni novanta, proprio da artisti come Cantinotti e Quarantelli, del recupero della solidità del disegno e, all'epoca, ampiamente evidenziata dalla critica.

¹⁰⁴ A.c. 1903. Per la Nazionale: *Mostra Nazionale...1906*, p. 75 n. 8 (*annunciazione*), p. 152 n. 23 (*Ritratto della Contessina O.*).

¹⁰⁵ Si veda l'ultima monografia dedicata: R. Margonari, *Bresciani da Gazoldo*, Comune di Gazoldo degli Ippoliti 1973. Non particolarmente utile sotto il profilo documentario, per molte inesattezze ed imprecisioni, la recente tesi discussa sul pittore dove è un primo regesto delle opere: V. Pasini, *Archimede Bresciani da Gazoldo (1881-1939)*, Tesi di laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca'Foscari di Venezia, rel. S. Marinelli, aa. 2014-2015.

¹⁰⁶ *Conferimento della pensione Hayez e di altri premi a Brera*, «Corriere della Sera», 34 (1909), 196, 17 luglio 1909, p. 5. Le informazioni sulla frequenza della classe di Tallone provengono dall'Archivio Tallone.

¹⁰⁷ Pasini 2014-2015, pp. 18-23.

¹⁰⁸ Rimangono come profili biografici di partenza: Comanducci 1934, pp. 133-134; *Carlo Cazzaniga 1883-1936, mostra postuma, presentazione di Aldo Carpi*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, marzo-aprile 1937) Enrico Gualdoni, Milano 1937.

¹⁰⁹ a.c. 1903; r.s. 1903.

¹¹⁰ F.M.V. 1903.

¹¹¹ r.s. 1903.

¹¹² F.M.V. 1903.

¹¹³ c.b. 1903.

¹¹⁴ F.M.V. 1903.

Ancora espongono Giuseppe Amisani *una testina sentimentale*¹¹⁵, Riccardo Galli un ritratto a pastello, uno in olio e due illustrazioni dantesche¹¹⁶, dei monotipi Pompeo Mariani¹¹⁷ e Lazzaro Pasini «una bella figura di ragazza all'aperto, in una difficile penombra: il viso è bello e pieno di sentimento, ma forse nuoce all'unità del dipinto lo sfondo illuminato a tocchi un po' chiassosi».¹¹⁸ Pietro Chiesa si presentava con due opere: «una figura di giovane con un pavone dinanzi un largo paese illuminato»¹¹⁹ e una «bambina vestita di bianco che tiene una bambolina».¹²⁰ Alfredo Tansini con i suoi studi colpiva Valeri per un carattere quasi fotografico della sua produzione:

Un giovane artista che si impone per la solidità del disegno per l'accuratezza dell'osservazione è A. Tansini di Piacenza che espone alcuni studi: una testa di vecchio, un fanciullo addormentato, una figura di contadina col capo appoggiato alla mano, un falegname al lavoro. Il primo è un vero gioiello di intuizione del vero e del sentimento: la tranquillità solenne della vecchiaia pensosa assurge in questo quadretto a bianco e nero disegnato, quasi accarezzato, con cura meticolosa, all'altezza della vera opera d'arte. In qualcuno degli altri quadri la cura amorosa e incessante di rappresentare il vero in tutte le sue particolarità, ha nuociuto forse al risultato finale: i più piccoli accessori vi sono riprodotti con la stessa diligenza che i lineamenti del viso, come in una negativa fotografica, ciò che distrae l'osservatore. Ma è un difetto che prova la ricerca costante, lo studio dell'artista, che saprà liberarsene, poiché egli è destinato a salire molto in alto nell'aspro cammino dell'arte: ad ogni modo è un difetto del quale – in un momento come il nostro, in cui il disegno è vituperato sotto i più speciosi pretesti anche da molti di maggiori coloristi – non sapremo lagnarci troppo.¹²¹

La notazione del critico si rivela estremamente interessante alla luce di quanto, recentemente, emerso sul rapporto strettissimo che nella pratica di Tansini vi era tra pittura e fotografia, svolgendo l'artista anche l'attività di fotografo.¹²² Si spiegano così quelle messe a fuoco dei particolari che lamenta Valeri ed è anche, alla luce di quanto visto in merito al disegno e alla prosecuzione di una linea di ricerca centrata sulla grafica e sul pastello, significativa la nota sul *vituperato* disegno da parte dei *maggiori coloristi*.

In effetti, considerando le Intime di inizio secolo, la pittura colorista rimane l'espressione principale della scuola lombarda ed è, come detto, l'exasperazione degli impasti e della matericità a scapito del disegno che costituisce uno dei principali punti di ricerca, sia nell'indirizzo più squisitamente divisionista, come avviene, in questi primi anni, nella pittura di Baldassare Longoni, sia nella linea indipendente dalla sperimentazione divisa da Tosi ad Ermenegildo Agazzi.

Numerosi gli scultori. Michele Vedani portava dei piccoli lavori che si allineavano alla tradizione troubetzkiana esasperando il genere della *macchietta* che, in questi anni, sembra rappresentare la nota dominante della plastica lombarda come lamentava Carlo Bozzi: «quanto alla scultura, io sono molto difficile, soprattutto per le piccole sculture che i nostri giovani artisti – incoraggiati dal successo delle femmine e grazie dell'impressionismo troubetzkiano – affrontano forse con troppa facilità è troppo spesso con non sufficiente gusto nel tocco». Vedani «oltre ai bozzetti di fiere che tanto

¹¹⁵ C.b. 1903.

¹¹⁶ *L'arte a Milano...* 1903.

¹¹⁷ F.M.V. 1903.

¹¹⁸ Ivi.

¹¹⁹ Ivi.

¹²⁰ C.b. 1903.

¹²¹ Ivi.

¹²² G. C. Andreoli, a cura di, *Alfredo Tansini pittore e la fotografia. Materiali per un artista da riscoprire*, «Quaderni della Ricci Oddi», n. 18, Tip. Le.Co., Piacenza 2010.

piacciono per le proporzioni indovinate, ha un buffo gruppettino: un ragazzino s'affatica a portare un bambino in fasce che gli casca da tutte le parti». ¹²³ L'ampia quantità di sculture di piccolo e medio formato a carattere animalistico rende impossibile, in mancanza di descrizioni precise, individuare le opere, mentre è più agevole l'individuazione del gruppettino infantile. Si tratta di una sculturina nota come *I fratellini* (ill. 4) la cui esecuzione andrà, dunque, rimandata agli inizi del secolo insieme ad opere affini come *Bimbo che piange*, *Bambina che gioca con la tavolozza*, che condividono la stessa resa plastica improntata al modello di esasperazione materica della scultura post-grandiana e, in particolare, di Troubetzkoy e Bazzaro. ¹²⁴ Non identificabili altri due pezzi esposti: un ritratto di *fanciulla sorridente* e un secondo gruppetto bronzeo raffigurante un *Bacco ubriaco su di un asino* il cui titolo dovrebbe essere «Il Trionfo della Vendemmia». ¹²⁵

Cesare Ravasco presentava i cinque medaglioni con i ritratti della Famiglia Pisani-Dossi destinati ad adornare la Villa Dosso Pisani: si trovano, infatti, murati nel camino del “salotto verde” (ill.5). Attilio Prendoni, sempre sulla linea impressionista-troubetzkoyana di chiara impronta decorativa, presentava una *Suonatrice* «pensosa, triste, che è un gioiello per la linea e per sentimento» ¹²⁶, il giovane Franco Quadrelli, figlio di Emilio, delle piccole fantasie decorative, Giuseppe Cantù una testa di *Gobbo*, Tullio Brianzi due bagnanti, Pier Enrico Astorri un *pensoso violinista*, Felice Bialetti una *vagliatrice* che si inserisce nel filone delle figurette femminili intente ad attività lavorative contadine proprie della produzione dello scultore ed Elia Ajolfi una figura femminile in décolleté identificabile nella statuette esposta nel 2009, *Signora in abito da sera* (ill. 6), e datata al 1903. ¹²⁷ Chiudeva il numero degli scultori Eugenio Pellini che presentava cinque teste di donna a pastello, uno studio di espressioni di sofferenza, e un «piccolo gruppo in bronzo: una donna è curvata su di un bambino che tiene in mano e sorveglia». Soggetto ricorrente nella scultura di Pellini, questa maternità è da collocare in sequenza con la fortunata *La Madre* (ill. 7) esposta alla Triennale del 1897 della quale sembra ricalcare lo schema compositivo e che potrebbe rappresentare, dunque, una variante in diminuito del gruppo. ¹²⁸

In generale, come si evince dall'esposto, la scultura si caratterizza per una netta predominante del *tocco*, ovvero della scultura cosiddetta “impressionista”: al di là dei soggetti, soprattutto decorativi quando si consideri la piccola mole delle operette esposte alle Intime, il linguaggio è orientato all'esaltazione dell'esuberanza plastica della materia. Si tratta di un nodo stilistico molto importante per la scultura di fine ottocento e inizio secolo perché l'eredità grandiana, spesso in sede critica e storiografica ridotta a semplice pittoricismo come negazione del volume nell'accentuazione dei valori di superficie che sembrano negare la plasticità a favore di una scultura di tocco, si traduce nella rottura della forma, nell'esasperazione della materia e delle masse chiaroscurali in una interpretazione della scultura come modellazione in cui la prassi stessa del modellare viene ostentata nella manipolazione del materiale, dalla creta al gesso, anche nel trasferimento in bronzo che esalta le differenze di

¹²³ r.s. 1903

¹²⁴ Per la statuette: Rota 2013, p. 301 n. M18. In generale sulle statuette a tematica infantile: Rota 2013, pp. 118-129.

¹²⁵ Il conte azzurro 1903. *L'arte a Milano...* 1903. Il recensore de «La Sera» attribuisce erroneamente il gruppetto ad Elia Ajolfi *senior*: «L'Ajolfi passa dal tema aristocratico di una signora in décolleté a un contrasto audace di un pingue Bacco ubriaco ciondoloni su di un asino spolpato e dolorante sotto al grave peso: questa sua concezione è ben resa specialmente nella formosità lasciva del Dio e nell'abbandono delle sue membra».

¹²⁶ F.M.V. 1903

¹²⁷ Si vedano: F.M.V. 1903; c.b. 1903; r.s. 1903. Per Ajolfi: Quinsac 2009, p. 289 n. 248 ill. p. 264: Malaguzzi Valeri la descrive come una *damina elegante*.

¹²⁸ Bossaglia, Terraroli, 1986, pp. 40-41.

trattamento. Nei fatti l'*impressionismo*, più che una semplice affermazione di valori superficiali, si traduce in una sottolineatura della materia, della costruzione plastica, che diviene l'elemento centrale delle opere, al netto dei soggetti d'evasione. Lo spiega, chiaramente, Malaguzzi Valeri quando scrive, commentando le sculture, che di «alcune figurette qua e là che potrebbero stare benissimo fra i prodotti sotto spirito di un gabinetto di Storia Naturale, preferisco tacere. Se all'arte contemporanea non posso chiedere l'idea domando almeno il rispetto della forma». La nota negativa del critico evidenziava, paradossalmente, la tendenza all'exasperazione della matericità a scapito della narratività stessa della scultura: si tratta di un percorso che troverà ancora nella metà del secondo decennio una sua evoluzione nella scultura di Ferdinando Ramponi.

Se la macchietta dominava in ambito scultoreo, l'*impressione* teneva banco tra la produzione pittorica e la critica cominciava a manifestare una generale insofferenza verso l'eccessivo sfruttamento di questa tipologia di opere già all'Intima successiva:

è aperta la consueta esposizione annuale promossa dalla F. A., tanto più degna di nota, in quanto il suo scopo non è la vendita, ma quasi un esame che i giovani artisti offrono a giudici imparziali. Sfortunatamente, nessuna delle opere esposte – parlo dei giovani – è degna di sincera ammirazione: e ciò che più addolora è il vedere come nessuna idea nuova, nessun concetto sano e forte abbia animata l'ispirazione degli espositori che ci hanno offerto invece i soliti paesaggi, le solite impressioni, che rivediamo ogni dicembre, come i vecchi conoscenti che si fanno vivi per augurarci il buon anno.¹²⁹

Anche per il recensore de «La Perseveranza» l'Intima del 1904 sembra attenersi ad una prosecuzione dello *status quo*:

Questa geniale Associazione che in mezzo alle tendenze affaristiche, bottegaie, o partigiane della nostra grande città, tiene alto lo spirito dell'arte e il culto del bello, ha ieri a sera inaugurato i suoi nuovi locali in piazza San Sepolcro, presentando nello stesso tempo la annuale esposizione delle opere dei soci. E per verità poiché fra i soci vi sono nomi illustri e pennelli di maestri, la raccolta di quadri non manca di offrire sentite compiacenze artistiche. Però a questa esposizione della *Famiglia* noi (sarà forse illusione o criterio personale) attendiamo sempre di trovare piuttosto la manifestazione ardita e genialissima di qualche ingegno giovane che spicchi i primi voli promettenti nel Cenacolo famigliare prima di cimentarsi in ambienti maggiori piuttosto che la conferma di fama ormai assicurata e l'incontro di nomi che figurano sicuramente nelle massime Esposizioni.

Ma, come vi dissi, purtroppo attendiamo...

Poiché se la media della produzione artistica dei giovani che espongono è in complesso buona e non sono troppe le violente offese al senso estetico e artistico, manca però quella che si chiama una *rivelazione*, e in complesso quell'ardimento giovanile che pecchi magari per eccessiva esuberanza ed originalità, ma riveli l'anima di un vibrante artista.¹³⁰

Non va dimenticato che in questo momento, fatte salve le rassegne della Permanente, a Milano non vi è una rassegna Braidense dal 1900, ossia dall'ultima Triennale, e che dunque le mostre minori – vieppiù quella della Famiglia Artistica che si era imposta ormai come ambito laboratoriale di sperimentazione e di esordio – costituivano le poche occasioni utili per la critica per leggere in maniera complessiva lo svolgersi dei discorsi artistici in atto.

¹²⁹ A.c., *Cose d'arte. Alla Famiglia Artistica*, «Il Tempo», VI (1904), 354, 30 dicembre 1904, p. 2.

¹³⁰ *Alla Famiglia Artistica. L'esposizione di Quadri*, «La Perseveranza», XLV (1904), 16237, 23 dicembre 1904, p. 2.

Alla rassegna, tuttavia, non mancavano opere che segnavano un procedere, sia individuale che di tendenze. Emilio Longoni si presentava con diversi lavori tra i quali uno piuttosto datato, risalente al 1897: «Lo studio pel quadro *Primi passi* di Emilio Longoni severa opera di buon disegno riconferma la serietà di metodo di questo pittore egregio».¹³¹ Si trattava di *un vecchio disegnato finemente*¹³²: è noto che lo studio a pastello del dipinto, così come ricostruito da Giovanna Ginex¹³³ grazie ad una testimonianza di Giulia Clerici Franchini, venne diviso in due parti. I critici, in merito all'opera esposta all'Intima, parlano di *severa opera di buon disegno* che, più che rivelarsi un'utile indicazione per il riconoscimento dell'opera negli studi, dispersi, a pastello, si allinea con fattura finale dell'opera esaltata da Chirtani, in occasione della Triennale del 1897, per le sue insistenti qualità disegnative. Accanto a questo disperso studio, il pittore presentava *una marina*¹³⁴, «una piccola sfilata di dure, rigide rocce disposte a chiostrò con al centro, a distanza, un lago, efficacissima ed un'ampia distesa di campagna piena di aria e di poesia»¹³⁵. Come sempre la genericità delle informazioni in merito ai paesaggi rende complessa l'identificazione dei lavori, tuttavia il paesaggio lacustre montano – «uno studio di montagna [che] è tra i gioielli della mostra»¹³⁶ - sebbene non sia univocamente identificabile, risponde con precisione ad una tipologia di opere collocabili in questo torno d'anni come *Morena e lago alpino* (ill.8) del quale il lavoro esposto all'Intima sembra riecheggiare la strutturazione e la fattura divisa sottolineata dal critico del «Corriere» che definisce il pittore un *divisionista impenitente*.¹³⁷

Rimanendo nell'ambito della pittura divisa, di Baldassarre Longoni si ritrovano diversi lavori: accanto ad alcune marine *rutilanti di luce*¹³⁸ accostabili, anche se non identificabili con certezza, a quella precedentemente considerata datata al 1904 e conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano, attirava l'attenzione della critica un'opera di puro sapore segantiniano.

Longoni Alessandro [Baldassarre, nda], fedele alla sua tecnica divisionista, ci piacque specialmente nel paesaggio pieno di aria, di sfondo, di poesia: quelle due figurine destinate ad elevare il tono di soave poesia primaverile che si sprigiona da tutto il dipinto, non mi pare però gli aggiungano speciale efficacia di sentimento: il quadro non ci perderebbe nulla se esse si fossero già inoltrate perdute nel boschetto, al quale si dirigono abbracciate.¹³⁹

Baldassarre Longoni con due macchiette segantiniane (le figure dell'*Amore alla fonte della vita* viste alle spalle) guasta un paesaggio davvero luminoso con un orizzonte, forse un po' alto, ma di un indefinito e di una finezza ammirevoli.¹⁴⁰

Sebbene il lavoro non sia rintracciabile, opere note di Longoni risalenti a questo periodo sembrano confermare le impressioni della critica per quel che riguarda l'emulazione sengantiniana: lavori come il già visto *Allegoria della Primavera* e *Mattino di Primavera* o *La Rocca delle vergini*, tutti

¹³¹ m.b.c., *Cronaca d'Arte. L'Esposizione alla "Famiglia Artistica"*, «La Lombardia», XLVI (1904), 351, 25 dicembre 1904, p. 1.

¹³² a.c. *Cose...* 1904.

¹³³ Ginex 1995, pp. 216-218, nn. 184-188; Ginex 2002, p. 200 n. 73 ill. p. 89.

¹³⁴ a.c. *Cose...* 1904.

¹³⁵ a.c., *Notizie Artistiche - L'esposizione alla Famiglia Artistica di Milano*, «Corriere della Sera», XXIX (1904), n. 351, 25 – 26 dicembre 1904, p. 4.

¹³⁶ M.b.c. 1904

¹³⁷ Ginex 1995, p. 264 n. 302.

¹³⁸ m.b.c. 1904.

¹³⁹ *Alla Famiglia Artistica...* 1904.

¹⁴⁰ c. b. *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», XIII (1904), 1438, 30 dicembre 1904, p. 3.

riconducibili alla prima metà del decennio, presentano paesaggi “allegorizzati” in cui il ductus segantiniano, tradotto in una resa più corsiva ed istintiva, si accompagna al recupero delle iconografie, tanto che Bozzi cita con precisione *L'amore alla fonte della vita* come punto di riferimento per l'opera di Baldassare. Anche la notazione sugli orizzonti molto alti risponde pienamente a queste prove coeve dove prevale una estremizzazione della profondità, la stessa che si ritrova nei paesaggi di Emilio Longoni o di Angelo Morbelli, con la conseguente adozione di un punto di vista rialzato che spinge in alto la linea d'orizzonte.

Pietro Chiesa si presentava con *quattro brevi tele*, due delle quali sembrano inserirsi nel filone sinora visto dedicato alle tematiche infantili con bambini che giocano in giardini e in cui si esplica una pittura intesa alla ricerca di una intensa luminosità con una tavolozza intonata sugli azzurri: un interno del Duomo, una bambina e una tela che attira larga parte delle attenzioni critiche raffigurante «dei bimbi folleggianti fra grosse oscure piante con uno sfondo di campagna luminosa, un po' duro di colore intonatissimo».¹⁴¹ Anche Mentessi, lodatissimo, si presentava con due opere che recuperano due *topoi* della sua produzione pittorica: la figura muliebre e le scene veneziane.

il Mentessi con una testa di testina di bionda fanciulla, un poco abbandonata in una dolcezza di sonno, delicatissima e squisita, l'illustre pittore ha anche un quadretto meraviglioso, raffigurante la piazza di San Marco a Venezia, magistrale nella prospettiva nel disegno, una intonazione di tinte di un sapore eccezionale¹⁴²

Chi eccelle, tra i maestri, è senza dubbio il Mentessi con due quadri a tempera ed a pastello combinati insieme: una mezza figura di fanciulla bionda, sana, rovesciata un po' all'indietro, la quale pensa o gode del suo pensiero, che dev'essere dolcissimo, ed una Piazzetta di San Marco con nel fondo il fianco della Basilica d'Oro e l'Orologio: un quadretto piccolo, d'una tonalità bassa, suggestiva, pervaso da quella poesia romantica che è propria di Venezia in certe ore di scarsa luce. E' la gemma dell'Esposizione.¹⁴³

Venivano poi i paesaggisti: Gola esponeva un *bozzettone* in cui «nella sua valletta favorita, ha voluto rendere il triste nero delle piccole acque e dei grandi tronchi nell'inverno»¹⁴⁴, Lazzaro Pasini una trentina di impressioni ad olio¹⁴⁵, sei quadri Carlo Agazzi – tra i quali, il maggiore, una veduta del *Pioverna*¹⁴⁶ - «sempre intonatissimo e delicato nelle tinte nella gentilezza dell'ispirazione [...]: ci piace dei suoi sei dipinti specialmente lo studio di acque e barche nel porto di Genova e quella breve valle tutta chiusa dal verde di sottili piante che coprono i riflessi in cielo di una luce di tramonto».¹⁴⁷ Impressioni presentavano Carlo Balestrini, Giorgio Belloni con la consueta tematica di marina¹⁴⁸, Castagneto, Renzo Weiss nell'acquarello, Carlo Moroni, Giuseppe Omio, Emilio Quadrelli, Innocente Cantinotti. La critica passa veloce su queste «impressioni che costituiscono la più parte dei numeri in queste mostre serali»¹⁴⁹: Carlo Bozzi in questo *mare magno* di notazioni estemporanee scuce alla sua penna un unico affondo per Alfonso Quarantelli che gli appare

¹⁴¹ *Alla Famiglia Artistica...* 1904.

¹⁴² *Ibidem*

¹⁴³ a.c. *Notizie...* 1904.

¹⁴⁴ C.b. 1904.

¹⁴⁵ *Alla Famiglia Artistica...* 1904; a.c. *Notizie...* 1904.

¹⁴⁶ A.c. *cose...* 1904.

¹⁴⁷ *Alla Famiglia Artistica...* 1904.

¹⁴⁸ *Ivi.*

¹⁴⁹ c.b. 1904.

Il più nuovo, il più fresco di tutti [...], dalle indimenticabili teste che lo scorso anno erano ammirazione di tutti, è passato improvvisamente all'impressionismo (non il sedicente impressionismo del *pittorico*, abusato dalla giovane scuola lombarda) e si afferma con due piccole tele, un angolo del parco assolato, visto dall'alto, in aprile, e rivisto in ottobre, saggi di un'arte e di una tecnica dove è la sicura della luce di un Monet, sostenuta dalla calma fermezza di un Pissarro¹⁵⁰

L'abuso dell'*impressionismo del pittorico* – un termine che sembra alludere ad un eccessivo compiacimento degli effetti pittorici che scavalca la tenuta disegnativa e luministica – non è da leggersi quale condanna della pittura di paesaggio, bensì di quelle “sprezzature” virtuosistiche che concedono al *pittorico* in termini deteriori. Si spiega in questo senso il l'attacco a Mariani che «sciupa ingegno e facilità in pseudo bozzetti che vorrebbero ricordare l'arte, imitata quanto inimitabile, tutta primesantiere dello zio Mosè Bianchi» e quello a «Piatti (del quale a malgrado del premio del pensionato accademici non so trovare una personalità) si illude senza illudere nella stessa strada chiusa e rovinosa». Si tratta, per Bozzi, di una pittura di maniera in cui “l'impressionismo” diviene la semplice adozione di una tecnica virtuosistica che concede a facili espedienti che seguono il gusto dominante per una pittura sostanzialmente decorativa.

Del resto l'impressionante accumulo di *schizzi, impressioni* e piccole opere di soggetto paesaggistico non è un aspetto che riguardi soltanto le rassegne minori, come le Intime o le annuali della Patriottica. La pittura di paesaggio, soprattutto nella declinazione dell'impressione e dell'appunto al vero, domina le mostre milanesi della Permanente: «Le tele, disposte con l'evidente cura di non stancare il visitatore, occupano sei sale. Nella quasi totalità trattasi di paesaggio, forse per la illusione ch'esso rappresenti l'arte facile. Una spianata di verde, qualche albero, un po' d'acqua e una chiostra di colline o la ruvida montagna nel fondo, e il quadro è fatto; ma quanti mostrano poi di aver “sentito” quel tanto di natura offerto al loro occhio?». ¹⁵¹ Dai paesaggi alpini, alle campagne, dalle scene lagunari alle scene di marina¹⁵² l'impressione ed il paesaggio divengono un tema centrale.

È indubbio, anche dalla lettura di alcuni commenti critici, che spesso i maestri già affermati «non offrono che le miche della loro imbandizione»¹⁵³: la penna de «La Lombardia» sentenzia che «qualche giovane ha voluto esporre delle “imitazioni”. Di queste ora non scrivo perché non credo sia buona cosa incoraggiare in alcun modo tale dannosa tendenza. Altre opere di “arrivati” potrei citare, ma poiché talune segnano un regresso, altre stanchevole immobilità così credo che anche gli autori saranno contenti se di loro...tacerò». ¹⁵⁴ Se questa tendenza attraversa trasversalmente i generi e investe in maniera consistente il tema del *paesaggio* - «Pietro Chiesa, Emilio Longoni, Riccardo Galli, Belloni, Cressini, Luigi Rossi, Balestrini, Rimoldi si fanno riconoscere subito anche dal pubblico per i soggetti e per la pittura, senza però dirgli nulla di nuovo»¹⁵⁵ - rimane indubbio che attorno a questi soggetti si sviluppa e progredisce una riflessione pittorica di primaria importanza che sostanzia il rapporto tra la realtà percepita e la sua restituzione pittorica sulla scorta della centralità del problema cromatico e, quindi, luministico e della ricostruzione del dato reale che si orienta, nelle punte più

¹⁵⁰ Ibidem

¹⁵¹ a.c., *Notizie Artistiche. Alla Permanente*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 122, 5 maggio 1901, p. 3.

¹⁵² Per il tema della marina si rimanda, in particolare, al catalogo della mostra *Scoperta del Mare. Pittori lombardi in Liguria tra '800 e '900* (Ginex, Rebora 1999) che rimane uno dei pochi testi dedicati alla pittura lombarda a cavallo tra otto e novecento dedicato alla specificità del tema.

¹⁵³ A.c. *cose...* 1904.

¹⁵⁴ M.b.c. 1904.

¹⁵⁵ C.b. 1904.

avanzate, sempre più verso una reinterpretazione del dato naturalistico ora tesa all'esaltazione della dimensione luminosa, ora alla ricerca di una personale restituzione della percezione che struttura una nuova visione pittorica. È il caso di artisti che rappresentano una rottura della quieta prosecuzione della ricerca *impressionista* della scuola lombarda e dei quintessenziali pezzi di bravura *more* Pompeo Mariani, o Tallone quando si pensi al ritratto. Per la penna del «Corriere» all'Intima del 1904 «promesse sicure ve ne sono assai poche, veramente: a meno che tali non potessero sembrare certe stramberie del Viviani, del Cazzaniga, del Tosi»¹⁵⁶: Tosi che nelle sue *vivaci e rapidissime note dal vero* «accecato dalla luce, si smarrisce nella biacca»¹⁵⁷, Cazzaniga che «cammina ma, per ora, ancora nel solco cremonesco»¹⁵⁸ e Viviani, sul quale tutti i critici tacciono. Fra gli ardimentosi anche Ermenegildo Agazzi che prosegue su una personalissima ricerca pittorica che, infine, comincia a raccogliere ampi consensi pur ponendosi come del tutto estranea, per la particolare natura degli impasti e per le ricerche cromatiche, alla linea più “tradizionalista” del paesaggismo lombardo:

Una tela piena di moto, irrequieta nelle intensità delle esatte tonalità si impone e vi chiama a sé, sin dall'entrare. Agazzi Ermenegildo ha reso uno degli aspetti più pittorici della sua Bergamo ne ha tratto una opera originalissima, è tra le sue più forti di questa esposizione. Pittura che è rivelazione di un temperamento forte ed eccezionale d'un artista coscienzioso che corre con sicurezza alla delineazione definitiva della propria personalità¹⁵⁹

Fra gli artisti che si dedicano, per l'occasione, alla figura si trovano Riccardo Galli che «ha un denso, plastico ritratto a pastello, ed un ampio paesaggio animato: un tramonto gravido di minacce, incombente su una campagna mossa. L'effetto delle luci basse e dell'ora è raggiunto mirabilmente»¹⁶⁰. Carlo Moroni, maggiormente noto per la sua attività da restauratore, qui esordiva con un paesaggio di campagna e due ritratti¹⁶¹, Guido Mazzocchi esponeva una «soave testina di bimbo»¹⁶², Archimede Bresciani delle *teste*¹⁶³, Guido Zuccaro accanto ad una figura di donna, un «imponente Votan che sale al Valhalla»¹⁶⁴, un non rintracciato dipinto di tematica norrena. Nell'ambito della scultura continuano a dominare le sculture di piccolo formato con Pellini che esponeva «una figura di donna [...] di disegno sobrio e di linea finemente pura, alla quale il giro della veste infonde un senso di moto e un alito di vita»¹⁶⁵, Oreste Labò con «due gustosi ritratti in gesso, due figurelle minuscole»¹⁶⁶, Elia Ajolfi con «una statuetta di signora seduta in marmo»¹⁶⁷, Vedani con un soggetto di caccia, Cantù un medaglione a rilievo, Scola una figura femminile.¹⁶⁸ Completavano il gruppo degli scultori Camillo Broggi con una testa di vecchio «di egregia fattura sperimentando una speciale colorazione non spiacente»¹⁶⁹ e Tullio Brianzi, unico ad esporre un pezzo di maggior respiro, che presentava la versione a mezza figura di *L'Angelo Ribelle (Lucifero)*

¹⁵⁶ A.c. notizie...1904.

¹⁵⁷ C.b. 1904.

¹⁵⁸ Ibidem

¹⁵⁹ M.b.c. 1904.

¹⁶⁰ A.c. notizie...1904.

¹⁶¹ A.c. Cose...1904.

¹⁶² M.b.c. 1904.

¹⁶³ A.c. cose...1904.

¹⁶⁴ C.b. 1904.

¹⁶⁵ A.c. cose... 1904

¹⁶⁶ a.c. Notizie...1904.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ M.b.c. 1904.

¹⁶⁹ Ibidem.

scultura già esposta nel 1903 al concorso dei premi accademici annuali di Brera nella doppia variante a mezza figura, appunto, e a figura intera.¹⁷⁰ La scultura, dispersa ma nota grazie ad una riproduzione fotografica (ill. 9), si riallacciava ad un tema ampiamente diffuso nella plastica degli anni settanta ed ottanta del XIX secolo – si pensi al *Lucifero* di Costantino Corti – interpretato qui alla luce di una accentuazione della dimensione simbolica e psicologica in linea con un gusto internazionale simbolista: non è difficile leggere il motivo del *Lucifero* di Franz Von Stuck dietro alla scultura. Stilisticamente l'opera recuperava e proseguiva la tradizionale linea del *virtuoso* lombardo nel trattamento dei particolari, qui risolto con una più moderna ed insistita accentuazione lineare dei grafismi, e delle soluzioni ardite nella composizione che si pongono sulla scia degli scenografici effetti della scultura della Scuola di Milano.

III. 1.2.2 – «LE RICERCHE DEL NUOVO HANNO QUI LA LORO SEDE PIÙ ADATTA». IL BIENNIO 1905-1906

Prosegue sullo stesso tenore l'Intima del 1905: i tre artisti che, maggiormente, sembrano scuotere la linea manifestatasi nelle precedenti rassegne sono ancora Arturo Tosi, Raul Viviani ed Ermenegildo Agazzi. Benché le recensioni rintracciate non forniscano ulteriori notizie in merito, risulta attivata una sezione specifica per il Bianco e Nero e il numero di pezzi esposti ammonta a 215: «L'esposizione non è completa: manca ancora di ordinare la mostra di bianco e nero, e quella delle due sale minori, che però saranno pronte oggi. Allora l'esposizione comprenderà circa duecento opere fra pitture ad olio, tempere, pastelli e sculture».¹⁷¹

Il giudizio complessivo sulla rassegna era positivo: il recensore per «La Lombardia», anzi, sottolineava come alla vigilia dell'Esposizione del 1906 non ci si aspettasse una mostra ricca e con pezzi «di valore alto e che bene figurerebbero anche in esposizioni ben più importanti».¹⁷²

Per quel che riguarda le opere, come accennato, si rivela una sostanziale continuità. Dominava il paesaggismo: Belloni esponeva un suo classico soggetto «una bella impressione di marina mossa con l'orizzonte carico di nubi sferzate dal vento» di *fine tono grigio*¹⁷³, Guido Mazzocchi esponeva anch'egli delle impressioni paesaggistiche – «intense di colore, interessanti per la loro severa tonalità, sono le impressioni del mare, degli alti monti e dei Laghi, dipinte da Guido Mazzocchi, un osservatore dei rapporti, che sa conservare nelle distanze l'intensità del colore, senza indebolirne la consistenza»¹⁷⁴ - seguito da Carlo Agazzi che applicava il pastello ai medesimi soggetti. Una tela di Mazzocchi a tematica marina, datata al 1905 (ill. 1), conferma la descrizione del critico in merito

¹⁷⁰ Il Conte Azzurro, *Visite alla Contessa Vicina. Visita XXI*, «Natura ed Arte», XII (1902-1903), II sem., pp. 57-58:58: «Tullo Brianzi di Cremona, una statua di Lucifero, quale lo immaginava Milton nel suo "Paradiso perduto" una statua espressiva e suggestiva». Si veda: R, Accademia di Belle Arti in Milano, *Catalogo dei Concorsi di Architettura, Pittura, Scultura, Cesello ecc. Settembre 1903*, Crespi, Milano 1903, pp. 7 nn. 95-96.

¹⁷¹ *Notizie Artistiche. L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXX (1905), 349, 20 dicembre 1905, p. 3; «Con la disposizione definitiva delle due salette e con la piccola sala del bianco e nero (oltre al salone centrale) l'Esposizione intima di Natale della «Famiglia Artistica» — alla quale tra dipinti, disegni, gessi e bronzi partecipano ben 215 opere — è ora completa», *L'Esposizione intima di Natale alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXX (1905), 353, 24 dicembre 1905, p. 3.

¹⁷² m.b.c., *Note d'arte. Esposizione intima alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XLVII (1905), 350, 21 dicembre 1905, p. 1.

¹⁷³ *Notizie artistiche*, 1905; M.b.c. 1901.

¹⁷⁴ M.b.c. 1905.

all'evidenza dell'intensità timbrica del colore e una stesura ampia e sintetica della materia pittorica attraverso campiture sovrapposte di colori puri.

Fra le opere di paesaggio si imponevano quelle di Emilio Longoni e dell'omonimo Baldassarre. «Di Emilio Longoni vi sono quattro paesaggi notevoli per luminosità ottenuta col divisionismo a cui egli rimane sempre fedele»: si trattava di «quattro paesaggi dell'alta montagna: interessante per il taglio ardito una “crevasse” di ghiacciaio, ben rese nella tecnica efficace e ora più tranquilla le fini tonalità delle alpestri località ritratte».¹⁷⁵ L'indicazione di una *crevasse* e di un *taglio ardito* aiuta nell'identificazione dell'opera o, quantomeno, della serie nella quale si dovrebbe inserire: si tratterebbe di uno studio preparatorio, forse da identificare con l'unico noto¹⁷⁶ (ill. 2), per la grande tela *Ghiacciaio Cambrena* esposto alla Nazionale milanese del 1906.¹⁷⁷ La descrizione del crepaccio come elemento centrale della scena e della risoluzione prospettica basata su un *ardito* taglio in cui l'osservatore si trova ad occupare visivamente la posizione della *crevasse*, rimandano alla stessa scena e alla concreta possibilità che l'opera esposta all'Intima fosse lo studio per l'opera maggiore che è, del resto, datato al 1905.

Baldassarre Longoni esponeva in totale quindici pezzi: «Argentine e fresche le impressioni di Baldassarre Longoni. Nelle marine è bene ottenuto il brillare e lo scorcio dell'acqua; nelle impressioni di montagna ho notato una maggiore robustezza nelle intonazioni, superiore assai alle già note sue tele di montagna, di tecnica molto sciolta»¹⁷⁸, «notevoli sono quindici quadretti di un altro Longoni, Baldassarre, Il quale progredisce ogni giorno. Alberi fioriti, orizzonti soleggiati, lontananze piene di aria e di luce, squarci di campagne fresche fresche, e tutto ciò ottenuto senza violenze coloristiche, anzi con una sobrietà oltremodo piacevole».¹⁷⁹ Dalle indicazioni circa le vendite risultano almeno due marine – acquistate da Luigi De Grandi – e un *trittico primaverile* acquisito da un anonimo amatore.¹⁸⁰ Le notazioni circa il carattere maggiormente pacato e *intonato* delle piccole tele – purtroppo non individuabili nello scarno catalogo dell'artista – rispondono molto bene a quanto emerge dalla piccola *Marina* già considerata, in cui l'applicazione del lessico diviso, che ben si manifestava nelle tele esposte l'anno precedente, lascia il passo ad una orchestrazione cromatica basata, appunto, sull'intonazione meno squillante e contrastata rispetto alle sperimentazioni divise e su una *tecnica sciolta* che ben si ravvisa nella maggiore larghezza della pennellata.

Più audaci i tentativi di Arturo Tosi – «di sapore un poco aspro, ma forti nell'intenzione di rendere momenti fuggevoli della natura, sono i paesaggi arditi nella rapidissima ed avvolgente fattura di Arturo Tosi, degni di uno studio particolare» - che, con ogni evidenza, proseguiva lungo la linea delineatasi ad chiusura del secolo con un pittora di magmatica matericità e di Raul Viviani che destava perplessità fra i critici: «Fra tante opere recanti nomi di artisti cari e noti, vanno commisti lavori di giovani alle prese con le prime difficoltà e che, come il Viviani, vedono e sentono la natura diversamente da tutti gli altri. Sono tentativi, audacie e fuorviamenti probabilmente temporanei, ma degni comunque di studio».¹⁸¹ Più severo il giudizio del critico de «La Lombardia» che scriveva: «per

¹⁷⁵ Si tratta, ancora, di un passaggio espositivo non noto: *Notizie artistiche*..1905; M.b.c. 1901.

¹⁷⁶ Ginex 1995, p. 271 n. 321; Ginex 2002, p. 135 n. 93.

¹⁷⁷ *Mostra nazionale*... 1906, p. 113 n. 8; Ginex 1995 pp. 272-273 n. 322.

¹⁷⁸ M.b.c. 1905.

¹⁷⁹ *Notizie artistiche*..1905

¹⁸⁰ *L'esposizione intima di Natale*... 1905; *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXI (1906), 6, 6 gennaio 1906, p. 4.

¹⁸¹ *Notizie artistiche*...1905.

il Viviani, ancora non mi pare giunto il momento di dire una parola; la strada per cui si è messo non mi persuade, ma in ogni modo è prematuro il dare un giudizio preventivo che possa scoraggiarlo. Mi pare però che la preoccupazione eccessiva per “trovare” una nuova tecnica non sia tale da dover assorbire tutta l'attività di un artista». ¹⁸² Difficile, anche a causa della mancanza di studi sul pittore e sulla complessa datazione del suo corpus di opere, almeno anteriore al 1912, comprendere il perché di una ostilità così netta. Se a partire dagli anni dieci, con le opere certamente esposte alla Biennale del '12¹⁸³ e all'Intima del 1911 con *Sera d'Autunno*¹⁸⁴ infatti, il linguaggio di Viviani sembra assestarsi verso un divisionismo personale fatto di una stesura pulviscolare¹⁸⁵ – memore, probabilmente, della lezione grubiciana – agli inizi del secolo la sua pittura è orientata verso una interpretazione, estremamente singolare, della lezione divisa che si sostanzia in una tessitura grafica della superficie (ill. 3). Il colore che fa da fondo, è attraversato da un nervoso tratteggio a punta di pennello che accentua le ombre e le luci e ricopre interamente la superficie definendo le forme e i volumi.¹⁸⁶ Una esasperazione sperimentale, a tutti gli effetti, del ductus divisionista che punta ad effetti luministici differenti giocati non più sull'esaltazione reciproca dei toni al fine di una accentuazione della luminosità, ma in una esasperazione timbrica del colore che si stacca dall'accordo dominante basato su una cromia smorzata che, nel 1909, farà parlare Margherita Sarfatti di un Viviani *neo-romantico*.¹⁸⁷ Diversamente da quanto sosteneva Borgese¹⁸⁸, si crede che il divisionismo di Viviani nella declinazione a pennellate ampie, quadrate, “impressioniste”, come le definiva il critico, sia da riferire nello specifico la fase successiva al alla metà del secondo decennio e seguente, giacché quanto noto delle opere precedenti, come le tele esposte alla Biennale del 1912, mostrano declinazione della pittura divisa basata su tocchi minuti ed irregolari con la costante presenza di un nervoso grafismo. Un lavoro come *Poesia*¹⁸⁹, semmai, conferma la singolarità delle scelte e delle predilezioni cromatiche di Viviani che si distaccano dalla luminosità adamantina e dal nitore perseguito, principalmente, da alcuni *petit maitres* divisionisti, verso uno sperimentalismo cromatico che abbandona spesso l'idea del colore puro e volge verso una interpretazione antinaturalistica e decorativa del soggetto. La stessa predilezione per una evidenziazione grafica della stesura pittorica, dovuta proprio all'utilizzo di una tecnica basata su una pennellata inizialmente minuta sulla quale si sovrappone la tessitura lineare in contrasto, rimanda del resto ad una precisa matrice grubiciana della pittura di Viviani che da quella posizione muove per portare avanti una sua personale reinterpretazione.

¹⁸² M.b.c. 1905.

¹⁸³ Si tratta di *Poesia*, *Sinfonia autunnale* e del trittico *Parabola del giorno: X esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 1912*. *Catalogo*, Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1912, p. 93 nn. 29-30, p. 101 n. 7.

¹⁸⁴ *Famiglia Artistica Milano. Esposizione Intima Famiglia Artistica 1910-1911. Catalogo*, I.G.A.P., Milano 1910, p. 5 n. 40 *Sera d'autunno* e ill. s.p.

¹⁸⁵ Diversamente da quanto sosteneva Borgese, si crede che il divisionismo di Viviani nella declinazione a pennellate ampie pertenga nello specifico la fase successiva al 1914-15, giacché quanto noto delle opere precedenti declina la pittura divisa in una

¹⁸⁶ Si considerino i due dipinti battuti da Pandolfini che dovrebbero collocarsi antecedentemente al 1909-1910: Pandolfini, *Dipinti del Secolo XIX*, 14 novembre 2017, lotti 103 e 121.

¹⁸⁷ M. Sarfatti Grassini. *Gli artisti lombardi alla Permanente*, «Il Tempo», XI (1909), 20 aprile 1909, pp. 1-2.

¹⁸⁸ Si veda come accesso alla critica di Borgese: *Mostra postuma di Raul Viviani (Firenze 1883-Rapallo 1965)*, cat. della mostra (Milano, Rotonda di via Besana 15 novembre – 5 dicembre 1966), Carlo Perego, Milano 1966.

¹⁸⁹ Si veda: Cagianelli, Matteoni 2012, p. 131. La grande tela, 150x150 cm è conservata presso il Museo Nazionale del Palazzo Reale di Pisa.

Sempre sul fronte dell'arditezza cromatica raccoglieva, invece, consensi unanimi Ermenegildo Agazzi che esponeva, almeno, una impressione¹⁹⁰ e la cui pittura proseguiva nel solco di *preziosità di toni e ricerche arditissime di colore*.¹⁹¹ «Una marina veneziana e una fantastica reggia ispirata a un sonetto di Francesco Chiesa» esponeva Giuseppe Mentessi.¹⁹²

Ancora nel paesaggio, con due soggetti tipici della sua produzione in questi anni, proseguiva nella sua declinazione virtuosistica Pompeo Mariani con *una bizzarra orgia di colori, una fantasia*¹⁹³: si trattava di «due scene di vita vissuta: un campo di corse ed una impressione di vita cittadina notturna, entrambe rese con efficacia e con rapida sintesi delle diverse azioni».¹⁹⁴ Si provavano nel paesaggio anche Guido Zuccaro con «tempere di paesi di montagna e scene di lavatoio brillanti, gaie e fresche, dalla tecnica sicura»¹⁹⁵, Riccardo Galli con «quattro paesaggi: quattro momenti diversi di luce e stagione»¹⁹⁶, Pasquale Rimoldi con una *impressione* di Naviglio, Plinio Codognato, alla sua prima presenza milanese, con delle *marine veneziane*¹⁹⁷, Gustavo Macchi e altri artisti – forse dilettanti – non altrimenti noti come Francesco Della Volta, Adami, Pacini.¹⁹⁸

Sul fronte della pittura di figura raccoglie ampi consensi Giovanni Sottocornola che si presentava, ormai affermato maestro nella tecnica del pastello e fra i più raffinati traduttori della ricerca divisionista in questo specifico medium, con «teste di mirabile fattura condotte con amore grande del particolare, pur non guastando l'insieme»: vengono segnalate in particolare una testa di donna *su toni bassi con sapienza di chiaro scuro* e una testa di bimbo a pastello – come a pastello sono verosimilmente condotte tutte le altre – in cui raggiunge un *ottimo risultato di luminosità*.¹⁹⁹ Benché le opere non siano identificabili, proprio all'avvio del secolo, tra il 1904 ed il 1910, Sottocornola, come è stato ricostruito, si dedica alla ritrattistica, infantile in particolare, con accenti simbolisti²⁰⁰ come appare in *La rosa bianca* e, più in generale, in una serie di medaglioni-ritratti (ill.4) in cui la ricerca sul pastello, i cui primi esiti avevano trovato manifestazione proprio alle rassegne Intime a partire dalla metà degli anni novanta, raggiunge esiti magistrali con l'abbandono definitivo dello sfumato a favore di una prassi che «si serve ora di piccoli tocchi divisi ora di filamenti di colore accostati, riuscendo a ottenere inediti effetti di luminosità e trasparenza».²⁰¹

Ritorna ad esporre alle Intime anche Arturo Rietti con cinque ritratti: «di grande vigoria nella modellazione, perfetti nella estrinsecazione del tipo, riconfermano efficacemente il giudizio da me dato quando ebbi a scrivere del Rietti, come uno dei più forti ritrattisti che esponessero a Venezia. La testa dell'ing. Lizzo, segretario della Permanente è di una grande efficacia, così i ritratti di Pompeo Mariani e del pittore Cattaneo».²⁰² Di questi ritratti, sicuramente identificabili sono quello a pastello e tempera di Mariani (ill. 5), datato al 1905, e quello di Achille Cattaneo (ill. 6). Nella catalogo dei

¹⁹⁰ *L'esposizione intima di Natale...* 1905

¹⁹¹ M.b.c. 1905.

¹⁹² *L'esposizione intima di Natale...* 1905.

¹⁹³ *Notizie artistiche...* 1905.

¹⁹⁴ Il passaggio non era censito: Versienti 2017, p. 253. M.b.c. 1905.

¹⁹⁵ M.b.c. 1905.

¹⁹⁶ *L'esposizione intima di Natale...* 1905. Il recensore de «La Lombardia» puntualizza in merito ad una impressione che rappresenta «un mercato sulla via di un paese» (m.b.c. 1905).

¹⁹⁷ *Notizie artistiche...* 1905

¹⁹⁸ M.b.c. 1905.

¹⁹⁹ *Notizie artistiche...* 1905; M.b.c. 1905.

²⁰⁰ Ginex 1985, p. 74 n. 14.

²⁰¹ Ivi, p. 50

²⁰² M.b.c. 1905.

dipinti a conclusione della sua monografia Maurizio Lorber data, inspiegabilmente, al 1890 il pastello di Mariani che, come si vede, appare sensibilmente più anziano dei trentatré anni che avrebbe avuto in quel momento e che, invece, ben si colloca attorno al 1900-1904 per l'età del pittore, nato nel 1857.²⁰³ Stesso problema si pone per il ritratto di Achille Cattaneo da riconoscere nel primo ritratto a pastello, riemerso nel 2013²⁰⁴, la cui datazione proposta da Lorber al 1897 circa non può essere accolta: ugualmente andrà scalata di almeno un decennio la data proposta per la seconda versione del ritratto, ricondotta al 1901²⁰⁵, e che invece andrà spinto almeno dopo il 1915. Al di là dei rilievi anagrafici, sostiene questa revisione, con la collocazione dei due ritratti citati al primo decennio del secolo, la loro sostanziale vicinanza stilistica con le opere di questa fase per quel che pertiene, soprattutto, il progressivo schiarirsi delle gamme cromatiche e dei rapporti fondo-figura e l'accentuazione degli effetti di svaporamento delle forme e dei contorni, nonché la perfetta rispondenza del *Ritratto di Achille Cattaneo* col *Ritratto di Giacomo Puccini* (ill. 7) datato al 1906.²⁰⁶ Questi due campioni della ritrattistica, celebrati entrambi dai critici, ben rappresentano due differenti filoni: da un lato, Sottocornola incarna nelle sue opere, nel comune utilizzo del pastello, il superamento dell'effettismo di matrice cremoniana a favore di un recupero e di una accentuazione degli effetti costruttivi e disegnativi del colore declinato secondo una personale rielaborazione della divisione ottica, dall'altro, Rietti incarna l'evoluzione della *pittura di fiato* cremoniana in cui il pastello si presta ad una accentuazione degli effetti di sfumato e di intensa luminosità raggiunti attraverso una esaltazione dei timbri e degli stacchi chiaroscurali.

Non convinceva la critica, invece, il « grande ritratto di signora acconciata come le donne di oltre mezzo secolo fa »²⁰⁷ di Innocente Cantinotti:

non giudico il ritratto del Cantinotti. Non si capisce perché si debba dipingere oggi imitando i mediocri di cinquanta o sessanta anni orsono, anche se furono imposti dall'Ospedale, (a cui è destinato il quadro), il genere di pittura e l'epoca. A quel tempo, (il tempo lo desumo dall'abito della signora ritratta) Hayez, Conconi Mauro, Bertini, Vitale Sala, Molteni dipingevano e disegnavano in modo molto più lodevole. Certe cose imposte dalla lotta per la vita non si dovrebbero esporre, tanto più quando si sa che Cantinotti sa fare molto, ma molto meglio, come ha sempre dimostrato.²⁰⁸

La vicenda dell'opera è complessa: Cantinotti ricevette la commessa per il ritratto di Gaetana Guidetti giunte al pittore nel 1903 da parte del consiglio dell'Ospedale Maggiore di Milano. Per un disguido vennero fornite al pittore le fotografie non della Guidetti, ma di una terza persona sicché a ritratto compiuto, nel marzo del 1905, si ebbe l'avvio di una vertenza con gli eredi. Alfine, a seguito della restituzione del ritratto al pittore, venne commesso un ulteriore ritratto ultimato nel 1907 (ill. 8) e oggi nelle collezioni della Ca'Granda.²⁰⁹ Con ogni evidenza, Cantinotti riavuto il quadro decise di esporlo alla Famiglia Artistica: sebbene non sia rintracciabile il dipinto del 1905, la tela del 1907

²⁰³ Lorber 2008, p. 156 n. 9 *Ritratto di Pompeo Mariani*. Lo stesso Lorber data al 1905 lo stesso pastello in altra parte della sua monografia (Lorber 2008, p. 37). L'impossibilità di collocare il ritratto di Mariani al 1890 appare evidente qualora lo si affianchi al ritratto del pittore realizzato da Gola nel 1885 e oggi conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano

²⁰⁴ Il Ponte, *Dipinti del XIX e XX secolo*, asta 324, 12 novembre 2013, lotto 62, *Ritratto del pittore Achille Cattaneo*.

²⁰⁵ Lorber 2008, p. 217 n. 24.

²⁰⁶ Ivi, p. 161 n. 42. L'opera si trova conservata presso il Museo Teatrale del Teatro alla Scala di Milano.

²⁰⁷ *Notizie artistiche...* 1905.

²⁰⁸ M.b.c. 1905.

²⁰⁹ Si veda la scheda di Francesca Pola: <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/3n040-00021/>

risponde perfettamente alle remore del critico de «La Lombardia» in merito alle carenze, sia coloristiche sia disegnative, per un ritratto che appare caricaturale nell'inattualità del linguaggio. Fra gli altri artisti di figura si segnalano Aleardo Villa con «una pensosa testa di fanciulla in grandezza naturale che pure ha le tenui delicatezze di una lieve miniatura»²¹⁰, un ritratto di Carlo Moroni e «una figura di donna avvolta di tralci di fiori ed una giovane mamma che culla un “popò”, nota dolce ed amorosa» di Giuseppe Mascarini.²¹¹ Pietro Chiesa, infine, proseguiva con le scene infantili ambientate nei giardini – culmine ne è, proprio nel 1905, *Mattino d'estate* – opere nelle quali esercitava la ricerca di un vero luminoso perseguita dal pittore con rinnovata lena, proprio ad apertura di secolo, all'insegna di una sperimentazione «in cui la consapevolezza dei risultati luminosi del colore puro e della pennellata divisa si accompagnarono sempre all'amore per un colore luminosamente sfumato e steso in modo da coniugare vaporosità di esiti con solidità di tessitura».²¹² Lo scultore Elia Ajolfi «oltre a due macchiette dalla linea corretta e dalla mossa indovinata, si presenta come pittore con una soave figurina di giovanetta dalla testina accarezzata con amore e ben resa nella simpatica tonalità del colore»²¹³, per il resto, in scultura, si proseguiva sulla scia delle macchiette di piccolo formato di gusto “impressionista”.

Tra le sculture noto una bella testa femminile del Quadrelli Emilio di profilo bellissimo e dalla finissima attaccatura del collo; anche il Vedani ha una testa di donna pregevole di forma; una bella silhouette il Prendoni; la figura muliebre in marmo del Duomo, Del Bò, reduce da Venezia. Il Pellini ha disseminato nelle varie sale le sue bellissime statuine di bimbi, tema eternamente piacevole, da lui ben trattato, con amore evidente.²¹⁴

L'Intima del 1906 è scarsamente documentata: solo due le recensioni rintracciate che delineano un profilo sostanzialmente in linea con le precedenti edizioni:

Nelle sale terrene del palazzo degli esercenti in piazza S. Sepolcro dove ha sede la Famiglia Artistica, venne inaugurata iersera l'annuale esposizione intima di belle arti. Numericamente è abbastanza importante: oltre duecento opere, ma di valore assai vario. Infatti le prime prove, i tentativi più audaci di giovani insofferenti di disciplina e smaniosi di affermarsi, le ricerche del nuovo hanno qui la loro sede più adatta. Così fra i quadri, diremo così completi, sono molli schizzi, molte tele sovraccariche di colore o sbiadite che quasi non si vede più nulla. A breve distanza da un dipinto di Ermenegildo Agazzi dove il colore sembra sovrapposto a paletta, dove figure umane, nubi e rocce hanno un rilievo fin eccessivo, vedesi ad esempio, una tenue marina lunare, tranquilla e trasparente, del Moroni. Lo stesso contrasto notavasi fra il pubblico accorso all'inaugurazione: signore e artisti gravi e maturi e giovani dal panciotto nero abbottonato fin sotto il mento, dai pantaloni stretti ai polpacci, dai capelli lunghi: quel resto di bohème artistica che ancora si compiace di forme esteriori ormai cadute in disuso.²¹⁵

La distinzione del critico del «Corriere» traccia due diverse direttive della sperimentazione “giovane”: da un lato la ricerca sugli impasti, sull'esaltazione cromatica connessa ad una maggiore esibizione della materia pittorica – si pensi, fra i principali, ad Ermenegildo Agazzi, appunto, ed Arturo Tosi – dall'altro una pittura fatta di più sottili accordi, giocata sulle modulazioni tonali e sulla

²¹⁰ *Notizie artistiche...* 1905.

²¹¹ M.b.c. 1905.

²¹² Scotti 2004, p. 17. « Pietro Chiesa espone due graziose scene di giardino animate da bimbi: una specialmente, ove trionfa il sole, è riuscita un dolcissimo accordo di colori vivaci», m.b.c. 1905.

²¹³ M.b.c. 1905.

²¹⁴ Ivi. Di Pellini è segnalata « statuetta in bronzo *Nives*», *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXI (1906), 6, 6 gennaio 1906, p. 4.

²¹⁵ *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXI (1906), 351, 23 dicembre 1906, p. 3

ricerca di valori luministici adamantini, sulla base spesso di una rielaborazione personale della pittura divisa, che trova espressione, almeno da quanto possibile ricostruire dalle parole del recensore nelle opere di Carlo Moroni e, con maggior forza, in Guido Cinotti e, su altri valori tonali e luministici, in Raul Viviani. Se la personalità di Moroni è integralmente da ricostruire e non risulta alcuna opera attribuibile al pittore che, alla fine del decennio, avviò una più strutturata attività da restauratore²¹⁶, meno evanescente è il profilo di Guido Cinotti sul quale, tuttavia, gli studi sono fermi agli anni trenta del secolo scorso.²¹⁷ Ugo Monneret dalle pagine de «La Perseveranza» così si riferiva al pittore:

Il Cinotti, dapprima, che contemporaneamente espone due visioni grigie alla Patriottica e che qui ha una bella marina velata d'ombra ove solo risplendono e s'inflammiano le cime delle grandi vele: la visione è larga e poderosa; quasi con un indefinito senso eroico: i colori s'intonano sottilmente in un ritmo fino ed elegante.²¹⁸

Quello delle marine è un tema che Cinotti sembra approcciare in maniera più consistente proprio nella metà del decennio quando fa parte degli artisti della “scuderia” di Alberto Grubicy, non senza, dunque, un chiaro intento commerciale in termini di vendibilità. Quasi tutte marine sono, infatti, le opere portate dal pittore al *Salon des peintres divisionnistes italiens* del 1907²¹⁹ e alla successiva esposizione, sempre organizzata da Alberto Grubicy, in memoria di Segantini a beneficio del Museo a lui dedicato a Santi Moritz.²²⁰ Anche la stampa francese riconosceva quegli stessi caratteri che Monneret evidenziava a proposito della pittura di Cinotti: « Les marines exquises, fluides, discrètes, délicates, de Guido Cinotti». ²²¹ Purtroppo il catalogo dell'artista non permette di rintracciare opere chiaramente riferibili a queste date tuttavia una *Marina* (ill. 9), conservata presso il Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza e ricondotta al 1910-15²²², ma verosimilmente da anticipare alla metà del primo decennio, fornisce un utile aggancio visivo per questi lavori. La pittura, basata sul lessico divisionista, si caratterizza proprio per la delicatezza degli accordi cromatici che tendono verso un accordo tonale in cui i singoli colori si fondono e in cui l'aderenza al dato reale, seppur presente, è posposta alla sottolineatura di valori emozionali. Sono, a fronte di lavori simili, comprensibili le parole di Solimena che su «La Cultura Moderna» nel 1919 scriveva:

Ma quale paesista è il Cinotti? La sua personalità artistica non è di quelle che si afferrano facilmente. Attribuirgli, come i più fanno, la obbiettività serena dell'osservazione del paesaggio è farli torto, poiché i paesaggi che egli dipinge – terrestri o marini, invernali o autunnali, montani o boschivi – non esistono che nella sua fervida fantasia, né di ciò egli fa mistero o disdegna dall'affermarlo. Gli elementi naturali costituiscono per il Cinotti semplicemente

²¹⁶ Si veda: M. Bezzola, *Carlo Moroni pittore restauratore*, «Arte e Restauro», XVIII (1940), ff. 1-3, gennaio-giugno, pp. 30-31.

²¹⁷ Per quanto è stato possibile verificare l'ultimo intervento espositivo su Cinotti rimonta alla presentazione in catalogo di Piero Torriano alla mostra del 1934: *Mostra del pittore Guido Cinotti. Galleria Pesaro*, Bestetti, Milano 1934.

²¹⁸ U. Monneret, *L'Esposizione della Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XLVIII (1907), 3, 3 gennaio 1907, p. 3.

²¹⁹ *Salon des Peintres Divisionnistes Italiens organisé par la Galerie d'Art A. Grubicy, de Milan*, Société Dante Alighieri, Paris 1907, p. 5.

²²⁰ *Catalogue du Salon-proMusée Segantini à Saint Moritz. Organisé dans la Galerie d'Art italien A. Grubicy*, Société Dante Alighieri, 1908, p. 9 nn 13-20 (*Guido Dinotti*).

²²¹ *I Pittori Divisionisti Italiani a Parigi. Settembre-Ottobre 1907. Compilazione di V. rossi-Sacchetti*, Société Dante Alighieri, Paris 1907, p. 5.

²²² Si veda la scheda dell'opera in: E. Pontiggia, in E. Pontiggia, L. Molimo, *Armonie Verdi. Paesaggi dalla Scapigliatura al Novecento. Opere d'arte della Fondazione Cariplo e del Museo del Paesaggio di Verbania*, cat. della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 25 marzo– 30 settembre 2018), Silvana Editoriale, Milano 2018. Rispetto alla datazione qui proposta, credo che sia da recuperare l'indicazione di Aurora Scotti Tosini che rimandava l'opera al 1907 c.: A. Scotti Tosini, *Milano tra primo e secondo divisionismo*, in Biscottini, Amari, Negri 1995, pp. 77-127:101.

un mezzo per esplicitare una sensazione avuta, per suscitare negli altri il desiderio, la gioia, l'affanno o qualsiasi altro sentimento che egli abbia provato. [...] egli per comunicare le sue sensazioni, armonizza con dei colori quadri di una eleganza decorativa veramente rara.²²³

Questi caratteri, stante le testimonianze critiche, sono già riscontrabili nelle opere di metà decennio e nel lavoro esposto all'Intima descritto come «un'audace marina agitata dal vento del Cinotti piena di colore».²²⁴ Si tratta di una pittura piacevolmente decorativa e che, anzi, proprio nel valore decorativo sostanzia la sua ragione: rispetto ad altri seguaci del metodo divisionista – si pensi soprattutto a Cesare Maggi – la pittura di Cinotti, come quella di Angelo Barabino, si pone in un'ottica di esaltazione del *ductus* della stesura cromatica in una risoluzione dell'opera nei valori di superficie.

Accanto a Viviani «che non ostante le influenze e le rimembranze onde è pieno dà a sperare un bel futuro», per Monneret il vero trionfatore era Ermenegildo Agazzi, uno fra i pochi ad imporsi per una specificità linguistica²²⁵:

Ma soprattutto ed infinitamente migliore di tutti è Ermenegildo Agazzi. Un bozzetto per il quadro esposto quest'anno al Parco, quadro magnifico per l'intensità del colore, per i suoi accordi suggestivi, per la personalità di visione, quadro che i critici si sono sforzati a non vedere e che il pubblico, stoltamente, quale è suo uso, si è divertito a dileggiare; un bozzetto sintetico; una visione di vallata alpina e due piccoli quadretti di scene lagunari e di case specchiantesi nell'acqua del canale coll'incerto riflesso delle nubi vagabonde, ecco quanto di meglio fra ciò che espone l'Agazzi.

Qui, come in tutte le altre sue opere, l'artista dà la misura della sua superiorità: egli è veramente qualcuno, che porta nell'arte una parola nuova; è un uomo che ha delle intense visioni di colore, piene di una profondità di accordi in bleu strisciati da fiamme d'un rosso violento e qua e là accesi da qualche vibrante nota gialla, e resi con una tecnica complicata e sapiente, all'apparenza smaltea che fa pensare ai mosaici bizantini: una meravigliosa sapienza di accordi, una scala ampissima di gamme cromatiche; una sensibilità ritmica eccezionale e delicatissima. Ermenegildo Agazzi è, fra quanti qui espongono l'unico che dia la certezza d'una grande personalità artistica; siamo certi che gli anni venturi lo indicheranno come uno dei primi artisti lombardi.

Il bozzetto esposto alla Famiglia Artistica è quello per il grande quadro *La Famiglia del Pescatore* esposto alla Nazionale del 1906 (ill. 10) al quale, almeno per l'opera finita, ben si adattano le note del critico del «Corriere» che, come visto, parla di un «colore [...] a paletta, dove figure umane, nubi e rocce hanno un rilievo fin eccessivo».

Monneret, del resto, considerava in maniera molto negativa i *giovani insofferenti* che costituivano l'avanguardia della Famiglia Artistica ravvisando una generalizzata tendenza all'imitazione:

La terza fra le esposizioni d'arte aperte in questi giorni a Milano, è quella della Famiglia Artistica: è un'esposizione di giovani, quelli che dovrebbero essere e non sono, le speranze dell'arte italiana. Infatti, pochissimi esclusi, non sembrano essi se non i più comuni e vuoti ricopiatori delle più comuni e vuote frasi fatte della moderna pittura. Invano si spera trovare fra le loro opere il tentativo audace, l'eccesso geniale quale doppiamente richiederebbe e la loro qualità di giovani e l'essere l'esposizione nominalmente composta fuori ed oltre ogni legge accademica. E davvero non ci si deve meravigliare della banale nullità dell'arte italiana, quando ne vediamo tali germogli. E dire che tutti questi giovani cresceranno, ed in ogni esposizione noi vedremo le loro opere, fastidiosamente ripetenti senza convinzione e senz'anima le medesime insulse pennellate!

²²³ F. Solimena, *La mostra collettiva di Alciati, Biasi, Bonzagni, Cinotti, Wildt alla Galleria Pesaro*, «La Cultura Moderna», XXVIII (1919), f. IV, aprile 1919, p. 216-222:222.

²²⁴ *Alla Famiglia ...* 1906.

²²⁵ Si veda: Rea 1992, pp. 37-38.

Purtroppo il numero limitato di recensioni rintracciato non permette di verificare in cosa si risolvessero queste ricopiature della giovane scuola che dovevano trovare, nondimeno, un sostegno commerciale non secondario: non è difficile, tuttavia, sulla scorta di quanto emerge dalle precedenti edizioni, immaginare che Monneret avesse come bersaglio il “secondo divisionismo”, ossia l’accademismo divisionista, come l’aveva definito Gabriella Belli, la pittura, cioè, dei cosiddetti *petit maitres*, da Omio a Prada, da Ramponi a Cinotti stesso, passando per Baldassare Longoni, che proseguivano, con accenti certamente personali, le ricerche avviate dai maestri precedenti, Segantini, Previati, Morbelli e Longoni, in particolare. Come si vedrà, all’Intima del 1907, Baldassare Longoni viene definito come *segantiniano* e come eccessivamente simile al suo *omonimo*, ad indicare una pittura che, pur inserendosi nel solco della, ormai, tradizione moderna di matrice divisionista, trovava la sua definizione in termini non tanto di *innovazione* quanto di *prosecuzione* se non di vero e proprio fraintendimento delle poetiche dei pittori maggiori, primo fra tutti segantini.²²⁶ L’impasse, del resto, riguardava anche il secondo polo di attacco di Monneret, ovvero la pittura dei *petit maitres* legati all’altra fonte del colorismo di radice naturalista che proseguivano in una declinazione “impressionista” che, come visto, dominava l’altro fronte del paesaggismo nella produzione pittorica. Per il resto dell’esposto, poco soccorre la stringata recensione pubblicata sul «Corriere»:

Abbiamo notato qua e là altre buone impressioni di paesaggi del citato Moroni: parecchie delicate opere pure di paesaggi del Feragutti Visconti; altre del Castagneto; una marinetta tranquilla del Morbelli; vivaci e trasparenti paesaggi del Longoni che sa rendere il senso dell’ora; delle buone impressioni del Mariani; un’audace marina agitata dal vento del Cinotti piena di colore; i dipinti del Viviani notevoli per intensità d’effetti. Anche i ritratti abbondano. Parecchi non sono che sudate esercitazioni, ma ve n’ha di notevoli come quelli del Mascarini, il quale espone una suggestiva testa muliebre velata alla maniera del Carrière, assai piacevole. Anche il Piatti espone una testa di donna esangue e tragica nella desolata fissità delle sguardo. In una saletta è raccolta una piccola mostra di bianco e nero nella quale eccelle Franco Quadrelli con certi ampi disegni di paese e di mare. Le opere plastiche sono poche, pochissime. La più notevole è una delicata figurina in bronzo, di giovane donna discinta, del Vedani, modellata con garbo. Il Cantù espone un modello di medaglia di gusto antico, destinata a futuri campioni dello sport.

III. 1.3 - «LA SEDUZIONE CHE ESERCITA LA PRIMA BATTAGLIA». L’AFFERMAZIONE DI UNA NUOVA GENERAZIONE: 1907-1909.

L’Intima del 1907 costituiva un vero e proprio evento d’arte che sanciva un superamento della dimensione *intima* della rassegna per assurgere ad una esposizione di rilievo nel panorama milanese. Questo *trend*, del resto, si manifesta nella prima metà del secolo e si sostanzia nell’aumento esponenziale del numero di espositori e delle opere esposte negli anni successivi. Se nel 1905 i lavori esposti ammontavano al numero, considerevole per una rassegna minore, di 215, la mostra del 1907

²²⁶ Per questi aspetti e per un affondo sull’arte milanese attorno al 1906: Scotti 1995. Per i “segantiniani” e, più in generale, per il secondo divisionismo si vedano come più recenti: A. M. Damigella, *Il Lungo tempo del Divisionismo tra realismo, simbolismo, avanguardie*, in Cagianelli, Matteoni 2012, pp. 24-43; F. Cagianelli, *Dal dialogo con Giuseppe Pellizza all’asse Toscana-Lombardia. Fasi inedite della coscienza divisionista in toscana*, in Ivi, pp. 68-89; A.-P. Quinsac *Segantini, mostro sacro, e i pittori della realtà alpina*, in D. Magnetti, F. Timo, *Giovanni Segantini e i pittori della montagna*, cat. della mostra (Aosta, Museo Archeologico Nazionale, 8 aprile-24 settembre 2017), Skira, Milano-Ginevra 2017, pp. 10-21.

ne contava più di 400 così come quella del 1908²²⁷, una quantità di opere che si accosta ai numeri delle rassegne della Permanente. Se non sono documentati ulteriori “picchi” che superino le 300 unità, quanto disponibile per le mostre di fine decennio fornisce dati che, comunque, indicano una ingente partecipazione sia di artisti che di opere: 297 lavori nel 1909, 278 nel 1910.

Quando si ponga mente a questi volumi appare chiaro come le Intime avessero ormai ampiamente superato il confine di una piccola rassegna societaria: scorrendo, del resto, i nominativi rintracciabili degli artisti espositori – artisti, dunque, soci della Famiglia Artistica – appare chiaro come l’associazione continui a mantenere un ruolo centrale nel contesto artistico locale e come sia riscontrabile una costante partecipazione di giovani che si iscrivono e partecipano alla vita societaria. Questo aspetto, si crede, deve essere necessariamente letto in controluce alle vicende che interessano, come visto, il tessuto espositivo locale: dal 1901 al 1905 a Milano non hanno luogo esposizioni accademiche, né biennali né triennali, supplisce l’annuale della Permanente, con delle criticità notevoli in termini di visibilità e di pubblico che si presentano anche in occasione delle Accademiche tenute in Via Principe Umberto, che, qualora si considerino i cataloghi, appare non molto diversa dalle rassegne societarie della Famiglia Artistica e della Patriottica sia sotto il profilo qualitativo che quantitativo.

Conclusasi la Nazionale del 1906, del resto, la riattivazione dell’esposizione accademica rimandava al 1908, ufficiosamente in forma biennale, ma, si è detto, alcuni gruppi di artisti opponevano la necessità di un ritorno alla dimensione annuale. Quando poi si consideri quanto serrato diviene il meccanismo delle Biennali, la cui rappresentatività, del resto, è da considerarsi non su scala locale ma su scala nazionale, a quanto ammontino gli scarti – ed è il caso, appunto, delle edizioni del 1908, 1910 e 1912 – appare chiaro che le rassegne della Famiglia Artistica, prive di commissioni di accettazione, presenti anche alla Permanente, rappresentavano il luogo in cui l’esposizione di lavori risultava più certa ed immediata. Certamente questo campo di azione era di fondamentale importanza per i “giovani”, come pure si rilevava in ambito accademico – si è visto come la Commissione per la Biennale del 1912 avesse evidenziato che «Già ci sono in questa città delle Mostre annuali promosse dai sodalizi artistici in cui le opere di minore importanza, e di chi è alle prime prove possono trovare decoroso modo di presentarsi» - ma si tratta di una opportunità che i maestri già affermati colgono: Longoni, ormai caposcuola, continua ad esporre costantemente alle Intime, così pure Angelo Morbelli che, anzi, inviava nel 1906 suoi lavori anche alle sale della Patriottica: «il Morbelli, che non si rinnova in alcuna guisa, ha parecchi quadrelli dipinti col solito e ormai uggioso sistema dei puntini, che se gli consente di ottenere qualche buon effetto di limpidezza dell'aria e di trasparenza dell'acqua, genera, però monotonia e stanca».²²⁸

III.1.3.1 – «LA FAMIGLIA ARTISTICA NON PUÒ NON ESSERE IL VIVAIO DEI FUTURI MAESTRI». L’INTIMA DEL 1907.

Tutto ciò emerge chiaramente all’Intima del 1907 che riaffermava i suoi caratteri specifici.

²²⁷ « In questi giorni venne aperta alla *Famiglia Artistica* di Via San Raffaele, l’annuale consuetudinaria esposizione di quadri dei soci che raccolse oltre 400 lavori», Terra d’Ombra, *Esposizioni d’arte. Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XVII (1908), 7, 7-8 gennaio 1908, p. 2.

²²⁸ *Mostra Artistica alla Patriottica*, «Corriere della Sera», XXXI (1906), 347, 19 dicembre 1906, p. 3

Come tutti gli anni, all'indomani dell'inaugurazione di quella esposizione d'arte nelle sale della "Patriottica" della quale abbiamo parlato l'altro ieri, si è aperta una mostra d'arte anche nelle sale della "Famiglia Artistica". Sale per modo di dire, perché i locali sono piuttosto angusti e inadatti certo a contenere il gran numero di quadri, e di disegni e di sculture che i componenti di quel vecchio sodalizio milanese inviano quest'anno alla loro «Mostra intima» come s'intitola. Mentre la Patriottica, che ha locali parecchi e ampissimi ha assegnato alla sua esposizione annuale un breve corridoio dove si circola a pena, la Famiglia Artistica ha invaso con le opere tutta la propria sede. Non c'è scampolo di parete né di tramezza che non sia occupato. Troppa roba, forse, perché la grande abbondanza viene di danno alla qualità; ma d'altronde la Famiglia Artistica non può non essere il vivaio dei futuri maestri, e quindi i giovani cominciano nelle sue mostre a fare la mano, a cimentarsi in pubblico, ad apparecchiarsi per future ardue battaglie. I giovani che espongono alla Famiglia sono parecchi; e se qua e là v'ha qualche promettente promessa, vi sono anche saggi palesi di fuorviamenti, di travimenti deplorabili e di assolute impotenze. Le opere buone però non mancano.²²⁹

Esposizioni intime, e sincere affermazioni di individuali tendenze artistiche sono quelle che si sono aperte nei locali della "Famiglia Artistica" in via San Raffaele e in quelli della società Patriottica in Via Giuseppe Verdi. Cominciando dalla "Famiglia Artistica" «con vivissima compiacenza debbo subito rilevare che meno numerosi del solito sono i deplorabili sforzi sia di coloro che dell'arte non comprendendo l'altissimo significato sociale e civile si permettono di fare un dilettevole sport, sia di coloro che con meschini scopi commerciali osano professarla.²³⁰

Dopo anni di assenza tornava ad esporre nelle sale sociali Filippo Carcano con un'opera vecchia di quarant'anni ed una seconda più recente.

Filippo Carcano, il venerato maestro che seppe con genio unito a profondo e ragionato studio del vero porsi fra le più belle glorie della pittura lombarda moderna ed insegnare a non ascoltare né il giudizio dei contemporanei né la moda e il gusto del secolo, ma ad essere veri della verità superiore, che consiste nella sincerità verso sé stessi, accondiscese ad esporre due sue opere. Nell'autoritratto, dipinto ben quaranta anni orsono, noi lo vediamo giovane colla folta capigliatura, mentre pare veda con sicuro e sereno animo delinearli ricco di promesse l'avvenire.²³¹

Si tratta del più celebre autoritratto giovanile di Carcano del 1863 (ill. 1), realizzato, appunto «a ventiquattro anni, ossia una quarantina d'anni fa»²³². Impossibile, per quanto recuperato, chiarire quale sia la seconda opera esposta: «sopra questo quadro figura un bozzetto di intonazione scurissima, dipinto dal Carcano stesso ma affatto recentemente [sic]: la vicinanza dei due lavori dà materia di disquisizioni per i tecnici».²³³

Ritornavano, tra i maestri, Emilio Gola «che ci fa ammirare una sua luminosa tempera robusta nella squisita delicatezza delle tonalità grigie»²³⁴, Eugenio Sala ed il fratello Paolo, quest'ultimo con acquerelli di tematica paesaggistica che si inserivano nel solco della sua produzione canonica vicina ai virtuosismi pittorici della scuola monzese e degli effetti *more* Mariani²³⁵, Filippo Franzoni con dei

²²⁹ *L'esposizione alla "Famiglia Artistica"*, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 350, 23 dicembre 1907, p. 4

²³⁰ Virens, *Le esposizioni della "Famiglia Artistica" e della "Patriottica"*, «La Lombardia», IL (1907), 356, 30 dicembre 1907, pp. 1-2.

²³¹ Virens 1907.

²³² Terra d'Ombra 1907.

²³³ Ivi.

²³⁴ Virens 1907.

²³⁵ «Paolo sala, il quale ci procura il gaudio di armoniose note di colore coi suoi acquerelli di meravigliosa freschezza», Ivi.

*finissimi studi*²³⁶, Lazzaro Pasini ed Angelo Morbelli del quale sono segnalate una marina *divisionista* e uno «studio di montagna non divisionista».²³⁷

Fra gli artisti che, nelle precedenti edizioni, si erano segnalati come i principali sperimentatori, Baldassare Longoni attirava pareri contrastanti: accanto a delle «vive, intense, vigorose impressioni di Caprera»²³⁸ il pittore esponeva «due lavori impressionanti, di tecnica segantiniana [...] due laghi alpini [...] sui quali sembra aleggiare l'aure severo dell'alta montagna».²³⁹ Tecnica segantiniana che, tuttavia, appariva, pur nella bontà dei risultati in termini di luminosità, una imitazione tanto che la penna de «La Lombardia» scriveva «Baldassare Longoni che forse troppo vuol essere simile al suo omonimo», Emilio. Ancora attirava le attenzioni della critica Ermenegildo Agazzi per l'originalità tecnica della sua pittura: «Degne di rimarco sono alcune brevi tele di Ermenegildo Agazzi, che dipinge con la spatola, alla Mancini, sovrapponendo il colore a pezzi e con così dense vernici da sembrare vetrificato. Ma è certo ch'egli raggiunge in tal modo effetti che nessun altro ottiene, forse più originali che belli».²⁴⁰ Continuava, invece, a suscitare dubbi la ricerca pittorica di Raul Viviani: «Il Viviani, originale, anche troppo originale, non ha trovato, io credo, il suo vero indirizzo potrà fare, se lo vorrà, molto bene, ma mi permetta di confessargli che il suo disegno per la cartolina d'ingresso francamente non mi piace».²⁴¹

Carlo Cazzaniga e Pietro Chiesa, il primo rivelatosi *cremoneggiant*e all'Intima del 1904, erano considerati con *amara delusione* dal critico de «La Lombardia» perché gli sembrava che non avessero «finora fatti quei progressi che si aveva il diritto di attendere dalla loro preclara genialità». La personalità artistica di Cazzaniga, come detto, rimane difficile da definire a causa della scarsità di opere e la quasi assenza di studi: le scarse attestazioni per il primo decennio²⁴² del secolo mostrano una pittura che è sicuramente di memoria cremonesca come documenta un *Ritratto* del 1905, ma si evince anche un progressivo arricchimento, specie negli effetti luministici, con echi talloniani e vezzi manciniani come appare nel *Ritratto di Fanciullo* datato al 1909 (ill. 2-3). Rimanendo nell'ambito di un ammanierato cremonismo, si ritrova all'Intima anche Pietro Adamo Rimoldi con «pastelli di ottimo disegno, ricchi di effetti di colore e di chiaroscuro».²⁴³

Stupisce, invece, il giudizio su Pietro Chiesa che, all'Intima del 1907, esponeva un'opera di indubbia tenuta formale: «dei grandi pastelli di Pietro Chiesa: vasti quadri addirittura dei quali ci piacquero quello rappresentante la madre vedova che sorveglia amorosamente i giuochi del proprio bimbo e quello dei tre putti in campagna, all'aperto».²⁴⁴ Se l'opera con i tre *putti* non è agevolmente identificabile e rientra nel filone, già considerato nelle precedenti esposizioni, dedicato alle tematiche infantili e caratterizzato dalla ricerca del *vero luminoso*, l'opera maggiore sembra identificabile nella ben nota *Madre e figlia* o *La Farfalla* (ill.4), un grande lavoro datato proprio al 1907 in cui Chiesa adotta un ductus filamentoso sostenuto dal medium del pastello. Suggerisce l'identificazione l'indicazione iconografica, perfettamente rispondente, della madre vedova, deduzione derivata

²³⁶ Terra d'Ombra 1907.

²³⁷ Ivi.

²³⁸ *L'Esposizione alla Famiglia...* 1907.

²³⁹ Terra d'Ombra 1907.

²⁴⁰ *L'Esposizione alla Famiglia...* 1907, Virens 1907.

²⁴¹ Virens 1907.

²⁴² Per il *Ritratto*: Casa d'Aste Boetto, *Arredi sa un palazzo nobiliare*, asta del 26 febbraio 2018, cat. p. 69 n. 94; per il *Ritratto di Fanciullo*: Il Ponte, *Dipinti e Sculture del XIX e XX secolo*, asta del 10 maggio 2016 (365), lotto 325.

²⁴³ Virens 1907.

²⁴⁴ *L'Esposizione alla Famiglia...* 1907.

probabilmente dal lungo abito scuro “da lutto” che veste la donna, la quale osserva la bambina giocare nel tentativo di afferrare una farfalla. Una chiave di lettura iconografica, quella della vedovanza, che sostanzia quanto già indicato da Aurora Scotti in merito alla grande tela:

è un quadro complesso nell'apparente ingenuità ispirata al tema degli affetti domestici, che raffigura una made (la cognata Corinna) e una figlia (la nipote a cui Pietro era affezionatissimo) sulla soglia della casa di Sagno, ma rivela anche, nelle scelte compositive e cromatiche, una vena di sottile malinconia accompagnata dall'allusione al trascorrere della vita, quasi un triste presagio, esplicitata nella contrapposizione tra l'ombra e la luce incarnate emblematicamente nell'abito scuro che avvolge la made, con un linearismo raffinatamente studiato, e nella luminosa figura della bimba, in un impianto piramidale non immemore di costruzioni classiche.²⁴⁵

Emerge, così, in maniera più evidente il soffuso simbolismo che anima la scena chiaramente percorsa da un motivo connesso al rapporto morte-rinascita che, come sottolineato da Aurora Scotti, si risolve nella progressione ombra-luce che struttura l'intera opera.

Tra gli artisti che con costanza espongono alle rassegne Intime, Giovanni Sottocornola si presenta con un soggetto paesaggistico, «un colpo d'occhio dall'alto sul ramo di Lecco del Lario forma un dipinto pregevolissimo del Sottocornola»²⁴⁶, e sul filone del paesaggio, in una declinazione impressionistica, si mantiene Carlo Agazzi con sette studi di Valcava e di Venezia *assai forti di colorito* tra i quali un *Cimitero lieto in Valvassina*.²⁴⁷ Impressioni di Ravenna esponeva Riccardo Galli, impressioni liguri Gustavo Macchi²⁴⁸, Mario Moretti Foggia, delle cui opere precedenti la fase orientalista pochissimo è noto, un *suggestivo tramonto in porto*, un paesaggio esponeva Carlo Moroni. Guido Mazzocchi si presentava con quattro studi di paese a pastello, Felice Bialetti, scultore, esponeva acquarelli di tematica paesaggistica, così pure Achille Cattaneo e Vittorio Agostino Castagneto che portava «amorosi e profondi studi del vero riproducenti motivi della riviera ligure avvolta da una calda luce, che si diffonde con sapienti vibrazioni di colore».²⁴⁹ Come altri artisti, anche Vittorio Castagneto sconta una generalizzata mancanza di studi e di opere resa ancor più complessa dalla mancanza di datazioni: quanto rilevabile dalle note relative alle Intime, anche precedenti, chiarisce, tuttavia, come la sua personalità pittorica sia inseribile tra quelle dei pittori che sperimentano, negli impasti e nella intensificazione della resa cromatica, senza focalizzarsi sul problema della divisione dei colori, ma prediligendo una stesura più sintetica.²⁵⁰ Una ricerca complessa se, ancora nel 1913, la ricezione critica parlava di una confusione nella direzione intrapresa:

Il Castagneto è un artista eclettico che sente vibrare in sé stesso molteplici forze latenti e non trova ancora la diritta via per estrinsecarle, affannato dietro i più diversi tentativi pittorici. I quadri raccolti nella mostra individuale della Famiglia Artistica si improntano difatti a tecniche, maniere e intonazioni disparatissime senza riuscire ad esprimere

²⁴⁵ Scotti 2004, p. 20. Per l'opera si veda anche: R. Chiappini, S. Soldini, a cura di, *Opere d'Arte della città di Lugano. La Collezione, Dipinti e sculture*, Dicastero Attività Culturali, Lugano 1998, p. 331.

²⁴⁶ Terra d'Ombra 1907.

²⁴⁷ Ivi.

²⁴⁸ Ivi.

²⁴⁹ Virens 1907.

²⁵⁰ «Castagneto si compiace di ricche armonie cromatiche ma non sa decidere la luce», c.b. 1904.

tuttora una definita personalità del loro autore. Il quale afferma però delle qualità di primissimo ordine, per quanto non ancora disciplinate verso una sola meta di sforzi e di arte.²⁵¹

Nella stessa occasione il critico de «La Sera» scrive di un pittore «ricco di colore e a volte violento, a volte audace [...] ha come dominante una pennellata calda e aristocratica», ancora Decio Buffoni si domanda se le opere esposte appartengano tutte allo stesso autore rilevando «passaggi repentini a tecniche diversissime, non solo; ma a soggetti, a intonazioni cromatiche dalle più violente e audaci, alle più uniformi, smorzate».²⁵²

Innocente Cantinotti, dopo la cattiva prova dell'anno precedente, esponeva delle sanguigne che riconfermavano l'abilità del pittore nella dimensione grafica²⁵³, Mascarini presentava almeno una testa muliebre²⁵⁴ così come Archimede Bresciani definito *assai scolastico*.²⁵⁵ Antonio Piatti, infine, si presentava con due ritratti *su fondo giallognolo* definite dal critico del «Corriere» come le migliori opere della rassegna. A questi si affiancava un *Autoritratto* (ill.5) «povero di colore, ma magnificamente modellato»²⁵⁶ riconoscibile in quello realizzato proprio nel 1907 ed esposto alla Quadriennale torinese del 1908 e alla *Mostra dell'Autoritratto* della Famiglia Artistica del 1916.²⁵⁷ L'Intima del 1907 è anche l'occasione dell'esordio nelle sale dell'associazione per diversi artisti, tutti accomunati dall'appartenenza alla generazione degli anni ottanta, che non risultano partecipare alle edizioni precedenti o che, in ogni caso, non sono menzionati nelle recensioni anteriori.

È il caso di Guglielmo Baldassini – erroneamente segnalato come Baldassari dal recensore del «Corriere» - che espone degli studi di marine dove, a fronte di una luminosità ben raggiunta, si lamenta una eccessiva durezza e rigidità «che nulla dovrebbero aver in comune col mare». Baldassini è maggiormente noto per la sua attività incisoria avviata con costanza dalla metà del secondo decennio²⁵⁸ e la sua personalità pittorica attende una ricostruzione pressoché totale: genovese, classe 1885, studiò per tre anni a Brera dedicandosi sostanzialmente da autodidatta alla pittura, nello specifico a tematiche paesaggistiche.²⁵⁹ Sempre nel paesaggio esordisce Mario Bezzola²⁶⁰, nato nel 1881, pittore – e futuro collaboratore in materia d'arte per la Galleria d'Arte Moderna di Milano – figlio dello scultore Antonio Bezzola, indubbiamente dovette trovare uno stimolo fondamentale nella frequentazione privata di Giovanni Sottocornola. Il suo esordio milanese avviene l'anno prima a Milano all'Esposizione del Sempione con tre opere, *Ceresio*, *Ritratto di signorina* e *Tramonto di Primavera*²⁶¹: alla Famiglia Artistica si presenta con dei pastelli - tecnica alla quale, come si diceva, dovette intradarlo il principale virtuoso sul campo, ovvero Sottocornola – definiti «studi al vero [...] fini ma tenui»²⁶². La breve notazione coglie il carattere del linguaggio di Bezzola che, nelle opere

²⁵¹ *Tre mostre personali alla Famiglia Artistica di Milano*, «La Cultura Moderna», XXII (1912-1913), f. XV, pp. 198-199.

²⁵² *Tre pittori aristocratici...* 1913; d.b. 1913.

²⁵³ Virens 1907.

²⁵⁴ Terra d'Ombra 1907.

²⁵⁵ Virens 1907.

²⁵⁶ Terra d'Ombra 1907.

²⁵⁷ *La Mostra dell'Autoritratto alla Famiglia Artistica. 1913-1916. Prefazione di Vittorio Pica*, Bestetti & Tumminelli, Milano 1916, p. 39. Si veda anche: *Antonio Piatti*, Ed. d'Arte E. Celanza, Torino 1921.

²⁵⁸ *Guglielmo Baldassini. Un incisore nella Milano fra le due guerre*, cat. della mostra (Milano, Museo Civico, 13 settembre – 3 ottobre 1982), Ed. Can Bianco, Pistoia 1982.

²⁵⁹ Comanducci 1934, p. 31.

²⁶⁰ Ivi, p. 55.

²⁶¹ *Mostra nazionale...* 1906, p. 57 n.5; p. 110 n.3; p. 151 n. 16.

²⁶² Terra d'Ombra 1907.

degli anni dieci, concede ad un uso sia dell'olio che del pastello caratterizzato dalla ricerca di morbidi passaggi tonali, trasparenza delle tinte e una tendenza allo sfumato – derivata in larga parte dal pastello – che punta verso esiti particolari di tenue luminismo e delicati accordi cromatici rispetto alle cromie più squillanti della ricerca colorista e al luminismo della pittura divisa. Ne sono esempi opere come *Veduta di Campione* databile attorno al 1910 (ill. 6) e, più tardi *Valsolda* del 1915 o il *Risveglio del Monte Rosa* del 1914 esposto alla Biennale braidense di quell'anno.²⁶³

Sempre nel paesaggio segna la sua prima presenza alla Famiglia Artistica Roberto Borsa, anche lui fresco di esordio nel 1906²⁶⁴, che nelle opere di fine decennio si palesa quale colorista vigoroso con una pennellata carica e una sintetica costruzione a mezzo del colore evidenziato nella sua valenza timbrica. All'Intima del 1907 muove i primi passi un giovanissimo Cesare Fratino, nato nel 1886, che «nelle sue numerose impressioni dimostra buone doti e se vorrà approfondirsi di più nell'analisi del vero potrà fare grande cammino».²⁶⁵ È attestato per la prima volta alle Intime anche Alessandro Gallotti, nato nel 1879²⁶⁶, pittore che si colloca nel solco della pittura di discendenza bazzariana e goliana, che tende ad una ulteriore enfattizzazione della sintesi cromatica e luministica propria della corrente naturalista. La prosecuzione di questo linguaggio passa attraverso una tendenza alla solidificazione della pennellata che risulta meno sfrangiata, con una accentuazione della valenza materica del colore e l'utilizzo di campiture ampie, spesso giocate su colori puri, come si nota in *Veleggiare sull'Adriatico* del 1908 (ill. 7). Per il 1907 si ha anche la prima segnalazione di Carlo Prada che si presenta con «dei buoni e dei forti paesaggi».²⁶⁷ Benché i critici tacciano in merito allo stile del pittore, questi anni sono quelli dell'avvicinamento più sensibile alla tecnica divisionista, principalmente in una declinazione memore della pittura di Vittore Grubicy come opportunamente segnalava Aurora Scotti.²⁶⁸ Confermano questa posizione sia le opere del periodo, come *Dopo il temporale* (Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna), sia l'appartenenza alla scuderia di Alberto Grubicy – è presente ad entrambe le rassegne organizzate dal gallerista a Parigi nel 1907 e alla promuseo Segantini del 1908 – nonché la critica che ne tracciava, sebbene in tempi successivi, un profilo che sostanzialmente risponde ai caratteri della sua pittura allo scorcio del primo decennio:

non c'è, nei suoi paesaggi, una penetrazione del vero molto profonda, quella forza di stile che s'impadronisce delle cose e ci si stampa. La tecnica – i tecnici mi correggano se sbaglio – è un po' preformata: è, direi, anteriore al soggetto. L'artista se l'è composta di certi elementi che rimangono fissi, che non denotano inquietudini e sforzi e nervosità di ricerche. Ha un po' della formula, e il lavoro per Prada non consiste tanto nell'elaborarla volta a volta, ma nell'applicarla. [...]

Il Prada è divisionista; ma non bigotto, e talvolta con qualche eresia. Un divisionista senza troppo palesi derivazioni dai maestri della sua scuola: salvo in certi quadretti, tre o quattro, dover ricorda molto da vicino il Grubicy.²⁶⁹

Vicinanza che, nella stessa occasione, veniva rilevata da Vincenzo Bucci a proposito degli inizi della carriera del pittore:

²⁶³ Per *Il Risveglio del Monte Rosa*: Caramel-Pirovano 1975, III, s.p. A.13; per *Valsolda*: Caramel-Pirovano 1974, p.19 n. 147, ill. 145.

²⁶⁴ *Mostra nazionale*, 1906, p. 156 n. 82.

²⁶⁵ Virens 1907.

²⁶⁶ Sul pittore esiste una bibliografia piuttosto ampia, si segnalano da ultimo come più recenti: R. De Grada, *Alessandro Gallotti*, Eikonos, Milano 1992; M. Albertario, a cura di, *Alessandro Gallotti. 1979-1961*, Mazzucchelli, Pavia 1999.

²⁶⁷ *L'Esposizione alla Famiglia... 1907*.

²⁶⁸ Scotti 1995, p. 84.

²⁶⁹ B. *Cronache Milanesi*, «Emporium», vol. LV (1922), n. 325, gennaio 1922, pp. 59-64: 64.

ha percorso, come, si vede, un buon tratto di strada, e siamo al punto in cui si può parlare di lui come d'un artista che dà passi rapidi e sicuri e sa la sua mèta. L'ha trovata senza maestri, nel senso strettamente scolastico, ché i due anni passati all'Accademia non contano, e conta invece l'appassionante studio del vero al quale s'è dato dopo la sua frettolosa evasione dalle aule accademiche. Ma basta un'occhiata a certi suoi quadri per accorgersi che maestri, se pure liberamente sceltine ha avuti: e furono quelli del nostro divisionismo, da Grubicy a Segantini. Per poco li ha anche imitati, noi se n'è sciolto; e il suo divisionismo di oggi, più libero, meno dogmatico, senza pedanterie, è frutto d'amorose ricerche e s'adegua al suo temperamento.²⁷⁰

Una nota interessante riguarda la presenza di Ada Schalk: «La signorina Schalk Ada, allieva di Mentessi, si presenta con due disegni forti ed invero commendevolissimi».²⁷¹ L'informazione è interessante sia perché documenta l'apertura dell'associazione alle artiste donne già all'avvio del secolo, sia perché permette di aggiungere un tassello alla personalità artistica della Schalk che a Milano si formò, dunque, come allieva Giuseppe Mentessi.²⁷²

All'interno dell'Intima 1907, infine, era allestita una monografica dedicata al Bianco e Nero che occupava una saletta in cui si trovavano sia opere d'incisione, sia quanto rientrava nella pratica grafica. Accanto agli artisti già considerati, come Cantinotti e Pasini, vi esponevano delle acqueforti l'affermato Vico Viganò e i più giovani Angelo Luraschi e Luigi Mantovani²⁷³ e sempre nell'incisione con acqueforti si presentava Luigi Russolo.²⁷⁴ Questo non rintracciato passaggio espositivo²⁷⁵ rappresenta la prima attestazione per l'attività incisoria di Russolo e la sua presenza alle esposizioni nazionali: come ha giustamente rilevato Tagliapietra, infatti, il recupero di diversi inediti incisi postula necessariamente, anche in relazione alla qualità della tecnica, l'estensione cronologica dell'attività calcografica del pittore ad un momento antecedente il biennio 1908-1909, con un anticipo di datazione al 1906 come avvio della sperimentazione sul medium dell'acquaforte.²⁷⁶ La nota rintracciata nel «Corriere della Sera», non permette, purtroppo, di circostanziare i soggetti presentati da Russolo, tuttavia, la successiva edizione del Bianco e Nero nella primavera del 1908 fornisce una utile indicazione per fissare un termine preciso per una consistente parte delle acqueforti dell'artista. Nelle stesse sale del Bianco e Nero si ritrova anche la prima attestazione di Antonio Rubino: «appartata in un salotto, ammiro la bizzarra e suggestiva fantasia del Rubino, che nei suoi disegni esplica anche un efficacissimo e satirico spirito filosofico».²⁷⁷ Dalla recensione sul «Corriere» si apprende che si tratta di disegni *colorati* e, sebbene la nota sia eccessivamente laconica, si possono indicare – anche in virtù del *satirico spirito filosofico* – alcuni disegni, dedicati tra gli altri ai vizi a

²⁷⁰ V.B., *Esposizioni d'Arte. Una mostra di Carlo Prada*, «Corriere della Sera», 47 (1922), 10, 12 gennaio 1922, p. 2.

²⁷¹ Terra d'Ombra 1907.

²⁷² Su Ada Schalk, e più in generale sulla produzione artistica femminile: S. Reborà 1998, p. 52, pp. 106-107.

²⁷³ Virens 1907.

²⁷⁴ *L'Esposizione alla Famiglia... 1907*.

²⁷⁵ Se ne è data una prima comunicazione in: N. D'Agati, *Bianco e Nero. Presenze futuriste alle esposizioni della Famiglia Artistica (1907-1917)*, in G. Marinim F. Parisi, *I Futuristi e l'Incisione. Il segno dell'avanguardia*, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 23 febbraio – 15 aprile 2018), Silvana Editoriale, Milano 2018, pp. 24-31: 24.

²⁷⁶ Sull'avvio attività incisoria di Russolo, oltre agli studi storici di Maffina (G. F. Maffina, *L'opera grafica di Luigi Russolo*, Ceal, Varese 1977), si vedano i contributi più recenti e strutturati di Tagliapietra: F. Tagliapietra, *Dalla suggestione simbolista alla teorizzazione e produzione futurista*, in F. Tagliapietra, A. Gasparotto, a cura di, *Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista*, (Rovereto, Mart, 27 maggio – 17 settembre 2006), Skira, Ginevra-Milano 2006, pp. 15-42: 17-18; F. Tagliapietra, *Luigi Russolo artista figurativo*, in M. Follini, A. Gasparotto, F. Tagliapietra, a cura di, *Luigi Russolo. Al di là della materia* (Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna, 14 settembre – 7 dicembre 2014), Skira, Milano 2014, pp. 17-29: 18-19.

²⁷⁷ G. Bevione, *Un artista fantastico. (Antonio Augusto Rubino)*, in «La Lettura», V (1905), 4, aprile 1905, pp. 327-336

corredo dell'articolo di Giuseppe Bevione su Rubino ne «La Lettura» nel 1905, che costituiscono un utile punto di riferimento visivo per la comprensione dei lavori «fantasticamente suggestivi» esposti all'Intima (ill. 8). Si tratta di lavori che, come ha puntualizzato Leo Lecci²⁷⁸, si muovono nel solco di una reinterpretazione di tematiche beardsleiane e martiniane in un linguaggio legato, anche stilisticamente, alla decantazione dell'ascendente inglese seppur con uno specifico sia linguistico che contenutistico che, a suo tempo, Faeti aveva felicemente individuato nella reinterpretazione del modernismo art nouveau alla luce di una *stupefazione infantile* basata, certo, sull'intensa attività che proprio attorno al 1906 avvia per l'illustrazione dedicata ai bimbi, ma che si esplica anche nelle opere che eccedono la dimensione dell'infanzia.²⁷⁹

Si chiudeva con la scultura dove sono segnalati Sante Callegati con delle *targhette*²⁸⁰, Emilio Broggi con un ritratto, Giannino Castiglioni, Emilio Quadrelli con «un fanciullo dalla posa quasi medievale» e Pellini con le canoniche «movimentate macchiette».²⁸¹

III.1.3.2 – «IN OGNI TESTA SPLENDE UN PENSIERO». IL *BIANCO E NERO* NEL 1908.

Il successivo appuntamento espositivo non sarebbe stato l'Intima del 1908, ma l'Esposizione di Bianco e Nero. La “saletta” riservata in diverse occasioni all'interno dell'esposizione annuale, diveniva, dunque, una rassegna autonoma dedicata, anche se non esclusivamente, alla grafica, dal disegno alle opere incise. La prima edizione ebbe luogo dal 18 aprile al 10 maggio del 1908: Aleardo Terzi disegnava il biglietto di invito e, probabilmente non senza un legame, solo pochi mesi prima, come visto, si era tenuto il Veglione del *Bianco e Nero* del quale, oltre al noto manifesto di Dudovich, è noto un piccolo manifesto di Antonio Rubino.

Le recensioni rintracciate, principalmente quella del «Corriere della Sera» e quella apparsa su «Il Secolo», permettono di ricostruire la fisionomia della rassegna.

La Famiglia Artistica ha promosso e ordinato con molto garbo in tre sale della propria sede in via S. Raffaele, a Milano, una Mostra di acqueforti, di monotipi, di disegni a-colori, di incisioni in legno — una Mostra di bianco e nero come si dice sinteticamente — che è assai interessante. Al gran numero di opere gli ordinatori preferirono la scelta, alla quantità la qualità, ottenendo un insieme eletto che non può non piacere anche a chi preferisca il dipinto di pronto effetto alle delicatezze della penna, della matita, del bulino.²⁸²

La mostra conservava, come le Intime, il carattere precipuo di una esposizione-laboratorio in cui era possibile apprezzare lavori che permettevano di cogliere nuovi fermenti:

²⁷⁸ L. Lecci, *Un artista fantastico*, in L. Lecci, a cura di, *Antonio Rubino. La collezione del Museo civico di Sanremo.*, De Ferrari, Genova 2014, pp. 17-21: 17

²⁷⁹ A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani del libro per l'infanzia*, Einaudi, Torino 1972, pp. 212-213. Su Antonio Rubino, che dispone di una ampia bibliografia, si segnalano principalmente: L. Lecci, *Antonio Rubino: l'opera pittorica*, in C. Bertieri, a cura di, *Antonio Rubino. L'amico delle nuvole*, Microart, Genova 1995, pp. 5-9; Lecci 2014; per quel che pertiene l'attività sulla carta stampata e l'editoria per l'infanzia, si vedano da ultimo: M. Negri, *Innamorato della luna. Antonio Rubino e l'arte del racconto*, Scalpendi, Milano 2012; E. Surdi, *Fantasia e Buonsenso. Antonio Rubino nei periodici per ragazzi (1907-1941)*, Pensa Multimedia, Lecce 2015.

²⁸⁰ Virens 1907.

²⁸¹ Per tutti si veda Virens 1907.

²⁸² *Notizie artistiche. Mostra di Bianco e Nero*, «Corriere della Sera», 33 (1908), 111, 21 aprile 1908, p. 4

è un pubblico colto, che mostra coi lunghi esami di essere in grado di apprezzare i lavori che una schiera di giovani studiosi espone. Non vi sono in quelle sale i capolavori; parecchia roba è difettosa; ma da tutti i quadri, gli studi, le impressioni esposte si sprigiona energica una espressione di gagliarde volontà, di tenaci studi, di profonde osservazioni.

Qui è una cura infinita, là è un fare sprezzante, altrove è un dettaglio minuto...ma l'anima degli artisti, vibra, palpita, ora gioconda, ora in un impeto di giovinezza fiorentina, ora in un istante di poetico abbandono. Ma, l'opera d'arte c'è sempre. Talora difettosa forse ripetiamo...Ma non monta, poiché ogni paesaggio ha una espressione, in ogni testa splende un pensiero.²⁸³

La presenza degli artisti era molto variegata: vi si trovava Vespasiano Bignami con sue datate operette in un arco che abbracciava l'arte milanese trasversalmente, sia generazionalmente che stilisticamente, da Ambrogio Alciati con tre disegni muliebri ed Emilio Gola che esponeva «studi e schizzi in nero ed a pastello», a Pietro Chiesa che presentava le illustrazioni per *La Cattedrale*, già edita nel 1903, e *La Città*, data alle stampe nel 1907, di Francesco Chiesa²⁸⁴. Sempre nell'ambito dell'illustrazione Giuseppe Mentessi esponeva gli studi per l'illustrazione «di una futura opera che vedrà la luce a Lipsia sotto il titolo di “La Città dei Maghi”»²⁸⁵, una serie di disegni dedicati alla città di Venezia restituita «ne' suoi aspetti più caratteristici, più intensi, più simpatici». Vico Viganò²⁸⁶, che già all'Intima del 1907 esponeva le sue acqueforti con una fama sul campo conquistata a partire dal 1892, si presentava con non meglio specificate acqueforti e il critico del «Corriere» invitava i lettori ad ammirare i disegni pascoliani che sarebbero stati pubblicati nel successivo numero de «La Lettura»²⁸⁷, avvio di un discorso che sarebbe culminato nell'opera incisa capitale di Viganò, *L'albo pascoliano* edito dalla Zanichelli nel 1911.²⁸⁸ Esponeva anche Giorgio Belloni presentando i suoi monotipi di marine e «qualche acquaforte in nero»²⁸⁹: proprio in questo momento, del resto, il pittore avvia la sperimentazione su questa tecnica, tanto che nel 1907 partecipa alla Biennale veneziana inviando proprio un gruppo di monotipi di soggetto marino.²⁹⁰

Non mancava il più alto rappresentante locale dell'incisione all'acquaforte, Luigi Conconi:

Ecco un maestro glorioso: il Conconi. Egli espone parecchia roba! acqueforti e disegni vecchi e nuovi. Tra le sue cose più vecchie è la nota meravigliosa acquaforte rappresentante Vittorio Emanuele II che passa sotto un antico arco sculto e fiorito. Egli espone pure un ritratto del Carducci e qualche disegno per illustrazioni delle sue poesie.²⁹¹

Per *La Terza Roma* si trattava di un ennesimo passaggio espositivo, anche nelle sale dell'associazione dove era stato esposto almeno per due volte: il *Ritratto di Carducci* è, invece, da identificare in quello noto²⁹² e realizzato per un concorso, indetto nell'ottobre del 1906, dalla Calcografia Reale di Roma (ill.1).

²⁸³ *L'esposizione di bianco e nero*, «Il Secolo», XLIII, 15088, 27 aprile 1908, p. 3.

²⁸⁴ Per questi lavori di Chiesa e la sua collaborazione con Francesco Chiesa: I. Botta, *Pietro e Francesco Chiesa: aspetti di un sodalizio artistico-letterario*, in Soldini, Pagnamenta, Scotti Tosini, Tedeschi-Pellanda 2004, pp. 21-42.

²⁸⁵ *Notizie artistiche* 1908.

²⁸⁶ Per un profilo dell'artista: L. Giovagnola, *Acqueforti ed Acquafortisti. Vico Viganò*, «Emporium», vol. XXXV (1912), n. 207, pp. 195-212.

²⁸⁷ *I due vicini*, «La Lettura», VIII (1908), 5, maggio 1908, pp. 361-367, ill. di Viganò pp. 363, 365, 366, 367.

²⁸⁸ *Albo Pascoliano. Canti di Giovanni Pascoli. Acqueforti di Vico Viganò*, Zanichelli, Bologna 1911.

²⁸⁹ *Notizie Artistiche*...1908.

²⁹⁰ *VII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. 1907. Catalogo Illustrato*, Ferrari, Venezia 1907, p. 109 n. 1 (*Marine. Raccolta di monotipi colorati*).

²⁹¹ *Notizie artistiche*...1910.

²⁹² Bianchi, Ginex 1994, pp. 124-125 n. 51, ill. p. 31.

Accanto a questi nomi già affermati, vi erano i “giovani” che avevano avuto il loro debutto espositivo dopo l’apertura del secolo. Dopo la prima presenza all’Intima del dicembre ritornava, sempre con acqueforti, Luigi Russolo: questo ulteriore passaggio espositivo, non noto agli studi, permette di ipotizzare una ricollocazione cronologica per alcune delle prove sicuramente giovanili del pittore. Russolo si presentava con «parecchie testine»²⁹³: si tratterebbe di un gruppo di acqueforti²⁹⁴, legate dal tema del ritratto (ill.2), la cui attuale datazione al 1906 potrebbe essere riconsiderata con una posticipazione lungo il 1907/1908, mentre per la serie dei paesaggi²⁹⁵, che appare essere la prima, si può confermare una datazione tra il 1906 ed il 1907.

Si ritrova anche Antonio Rubino che cava dalla penna del critico del «Corriere» un biasimo ed una lode:

Del Rubino vi sono parecchie cose: i suoi peccati, i suoi vizi, le sue bizzarrie che però non sorprendono più e quasi oseremmo dire che neanche più divertono. Ma egli figura anche con talune deliziose illustrazioni di *Pierrot et la lune*, dove il disegno è fresco, nitido, elegante e che a nostro avviso segnano un bel progresso nel bizzarro e fecondo giovane artista.

Di «strane fantasie e bizzarre illustrazioni per i libri di novelle indiane» parla invece il critico de «Il Secolo». Per il *Pierrot* dovrebbe trattarsi dei disegni realizzati per lo spartito, non rintracciato, di eguale titolo realizzato per l’editore Augusto Puccio²⁹⁶, i disegni sui peccati e i vizi sono, invece, da collegare all’altra vena connessa alle figurazioni simboliche di gusto secessionista. Sempre dal mondo dell’illustrazione, ma con inflessioni opposte, si muoveva Aleardo Terzi che esponeva «parecchie figurine mondane»²⁹⁷ di preparazione ai suoi lavori cromolitografici, come è specificato sul «Corriere». Si tratta dei lavori, principalmente a tematica femminile (ill. 3), che Terzi produce nello stile che esprime nelle illustrazioni per «Novissima» e che trovano applicazione tanto nelle serie postali che nelle illustrazioni editoriali: gli esempi, qualitativamente più alti, si ritrovano proprio tra le pagine dell’albo milanese per il 1907.²⁹⁸

Trattandosi di una esposizione minore, lo spazio dedicato dai quotidiani appare molto limitato - «La Lombardia» si limita a segnalare la visita dell’onorevole Rava²⁹⁹ – e anche le recensioni, come quella apparsa su «Il Secolo», si limitano a brevissimi accenni se non ai soli nomi degli espositori.

Tra i pochi nuovi alla rassegna dei quali si forniscono scarse informazioni troviamo il giovanissimo Giuseppe Camona «denso di pensiero e preciso nei particolari» e Mario Biazzì «che presenta una testa molto interessante, forte, disegnata bene». Per il resto degli espositori si rimanda al regesto.

²⁹³ *L’Esposizione di Bianco e Nero* 1908, p. 3.

²⁹⁴ Tagliapietra, Gasparotto 2006, pp. 129-131, nn. 7-17.

²⁹⁵ Ivi, pp. 128-129, nn. 2-6.

²⁹⁶ Per un profilo biografico aggiornato su Rubino si veda la recente voce a cura di Mariadelaide Cuozzo del Dizionario Biografico degli Italiani Treccani (vol. 89, 2017). La copertina per lo spartito del *Pierrot* risulta dispersa e non è stata rintracciata neppure da Santo Alligo nella sua puntuale ricognizione sui lavori editoriali di Rubino: S. Alligo, P. Pallottino, *Antonio Rubino. I libri illustrati*, Little Nemo, Torino 2008, pp. 104-106.

²⁹⁷ *L’Esposizione di Bianco e Nero* 1908, p. 3.

²⁹⁸ «Novissima. Albo d’arti e lettere», VII (1907), tavv. XIX-XXII.

²⁹⁹ *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», L (1908), 123, 4 maggio 1908, p.2.

III. 1.3.3 - «QUESTA È UNA MOSTRA CHE ACUISCE IL DESIDERIO DI DIPINGERE»: L'INTIMA 1908.

L'invito diramato dai soci e dalla presidenza, ha battezzata questa esposizione coll'aggettivo di intima. Ed intima è realmente intima, per passione, per fervore, per nobiltà di ricerche, per intensità di ideali.

È forse, anzi senza forse, ben più difficile dire di codesta mostra (nella quale appalesano doti eccezionali giovani e giovanissimi sconosciuti che si presentano per la prima volta ad un esame artistico) che dire e parlare di una grande mostra organizzata magistralmente, e dove concorrano tutte le celebrità, raccomandate come tali dalla critica, dalla rendita e dalla notorietà. C'è difatti in una raccolta di opere di codesto genere, una tale fervorosità, sonvi elementi così nuovi, qualità e ricerche così imprevedute e così strane, entusiasmi così giovanili e battaglieri, (e condensati in opere di pochi centimetri quadrati) da mettere in imbarazzo tutti i critici ufficiali, tutti i critici che la piccola camorra o l'incoscienza dei giudici hanno dichiarato tali, e, che, non avendo suggeritori discreti e passionali...., non sanno più né pensare, né formulare giudizi ed espressioni.

Pure in codesta mostra molte e molte bellezze, molte e molte qualità e temperamenti si appalesano, molti nomi e molte personalità si fanno pur sentire: ci sono tra i giovani, specialmente, piccole opere, piccoli tentativi, che fanno pensare al futuro artista completo, che fanno pensare ad una produzione veramente sincera, spontanea, ispirata ad una grande nobiltà di intendimenti.

Forse, il mio entusiasmo, parrà a molti esagerato, pensando che il fervore artistico può sorreggere trionfalmente un artista in uno studio, piccolo e rapido, più mancare e non sorreggerlo nel quadro completo: ma gli è certo, che colui che mostra da giovane qualità forti in una piccola cosa, potrà altrettanto palesarne in un'opera di completa organizzazione, quando l'esperienza e l'età lo permettano.

E di temperamenti che di questa forza e di questo fervore son ricchi, la mostra della Famiglia Artistica ne mette in mostra molti.³⁰⁰

La critica entusiasta della penna de «La Giovane Italia» non sembra essere condivisa, con altrettanto impeto, dagli altri critici, almeno per la fiducia ardente nei *giovannissimi*:

La «Famiglia Artistica» è composta di maestri, anche, ma in ispecial modo di giovani, parecchi dei quali amano perpetuare la tradizione dei capelli lunghi, della giacca breve, della cravatta svolazzante e dei pantaloni stretti alla caviglia per la innocua vanità di far vedere che sono artisti. Artisti si chiamano da sé tutti coloro che rifuggono dall'impiego per spendere le loro giornate sporcando della tela o torturando della creta. Di questi illusi la vecchia «Famiglia» ne ha parecchi. L'esposizione inauguratasi l'altro ieri lo dimostra. Ma in compenso molti sono coloro che sanno o che tentano con fede, con amore, con serietà. L'esposizione è per ciò assai interessante; anzi più interessante di quelle degli anni precedenti. Ed è numerosissima, poiché comprende circa quattrocento opere. Al solito, la grandissima maggioranza è data da pitture ad olio.³⁰¹

Un primo dato rilevabile, come per l'Intima precedente, è l'ingente quantità di opere esposte che conferma l'aumento sensibile di partecipazione alla rassegna – sostenuto, certo, da nuovi soci – e che concorre a spiegare il carattere fortemente innovativo che caratterizza le esposizioni di fine decennio. Un dato che alcuni critici sono concordi nel rilevare è la manifestazione di una inedita accensione cromatica nella ricerca di alcuni artisti: una decantazione del colore che passa attraverso un superamento ed una forzatura della posizione imitativa a favore di una dimensione suggestiva. In una nota ironica il commentatore del «Corriere» che scrive «a volte vien fatto di sospettare che taluni artisti sieno affetti di daltonismo perché vedono il colore in modo diverso dalla comune degli uomini» e la constatazione che «i daltonisti alla esposizione della Famiglia Artistica sono parecchi». Allo

³⁰⁰ A.D.C., *Un'esposizione intima alla Famiglia Artistica*, «La Giovane Italia», n.2, febbraio 1909, pp. 83-84: 83.

³⁰¹ a.c., *Notizie Artistiche Esposizione alla Famiglia Artistica di Milano*, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 359, 27 dicembre 1908, p. 5.

stesso modo, considerando queste inedite accensioni cromatiche e ampliando il discorso in un'ottica di rapporto col dato naturale, rilevava il critico de «La Giovane Italia»:

Ma nella sala accanto, sono rappresentati molti giovani, che dimostrano, non la sola preoccupazione dell'abilità e della verità, anzi, dell'obiettività, ma che dimostrano qualche cosa di più; quel qualche cosa cioè che noi domandiamo all'arte vera, la interpretazione cioè del vero; non la sua trascrizione la sua stilizzazione, ma la sua semplice rappresentazione: noi infatti, domandiamo all'arte, delle suggestioni e delle sensazioni: ora, questi giovani, che han capito come sia impossibile riprodurre il vero, poiché i mezzi nostri sono ridicolmente inferiori alla verità (vedi Helmont Aulest ecc.), si son decisi a trascrivere il vero con uno stile sia cromatico che di linea, operando, o, cercando di operare per via suggestiva e non puramente visiva.

Ed in questa categoria di artisti, (e di speranze di artisti) molti in codesta mostra ci convincono.

Indubbiamente il primo a rispondere alla categoria *daltonista* era Ermenegildo Agazzi «pel quale le cose come le persone, le case come il cielo come le facce umane, sono tutte verdi!»³⁰². Il pittore bergamasco esponeva due teste: «una di uomo, che ricorda la forza e la bravura spavalda del giovane (ed or vecchio) Kaulbach, l'altra di donna, suggestiva ed opposta all'altra, come visione di forma di stile e di colore, che è influenzata certamente da Lembach».³⁰³ Per la testa virile i commentatori sono concordi nel riconoscerla come lavoro di grandi qualità: «espone Ermenegildo Agazzi del quale una testa d'uomo, potentissima di fattura, profonda di investigazione psicologica, offre l'esempio di quanto può fare questo pittore dalla tavolozza piena di armonia»³⁰⁴; «una testa di vecchio dell'Ermenegildo espressa in toni bassi, arcaici, è certo uno dei più notevoli dipinti esposti in questa mostra così singolarmente riuscita ed esuberante di bei nomi e di bei quadri».³⁰⁵ I riferimenti stilistici che cita la penna de «La Giovane Italia» appaiono, certamente, contraddittori se si considera il linguaggio di Agazzi per questi anni che volgeva realmente verso un *daltonismo* cromatico: tanto Kaulbach che Lembach non appaiono coerenti con la pittura da «coloritore esuberante, violento, eccessivo» e caratterizzata da «quel bisogno tormentoso ch'egli prova di ammassar colori tutti intensi, senz'ombra di raccordi e di mezze tinte, gli fa perdere la visione chiara dell'opera d'arte e lo rende trascurato nel disegno».³⁰⁶ Il mancinismo di Agazzi mal si accorda, a queste date, con la pittura solidamente realista dei maestri citati e, con buone probabilità, per le opere esposte si trattava di lavori licenziati diversi anni prima. Non è improbabile che la testa virile sia da identificare con l'opera, centrale nel percorso del pittore, della quale serbava memoria Guido Marangoni tanto da includerla nel suo profilo sul pittore apparso nel 1917 su «Emporium»³⁰⁷ (ill. 1) : si trattava di un lavoro non recentissimo, già esposto all'Universale di Parigi del 1900³⁰⁸, che risulta ben rispondente all'ipotesi di una discendenza da Kaulbach, in parte, nell'intensa presa sul vero che caratterizza il ritratto. Sembrerebbe confermare ciò il fatto che il dipinto entrasse nelle collezioni comunali proprio nel 1909, come diretto acquisto dall'autore, evidentemente a seguito della riesposizione alla Famiglia Artistica nell'aprile di quell'anno in occasione dell'individuale del pittore nelle sale dell'associazione.³⁰⁹ Era

³⁰² A.c. 1908.

³⁰³ A.D.C. 1909.

³⁰⁴ d.l.m., *L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica*, «L'Unione», I (1908), 872, 28 dicembre 1908, p. 4;

³⁰⁵ G. Marangoni, *Piccole esposizioni natalizie*, «La Lombardia», L (1908), 360, 29 dicembre 1908, p. 2

³⁰⁶ *Due esposizioni...* 1909.

³⁰⁷ Marangoni 1917, p. 123.

³⁰⁸ *Exposition universelle de 1900, catalogue officiel illustré de l'exposition décennale des beaux-arts de 1889 à 1900*, Baschet, Paris 1900, p. 308.

³⁰⁹ Caramel Pirovano 1975, I, p. 17 n. 12.

un lavoro che afferiva alla maniera di Agazzi precedente la svolta radicale avviata con maggior costanza nei primi anni del decennio: dominata già dalla tendenza all'armonizzazione all'*unissono*, è ancora distante dall'esuberanza materica delle opere successive: la descrizione del secondo ritratto muliebre come di un'opera legata ai moduli di Franz Lembach suggerirebbe, in tal senso, che si tratti anche per il ritratto femminile di un lavoro da rimandare ad un fase precedente.

Accanto ad Ermenegildo Agazzi, altri rappresentavano la linea *suggestiva* e *daltonista*, pittori che, con accenti diversissimi, si ponevano in linea con una pittura non più di imitazione, ma di restituzione interpretativa del dato naturale. In termini di sperimentazioni cromatiche e di un rapporto non obbiettivo nei confronti del vero si muovevano Raul Viviani ed Arturo Tosi.

Il primo continuava ad ottenere giudizi poco convinti della critica – «bizzarro e strano, forse volutamente il Viviani, ma armonioso nelle tonalità»³¹⁰ - e per Marangoni ritornava il *leitmotiv* di uno sforzo pittorico mal speso: «il più che mai meneghinzato Raul Viviani ritorna baldanzoso all'originalità più strane con sicura audacia, con ostinato sforzo di ingegno, ma con effetti, a parer mio, inferiori allo sforzo e all'ingegno prodigati... per non dire sperperati».³¹¹ Positivo, invece, si mostrava il critico de «La Giovane Italia» che, con una certa confusione, rilevava come il pittore seguisse «un po' la scuola dei neo impressionisti Francesi guidato dal Mamet [sic], seguace del Mouret [sic], con due paesi interessanti come organizzazione sentimentale e come organizzazione cromatica».³¹² Malgrado il riferimento scentrato a Manet e a Monet, l'indicazione sul neo-impressionismo, inteso probabilmente come la scuola pointilliste di Seurat e Signac, conferma l'indirizzo sperimentale nell'ambito della pittura divisa di Viviani che, come visto, tendeva verso una declinazione quasi emozionale del paesaggio che la Sarfatti indicava come *neo-romantica*.

Arturo Tosi, invece, si presentava con «molti studi di paese» definiti «ricchissimi di tonalità preziose e di signorilità espressiva».³¹³

Ardito nella tessitura cromatica anche Vittorio Agostino Castagneto:

Le opere di pittura sono allineate in parecchi locali. Fatalmente nessuno di essi riceve luce diretta dall'esterno, si che sono tutti illuminati a lampade elettriche con evidentissimo danno dei quadri, specialmente di quelli dove è qualche tentativo di toni forti, di contrasti audaci, di balde prove. Il quadro del Castagneto, ad esempio, di giorno deve accecare. È una sinfonia, uno studio di rossi, assai difettoso di disegno e anche non facilmente comprensibile, ma pieno di mia vigoria coloristica e d'una luce sorprendenti.³¹⁴

Sullo stesso tono l'inciso della penna de «L'Unione»: «eccellente la ricerca cromatica del Castagneto al quale però non guasterebbe un po' più di...disegno».³¹⁵

Come detto le opere del pittore sono scarse e difficili da datare – nel mercato antiquario sono poche le attestazioni e in massima parte risalenti alla tarda maturità dell'artista – e, soprattutto, il suo linguaggio non appare essere orientato in una sola direzione. La critica, si è visto, parla di una produzione ondivaga tra eccessi cromatici e, nello stesso momento, di una pittura smorzata e di delicata tessitura pittorica: la stessa riproduzione di un'opera risalente alla fine degli anni dieci e

³¹⁰ D.I.m. 1908.

³¹¹ Marangoni 1908.

³¹² A.d.c. 1909.

³¹³ D.I.m. 1908; Marangoni 1908.

³¹⁴ A.c. 1908.

³¹⁵ D.I.m. 1908.

pubblicata su «La Cultura Moderna» non aiuta a definire con sicurezza la ricerca del pittore (ill. 2). Conferma, e complica, questa caratteristica della pittura di Castagneto la nota di *a.d.c.* che definisce il pittore come uno *spagnoleggiante* alla maniera di Anglada e che indica, dunque, una pittura verosimilmente legata a quella declinazione dell'*impressionismo assoluto*, così come lo definiva Vittorio Pica nel suo intervento del 1905, nel tentativo di studiare «con amorevole cura la forma dei corpi e degli oggetti come appaiono in lontananza [...] a fissare sulla tela le successive trasformazioni che si operano, così per mezzo delle tinte, come per lo strato d'aria, e pei mille svariati giuochi di luce sulle cose».³¹⁶ Osservando la riproduzione del dipinto apparso su «La Cultura Moderna» e tenendo a mente la lamentela circa la mancanza di disegno, appare più comprensibile questa nota su Anglada, il riferimento al quale risponderebbe alla notazione di una pittura giocata sulla costruzione a mezzo del colore con una accentuazione della corsività del tratto: il critico, del resto, non sembra indicare questi pittori – già conosciutissimi in Italia tramite le Biennali e le riviste specializzate – come punti di riferimento visivi per gli artisti in qualità di modelli, quanto li utilizza come chiave di lettura utile a sottolineare i caratteri più *moderni* delle proposte artistiche visibili all'Intima. Più nitida, con l'Intima del 1908, appare la personalità di Mario Moretti Foggia che si presentava con tre studi di figure femminili ed un paesaggio:³¹⁷

obiettivo, ma nervosamente efficace, gustoso come rapporto, rapido come mezzo espressivo, benché abbia ricevuto l'impressione delle ultime opere di Mileevine [sic] «le contadine Russe», è il Moretti Foggia [sic] nei suoi tre studi di donna e di bimba al sole tra il granoturco; egli ha certo una bella tempra di pittore, ed un senso cromatico di una squisita acutezza.³¹⁸

Così *a.d.c.* su «La Giovane Italia» che rilevava, dunque, una derivazione da Filipp Andreevič Maljavin e una delle sue opere esposte all'ultima biennale veneziana³¹⁹, «Le Contadine» (ill. 3), riferimento che, invero, appare financo eccessivo in rapporto alla più modesta pittura di Moretti Foggia, ma che ben spiega certi caratteri della sua pittura. Il critico de «L'Unione» limitava ad un campo più ristretto, regionalistico, l'ascendenza del linguaggio di Moretti rilevando come «Le impressioni [...] sono fatte con simpatica facilità e spavalderia, vorrebbero imitare il fare poderoso del Bazzaro, ma la colorazione è riuscita di una violenza cruda poco gradevole».³²⁰ L'accensione cromatica, violenta e cruda, era l'elemento che, per la vicinanza di temi, poteva riportare all'arte del russo: sebbene declinata con una cromia improntata a toni terrosi, un piccolo olio su cartone, recentemente passato in asta (ill. 4) e datato al 1909, permette di apprezzare i caratteri rilevati dai commentatori e far comprendere meglio entro che limiti si potessero sostanziare i rapporti con la sprezzatura di Maljavin e l'eredità bazzariana.³²¹

³¹⁶ V. Pica, *Artisti contemporanei: Hermen Anglada y Camarasa*, «Emporium», vol. XXI (1905), 121, pp. 410-425:422.

³¹⁷ «Ottimi studi di figura espone il giovane Moretti Foggia. Uno di essi — una figura ai contadina giovane che procede a capo basso — ha un sapore delizioso. Lo stesso artista, espone anche un eccellente paesaggio», a.c. 1908; «Così pure il Moretti Foggia uscito completamente dalle pastoie scolastiche con tre impressioni agresti vibranti di un realismo sincero ed eloquente», Marangoni 1908.

³¹⁸ A.d.c. 1909.

³¹⁹ *VII Esposizione... 1907*, p. 121 n. 28, ill. p. 102.

³²⁰ D.l.m. 1908.

³²¹ Aste Bolaffi, *Montagna*, asta 756, lotto 94, *Stalla a Gazzuolo, Mantova*.

Fra i coloristi *intensi di colore* si impone anche Angelo Landi.³²² Il pittore, già presente all'Intima del 1907 con «la sua pietosa scena di dolore e miseria»³²³, si proponeva all'Intima del 1908 con due gruppi intimisti nel soggetto: una mamma con un bambino e «notevole assai il gruppo delle tre donne sedute ascoltando il pianoforte».³²⁴ L'intensità cromatica di Landi, pittore autodidatta *tiepolesco*, come lo descrive Marangoni in un cammeo su «La Cultura Moderna»³²⁵, era di segno opposto a quella di Moretti o Agazzi: al netto di tutte le rivalutazioni critiche e commerciali, la pittura di Landi, almeno nel primo decennio del secolo, rimane una stucchevole riproposizione di moduli cremoniani, con evidenti derivazioni mentessiane e dalle virtuosistiche scene monegasche di Pompeo Mariani, sia per le scelte compositive ed iconografiche che per le modalità stilistiche derivate più che dalla pittura ad olio del maestro scapigliato, dalla sinteticità della sua più schiarita produzione all'acquarello. Così lo mostrano chiaramente le opere esposte all'Intima³²⁶: due pannelli decorativi a forte sviluppo orizzontale, uno sicuramente riconoscibile in *Sensazioni musicali* – già nel titolo debitrice delle poetiche cremoniane – e il secondo, di sapore più mentessiano per l'intimismo delicato della scena, da riconoscere in *Il bimbo malato* o nel pendant *Il risveglio del Bimbo* (ill. 5).

Nel fronte dei *coloristi* alla “Anglada” il critico de «La Giovane Italia» inseriva anche Ada Schalk «che se segue un po', specie nello studio in rosso, le traccie [sic] di Camarasa, e che sebbene sia un po' troppo obiettiva e manchi di una idealità stilistica, pure denota una vigoria non comune, finezze squisite di toni e di interpretazioni, ed una fulminea rapidità di sintesi e di visione». Opposta appariva al critico la posizione linguistica di Pompilio Seveso, artista fatto oggetto di un recente recupero³²⁷, che viene segnalato con due quadri di montagna in cui «tenta un luminismo un po' dogmatico»³²⁸, una probabile declinazione divisionista di matrice longoniana che si ritrova in taluni lavori paesaggistici del pittore.

Non mancavano, poi, alla rassegna gli artisti già affermati, Filippo Carcano *in primis* che ritornava nuovamente ad esporre:

Persino Filippo Carcano, il glorioso caposcuola del paesaggio lombardo, vuole partecipare al convegno simpatico con una bella scena invernale gagliarda di efficacia e di espressione. La forza intensa e scintillante della —nevicata di Carcano danneggia le delicate smorzature e le squisite evanescenze del paesaggio annesso di Emilio Borsa, poco opportunamente collocatogli accanto³²⁹

Il maestro monzese Emilio Borsa esponeva, appunto, delle impressioni paesaggistiche *malinconiche*, in particolare un paesaggio annesso³³⁰, Giuseppe Carozzi, ormai allineato su un linguaggio

³²² Per il pittore si veda da ultimo: L. Anelli, a cura di, *Angelo Landi da Salò (1879-1944). “Pittore vagabondo” dal Garda alle capitali d'Europa*, cat. della mostra (Salò, Palazzo della Magnifica Patria; Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 23 settembre – 5 novembre 2006), Arengario, Monza 2006.

³²³ Virens 1907.

³²⁴ Marangoni 1908.

³²⁵ G. Marangoni, *Fra la bottega e l'Accademia. Un autodidatta. Angelo Landi*, «La Cultura Moderna», XXI (1911-1912), f. IX, pp. 595-604.

³²⁶ Anelli 2006, p. 212 nn. 39-40, ill. p.150 n. 39, n. 40.

³²⁷ L. Anelli, a cura di, *Pompilio Seveso (1877-1949). La luce nel colore fra tarda scapigliatura e atmosfere divisioniste*, Ed. Clanto, Brescia 2006. Si rimanda anche al precedente catalogo: C. Tiscione, *Pompilio Seveso*, Griggi, Feriolo 1984.

³²⁸ A.d.c. 1909.

³²⁹ Marangoni 1908.

³³⁰ D.I.m. 1908; Marangoni 1908. Per Borsa si veda ancora il catalogo a cura di Caramel: L. Caramel, a cura di, *Emilio Borsa. 1857-1931*, Grafica Salesiana, Monza 1982. Per alcuni riferimenti visivi alla produzione di Borsa in questo momento si vedano in catalogo i seguenti numeri: 48 *Verso la notte* (1909); 49 *Lavandaie sul Lambro*; 52 *Lo stagno delle Oche*.

divisionista di matrice più longoniana, «alcune tele superbe, piene di aria, di poesia, di lontananza. Un suo bozzetto d'una colazione all'aperto, sotto una pergola, è d'una vivacità piacevolissima»³³¹ e sempre nel solco della pittura di paesaggio proseguivano Carlo Agazzi, Felice Abrami con «degli studi di Venezia un po' troppo torturati». Antonio Piatti esponeva paesaggi e uno, in particolare, descritto con precisione da Marangoni è identificabile con *Fra sole e Luna* un bozzetto, come lo descrive l'artista stesso nel suo catalogo del 1921³³², datato al 1907 in cui Piatti dispiega una pittura corsiva e agile animata da una tessitura luminosa vibrante: «un gregge vigilato da due pastori innamorati, sotto una luce moribonda del tramonto, è un fascino irresistibile di poesia, una fusione armonica e suggestiva di toni minori» (ill. 6).

Nell'ambito del paesaggio si ritrova, alla sua seconda presenza, Mario Bezzola del quale viene ancora sottolineata la personale interpretazione del dato naturale tradotto secondo la peculiare declinazione "sfumata" che, si è detto, appare essere una traduzione pittorica degli effetti del pastello: «il Bezzola il quale vede invece la natura attraverso un folto strato di nebbia si che tutto sembra evanescente ma pieno di delicata poesia».³³³ Impressioni esponeva anche Riccardo Galli insieme ad un quadro di figura «una mamma od una sorella maggiore che porta su le spalle un bimbo»³³⁴, delle impressioni lagunari Romolo Pellegrini e così altri artisti dei quali non sono meglio specificate le opere e per i quali si rinvia al regesto.

Fra i maestri, nell'ambito della pittura di figura, Pietro Chiesa si presentava sempre con i delicati soggetti infantili e di genere pretesti tematici per le indagini del pittore sulla delicata tessitura luministica: «ecco dei deliziosi quadretti di Pietro Chiesa, il quale nella tela del bimbo che gioca col gatto raggiunge un notevole effetto di luminosità e di distinzione».³³⁵ L'opera così descritta sembra identificabile nel dipinto *I due amici* (ill. 7) ricondotto al 1908-1910 e la cui datazione, di conseguenza, potrebbe essere fissata con maggior precisione al 1908.³³⁶

Delle teste a pastello esponeva Ambrogio Alciati, dei ritratti Lazzaro Pasini³³⁷, ritratti portava anche Pietro Adamo Rimoldi del quale si lamentava che imitasse nell'olio gli effetti pittorici di Rietti³³⁸, un ritratto di signora viene segnalato per Italo Jozs.³³⁹ Guido Mazzocchi attirava le attenzione per un dipinto virtuosistico nella gestione degli effetti luministici: «ecco un curioso studio di luce del Mazzocchi che presenta una mezza, figura di fanciulla ignuda, come vista di tra i veli, e dipinta quasi con un solo colore».³⁴⁰ La scarsità di attestazioni per Mazzocchi, in termini di opere, rende complesso definire se già a queste date il pittore si fosse volto verso quella personale declinazione del divisionismo – vicina nella ritrattistica a coevi esiti longoniani – che caratterizza la sua produzione del pieno degli anni dieci né i ritratti pubblicati nell'articolo di Cappa del 1909³⁴¹ aiutano a comprenderne l'evoluzione: sembrerebbe, considerando il ritratto della *Signorina Risi*, esposto, come

³³¹ A.c. 1908.

³³² *Antonio Piatti...* 1921.

³³³ A.c. 1908.

³³⁴ A.c. 1908; d.l.m 1908; Marangoni 1908.

³³⁵ A.c. 1908.

³³⁶ Soldini, Pagnamenta, Scotti Tosini, Tedeschi Pellanda 2004, p. 146 n. 60.

³³⁷ Per entrambi si veda: Marangoni 1908.

³³⁸ D.l.m. 1908.

³³⁹ A.c. 1908.

³⁴⁰ A.c. 1908; «Guido Mazzocchi nel suo nudo velato e un po' lezioso affronta le difficoltà per superarle vittoriosamente con audacia giovanile e con bravura ormai maturata di dipintore», Marangoni 1908.

³⁴¹ Cappa 1909.

si vedrà, all'Intima del 1909, che in questo momento Mazzocchi si muova ancora nell'ambito di una resa pittorica basata sulla riproposizione delle morbidezze tenui e sfumate del pastello e che proprio nel 1910 la sua pittura volga verso una più strutturata adozione della resa pulviscolare e decorativa della pennellata divisa.

Tra gli artisti che espongono ritratti, l'Intima del 1908 vede per la prima volta la presenza di Mario Biazzì che espone alcune teste «non tutte però abbastanza equilibrate e approfondite»³⁴² ed alcuni *robusti* autoritratti. Si tratta della prima esposizione attualmente nota di Biazzì il cui esordio espositivo, normalmente rimandato al 1910, andrà dunque anticipato di un biennio.³⁴³ Alessandro Gallotti raccoglieva consensi critici con «un gruppo di tre mezze figure di lavoratrici di reti illuminate, accese dal sole»³⁴⁴: «Gallotti ci ritorna innanzi con un vasto quadro di figura, caldo di colore e mirabile di rilievo. Questo giovane pittore pavese si manifesta in continua, rapida, e confortante ascensione». L'opera non è nota, tuttavia il catalogo dell'artista, per le stesse cronologie, riporta opere di soggetto simile – lavoratrici, scene di lavoro in pieno sole come *Trebbiatura nelle campagne di Chioggia o Biancheria al Sole* – che testimoniano ancora di una pittura che si muove nel solco di una matrice bazzariana riletta, però, all'insegna di una maggiore solidità della pennellata memore, forse, delle ricerche coeve di Ermenegildo Agazzi.³⁴⁵

L'Intima del 1908 riveste una importanza non secondaria nella vicenda artistica milanese perché, per la prima volta, vi si ritrovano alcuni dei futuri aderenti al movimento marinettiano. Come per l'Intima precedente, anche questa edizione presentava una sezione del Bianco e Nero. Per quel che pertiene Carlo Carrà troviamo una stringata indicazione che lo definisce «sobrio e di maniere distinte».³⁴⁶ Sebbene non si siano rintracciate indicazioni precise sulle opere esposte, come si dirà in merito all'Intima del 1909, non si crede di poterle identificare nelle tele paesaggistiche di Sagliano Micca alle quale si riferisce lo stesso Carrà nella sua autobiografia. In merito alla partecipazione di Carlo Carrà alla vita del sodalizio, si è visto, sono note le parole del *La mia vita*³⁴⁷, ma risultano confuse rispetto ai tempi: sembra, infatti, che l'Esposizione Intima alla quale faccia riferimento il pittore e nella quale si presentò con soggetti legati a Sagliano Micca, sia quella del 1909/1910, non del 1908. Il catalogo per il 1909, infatti, riporta una *Impressioni di Chioggia* e sette *Studi in Montagna*³⁴⁸, opere che potrebbero agilmente essere riconosciute in quel *gruppetto* di tele realizzate a Sagliano nell'estate del 1908 e sulla cui datazione si è discusso negli studi.³⁴⁹ Difatti, Carrà racconta di aver partecipato al concorso indetto dalla Famiglia Artistica per il rinnovo della tessera sociale bandito nel 1908³⁵⁰, bozzetto che, si è detto, risulta datato da Carrà stesso al 1909, circostanza che costringe a rileggere i tempi dei legami col sodalizio. Certamente Carrà, infatti, è fra i soci nel 1908, anno della prima sua

³⁴² D.I.m. 1908; Marangoni 1908.

³⁴³ C. Gregori, *Mario Biazzì la vita, la personalità*, in C. Gregori, *Mario Biazzì pittore cremonese. 1880-1965*, Claudio Madoglio Editore, Cremona 1992, pp. 13-21: 13-14. Sulla produzione dagli anni venti in avanti: M. Tanzi, *Mario Biazzì. L'urgenza espressiva e lo sguardo nell'abisso. Dipinti e disegni*, (Cremona, 26 settembre – 2 novembre 2014), Edizioni DelMiglio, Cremona 2014.

³⁴⁴ A.c. 1908.

³⁴⁵ Si veda: Albertario 1999, p. 37 n. IX; p. 40 n. XIII.

³⁴⁶ d.I.m. 1908, p. 4; *Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», L (1909), 2, 2 gennaio 1909, p. 3.

³⁴⁷ C. Carrà, *La mia vita*, in M. Carrà, a cura di, *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 649-653.

³⁴⁸ *Catalogo illustrato...*, Milano 1909, p. 7, nn. 101-108.

³⁴⁹ F. Rinaldi in M. C. Bandera, a cura di, *Carrà*, cat. della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 27 ottobre 2012 – 27 gennaio 2013), 24 Ore Cultura, Milano 2012, p. 76; D. Guzzi, in A. Monferini, *Carlo Carrà. 1881-1966*, cat. della mostra (Roma, GNAM, 15 dicembre 1994 – 28 febbraio 1995), Electa, Milano 1994, pp. 182-183.

³⁵⁰ Carrà 1978, p. 649.

partecipazione all'Intima, ma la sua associazione non risale alla vittoria del concorso, da collocarsi al 1909: è il pittore stesso, infatti, a datare la frequentazione del sodalizio prima, all'epoca della sua formazione braidense³⁵¹, prima della licenza superiore all'Accademia, ottenuta nel luglio del 1908.³⁵² Anche la vicenda riguardante la presunta, ma non documentabile, partecipazione di Carlo Carrà alla gestione dell'associazione, risulta, come detto, cronologicamente imprecisa. Il pittore, infatti, afferma di essere entrato nel Consiglio direttivo nel dicembre del 1908 e di avere sia preso dunque parte ad un "riorientamento" dell'esposizione Intima in senso più moderno, sia di avere proposto, nell'immediato, la riattivazione della Scuola del Nudo, assumendone la direzione, abbandonata, poi, per recarsi a Sagliano Micca durante l'estate. Questa estate, conseguentemente, non sarebbe quella del 1908, bensì quella del 1909. Questa ricollocazione cronologica dei fatti, permette comprendere meglio le vicende espositive delle opere: il «gruppetto di piccoli paesaggi» portato da Sagliano a Milano da Carrà ed esposto all'Intima della Famiglia Artistica, corrisponderebbe effettivamente, dunque, con quello rilevabile dal catalogo dell'esposizione del 1909, ma in conseguenza il ricordo di Carrà andrà riletto e corretto. Non c'è motivo alcuno di dubitare della bontà della datazione al 1908 apposta sulla piccola tela *Sagliano Micca*³⁵³ opera che Carrà poté certamente realizzare in quell'anno, ma non è conseguente la datazione al 1908 tutti i soggetti alpestri.

Nessuna attestazione, dallo spoglio delle riviste, perviene in merito alla presenza di Russolo alla Esposizione Intima del 1908 dove, tuttavia, la sezione del Bianco e Nero – probabilmente a causa della precedente mostra dell'aprile nelle stesse sale – sembra essere, ad eccezione di alcune opere delle quali si dirà, costituita da «tre quarti»³⁵⁴ di opere già esposte in altre occasioni, per cui non è improbabile che Russolo si presentasse con opere simili, se non le stesse, a quelle presentate nella primaverile e che, come molti altri artisti, non venisse nominato dai critici nelle recensioni.

Se ignota era la partecipazione di Carrà a questa rassegna, Federica Rovati aveva già segnalato la recensione del «Corriere della Sera» nella quale si faceva riferimento alla presenza di Umberto Boccioni.³⁵⁵ La nota del «Corriere», tuttavia, riferiva solo la presenza del pittore senza specificarne i lavori: il rinvenimento di ulteriori recensioni ha permesso di rintracciare utili indicazioni che chiariscono la natura delle opere esposte alla rassegna nella sezione del Bianco e Nero.³⁵⁶ L'intima del 1908, nella biografia boccioniana, riveste una importanza significativa perché risulta essere l'unica occasione espositiva in cui il pittore si presenta con opere incisive, non essendo note altre esposizioni né della Famiglia né di altre istituzioni milanesi in cui siano stati esposti i lavori a torchio avviati nel 1907.³⁵⁷ Un primo dato da rilevare, in ogni caso, è che, come già ipotizzato da Ester

³⁵¹ Carrà 1978, p. 645.

³⁵² *La pensione Hayez e il Premio Bozzi-Caimi a Brera*, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 191, 11 luglio 1908, p. 6. Trattandosi, per la Famiglia Artistica, di un circolo il cui accesso rimane riservato ai soci, la serata a giocare a *baccarat* ricordata da Carrà all'epoca della licenza braidense, non poteva essere slegata dalla sua associazione. D'altro canto, il giovane pittore intratteneva rapporti con Bignami, suo docente, insieme a Tallone, a Brera e a Gola e Longoni, tutti frequentatori del sodalizio.

³⁵³ Archivio Carlo Carrà 1/08. Ringrazio Luca Carrà per avermi messo a disposizione i materiali archivistici e il catalogo delle opere.

³⁵⁴ Marangoni 1908.

³⁵⁵ F. Rovati, *Umberto Boccioni. Beata Solitudo Sola Beatitudo*, Scalpendi, Milano 2013, p. 52, nota 224.

³⁵⁶ Di quanto segue si è già data segnalazione in: D'Agati in Marini Parisi 2018.

³⁵⁷ Diversamente ritiene Morganti: C. Morganti, *Le incisioni di Boccioni nelle esposizioni dal 1908 al 1933*, P. Bellini, a cura di, *Umberto Boccioni. Catalogo ragionato delle incisioni, degli ex libris, dei manifesti e delle illustrazioni*, Milano 2004, pp. 161-163. Per lo specifico delle singole opere si rimanda alle schede di catalogo di P. Bellini. Non suffragata dalle fonti è la notizia, da parte di Tagliapietra, del passaggio espositivo all'intima del 1909 di «quattro incisioni» di

Coen³⁵⁸, il legame di Boccioni con la Famiglia Artistica rimonta almeno all'inverno del 1908: ciò implica un generale ripensamento, come si cercherà di dimostrare, dei tempi dei legami artistici con Luigi Russolo attualmente rimandati alla fine del 1909.

Boccioni si presenta nella sezione dedicata alla grafica «nella quale sono notevoli i concettosi e precisi disegni del Boccioni, al quale però nuoce un affastellamento smisurato di simboli bizzarri e assai più qualche dettaglio di una pornografia ripugnante»³⁵⁹. Il riconoscimento delle opere sembra chiaro qualora si considerino le date dell'Intima che aprì il 26 dicembre del 1908 e chiuse il 6 gennaio del 1909. Si tratta del gruppo di chine beardsleiano della seconda metà del 1908. Le date dell'Esposizione Intima, coerenti con la rielaborazione della china³⁶⁰, sembrano sostenere l'ipotesi che fra le opere esposte da Boccioni vi fosse *Beata Solitudo Sola Beatitudo* (ill. 8) chiaramente identificabile sia per l'«affastellamento smisurato di simboli bizzarri» sia per i dettagli «di una pornografia ripugnante».³⁶¹ Probabile che Boccioni presentasse anche *L'allegoria natalizia* (ill. 9) – proprio queste due chine, d'altronde, erano ritenute da Boccioni degne di una vetrina come il *Salon*³⁶² – certamente conclusa tempo prima l'inaugurazione dell'Intima, vista la pubblicazione del disegno nel numero del 27 dicembre 1908 de «L'Illustrazione italiana»³⁶³. La notizia della partecipazione di Boccioni all'Intima 1908 è ulteriormente confermata dalla recensione apparsa su «La Giovane Italia» che chiarisce ancor meglio la natura delle opere esposte:

Il Boccioni, ad esempio, che se, nelle composizioni simboliche segue un po' troppo pedissequamente, l'illustratore tedesco del *Sogno* di Zola, pure denota qualità stilistiche veramente forti e simpatiche nei disegni dal vero, e specialmente sul ritratto di sua madre, opera di una nobiltà e di un sapore veramente Dureriana.

Non solo, dunque, Boccioni partecipa con le sue chine simboliche – ed è estremamente interessante il riferimento del recensore a Carlos Schwabe che si occupò della traduzione in illustrazioni de *Le Reve* di Zola nel 1891 – ma con una serie di disegni al vero e un ritratto della madre di sapore *dureriano*. Di che ritratto si tratta? Certamente non della penna e della matita con il primo piano del volto della madre giacché entrambi risultano datati al 1909³⁶⁴ e non è immediata l'identificazione con *Mia madre*³⁶⁵ datata al settembre 1907. Un aiuto nella comprensione dei fatti e nell'identificazione dell'opera esposta, giunge dalle parole di Margherita Sarfatti nella sua

Boccioni (F. Tagliapietra, *Dalla suggestione simbolista alla teorizzazione e produzione futurista: incisioni e dipinti*, in Tagliapietra, Gasparotto 2006, p. 20.), la cui presenza in catalogo è documentata da solo quattro opere pittoriche.

³⁵⁸ E. Coen, *Umberto Boccioni*, in E. Coen, a cura di, *Umberto Boccioni*, (cat. della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Modern Art, 15 settembre 1988 – 8 gennaio 1989), New York 1988, p. XIX.

³⁵⁹ d.l.m 1908. 26 dicembre del 1908 e il 6 gennaio del 1909

³⁶⁰ Rovati 2013, pp. 39-40.

³⁶¹ M. Calvesi, A. Dambruoso, *Boccioni. Catalogo Generale*, Allemandi, Torino 2106, p. 371, n. 526.

³⁶² Per *l'Allegoria*: Calvesi, Dambruoso 2016, p. 378, n. 553. *Salon d'Automne. Catalogue de la section d'art moderne italien*, Murace, Paris-Puteaux 1909, p. 11, nn. 69-70. Segnalo che l'identificazione dell'opera *Ma mère* (n. 70 o n. 71), attualmente non identificata, è da riconoscere nella matita *La madre* (Calvesi, Dambruoso 2016, p. 328, n. 383) giacché l'opera risulta pubblicata su «Art Décoration»: E. Avenard, *Le Salon d'Automne*, «Art et Décoration. Revue Mensuelle d'Art Moderne», t. XXVI, juillet-décembre 1909, Emile Lévy Editeur, Paris 1909, p. 154.

³⁶³ «L'Illustrazione italiana», XXXV (1908), 52, 27 dicembre 1908, p. 617.

³⁶⁴ Calvesi, Dambruoso 2016, pp. 327-328 nn. 382-383.

³⁶⁵ Ivi, p. 325 n. 372

autobiografia. L'Intima 1908 sembra, infatti, essere l'occasione in cui la critica conosce il giovane pittore, conoscenza che, allo stato attuale degli studi, è collocata agli inizi del 1909.³⁶⁶

L'avevo conosciuto in singolare modo, una mattina, dovendo riferire nella mia rubrica d'arte dell' "Avanti!" sulla mostra della Società Permanente per le Belle Arti. Entro, e vi trovo un pieno di giovani, in accalorata discussione intorno a uno di loro, alto, zizzeruto e scattante, privo di solino, di cravatta e di pastrano, tutto chiuso e corazzato dentro un maglione nero alla mugik. Fra tante pitture e sculture sciatte, mi attira un'acquaforte, amorosamente e diligentemente incisa, di vecchia popolana intenta a cucire. Mi balena la fulminea sicurezza che sia opera del mugik intravisto nell'atrio. Rifletteva lo stesso segno fermo e reciso del suo volto³⁶⁷

Questo racconto della Sarfatti, più volte giudicato sibillino dal punto di vista cronologico³⁶⁸, è stato ricondotto intuitivamente al 1909: quel che è certo è che al 13 dicembre del 1909, quando la Sarfatti invia ad Antonio Fradeletto una lettera di raccomandazione per Umberto Boccioni in vista della successiva biennale veneziana, i due erano già in contatto.³⁶⁹ Le parole della critica veneziana non sono state messe in relazione a quanto Russolo ha scritto in merito al suo incontro con Boccioni³⁷⁰.

Ho conosciuto Boccioni una sera a Milano, alla Famiglia Artistica. eravamo nel 1909. Portava un berretto rosso di pelo, dei stivali fino al ginocchio, un corto soprabito con un grande collo di pelo. Lo si sarebbe preso per un russo. Era infatti arrivato da poco dalla Russia ove era andato da Parigi [...]

Quanto riferito dall'artista, infatti, è stato ricondotto all'esposizione Intima del 1909-1910, ma l'evidenza che Boccioni ha preso parte all'esposizione del 1908-1909 invita a riconsiderare la cronologia dei fatti. Di già il riferimento di Russolo al recente viaggio russo di Boccioni, avvenuto nel 1907³⁷¹, sembra incongruo se rapportato alla fine del 1909, ma ancor di più lo è se si considera che i due giovani artisti si trovano a condividere la scena espositiva, e l'entourage della Famiglia Artistica, ben prima dell'Intima del 1909.³⁷² Andranno, pertanto, rilette alla luce di un rapporto più precoce certe tangenze e sovrapposizioni tematiche e stilistiche nell'opera dei due artisti: così certe *testine* di Russolo raffiguranti figure femminili materne e intente al cucito³⁷³ potrebbero essere collocate lungo il 1909, in più stretta continuità temporale, ma anche stilistica, con le stesse ricerche

³⁶⁶ Ancora, pur senza, come si vedrà, alcuna evidenza documentaria, Antonello Negri rimandava l'incontro al 1909 in occasione di una esposizione presso la Permanente: A. Negri, *Margherita Sarfatti e Milano. 1902-1923. Alcune osservazioni*, in A.M. Montaldo, D. Giacon, *Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano*, cat. della mostra (Milano, Museo del Novecento, 21 settembre 2018 – 24 febbraio 2019), Electa, Milano 2018, pp. 23-29: 25.

³⁶⁷ M. Grassini Sarfatti, *Acqua passata*, Bologna 1955, p. 93 e in E. Pontiggia, *La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1932)*, in E. Pontiggia, a cura di, *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, cat. della mostra (Brescia, 13 luglio - 12 ottobre 1997), Skira, Milano 1997, pp. 13-61: 29.

³⁶⁸ Per una ricostruzione: Morganti 2004, p. 162 e L. Mattioli Rossi, *Dalla scultura d'ambiente alle forme uniche della continuità dello spazio*, in L. Mattioli Rossi, a cura di, *Boccioni Pittore Scultore Futurista*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), Skira, Milano 2006, pp. 17-81: 48 e note.

³⁶⁹ M. Mimita Lamberti, *La stagione di Ca'Pesaro e le Biennali*, in G. Romanelli, a cura di, *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920*, cat. della mostra (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 19 dicembre 1987 – 28 febbraio 1988), Milano 1987, pp. 49-50.

³⁷⁰ Tagliapietra 2006, p. 20.

³⁷¹ Boccioni arriva a Milano attorno al 12 settembre 1907, cfr. C. Di Milia, *Umberto Boccioni. Diari*, Abscondita, Milano 2003, p. 43.

³⁷² Si pensi all'Esposizione di Brunate del 1909 e a quanto riporta Carlo Carrà, cfr. M. Carrà, *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 649-654

³⁷³ Tagliapietra, Gasparotto 2006, p. 135, nn. 31, 32, 33, 34, 35.

condotte da Umberto Boccioni.³⁷⁴ Sarebbero anche da considerare e approfondire i legami tra Umberto Boccioni ed Antonio Rubino e, più in generale con l'ambito dell'illustrazione milanese, per comprendere sino a che punto l'estro visionario dell'illustratore non abbia costituito un punto di mediazione – insieme a personalità come Martini³⁷⁵ ed Umberto Brunelleschi – sia per l'aggancio con Beardsley, sia per la carica immaginativa delle opere di questo biennio: del resto Boccioni, con buone probabilità, dovette cominciare a frequentare la Famiglia Artistica già dal suo arrivo a Milano nel 1907 e sono questi gli anni in cui Rubino esponeva nelle sale dell'associazione i suoi lavori di *satirico spirito filosofico*.

È evidente, tornando al punto, che quando la Sarfatti indica in Boccioni una figura simile ad un *Mugik* allude ad un abbigliamento alla russa che combacia con quanto riportato dal futuro compagno futurista.³⁷⁶ I due ricordi trovano un appiglio certo nella vicenda espositiva: come visto dalla recensione apparsa su «La Giovane Italia», è all'Intima del 1908 che Boccioni si presenta con una cospicua selezione di bianco e nero e il ritratto della madre di marca *drureriana*. Margherita Sarfatti, d'altro canto, chiaramente indica l'opera da lei vista in un'acquaforte raffigurante una *popolana intenta a cucire*, e questa sembra da identificare celeberrima *La madre con l'uncinetto* (ill. 10) non essendo nota alcuna incisione che risponda altrettanto bene al ricordo della donna.³⁷⁷ A conferma che l'esposizione alla quale si riferisce la Sarfatti è l'Intima del 1908 vi sono altri dati: alcuni biografi hanno voluto indicare nella primavera della Permanente dell'aprile del 1909 la mostra alla quale sarebbe avvenuto l'incontro con Boccioni³⁷⁸, ipotesi accolta in parte negli studi, ma che è da rigettare per due motivi. Innanzi tutto il catalogo non presenta alcuna menzione di opere boccioniane ad eccezione de *La signora Virginia*, in secondo luogo perché, benché negli studi sia stato sempre ripetuto il contrario³⁷⁹, esiste una recensione della Sarfatti per quella mostra che esclude la presenza di incisioni di Umberto Boccioni.

E poiché il Bianco e Nero a questa mostra è scarsamente rappresentato [...] mi piace chiudere queste brevi note con la lode d'un altro giovane: Umberto Boccioni. La sua *Signora Virginia* malgrado certe manchevolezze di prospettiva e insufficienze di tecnica, è veramente un forte pezzo di pittura, nella bella sincerità delle tinte fredde e chiare, come nel disegno coscienzioso e serrato senza piccinerie e senza preoccupazioni di ciarlataneria o di

³⁷⁴ *La madre davanti al tavolo con forbici* di Boccioni (Calvesi, Dambruoso 2016, p. 331, n. 391), l'unica delle tarde incisioni boccioniane sul tema della madre databile con certezza, reca incisa l'indicazione "gennaio 1910": il gruppo tematicamente si snoda, nelle diverse declinazioni tecniche, tra il 1907 quando è stata realizzata *Madre con l'uncinetto* (datata al 1907) e il 1910. *Donna che cuce* di Russolo (Tagliapietra, Gasparotto 2006, p. 136 n. 36), datata in lastra 1910 e *Donna al Balcone* (Ivi, n. 37) potrebbero dunque rappresentare gli esiti, qualitativamente più alti, al 1910 di una ricerca già intrapresa attorno al tema nel 1909.

³⁷⁵ Su questo si consideri il testo di Botta: A. Botta, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe*, Fondazione Passaré, Quodlibet, Macerata 2017.

³⁷⁶ Il riferimento di Russolo, nel suo ricordo del 1909, combacerebbe d'altronde con la durata della mostra che chiuse nella prima settimana di quell'anno.

³⁷⁷ Calvesi, Dambruoso 2016, p. 325 n. 373. Certamente, stando a quanto riportato dalla Sarfatti, non si può trattare della penna *Mia Madre* (Calvesi, Dambruoso 2016, p. 325 n. 372) perché chiaramente la donna indica una figura *intenta a cucire* che non combacia con la carta appena citata, ma neppure con l'acquaforte *Madre che cuce* (Calvesi, Dambruoso 2016, p. 331 n. 392) perché stilisticamente da ricondurre al 1910 e, quindi, fuori dai termini cronologici della vicenda.

³⁷⁸ P. V. Cannistraro, B. R. Sullivan, *Margherita Sarfatti: l'altra donna del duce*, Milano 1993, p. 657.

³⁷⁹ Mattioli Rossi 2006, p. 79 nota 63; R. Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*, Milano 2015, p. 76 e nota 73. L'articolo è stato citato e riportato da Simona Urso nella sua completa e ricca di nuove tracce documentarie biografia della Sarfatti (S. Urso, *Margherita Sarfatti: dal mito del Dux al mito americano*, Venezia 2003, pp. 65-66) ma non era stato messo in relazione al problema dell'incontro con Boccioni ed è stato tralasciato negli studi successivi.

maniera. Ecco una volta tanto un giovane che si è posto dinanzi ad un semplice pezzo di vero con la semplice e pur così grande aspirazione di renderlo secondo la sua emozione e la sua convinzione: nulla più e nulla meno.³⁸⁰

Impossibile che, a fronte di un lavoro rimastole così impresso nella memoria, la Sarfatti liquidasse come *scarsamente rappresentato* il bianco e nero. Non motivata appare l'ipotesi avanzata da Mattioli Rossi, secondo cui l'esposizione alla quale si riferisce la Sarfatti potrebbe essere riconosciuta nell'Intima del 1912³⁸¹ giacché di questa esiste il catalogo e Boccioni, così come gli altri futuristi, non espose. D'altro canto è ancora la Sarfatti nella famosa lettera indirizzata a Gianni Mattioli, quasi coeva alla lettera di *Acqua Passata*, a rivendicare una sorta di primogenitura nella "scoperta" del giovane Boccioni e a collocare il loro incontro antecedentemente a quello con Marinetti

Una personalità forte, di cui io a Milano fui la primissima ad accorgermi, assai prima ch'egli avesse neppure incontrato Marinetti: e che aiutati a mettere in luce e in valore³⁸²

Che si tratti, in quest'ultimo caso, di una ricostruzione reale o di una forzatura, è certo che l'incrocio dei dati ricavati dalla rassegna stampa con le testimonianze della Sarfatti e di Russolo, lascia pochi margini di dubbio. A distanza di quarant'anni, dunque, Margherita Sarfatti non riporta un ricordo falsato: l'unico scherzo della memoria consiste nell'individuazione del luogo che non va riconosciuto nella primavera della Permanente, ma nella rassegna annuale della Famiglia Artistica, tra l'ultima settimana del 1908 e la prima del 1909. Che non esista una recensione della Sarfatti per la mostra è facilmente spiegabile con un fatto: il terremoto di Messina e Reggio monopolizza la carta stampata, con ogni evidenza la recensione da scrivere non per «L'Avanti!» ma per «Il Tempo», rimase nella penna.

Sempre al Bianco e Nero del 1908 espone per la prima volta Carlo Erba il cui esordio non avviene all'Intima del 1909, come finora riportato in tutti i testi³⁸³, ma, appunto, a quella del 1908 con dei non meglio specificati disegni e sempre con disegni, nella sezione grafica, è presente Giuseppe Camona.³⁸⁴ Sebbene non sia certo, sembrerebbe che a nota su la «Giovane Italia» circa un *Carmeno Giuseppe* sia da riferire, per un errore di trascrizione, a Camona: «così Carmeno Giuseppe, che segna un ideale più moderno, denota qualità di acquafortista squisito, benché segna un po' troppo da vicino la scuola francese e specialmente la maniera del Raffaeli». All'acquaforte si dedicano anche altri artisti che già, in alcuni casi, avevano presentato saggi simili: Vico Viganò, Angelo Luraschi, Giannino Castiglioni.

Chiudeva la scultura.³⁸⁵ Sante Callegari, che esponeva anche come pittore, portava una «testa muliebre che esprime intensamente un'estasi», Giannino Castiglioni delle targhe bronzee, Luigi Macchi una testa femminile, Enrico Saroldi «un *Ecce Homo* di bronzo a tenue rilievo e pieno di bontà dolorosa», Eugenio Pellini, infine, proseguiva con i suoi *inimitabili nonnulla*³⁸⁶, esponendo una solita

³⁸⁰ M. Grassini Sarfatti, *Gli artisti lombardi alla Permanente*, «Il Tempo», XI (1909), 20 aprile 1909, pp. 1-2.

³⁸¹ Mattioli Rossi 2006, p. 79 nota 63. Per l'Intima 1912: *Quarantesima Esposizione d'arte alla Famiglia Artistica. 12 dicembre 1912 – 12 gennaio 1913*, Milano 1912.

³⁸² F. Fergonzi, a cura di, *The Mattioli Collection. Masterpieces of the Italian Avant-garde*, Milano 2003, p. 97, n. 72

³⁸³ Si veda da ultimo R. Floreani, *Carlo Erba. Disegni 1905-1915*, cat. della mostra (Roma, Galleria Russo, 21 novembre – 12 dicembre 2013), Roma 2013, p. 88, 99.

³⁸⁴ d.l.m. 1908.

³⁸⁵ Per la scultura si consideri la recensione: A.c. 1908.

³⁸⁶ D.l.m. 1908

tematica infantile. Sempre nella plastica si presentava Stepan Erzia, introdotto nell'ambiente della Famiglia verosimilmente da Ugo Nebbia, con una «pensosa esausta testa in bronzo» in merito alla quale *a.d.c.* parla di un fare «un po' sommario e Troubestchiano».³⁸⁷

III.1.3.4 – ESPOSIZIONE PITTURA E SCULTURA BRUNATE. LA MOSTRA DEL MAGGIO 1909.

Prima dell'Intima 1909, durante l'anno si ha un ulteriore appuntamento espositivo: l'*Esposizione di Brunate* tenutasi nella cittadina comasca dal 2 maggio a tutto il giugno. La rassegna di Brunate non fu una iniziativa esclusiva della Famiglia Artistica, ma vide la partecipazione paritaria in concorso della Società degli Artisti e Patriottica, pertanto gli artisti che espongono appartengono ad entrambi i sodalizi e non è improbabile che vi prendessero parte artisti locali tramite la «Pro-Brunate» e la «Pro-Como». Si tratta di una mostra scarsamente documentata: sembra che sia stato edito un catalogo, ma risulta irrintracciabile nelle biblioteche nazionali e locali, neppure presso gli archivi di artisti esponenti – come Mariani, Carrà o Italo Jozs nel cui archivio, infatti, si conservano tutte le serie di cataloghi prodotte dalla Famiglia Artistica – se ne è riusciti a rintracciare copia. Dal punto di vista della rassegna stampa sono note soltanto due recensioni apparse su «La Provincia di Como»³⁸⁸ che si rivelano utili per ricostruire la partecipazione degli artisti e le opere esposte. Trattandosi di un lungo elenco di nomi e opere – spesso indicate da titoli tanto da costituire un vero e proprio sostituto del catalogo – si ritiene più utile una trascrizione delle recensioni considerando che si tratta di testi noti in minima parte e solo in relazione alla partecipazione dei futuristi da venire.³⁸⁹ Il tipo di recensione, che non si sofferma a descrivere le opere ma che enumera i titoli e concede a pochissime note critiche, non aiuta ad individuare opere che, come si vedrà, sono in moltissimi casi appartenenti ai filoni più diffusi, e abusati, della pittura lombarda: paesaggi, impressioni, soggetti di genere. Laddove si è riusciti a recuperare informazioni utili ad identificare le opere se ne dà segnalazione in nota.

Quella di indire un'esposizione artistica a Brunate fu un'idea ardita. Quando si pensa che quest'anno il mondo intero è seminato di esposizioni c'era da temere che a Brunate non rimanessero che le cornici dei quadri. Esposizione a Venezia, a Monaco, a Parigi, a Londra; esposizioni al nord ed al sud, ad oriente, ad occidente, in Europa ed in America; la terra è quasi coperta di tele dipinte e di statue.

Malgrado ciò si sono ancor trovati, in Milano e nelle nostre vicinanze un centosessanta lavori pregevoli che non disdegnarono di andarsene a Brunate mentre tanti altri s'affollano nei *salons* delle città cospicue. E la piccola esposizione, messa insieme un po' affrettatamente, è riuscita assai migliore di quanto si sperava da questo primo tentativo di mostra artistico-prealpina.

Certo non vi sono grandi nomi salito all'apice della fama: non vi sono i Grosso, i Fragiaco, i Tito, i Ciardi, i Sartorio, i Bistolfi, ed altri luminari dell'arte contemporanea. Ma però vi sono dei nomi i quali hanno già acquistata una bella notorietà ed hanno affermata una personalità artistica distinta in varie esposizioni di prim'ordine come quelle di Venezia, Parigi, Monaco, Torino e Milano. parecchi fra gli espositori di Brunate furono anche vincitori di concorsi e di premi. Altri sono ancora all'inizio della difficile e tormentosa via ma in loro è la promessa d'un buon avvenire poiché essi vanno cercando con fede e geniale ardimento una estrinsecazione della propria individualità.

³⁸⁷ Su Stepan Erzia si veda l'ampia e recente monografica che costituisce un utile riferimento a fronte di una letteratura quasi integralmente in lingua russa: *Il Grane Erzia: riconoscimento e tragedia*, Società Editrice Apuana, Carrara 2015.

³⁸⁸ I.m., *Una visita all'Esposizione di Brunate. I*, «La Provincia» XVIII (1909), 6146, 9 maggio 1909, p. 2; I.m., *Una visita all'Esposizione di Brunate. II*, «La Provincia» XVIII (1909), 6147, 10 maggio 1909, p. 2.

³⁸⁹ Crispolti 2010, p. 10, 1909/2.

Io non voglio giurare che tutte le centosessanta opere esposte siano dei capolavori. Però anche le più modeste hanno una loro luce d'arte. Esse se ne stanno accanto alle maggiori senza perdere i loro piccoli meriti e senza togliere all'Esposizione il carattere serio e simpatico che le fu dato.

Fra i dipinti migliori vi sono dei paesaggi d'una verità e di una luminosità sorprendente nei quali l'aria circola con *aisance* e che presentano delle lontananza di panorama; delle acque vive di una limpidezza cristallina; delle piante e degli alberi frementi alle carezze della brezza; dei tramonti mesti e delle aurore gloriose. Anche la figura è trattata maestrevolmente in quadri a soggetto, ritratti e studi pieni di verità e di vita.

Ma entriamo nelle sale e seguiamo il catalogo.

La Pittura.

Dopo alcuni schizzi ad olio del Montrasi, che con brevi tocchi ottiene dei buoni effetti, ed una *Natura morta* di Antonio Braschi trattata con cura e che pare destinata ad una tepida e raccolta saletta di famiglia borghese, il Bersani espone tre quadretti di ottima fattura; un *Tramonto*, un *Ruscello* e un *Bernina* molto suggestivo. Guido Mazzocchi espone una bella veduta di *Val Brembana* ed alcune impressioni *da Ginevra al monte Bianco* trattate con molto sentimento e con felici contrasti di luce. Roberto Borsa ha tre bei paesaggi che mi par già d'aver veduto non so dove e che si distinguono per l'intensità della colorazione. Paolo Vezzoni presenta un piccolo *autunno triste* molto sentimentale e che egli, modesto, valuta troppo poco. Seguono una *neve ai monti* di G. Castiglioni, di buon effetto e *tra salici e pioppi* di Monzini che si distingue pel contrasto dei verdi; Carlo Agazzi ed Antonio Parravicini espongono dei paesaggi che rivelano una tecnica matura ed una padronanza sicura dei colori e degli ambienti. Viviani ha due quadri foschi colti nelle ore crepuscolari: *Dalla strada di Fiesole* e *Nei pressi della stazione di Roma*; e Jemoli un *lago di Lecco* a tinte dense con una Grigna esultante nel sole.

Due quadri luminosi e suggestivi sono *Nel gran turco* e *Vespro* di Moretti Foggia che ha messo molto sentimento nelle due figure femminili. Così il Bresciani nel suo *Meriggio* e nel suo *Messaggio*, Agazzi Ermenegildo alternando il paesaggio alla figura ci dà una bella *testa di donna*, una pittoresca *val Brembana* ed una *Maternità*. Tre quadri diversi e di ottima fattura. Carlo Balestrini, attrae subito lo sguardo con due quadri di una meravigliosa verità d'ambiente di colori e di vita: la *Lalata sulla neve* e *Sull'Alzaia del Naviglio* che fa parte d'un gran quadro esposto a Venezia.³⁹⁰ Questi del Balestrini sono, a mio avviso, tra i più bei quadri della mostra. In essi lo studio della prospettiva, della luce e degli effetti rivela un artista superiore alla comune.

Dopo una *Sera* di Ugo Martelli trattato con squisito sentimento e due belle ariose vedute di Macugnana del Cavalli, il quale tratta assai bene il tempo grigio, vengono tre buonissimi paesaggi di Carlo Agazzi fra i quali soprattutto *Sole obliquo* ed *Armonie lacustri* rivelano una coscienza artistica ed una sapienza coloratrice di gran valore. L'Agazzi tratta le nuvole, gli stagni, le rocce, il cielo, da maestro ed ha la padronanza assoluta delle prospettive. Vicino a lui fanno ottima figura Cornelia Risi con due quadretti d'impressione e G. Castiglioni con un *riposo* e *Sperduti nel buio*, quadri densi di pensiero e di buon effetto.

Pietro Chiesa ha un *bambino al sole* che è uno splendore di luce, d'aria, di sorriso, una *Ragazzina* piena di grazia e di vita ed un *orto* molto colorito. Il Bresciani – che abbiamo già nominato – segue con un *Notturmo*. Vengono dopo due buone marine del Baldassini; tre quadri del Pasini: *Acconcia-reti*, soggetto grazioso, *Valle Imagna*, paesaggio e una bella ed espressiva testa di montanaro. Pure assai pregevoli sono i dipinti di Riccardo Galli (*Al lago* – uno sfondo bellissimo e una caratteristica via di villaggio – e *nell'Orto*) Carlo Moroni (*Verso sera*, *Parco di Milano* e *Fra il verde*) Rigamonti Mariquita (*Studio di teste*) Aldo Mazza (*Nello studio*, *Alberi spogli*, *Nel vecchio parco*) e Pasinetti Antonio (*lago d'Orta*).

Luraschi Angelo presenta un *tramonto alla rocca di Angera* di straordinario effetto per gli indovinati contrasti di luce ed ombra. Josz ha una bella testa di donna e Mazzolari offre un' *Arabella* splendido studio di nudo pieno di fuoco e di suggestione. Vi sono poi due finissimi acquerelli di Renzo Weiss ed un bel *Monte Rosa* visto da Brunate nell'ora in cui le Alpi ed il cielo si vestono dei più fulgidi colori, dipinto con coscienza d'artista da Cesare Calchi-Novati.

Umberto Boccioni, l'autore del manifesto dell'Esposizione, ha presentato un autoritratto a pennellate vigorose che, visto a debita distanza, è straordinariamente parlante. Così nei *Campi* e in *Fuori le mura* il Boccioni si manifesta pittore ardito e di scuola modernissima. Seguono un bel cascinale di Carlo Carrà che tratta assai bene le umili cose ed una finissima testa di donna di Luigi Turati il quale espone pure, al numero 75, una superba testa di vecchio.

³⁹⁰ VII Esposizione...1907, p. 112 n. 3 *Rimorchiatori del Naviglio*.

Un quadro che merita speciale attenzione è il *Ritorno dei pescatori* di Pompeo Mariani trattato con una delicata ricerca di particolari che racchiude in piccolo spazio un gran panorama di mare e la vita rude dei pescatori. Dopo un bel pastello della Rigamonti rappresentante dei fiori, Egidio Ricca ci traporta, in tre graziosi quadretti, in *Val Ceresio e sul Sempione* ed Ada Schalk ci sbalestra addirittura nell'Abruzzo che essa ci presenta in un gran numero di quadretti dipinti con delicatezza e con sentimento.

Dopo un *torrente* di Ortolani trattato con molta freschezza e delle buone *impressioni dal vero* di Mazzucchi [forse Mazzocchi] si giunge davanti ai dipinti del quasi nostro Antonio Piatti, il pittore di Brunate e del lago, l'artista dall'anima vibrante di poesia e di dolcezza quasi dolorosa.

Ma di lui e degli altri scriverò in un altro di.³⁹¹

Piatti Antonio ha grande successo a Venezia con *il bacio*, oppure *Mia!* Quadro di passione intensa e quasi angosciosa che, dalle descrizioni e dalle lodi che leggiamo nei giornali, deve rammentare quello che fu il successo maggiore della piccola esposizione individuale che l'artista fece l'anno passato a Brunate. Quest'anno egli ha mandato tre dipinti di soggetto locale: *Vapori sul lago*, *al Museo Giovio* e *Bosco a Brunate*. Per chi conosce le predilezioni del Piatti ne trova in codesti quadri, e specialmente nel *Museo Giovio* rappresentante il magnifico scalone del giardino seicentesco, tutta l'anima vibrante di poesia; la luce vi è diffusa con una signorile tonalità e filtra attraverso i rami dei grandi alberi secolari ad accarezzare i fiori del giardino e le due figure di due teneri amanti foscoliani. Nel *Bosco di Brunate* il Piatti conferma la sua maestria nel trattare la tavolozza e nell'interpretare l'anima della natura. I *Vaporini* sono di altra fattura e portano una nota gaia nel grigio perlaceo in cui si compiace molto l'autore.

Pensa Maria ha una delicata e sentimentale *impressione di lago* e Mario Bezzola ci dà tre lavori assai pregevoli: *Pascolo in Vall'Intelvi*, *Fiori e nebbie primaverili* ed un bel *Pescatorello*. Buoni e ricchi di pensiero *Mattino di Autunno* e *Sera d'Estate* di Ludovico Cavaleri.

Ugo Bernasconi ama le tinte tenui, i paesaggi velati ed i fiori stinti. Espone tre quadretti fra i quali una testa di donna che veduto a distanza assume un'espressione di grande dolcezza e spicca singolarmente sullo sfondo cupo. Antonietta Braschi ha mandato una placida e luminosa *Sera sul lago* e Napoleone Gradi una *marina* mossata dove l'aria e le onde hanno luminosità e vita, un *paesaggio in Valcuvia* severo e poetico ed una *madonna (Fiore mistico)* soavemente terrena.

Chiudono la serie dei dipinti un *Coro di Santa Maria Novella* in Firenze ed un *ambiente rustico* di Benedetto Mosso; due bei quadri vivaci ad un tempo e severi che rammentano per la cura dei particolari e la sobria distribuzione dei colori, i migliori lavori d'ambiente dei nostri classici.

Bianco e Nero

Il *Bianco e Nero* si trova nella sala a destra, sempre seguendo il catalogo troviamo due ottime acqueforti di Carlo Moroni: *Cielo d'uragano* e *Castello di Milano e Villa Marsaglia*. Segue una bella ed espressiva testa di bambino in sanguigna di Carola De Agostino e cinque vigorose acqueforti di Vico Viganò: *I tacchini*, *Silenzio*, *Mansuetudine*, *Il gregge*, *Suini*. Francesco Zanoletti ha *due tombe* a colori: sono due bei lavori architettonici trattati con somma cura. Antonio Pasinetti un coscienzioso *studio di testa* e Sala Valentini della famiglia artistica dei Sala (essa è sorella di Paolo Sala) un acquarello delicato e pensoso che rappresenta un giovanetto biondo che studia.

Qui ritroviamo Carlo Agazzi con un pastello e due acqueforti: *Preghiera*, *lavandaia e neve*; ed anche qui l'Agazzi eccelle per la signorile maestria e la sicurezza della sua tecnica. Ottima un'acquaforte di Ortolani: *Prova unica*.

Lino Luraschi espone nove acqueforti nelle quali l'originalità della creazione è a pari colla valentia dell'artista. Col solo bianco e nero egli ci sa uno *stango* pieno di riflessi e di mistero, una *nevicata* a Porta Ticinese ed altri piccoli capolavori come la *Vecchia mendicante*, *al teatro*, *idillio*, *Autunno* e *Settecento*.

Romolo Pellegrini in due acquarelli (*Casa della Milano vecchia* e *Sabato Grasso*) si manifesta l'osservatore attento della vita che egli è ed artista che sa fermare sulla carta le minime vibrazioni della psiche umana. Molto lodati gli *studi dal vero* a matita di Giuseppe Camona e gli acquerelli di Ugo Martelli che si ripresenta in questa sala con due bei paesaggi. Vi sono due buone acqueforti di Siro Penagini e due, molto fantastiche, di Luigi Russolo (la *Morfina* ed il *Medio Evo*). Un buon carboncino del Caprotti, un altro acquarello di Sala Valentina, e uno di

³⁹¹ L.m. 9 maggio 1909.

Riccardo Galli (*Canzone montana*) il quale ha pure mandata una finissima sanguigna piena di poesia e d'abbandono rappresentante due teste di amanti (*romanzo senza parole*).

Un buon ritratto a carbone di Mario Poggiati; un delizioso acquarello di A. Barbieri (*Il bacio*) e due ottimi studi di Umberto Boccioni (*Paesaggio e il Balcone*) completano l'esposizione del bianco e nero.

Scultura

La scultura è disseminata un po' in tutte le sale. Non vi sono lavori di gran mole, ma, in cambio, ve ne sono parecchi di ottima fattura. Achille Alberti apre l'elenco con una rigogliosissima fanciulla al fonte che egli battezzò *In attesa*. È un bronzo modellato finemente in tutti i particolari. Un altro bronzo, *Modellina*, del Vedani è pieno di grazia, Saroldi ha mandate due targhette in bronzo, G. Castiglioni una *placca* e Albino Dal Castagné ne ha mandate tre.

Tutte hanno il pregio della scelta di soggetti graziosi e di un lavoro diligente e minuzioso nel quale sono benissimo osservate le leggi della proporzione e della prospettiva. Un *Busto di donna* di Enrico Cassi campeggia e trionfa per la nobiltà e la venustà delle forme e la soavità dell'espressione. Un altro bronzo pieno di vita e grazioso nelle sue proporzioni è un *birichino* di Calegari il quale espone pure un ometto imbacuccato investito dal vento. Broggi ha un *Diogene* in marmo molto espressivo. Strada Attilio una statuetta in bronzo rappresentante un contadino alla vanga; notevole per lo studio anatomico dei muscoli. Enrico Cassi, oltre al busto di donna già accennato, presenta due mari pregevolissimi; una soave fanciulla poetica, sul primo sbocciare della giovinezza le cui forme ancora lievemente incerte hanno promessa di una floridezza venusta; ed una magnifica testa di fanciullo che viene ammirata da tutti i visitatori.

Una statuetta in bronzo davanti alla quale tutti si fermano è una bagnante nuda di Oreste Labò che viene molto lodata per la modellatura del torso ed il giuoco dei muscoli. Pellini Enrico³⁹² ha mandata una graziosissima capretta e Pellini Eugenio due ninnoli in bronzo rappresentanti l'uno un bambino che muove i primi passi e l'altro un bambino addormentato nel *corico*.

Altro ninnolo di una squisita gentilezza è la *piccola lavandaia* di Michele Vedani il quale espone anche un esilarantissimo gruppo: *Sileno e l'asino ubriachi*. Angelo Galli produce una bella ed espressiva testa di vecchia rassegnata, in marmo; *Fiat Voluntas Tua*, e Stefano Erzia una *signorina*, una *fausse maigre* probabilmente, che se ne va a passeggio ed alla quale auguro chi sappia valutarne le doti e le virtù.

Ed ioa che ho finito vado a passeggio anch'io facendo voti che tutti gli oggetti esposti trovino acquirenti. Sarà questo il migliore incoraggiamento per le esposizioni future.³⁹³

Come emerge dalle recensioni, l'Esposizione di Brunate si muoveva lungo un binario che non si discostava molto dalle Intime, sia per la partecipazione degli artisti che per l'esposto. Se risultano, in effetti, più abbondanti le opere di sapore schiettamente commerciale e massiva la presenza di artisti appartenenti ad un fronte certamente non di ricerca – c'è da credere anche per la partecipazione degli artisti afferenti alla Società degli Artisti –, è da considerare che lo stile cronachistico della recensione non permette di valutare pienamente le opere così come accade nelle Intime. Malgrado ciò alcune osservazioni sono possibili in merito alle opere presentate da Carrà, Russolo e Boccioni che, in questo momento, rappresentano – seppur con una visione ex-post – alcuni tra gli artisti più significativi.

In merito a Russolo questi partecipava alla rassegna di Brunate sempre con la sua produzione incisoria portando *Morfina* (ill.1) e *Medioevo* (ill.2), incisioni che, dunque, potrebbero essere datate con maggiore sicurezza al pieno 1909 non essendovi documentati passaggi espositivi precedenti né presso la Famiglia né presso la Permanente o Brera.³⁹⁴

³⁹² Molto probabile che si tratti dello stesso Eugenio e che il recensore, seguendo il catalogo, possa riportare un errore di stampa dello stesso: di Pellini, in effetti, è nota una *Capretta* datata al 1908 (Bossaglia, Terraroli, 1986, p. 71 n. 29). Anche per le successive due sculture si tratta di pezzi celebri dello scultore: *Primi Passi* e *Riposo*, entrambi noti in diverse versioni bronzee.

³⁹³ L.m. 10 maggio 1909.

³⁹⁴ A. Botta, *Fonti visive per Luigi Russolo incisore. 1909-1910*, «Ricche Minere», II, n. 3, aprile 2015, pp. 105-122: 106 e note; Tagliapietra, Gasparotto 2006, p. 132 n. 18; 133 n. 22.

Di Carrà, si è visto, era esposto «un bel cascinale». Alla primavera del 1909, dunque, il pittore si presenta con un soggetto di intonazione agreste la cui identificazione sembrerebbe essere quella più ovvia con il noto *Cascinale* (ill. 3). La datazione di questo piccolo olio è fissata tradizionalmente al 1910³⁹⁵, tuttavia è illeggibile la datazione inscritta nel margine inferiore destro. Già nel 1994, tuttavia, Domenico Guzzi³⁹⁶ suggeriva un anticipo di datazione per l'opera al 1908 in linea con la tela saglianese sicuramente datata al 1908³⁹⁷ giacché sono evidenti le vicinanze stilistiche tra l'opera e la tela realizzata a Sagliano e una datazione al 1910 del lavoro sembrerebbe totalmente fuori contesto con la pittura di quel momento. Il passaggio di un *Cascinale* a Brunate, nel maggio del 1909, suggerirebbe una riconsiderazione della cronologia dell'opera: diversamente riuscirebbe difficile motivare le post-datazioni proposte, come si vedrà, per altre opere di Carrà come *Meriggio* che, per la fattura chiaramente divisionista, sono state rimandate al 1910.

Umberto Boccioni partecipava alla mostra comasca con diverse opere: «Umberto Boccioni, l'autore del manifesto dell'Esposizione, ha presentato un autoritratto a pennellate vigorose che, visto a debita distanza, è straordinariamente parlante. Così nei *Campi* e in *Fuori le mura* il Boccioni si manifesta pittore ardito e di scuola modernissima»³⁹⁸; e ancora, nella sezione dedicata la Bianco e Nero, con «due ottimi studi di Umberto Boccioni (*Paesaggio* e il *Balcone*)»³⁹⁹: studi difficili da identificare con precisione a causa della laconicità delle informazioni esistenti. *Balcone* potrebbe essere, ipoteticamente, riconosciuto in uno dei due studi oggi noti per *La sorella al balcone*⁴⁰⁰ anche se appare difficile che fogli di questo genere, chiaramente legati ad una dimensione operativa, fossero esposti nell'ambito di una mostra mercantile. L'autoritratto esposto da Boccioni, l'unico descritto con maggiore precisione per quel che concerne lo stile, non credo sia da riconoscere con il noto autoritratto braidense del 1908, così come proposto nel catalogo ragionato⁴⁰¹, ma piuttosto ritengo che si possa avanzare l'ipotesi di una identificazione con l'*Autoritratto sforzesco* (ill. 4), giacché la descrizione della pennellata vigorosa, da osservare a debita distanza, si adatta perfettamente al segno ampio e costruttivo della carta e meno alla tela braidense caratterizzata da una vibrante tessitura divisionista.⁴⁰² Estremamente complesso, malgrado la presenza dei titoli *Campi* e *Fuori le mura* è riconoscere le tele alle quali si fa riferimento, due dipinti, evidentemente, connessi al *leitmotiv* della campagna-periferia lombarda.

³⁹⁵ M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica. Volume I. 1900-1930*, Edizioni dell'Annunciata, Milano, 1967, cat. n. 1/10. Si veda, da ultimo, N. Colombo, G. Godio, a cura di, *Divisionismo tra Torino e Milano. da Segantini a Balla*, cat. della mostra (Torino, Museo di Arti decorative Accorsi-Ometto 16 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), Silvana Editoriale, Milano 2015, p.83 n. 47; p. 101 n. 47. Nella stessa scheda in catalogo si riporta proprio l'illeggibilità della data giacché la scritta autografa è chiara solo per la parte «Carrà al [...]». Ringrazio la Dott.ssa Godio che mi ha fornito una immagine ad alta definizione dell'opera nell'impossibilità di poter visionare il lavoro direttamente trovandosi questo in collezione privata. Ringrazio Luca Carrà per il confronto sulla datazione e la disponibilità-

³⁹⁶ D. Guzzi, *Il percorso di Carrà. Costanti e variabili della pittura*, in A. Monferini, a cura di, *Carlo Carrà. 1881-1966*, cat. della mostra (Roma, GNAM, 15 dicembre 1994 – 28 febbraio 1995), Electa, Milano 1994, pp. 25-62:28;52 nota 10.

³⁹⁷ Carrà 1967 cat. 1/08.

³⁹⁸ l.m. 9 maggio 1909.

³⁹⁹ l.m.10 maggio 1909.

⁴⁰⁰ Calvesi Dambruoso 2017, p.. 310 nn. 340-341.

⁴⁰¹ Calvesi-Dambruoso 2017, p. 316, n. 350.

⁴⁰² S. Vacca in F. Rossi, a cura di, *Umberto Boccioni. I disegni del Castello Sforzesco*, Scalpendi, Milano 2017, p. 89, n. 6. La datazione al 1908, addotta nel catalogo ragionato per via dei baffi che Boccioni porta nel dipinto (Calvesi, Dambruoso 2016, p. 316 n. 351), è stata, giustamente, posticipata al 1909 da Silvia Vacca che ne evidenzia il netto stacco stilistico con la tela braidense, anche per quel che pertiene i rimandi linguistici.

III.1.3.5 - «UN PODEROSO E INSOLITO ALLARGARE DI ALI»: L'INTIMA DEL 1909.

Prima fra le esposizioni Intime ad essere accompagnata da un catalogo⁴⁰³ – la cui copertina, insieme al biglietto di invito, fu realizzata da Carlo Carrà – la rassegna annuale del 1909 aprì il 18 dicembre e chiuse il 6 gennaio del 1910. Da catalogo risultano esposti 297 pezzi, una quantità notevole di opere, dunque, in linea con le edizioni che si susseguono dal 1907: come sempre, tuttavia, le recensioni non forniscono giudizi critici ampi su tutti gli espositori e si soffermano principalmente su alcuni artisti. Esistendo il catalogo, dunque, si porrà attenzione principalmente alle opere segnalate in maniera più specifica dai critici e alle opere più significative nel percorso dei singoli autori, soprattutto per quel che riguarda gli espositori più giovani, rimandando al catalogo trascritto negli apparati per quel che riguarda gli autori rimanenti.

Entusiasta si mostrava la critica nell'accogliere la rassegna:

Dopo il successo del “cattivo gusto” un grande colpo di scopa, finestre spalancate e una larga folata d'aria buona. La “Famiglia Artistica” ha inaugurato, ieri sera, la sua tradizionale Esposizione intima ma se questa mostra rimane “intima” come sempre, per il fatto che è ristretta ai soli soci dell'artistico sodalizio, bisogna riconoscerle, quest'anno, un poderoso e insolito allargare di ali, che eleva l'intimità del Cenacolo all'altezza di una esposizione d'arte vera e propria. Tutti i lavori sono di piccola mole, ma nelle vaste e numerose sale i diversi temperamenti hanno ciò non ostante potuto affermarsi nelle loro più spiccate caratteristiche. Molti giovani, e molti buoni lavori di giovani. Ben curata la disposizione dei quadri, sfarzo di tappeti e di luce che le intime Esposizioni della Famiglia non avevano ancora goduto. Riservandoci di intrattenerci con qualche diffusione sulle opere e sugli artisti, ci compiacciamo intanto con la direzione della Famiglia per il complessivo successo. La mostra (che, da oggi, aperta al pubblico, a cui si chiede una tenue tassa di ingresso) merita numerosi visitatori e appassionati acquirenti.⁴⁰⁴

Come sempre e, con maggior forza, l'Intima del 1909 viene segnalata come una esposizione di giovani:

La mostra essendo limitata ai soci della «Famiglia Artistica», gli espositori di fama assodata sono assai pochi. In compenso sono innumeri i giovani che si presentano per la prima volta, i giovani che tentano, che osano. Non sempre il tentativo appare fortunato; anzi parecchi sembrano fuor di strada, come ciechi che la via maestra stanno ancora cercando. Ma pel pubblico l'interesse è maggiore per quel sapore tutto speciale che ha il frutto acerbo, per la seduzione che esercita la prima battaglia.⁴⁰⁵

Dello stesso parere Leo Mezzadri che su «La Provincia di Brescia» scrive:

Abbiamo fatto una visita alla Esposizione della Famiglia Artistica milanese, e, pur nella fretta di una osservazione sommaria, siam tuttavia riusciti a cogliere, fra la moltitudine dei lavori, non tutti sapientemente ordinati sulle pareti della mostra, e malauguratamente illuminati, anche di giorno, dalla luce artificiale delle lampade elettriche, alcune (poche) sensazioni profonde, e una generale impressione buona, innanzi al risveglio fervoroso ed attivo di

⁴⁰³ *Esposizione Annuale d'Arte della Famiglia Artistica Via San Raffaele 6. 15 dicembre 1909-8 gennaio 1910. Catalogo*, I.C.A.P., Milano 1909. La data di inizio segnata in catalogo non venne rispettata: la rassegna stampa conferma che l'inaugurazione avvenne il 18 dicembre: *L'inaugurazione dell'Esposizione Intima*, «La Lombardia», LI (1909), 349, 18 dicembre 1909, p. 3; *Alla Famiglia Artistica. L'inaugurazione dell'Esposizione Intima*, «La Lombardia», LI (1909), 350, 19 dicembre 1909, p. 3; *L'esposizione intima della “Famiglia Artistica”*, «La Perseveranza», L (1909), 351, 19 dicembre 1909, p. 3.

⁴⁰⁴ *L'esposizione intima... 1909.*

⁴⁰⁵ a.c., *Notizie Artistiche. L'Esposizione della Famiglia artistica*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 350, 19 dicembre 1909, p. 6.

parecchie energie giovanili. Questo soprattutto il significato veramente degno di interesse che emana dalla piccola Esposizione. Nelle salette di Via S. Raffaele, a pochi passi dalla tumultuaria e vacua onda di umana schiuma che rigurgita sotto gli archi della Galleria, e sotto i Portici, in cospetto delle imperturbabili statue raccolte sul fianco sinistro del Duomo; è dato di osservare, con compiacimento sincero, l'ideale torneo di molte giovani energie, protese tutte verso le altissime vette dove riposa la Bellezza, fra le trionfali vibrazioni della luce, e le armoniose forme della divina Natura.

Se molti, nella lotta, dimostrano una fiacchezza di muscoli; e molti altri qualche abilità di scuola, ma gracilità di costituzione organica; alcuni invece palesano, pur fra deficienze e incertezze, una solida muscolatura ben promettente per le conquiste future. E le forti energie dei giovani, possono balzare nitidamente e liberamente in questa simpatica esposizione, anche perché in essa nessun pittore di fama riconosciuta, presenta opere, degne del proprio nome.⁴⁰⁶

A giudizio di Mezzadri tre erano i pittori che meglio esprimevano l'*energia* di una ricerca *giovane*, più matura di quella dei *giovanissimi*, e non stupisce che si tratti di Ermenegildo Agazzi, Arturo Tosi e Giuseppe Carozzi. Rimandando al catalogo per quel che concerne le opere esposte da ognuno dei tre artisti, di Agazzi era apprezzato un ritratto muliebre *violentemente verde*⁴⁰⁷ «che acquista, per un manto rigorosamente chiazzato di macchie bianche, un ignoto senso quasi regale».⁴⁰⁸ Il dipinto è riprodotto – in bianco e nero – nel catalogo della mostra (ill.1) e permette di apprezzare la complessa pittura dell'ormai quarantatreenne maestro: l'accentuazione evidente degli impasti, la tendenza ad una restituzione del dato naturale non basata sulla riproposizione del *vero*, ma sulla sua rilettura secondo un codice linguistico autonomo basato sul colore come unico mezzo di definizione e costruzione della forma. Un colore che, come specificava Pietro Chiesa in un suo contributo⁴⁰⁹, assumeva una tale autonomia, rispondendo negli accordi ad una logica non esterna ma interna ad un discorso puramente pittorico, che scavallava ampiamente i limiti del naturalismo per giungere ad un uso che si potrebbe definire espressivo del colore, tanto che, anche nel tema apparentemente più oggettivo del paesaggio, Carlo Bozzi rilevava come Agazzi lavorasse «in una sola chiave di verdi acerbi».⁴¹⁰

Arturo Tosi si presentava con quattro *Paesaggi della Val Seriana* che Carlo Bozzi dalle pagine de «Il Secolo» definiva «pei soggetti e per la fattura, un omaggio, ormai però personale, al grande Fontanesi».⁴¹¹ Seppur in maniera diversissima, la pittura di Tosi è esemplificativa come quella di Agazzi di una adesione al dato naturale giocata ormai su una interpretazione non semplicemente emotiva, nei termini di una resa emozionale del paesaggio, ma autonoma e da considerare come affermazione pittorica indipendente dall'elemento oggettivo esterno. Il riferimento calzante a Fontanesi, ribadito da Marangoni che parla di paesaggi «di sapore aristocraticamente fontanesiano». al quale si aggiunge l'influsso fondamentale di Monticelli,⁴¹² lascerebbe pensare che le opere esposte da Tosi rispondano ormai al superamento del periodo “alcoolico” e alla distensione della pittura, soprattutto per quel che concerne gli esiti più materici degli anni a cavallo tra i due secoli, e che possano riconoscersi in lavori vicini a *Campagna autunnale* (ill. 2) e ai paesaggi di questo momento

⁴⁰⁶ L. Mezzadri, *Note d'Arte. Alla Famiglia Artistica di Milano*, «La Provincia di Brescia», XLI (1910), 10, 10 gennaio 1910, p. 3.

⁴⁰⁷ A.c. 1909.

⁴⁰⁸ *L'Esposizione della "Famiglia Artistica"*, «La Perseveranza», L (1909), 353, 21 dicembre 1909, p. 2

⁴⁰⁹ Rea 1992, p. 40.

⁴¹⁰ C.b., *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLIV (1909), 15687, 22 dicembre 1909, p. 3.

⁴¹¹ C.b. 1909.

⁴¹² Per questi aspetti si rimanda ai puntuali affondi: Passarelli 2006; Passarelli 2012.

in cui la violenza materica del colore si disperde a favore di una pittura più liquida che predilige le interpretazioni emotive fontanesiane.⁴¹³ Del resto, come sottolineato da Elena Pontiggia, ancora oggi la pittura di Tosi pone problemi di datazione non secondari quando si considerino le opere di inizio novecento, non solo per l'incertezza diffusa, in ambito storiografico, sulla definizione di un termine preciso per la stagione *alcoolica*⁴¹⁴, ma anche e soprattutto per la presenza di datazioni che appaiono non sempre convincenti, come è il caso di *Campagna con alberi* rimandata al 1909 o *Paesaggio* datato al 1908 entrambi della Collezione Grassi⁴¹⁵ che sembrerebbero da riportare a date antecedenti, soprattutto la seconda, forse, alla chiusura del secolo. Rimane significativa l'indicazione fontanesiana perché, come si vedrà, proprio la pittura del maestro *avvenirista* sembra essere alla base di un rinvigorimento e di un superamento della semplice notazione "impressionistica" che interessa molti giovani pittori, come Ugo Martelli.

Il terzo dei "giovani" segnalati da Mezzadri era Giuseppe Carozzi. Come Agazzi non si tratta, certamente, di un pittore giovane sotto il profilo anagrafico, anzi più maturo di due anni del bergamasco, era un pittore che aveva ormai affrontato decenni di esposizioni esordendo alla metà degli anni ottanta e muovendosi, come già visto, dapprima sulla scia dell'impronta naturalista carcaniana. Su Carozzi, pittore importante anche sotto il profilo "istituzionale" per i rapporti che, si è visto, intrattiene con i due circoli artisti locali e con figure di primo piano della classe artistica milanese, si lamenta una totale mancanza di studi sicché la sua personalità appare di difficile definizione.⁴¹⁶ Nel corso del primo decennio del secolo, rispetto alla pittura più di impasti e maggiormente legata all'esempio di Carcano influenzata nelle atmosfere dalla meditazione su Fontanesi, Carozzi volgerà in una declinazione personale del divisionismo che, si è visto, Barbantini⁴¹⁷ definiva come un' *interpretazione particolare e filosofica*. Tecnicamente, infatti, Carozzi adotta la pittura divisa sovrapponendola a dei fondi cromatici già costruiti sulla base dell'applicazione della complementarietà dei colori⁴¹⁸, ma quanto risultava più significativo era che la pittura del *pittore della montagna* costituisse una eccezione rispetto all'interpretazione più *luminista* e decorativa che caratterizza l'approccio di molti artisti del cosiddetto "secondo divisionismo". Scriveva Barbantini:

Qualche volta il luminismo ha esagerato sé stesso, e per rappresentare la luce ha dimenticato tutte le altre esigenze della rappresentazione pittorica. Per esempio avviene talora che il puntinista abbandoni il suo lavoro, persuaso di avergli infuso il massimo potere di espressione, quando è riuscito a toglierne ogni cromatismo, cioè ogni apparenza materiale e ha convertite tutte le materie in luce, cioè in qualcosa di etereo, di inconsistente, di impalpabile. Allora di fronte al quadro noi riceviamo spesso un'impressione strana e talora discordante col soggetto raffigurato: che

⁴¹³ Pacciarotti 2006, pp. 64-66 nn. 5-7.

⁴¹⁴ E. Pontiggia, *Tosi e il "Novecento"*, *Tosi e il Novecento*, in Pontiggia, Vinardi 2018, pp. 7-33: 14.

⁴¹⁵ Oldani, Zatti 2017, p. 410 n. 440; p. 412 n. 443.

⁴¹⁶ Fondamentali per la comprensione del pittore a queste date sono il già citato articolo di U. Barbantini del 1909 e i contributi di Vittorio Pica e Nino Salvaneschi: N. Salvaneschi, *Un pittore del tramonto*, «La Cultura Moderna», XXII (1912-13), sem. I, f. IV; pp. 227-233; V. Pica, *Artisti contemporanei: Giuseppe Carozzi*, «Emporium», XXXV (1912), 209, maggio 1912, pp. 322-338.

⁴¹⁷ Barbantini 1909, pp. 593-594.

⁴¹⁸ «questo artificio consiste nel preparare ogni tono col colore complementare, nel preparare il rosso col verde, il ranciato con l'azzurro, ecc. e nel dipingere su queste preparazioni, quando siano bene asciutte, a pennellate grandi, libere, franche, robuste. Questo procedimento, mentre presenta il vantaggio del divisionismo ordinario riuscendo ad esaltare la luminosità dei colori, conserva il valore plastico e materiale della pennellata. Anche si può notare che tale procedimento non disperde e non rallenta l'ispirazione dell'artista in un lavoro interminabile e meccanico, ma gli permette di dipingere sempre con impeto e commozione, impulsivamente», Barbantini 1909, p. 594.

cioè la realtà vi sia trasmutata in un'apparizione fantasmagorica ed assurda. Lo stesso elemento aereo che compone il cielo pare componga gli alberi, il suolo, le case. Questo senso dipende dalla presunzione erronea che il medesimo artificio, il quale giova alla rappresentazione di certi elementi della realtà, giovi a tutti gli altri. Per rappresentare l'immateriale (per esempio il cielo) bisogna dissimulare e distruggere le materie; ma negli altri casi, e specialmente se il carattere di un oggetto consista nella sua materialità, bisogna *ostentare* le materie pur convertendone gli aspetti e infondendo loro un potere evocativo.

Questa interpretazione corrisponde perfettamente a quanto in sede storica è stato rilevato da Aurora Scotti nel considerare come, nell'ambito di definizione della scuderia di Alberto Grubicy, avesse trovato radicata affermazione attorno al 1907-1908 una pittura ispirata a Segantini, ma depurata della complessa dimensione simbolica e orientata verso «una linea più tenue e decorativa che sviluppava un divisionismo che, con una progressiva riduzione della matericità dei pigmenti, si indirizzava verso una stesura più minuta e a volte pulviscolare, con passaggio dai contenuti universali a contenuti più soggettivi».⁴¹⁹

La posizione di Carozzi, in questo contesto, si poneva come eterodossa in relazione alla densità e alla corposità della pittura – in un parallelo possibile con la pennellata evidente e costruttiva di un Longoni – ma, sempre per i critici, anche da un punto di vista contenutistico per una inclinazione soggettiva:

Il Carozzi, temperamento eroico, innamorato della forza e della grandiosità, di ciò che è maestoso e solenne, arriva per selezione, dopo vari tentativi, agli aspetti forti e grandiosi della montana, alla superba maestà delle vette, alla solennità divina dei nevai; intensifica l'espressione della montagna tagliando il quadro sapientemente, mantenendo alla sua pittura uno stile grande, contenendo nei suoi paesaggi un fascino sereno e infinito come s'accoglie entro immensità maggiori di quelle ch'egli riproduce; converte l'artificio della riproduzione formale in poema.⁴²⁰

Queste parole si rivelano fondamentali per comprendere una delle due opere esposte all'Intima 1909, *Il Cervino* (ill.3), che oltre ad essere riprodotto in catalogo, scuce a molti critici unanime lodi: «cito il Carozzi, che se non per l'età, merita certo l'appellativo di veterano per la forza della sua pittura che passando dal tono elegiaco del suo quadro di fantasmagoria notturna, assurge con questo suo Monte Cervino ad altezze veramente superbe»⁴²¹. Paradossalmente proprio Mezzadri sottolinea come quest'opera manchi di un carattere granitico, mentre apprezza molto la seconda opera esposta della quale si dirà. Osservando il dipinto si nota chiaramente quel fare robusto della pittura di Carozzi, sebbene la tela sia, da questo punto di vista, più vicina ai moduli della pittura più sciolta di matrice longoniana – anche nel taglio che enfatizza la rupe – in quanto non si riesce a ravvisare nella stesura la tessitura tipica delle opere divise a favore, invece, di ampie campiture che sbalzano i profili del monte e segnano le macchie delle nubi. Questo è, molto probabilmente, dovuto al fatto che l'opera non è un lavoro concluso, ma un bozzetto – se non una prima versione ancora da terminare – del quadro che nel 1912 Carozzi porterà alla propria monografica veneziana, presentata da Pica, col titolo di *L'Incantatore (Il monte Cervino)* (ill. 4) in cui è pienamente espressa la tessitura divisa e che riproduce fedelmente la tela esposta all'Intima del 1909.⁴²² Il secondo dipinto esposto da Carozzi, «una danza di fanciulle nella notte illune» è identificabile con quello riprodotto da Barbantini nel suo articolo dal titolo *Danze al chiaro di luna* (ill.5) giocato sulla iridescente vibrazione luminosa del

⁴¹⁹ Scotti 1995, p. 85.

⁴²⁰ Barbantini 1909, p. 595.

⁴²¹ *L'Esposizione della Famiglia Artistica*, «L'Unione», II (1909), 859, 31 dicembre 1909, p. 4

⁴²² *X Esposizione...* 1912, p. 92 n. 21.

riverbero lunare che introduce ad atmosfere segnate da un latente simbolismo simile a quello ricercato in questi anni in lavori simili da Baldassare Longoni. È da dire che il carattere epico da *poema* che Barbantini rileva in merito all'opera di Carozzi va considerato con le dovute cautele: distantissimo dalla posizione segantiniana, il senso della montagna di Carozzi è molto vicino a quello che in questi anni esprimono le opere di Olivero, Maggi, ossia l'esaltazione dell'alpe quale spettacolo naturale pervaso di una sua intrinseca poeticità.

Rimanendo nell'ambito di una pittura divisionista, l'Intima del 1909 accoglieva il caposcuola Morbelli che si presentava con tre opere: «Il Morbelli prosegue imperterrita col suo Divisionismo, che qui si esplica in due nevosi pezzi di montagna, striati da nere pinete, e in un giardino dai cupi verdi e dai fiori rossi che gridano, sotto un cielo chiaro chiaro, dopo la pioggia».⁴²³ I titoli in catalogo sono: *Dopo la pioggia*, *Neve* ed *Alta montagna*. Il primo dipinto appare difficile da identificare. Di Morbelli, infatti, è noto un dipinto, firmato e datato al 1916, dal titolo *Tempo di Pioggia* o *Dopo la Pioggia* esposto all'Intima del 1916⁴²⁴: il dipinto è stato, dubitativamente, da Monica Vinardi identificato – recuperando una indicazione di Aurora Scotti che ipotizzava che l'opera esposta nel 1916 fosse la stessa esposta nel 1909⁴²⁵ - nello stesso esposto nel 1910 alla rassegna romana degli Amatori e Cultori.⁴²⁶ Tuttavia il quadro esposto nel 1909 a Milano, sebbene la descrizione combaci perfettamente con quello oggi noto e conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano, è da intendere come il prototipo dal quale derivano i successivi – tutti probabilmente diversi – giacché l'opera risulta essere stata immediatamente venduta ad un collezionista di nome Bauer, sicché è difficile credere che Morbelli ne potesse avere piena disponibilità l'anno successivo per esporlo alla rassegna romana.⁴²⁷ Simile discorso riguarda *Alta Montagna* del quale sono note diverse declinazioni coeve – prima fra tutte *Alta Montagna* del 1912⁴²⁸ – che rispondono, ugualmente bene, alle descrizioni di cime innevate percorse da pinete in contrasto: si tratta di un motivo che, come ha evidenziato Aurora Scotti, deriva dalla probabile rielaborazione del complesso *Val Furva – A 2000 metri* che Morbelli espose nel 1897 ma del cui risultato si era dimostrato poco soddisfatto. Identificabile con certezza è invece il terzo dipinto esposto, *Neve* (ill.6), riprodotto in catalogo e recentemente riemerso sul mercato: si tratta, come molti critici rilevano, di un'opera – come le altre – *tormentata dai soliti puntini*⁴²⁹ che si conclude nell'applicazione tecnicamente perfetta della tessitura divisa per l'esaltazione della luminosità attraverso lo studio del bianco.⁴³⁰

Giovanni Sottocornola esponeva due opere a pastello riaffermando «la sua signorile delicatezza nel trattare il pastello, in una vivace bambina in rosso, alla finestra, e in una soave figura di giovinetta

⁴²³ *L'Esposizione...«La Perseveranza»* 1909.

⁴²⁴ Costantemente riferito all'Intima del 1917, il dipinto fu esposto a quella del 1916 aperta il 6 gennaio e chiusa il 4 febbraio del 1917 con qualche settimana di ritardo, dunque, a causa della precedente mostra dedicata all'autoritratto nelle sale sociali. Si veda: *Esposizione Intima Annuale. Dal 6 gennaio al 4 febbraio. Catalogo*, in «La Famiglia Artistica. Bollettino periodico delle Belle Arti», III (1917), 1, gennaio 1917, p. 7 n. 160.

⁴²⁵ Scotti 1991, p. 116.

⁴²⁶ Vinardi in Scotti 2001, p. 152 n. 108.

⁴²⁷ *Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XIX (1910), 1, 1 gennaio 1910, p. 3.

⁴²⁸ Scotti 1991 p. 112; Vinardi in Scotti 2001, p. 150 n. 99.

⁴²⁹ A.c. 1909.

⁴³⁰ F. L. Maspes, E. Savoia, a cura di, *Anima Bianca. La neve da De Nittis a Morbelli*, cat. della mostra (Milano, Gam Manzoni, 21 ottobre 2016 – 19 febbraio 2017), GamManzoni, Milano 2016, p. 102 n. 22; E. Chiodini in Quinsac 2019, pp. 160-161.

tutta cinta di bianchi veli»⁴³¹ segnate in catalogo, ai numeri 193 e 194 come *Figura a Pastello e Verginità*. La prima opera è riprodotta in catalogo (ill.7) e sembra un lavoro da ricollegare alla serie ben nota di *Lettura* sviluppo tematico del primo testo capitale del filone, *Il Libro azzurro*: la figura della bambina, riconoscibile in Maria la figlia del pittore che posa per la serie, sembra infatti intenta alla lettura presso la finestra aperta ricalcando il tema presente nella tela del 1910 (ill.8).⁴³² L'opera, così come nota nella versione definitiva, è ambientata in un esterno, ma il confronto tra le due figure – si noti che il pastello esposto all'Intima giocava come attesta la critica sulla stessa cromia rossa della veste – conferma la stessa impostazione della figura e della scena, costituendo, probabilmente, una prima idea per lo sviluppo del soggetto. In merito a *Verginità* si tratta, stando alle recensioni, di una *testina bruna* avvolta in bianchi veli, una formula adottata spesso da Sottocornola in alcuni ritratti femminili di giovani ragazze e bambine – si veda *La rosa bianca* – in cui il leggero simbolismo, sottolineato dal titolo funge, da pretesto per uno studio, un vero *tour de force*, luministico e di maestria tecnica nell'uso del pastello sulle tenui variazioni del bianco: un'opera, già nella Collezione Chiesa, risponde, perfettamente, alla descrizione e alla datazione e, sebbene ricordata con il titolo di *Purità* (ill.9), è identificabile con l'opera esposta all'Intima.

Fra i pittori di solida posizione, un vero e proprio veterano in questo senso, si presentava Filippo Carcano con una curiosa tela, forse di soggetto manzoniano, intitolata *Il superbo* (ill.10) e caratterizzata da una pittura di intensa matericità: «Filippo Carcano, oltre taluni studietti, presenta una bizzarra tela dove è una mezza figura di monarca seduto, complimentato da una superba testa di vecchio barbuto che sembra d'aver vista ancora nelle tele cinquecentesche».⁴³³

Ancora, tra gli *artisti noti e cari* il recensore del «Corriere» poneva l'accento sulle opere di Luigi Rossi⁴³⁴ che, come noto, si presentava con *La Madre* (ill.11), un lavoro del 1909, recentemente riemerso e acquisito dalla Pinacoteca Züst di Rancate, dove il pittore si accostava, con una pittura quasi allucinata e a tratti deformante nell'esasperazione verista, a tematiche sociali come nel poco successivo *Alveare*.⁴³⁵

Nell'ambito del filone più consistente, quello della pittura di paesaggio, si ritrova Roberto Borsa, presente per la prima volta all'Intima del 1907, e ne vengono apprezzate, in particolare, le vedute veneziane «alla Marius Pictor»⁴³⁶ che ritornano, si vedrà, anche all'Intima successiva. Di un consistente influsso di Mario De Maria si parla anche per le tele di Cesare Fratino⁴³⁷, riguardo al quale Carlo Bozzi evidenzia come ricordi «volta a volta Mentessi o i Ciardi o il Volpi», che esponeva

⁴³¹ *L'Esposizione...«La Perseveranza»* 1909.; «Sottocornola due eccellenti studi di figura a pastello dei quali interessantissimo per il delicatezza di toni e per distinzione di disegno è quello della testina bruna avvolta in bianchi e fluttuanti veli», *L'Esposizione della Famiglia Artistica*, «L'Unione», II (1909), 859, 31 dicembre 1909, p. 4.

⁴³² Per *La Lettura*: Ginex 1985, pp. 75-76 n. 17°, 17b, 17c.

⁴³³ A.c. 1909. Si vedano: *L'Esposizione della Famiglia Artistica*, «L'Unione», II (1909), 859, 31 dicembre 1909, p. 4; «Anche a questa esposizione, fra un gruppo valoroso e compatto di giovani, non disdegna di comparire un maestro insigne: Filippo Carcano. Fermo di disegno e vivacissimo di colore il suo quadro il “Superbo”, ma più attraente la piccola impressione evanescente e morbida “il riposo”», G. Marangoni, *Piccole Esposizioni*, «La Lombardia», LI (1909), 359, 29 dicembre 1909, pp. 1-2; «Il Carcano ha uno dei suoi gustosi piccoli paesaggi, che soverchia certo in interesse una sua strana, piccola tela, in cui una rigorosa testa di vecchio Frate Cristofaro sembra rendere omaggio alla manierata figura di un blasonato cavaliere di ventura», *L'Esposizione...«La Perseveranza»* 1909.

⁴³⁴ Si vedano anche: a.c.1909; *L'Esposizione...«La Perseveranza»* 1909.

⁴³⁵ Si veda: Bossaglia, Bianchi 1985, p. 63 n. 36

⁴³⁶ A.c. 1909; «Tra i giovani, R. Borsa si impone per le sue calde visioni di Venezia, in cui aleggia un senso nostalgico dell'Oriente e a cui fa contrasto un indovinato angolo umido, in ombra, di canaletto pure veneziano», *L'Esposizione...«La Perseveranza»* 1909.

⁴³⁷ Mezzadri 1910

paesaggi milanesi e veneziani. Il pittore che, salvo qualche affondo sulla sua produzione successiva rimane da recuperare nella sua interezza soprattutto per quel che pertiene gli esordi⁴³⁸, sembra effettivamente potersi avvicinare, per la ricerca di effetti luministici preziosi e vibranti ottenuti con una pennellata carica e nervosa, a De Maria e a Beppe Ciardi, come indicherebbe un grande paesaggio recentemente riemerso sul mercato, *Paesaggio Fluviale*, datato al 1908 (ill. 12).⁴³⁹

Simile appare la pittura di Ugo Martelli, la cui personalità artistica rimane integralmente da ricostruire: alla sua prima presenza alle Intime, il pittore si presentava con «un impressionante e vigoroso casolare nero, appena illuminato da una striscia di luna»⁴⁴⁰ (*Chiaro di Luna*, n. 129) e con un *Alberi al vento* (ill.13), illustrato in catalogo, che sembrerebbe tradire una ispirazione fontanesiana e una pittura basata su una pennellata veloce e carica di colore. Raul Viviani, coerente con le premesse della sua pittura del primo decennio, continuava nelle «predilette fantasie arcaiche con “casucce rosse” e “Arco di San Nicolò”»⁴⁴¹, scene di notturni «belli di colore, nel loro aspetto fantastico»⁴⁴², in linea dunque con la ricerca *neo-romantica* che lo contraddistingueva. Di Moretti Foggia, che esponeva due lavori paesaggistici di tematica parigina e due scene fiamminghe, si ritrova una più compiuta descrizione delle opere: «una delicata impressione di montagna primaverile, indovinatissima nella tenuta dei verdi; una visione di pioggia e di folla, in un angolo di città fiamminga, sotto la maestà di una chiesa che sente la tristezza della giornata fosca; un barbaglio di attività e di colore, intorno a un vaporetto, sulla riva di un fiume».⁴⁴³

Come accennato, le indicazioni desumibili dalle recensioni non permettono di aggiungere informazioni significative utili alla identificazione delle opere o allo schiarimento delle individualità artistiche: in generale dalle voci della critica si può rilevare quanto già segnalato, ovvero la centralità del colore o, meglio, della sua esaltazione come *letimotiv* della produzione artistica dei più giovani espositori. Così Alessandro Gallotti proseguiva lungo la sua pittura di impasti «con una fattura un po' rude ma piena di effetto coloristico»⁴⁴⁴: una scena chioggiotta (ill.14) in cui, come giustamente rilevava il commentatore del «Corriere», «riverbera troppo la maniera del suo maestro Bazzaro», ma che nelle ampie sintetiche pennellate conferma la nota individuale del pittore. Con un ritratto femminile (ill. 15), mostrava delle inedite accensioni sia materiche che luministiche Giuseppe Amisani chiaramente influenzato dalla pittura di Mancini⁴⁴⁵, mentre Guido Mazzocchi presentava, tra gli altri, un *Ritratto della Sig.na Risi* (ill.16), apprezzato per l'indagine psicologica della figura, che si può riconoscere in uno dei ritratti che correda l'articolo di Barbantini dello stesso 1909 e che conferma, per il momento, la predilezione per effetti di tenui sfumati da pastello nella ritrattistica. Sempre nell'ambito del ritratto tornava Mario Biazzini che proponeva un autoritratto e un ritratto femminile (ill.17) di evidente derivazione talloniana nella tendenza virtuosistica alle pennellate ampie e scattanti.

⁴³⁸ Reborà in Biscottini 1995.

⁴³⁹ Cambi Aste, *Dipinti del XIX e XX Secolo*, asta 320, lotto 127, *Paesaggio Fluviale*.

⁴⁴⁰ *L'Esposizione... «La Perseveranza»* 1909. Si veda anche: Mezzadri 1910. Non è chiaro se il dipinto possa identificarsi nel quadro di identico titolo oggi presso le raccolte d'arte del Comune di Milano al Museo del '900 (Caramel Pirovano 1974, p. 46 n. 743, ill. 734). Il dipinto porta una dedica al 1917 e, se confrontato con *Alberi al vento*, mostra uno stile totalmente diverso.

⁴⁴¹ Marangoni 1909

⁴⁴² C.b. 1909; Mezzadri 1910.

⁴⁴³ *L'Esposizione... «La Perseveranza»* 1909.

⁴⁴⁴ *L'Esposizione della Famiglia Artistica*, «L'Unione», II (1909), 859, 31 dicembre 1909, p. 4

⁴⁴⁵ A.c. 1909.

Antonio Rubino, ormai affermatosi nella scena artistica cittadina, esponeva, nella sezione del Bianco e Nero, «le sue caratteristiche bizzarrie filosofiche»⁴⁴⁶: i titoli delle opere, *Distruzione, Il dolore, Acqua, Fuoco, Castello di sogno, Cavalcata Bizzarra* (cat. nn. 269-274) rimandano alle tempere con scene simboliche, per questi anni in massima parte disperse, come *La Necessità* del 1910.⁴⁴⁷ *Acqua* potrebbe essere identificata in una china e acquarello recentemente riemersa sul mercato (ill.18) che porta lo stesso titolo e che stilisticamente si pone in strettissimo rapporto con le coeve coperte per il «Giornalino della Domenica».

Nella «schiera dei giovanissimi, tumultuosa, non priva di qualche stravaganza, ma ricca pure di potenziali energie»⁴⁴⁸ e caratterizzata da un uso vitale del colore, si ritrova anche Carlo Erba alla sua seconda affermazione, già segnalata come prima da Enrico Crispolti, in quanto, si è visto, il pittore esordiva in realtà l'anno precedente all'Intima nella sezione del Bianco e Nero. Due erano le opere esposte dal giovane Erba che si muoveva nell'ambito della pittura di paesaggio: *Paese e Tramonto d'autunno*⁴⁴⁹. Si trattava di due «visioni, ricche di poesia, di parco autunnale»⁴⁵⁰ descritte con maggior precisione da Mezzadri:

una delle poche sensazioni profonde, cui accennammo più sopra, ci fu data da uno, specialmente, dei due quadretti di Carlo Erba, nel quale un *Bosco*, recingente una radura, vive nel mistero del tramonto autunnale. – Una pace penetrante spira da quel breve tratto di mondo vegetale, e vi trionfa un caldo colore, vibrante di smeraldi e d'oro nella luce del sole declinante dietro le chiome severe degli alberi. – Anche l'altra tela di questo giovane rivela una bella serietà di propositi, e una ammirevole sincerità di coscienza artistica.

I due lavori andranno ricercati nella produzione iniziale ruotante attorno alla rilettura, condotta nei termini di una più insistita ricerca materica e cromatica, della matrice naturalista lombarda⁴⁵¹ sulla scorta di Fontanesi sulla quale si innesta l'influsso di Monticelli. È proprio Carlo Bozzi, del resto, a definire il linguaggio di Erba come una pittura in cui «l'impressionismo serve ad una visione romantica fontanesiana». Un elemento che sembra necessario evidenziare è che nella lucida e puntuale analisi di Crispolti, e a seguire della Bossaglia, in merito ai debiti e alle ascendenze che Erba palesa in questo momento e alle motivazioni, dunque, della sua posizione *impressionistica*, non si sia tenuto in debito conto della personalità fondamentale di Arturo Tosi, soprattutto quando si consideri che proprio in questo crinale di decennio il pittore, pur preservando una vitale matericità degli impasti, si pone in una dimensione di ritorno a Fontanesi. Lo stesso interesse di Erba per Monticelli appare veicolato più che da un autonomo aggancio, tanto più che la sua conoscenza diretta delle opere dell'artista poteva risalire al 1910 quando vide la monografica veneziana, dalla mediazione di un contesto pittorico locale, in primis proprio dalle opere di Tosi, assiduo espositore alle rassegne della Famiglia Artistica. L'affinità con la pittura di Tosi, libera nel trattamento materico e cromatico, appare evidente, del resto, in opere dove prevale una tessitura di colori puri con una materia densa e

⁴⁴⁶ *L'Esposizione... «La Perseveranza»* 1909.

⁴⁴⁷ Negri 2012, p. 164 n. 108.

⁴⁴⁸ Mezzadri 1910

⁴⁴⁹ a.c. 1909; *L'Esposizione... «La Perseveranza»* 1909; c.b. 1909; Mezzadri 1910.

⁴⁵⁰ *L'Esposizione... «La Perseveranza»* 1909.

⁴⁵¹ Per queste opere e per la fase iniziale di Carlo Erba si veda i due fondamentali testi di Crispolti e di Rossana Bossaglia: E. Crispolti, *Per un profilo di Carlo Erba*, in S. Massari, a cura di, *Carlo Erba. Una memoria nel futurismo. 1884-1917*, cat. della mostra, (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 10 aprile-10 maggio 1981), De Luca, Roma 1981, pp. 7-40: 9-17 e pp. 98-99; R. Bossaglia, *La stagione divisionista*, in M. Rossi Lecce, a cura di, *Carlo Erba e Milano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1984-gennaio 1985), Mazzotta, Milano 1985, pp. 11-14, cat. nn. 1-5.

rilevata come in una serie di paesaggi, non ancora trattati con il ductus divisionista, come in *Pioppi*, da rimandare attorno al 1909, che palesa chiaramente dei debiti nei confronti della pittura tosiana di questi stessi anni (ill.19). Come riportato da Crispolti⁴⁵², Mezzadri in un suo contributo del 1912 dedicato al giovane artista, rilevava come nelle prime prove di Erba vi fosse una tendenza alla violenza cromatica alla quale si accompagnava un accordo alle sensazioni emotive fontanesiane. Era solo attorno al 1911 che la posizione di Erba si andava chiarendo nell'adozione di un fare pittorico che recuperava liberamente la linea divisionista: il contesto e la comprensione di questi sviluppo sono resi più complessi dalla mancanza di sufficienti punti fermi, a livello cronologico, nella produzione di questo periodo e dal relativo stallo degli studi, essendo stata maggiormente indagata altra parte della produzione del pittore, segnatamente quella grafica e pittorica attorno al 1912-1914. Tuttavia, un piccolo quadretto, riconducibile con certezza al novembre del 1910⁴⁵³, *Paesaggio all'alba* (ill.20), permette di rimandare attorno questa data le prove in cui maggiormente si esplica la decantazione materica e timbrica del colore come in un ulteriore *Pioppi* (ill.21), da rimandare anch'esso attorno al 1910, in cui appare già superata la più delicata interpretazione fontanesiana del tema paesaggistico con uno schiarimento della tavolozza e una maggiore insistenza sulla materialità della pittura.⁴⁵⁴ Si crede, dunque, che siano da rimandare dopo questa fase "monticelliana" le opere in cui Erba manifesta un procedere verso una pennellata più ordinata e strutturata con l'adozione di una stesura a tacche come nel *Paesaggio* oggi ricondotto al 1909-1910⁴⁵⁵, ma la cui realizzazione potrebbe essere collocata con maggior decisione al pieno 1910.

In merito alle opere esposte all'Intima, come sottolineato negli studi⁴⁵⁶, riesce difficile definire con certezza quali fossero i lavori presentati: l'intonazione fontanesiana indicata dai critici, qualora si convenga sulle puntualizzazioni cronologiche proposte, sembrerebbe indicare la pertinenza alla rassegna di due lavori considerati tra le prime prove di Erba⁴⁵⁷: *Specchio d'acqua* e *Alberi e specchio d'acqua* (ill. 22-23). È in particolare il primo a rispondere in maniera palmare alla descrizione di Mezzadri e stilisticamente porta con sé l'intonazione emotiva tipica della pittura di Fontanesi: del resto la piccola tela appare in stretta contiguità con le sperimentazioni tosiane di poco precedenti alle quale il giovane pittore, probabilmente, guardava. La pittura di Erba, in ogni caso, rappresenta un utile punto di osservazione per comprendere le notazioni dei critici in merito alle sperimentazioni cromatiche portate avanti dai più giovani pittori: una pittura che, in questo caso, non può essere definita divisionista e che, piuttosto, tende ad una pennellata libera, vibrata, che si carica di colori puri stesi sinteticamente, in maniera più intuitiva che intenzionale, con una attenzione specifica per il raggiungimento di intense risultanze luminose.

Carlo Carrà, come accennato e come ampiamente noto agli studi, partecipa all'Intima 1909 con un gruppo cospicuo di opere⁴⁵⁸: otto quadri, sette paesaggi montani e una veduta chioggiotta. Per quel che concerne *Impressioni di Chioggia*, sono noti diversi paesaggi di ambito veneziano prodotti dall'artista e risalenti ad un periodo compreso tra il 1907 ed il 1909: sebbene non sia possibile

⁴⁵² Massari 1981, p. 99 n. P.5.

⁴⁵³ Rosi Lecce 1985, p. 36 n. 5.

⁴⁵⁴ Casa d'aste il Ponte, asta di *Gioielli e orologi. Arredi, dipinti antichi del sec. XIX Arte moderna ed arti decorative del '900*, Milano Palazzo Crivelli, 17 giugno 2010, lotto 854.

⁴⁵⁵ Massari 1981, p. 98 n. P.3

⁴⁵⁶ Crispolti 1981, p. 11.

⁴⁵⁷ Massari 1981, p. 98 nn. P.1-P.2; Rossi Lecce, p. 33 n. 1.

⁴⁵⁸ Fra le recensioni rintracciate l'unica che cita in maniera precisa Carrà è quella di Mezzadri: Mezzadri 1910.

identificare con certezza un lavoro noto con le impressioni esposte, una piccola tela firmata e datata da Carrà al 1909 che raffigura un porticciolo con delle barche, per il carattere fortemente impressionistico e il ductus materico della pennellata, costituisce, anche per la contiguità cronologica, un utile punto di riferimento (ill.24).⁴⁵⁹ Per quanto riguarda gli *Studi in montagna*, come già accennato, si pongono problemi di cronologia. Sette in totale risultano i paesaggi e, come assodato negli studi, si tratterebbe delle impressioni di Sagliano Micca che sono da riportare ad un periodo tra il 1908 ed il 1909 giacché la testimonianza di Carrà indica, chiaramente, che alcune di queste tele furono realizzate nell'estate del 1909: rimane un punto fermo la tela *Sagliano Micca* (ill. 25) firmata e datata "C.Carrà 1908" (Arch. Carrà 1/08) dove, come giustamente evidenziato da Guzzi, si nota una pittura che si muove lungo un solco segantiniano e che costringe a riportare a date vicine a *Sagliano Micca* anche *Cascinale* (Arch. Carrà 1/10) che, si è detto, potrebbe essere identificato nella tela esposta a Brunate nella primavera del 1909 stante l'impossibilità di confermare la datazione al 1910 che risulta illeggibile già nella catalogazione del 1967. Considerando il catalogo del pittore, l'Intima del 1909 permette di riportare almeno un ulteriore lavoro a cronologie più tarde rispetto a quelle indicate nel primo catalogo ragionato: si tratta di un dipinto, attualmente disperso, già appartenente alla collezione Griziotti e catalogato, nel 1937, da Longhi nel suo studio su Carrà (Arch. Carrà 4/04). Longhi, infatti, segnalava due paesaggi alpestri⁴⁶⁰ ricondotti al 1904: esiste, tuttavia, una traccia documentaria che smentisce questa datazione⁴⁶¹, precisamente l'elenco di vendite delle opere esposte in occasione dell'intima 1909 dove si legge «Carlo Carrà: tre impressioni (acquistate dai signori ing. Fachini, dott. Ingegnoli e avv. Griziotti)»⁴⁶². L'attestazione della presenza in collezione Griziotti di due tele aventi come soggetto un *paese alpestre* e un *paesaggio montano* appare singolare in rapporto alla notizia dell'acquisto da parte di Griziotti proprio di una "impressione" all'Intima del 1909 e sembrerebbe indicare l'identità tra l'opera acquisita all'Intima e quella catalogata al 1904, che, di conseguenza, andrà ricondotta al gruppo di soggetti montani esposti nel 1909 e facenti parte del nucleo saglianese. Serie di paesaggi, questa, che se ha un termine *ab quo*, a livello di datazione, nella tela *Sagliano Micca*, firmata e datata al 1908, si arricchisce di opere senza una datazione certa, ma chiaramente collocabili nel 1909, come *Paesaggio con Pecore*, *Paesaggio Montano* (Arch. 5/08; 1/09) (ill. 26-27) ed in ultimo *Cascinale*. Stilisticamente questi lavori, probabilmente da individuare con quelli esposti all'Intima del 1909, mostrano una comune tendenza ad una stesura pittorica serrata, condotta con una pennellata franta e nervosa che si compiace della consistenza materica del pigmento e che risulta – così come avviene anche nei tagli compositivi più complessi delle scene basati su una dialettica ombra/luce gestita con la profondità dei piani – meno ariosa rispetto al paesaggio saglianese datato al 1908.

⁴⁵⁹ Finarte, *Arte Moderna e Contemporanea*, asta 21/04/2005, lotto 226, *Marina*.

⁴⁶⁰ R. Longhi, *Carlo Carrà*, Hoepli, Milano 1937, p. 19. Attualmente risultano archiviati come provenienti dalla Collezione Griziotti due opere: un paesaggio notturno ed un, non rintracciato, *Paesaggio* alpestre del quale rende conto anche Pacchioni nella sua monografia che parla di un dittico G. Pacchioni, *Carlo Carrà. Pittore*, II ed., Edizioni del Milione, Milano 1959, p. 85.

⁴⁶¹ Va, tra l'altro, rilevato che le datazioni longhiane delle opere risultano nella maggior parte dei casi contrastanti rispetto a quelle oggi note.

⁴⁶² *Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XIX (1910),1, 1-2 gennaio 1910, p. 3. Tutt'ora disperse, malgrado gli studi sulla collezione Ingegnoli, risultano le impressioni acquistate dagli altri due collezionisti. Segnalo che nello stesso articolo è riportato l'acquisto delle acqueforti di Russolo da parte del «sig. Moll».

Sempre al 1909 risalgono due ulteriori agganci con la Famiglia Artistica per quel che pertiene Carrà: la realizzazione della copertina del catalogo dell'Intima di quell'anno⁴⁶³ e la pubblicazione di un disegno nell'album edito in collaborazione tra la Famiglia Artistica ed altre società artistiche per sostegno ai terremotati messinesi e calabresi⁴⁶⁴. Nel primo caso si tratta della riproduzione di un bozzetto pittorico: sullo sfondo si intravede la basilica ambrosiana, caratterizzata dalle inconfondibili torri, mentre in primo piano dei putti sorreggono una corona di fiori. Un lavoro decorativo, datato 1909, caratterizzato da una stesura del colore di evidente marca previatiana, in particolare, ma con echi chiniani e nomelliniani che si sovrappongono, anche nella scelta del soggetto, alla dominante previatesca delle stesse iconografie. Diverso è il caso della riproduzione pubblicata nell'album pro terremotati, dove Carrà è presente con un volto di giovinetta la cui datazione appare di difficile decifrazione, ma che andrà sicuramente collocato al 1908, al fianco di *Conforti*⁴⁶⁵, per l'evidente uniformità stilistica di marca talloniana.

Per quel che riguarda Luigi Russolo, il pittore si presentava alla rassegna non soltanto, come noto⁴⁶⁶, con le incisioni, ma anche con delle opere pittoriche: si è già detto come l'incontro tra Russolo e Boccioni avvenne non a questa Intima, ma a quella precedente. Per quel che riguarda le opere incise, eccezion fatta per *Nietzsche* (ill.28) il catalogo non fornisce indicazioni di titoli riportando soltanto un laconico *acqueforti* (cat. nn. 287-289): Tagliapietra suggerisce che le altre siano da identificare in un gruppo di acqueforti di carattere simbolista – come *Superbia avarizia lussuria* o *Maschere* – stilisticamente accostabili alle opere di questo momento. Questa ipotesi appare avallata da una recensione non nota e riguardante l'Intima del 1910 in cui si fa riferimento ad un cambio di tematiche del pittore che si indirizza verso, come si vedrà, nuovi esiti formali e contenutistici.⁴⁶⁷ Si segnala che per il 1909 vi è notizia di una esposizione del Bianco e Nero, ma dallo spoglio condotto sulle testate milanesi, non risulta censita, sebbene il progetto della rassegna risulti documentato da un articolo de «La Perseveranza»⁴⁶⁸: è verosimile che la contestuale realizzazione della mostra di Brunate, dove Russolo appunto espone, portasse al rinvio della mostra che fu, come era consuetudine, inglobata all'Intima e rimandata, come monografica, all'edizione del 1910. La partecipazione di Luigi Russolo, tuttavia, non si arrestava alla produzione incisa: non è stato riportato negli studi, infatti, che Russolo prese parte anche con dei dipinti. Il catalogo della mostra, in effetti, riporta uno storpiato «Bussolo Luigi» con tre *Piante al vento* (cat. nn. 58-60) sicché l'indicazione non è stata recepita sebbene Crispolti riportasse nei «Nuovi Archivi del Futurismo» la pagina dove figurava *Bussolo* evidentemente riconoscendo il refuso.⁴⁶⁹ Che si tratti di opere di Russolo è confermato dalla recensione di Mezzadri che scrive: «alberi significativi, e ricchi di vita e di colore, espone in tre brevi tele *Luigi Russolo*». Si tratta di lavori non rintracciati – stante anche l'esiguità del catalogo pittorico russoliano per gli esordi – ma che costituiscono un interessante traccia: Russolo, anche nel periodo futurista, procede spesso alla verifica in termini pittorici di prove incise – *Nietzsche* è uno dei casi – e non è improbabile che questi lavori si possano porre in sequenza con gli studi paesaggistici

⁴⁶³ *Catalogo illustrato...*, Milano 1909

⁴⁶⁴ *Per Messina e Reggio. Cento riproduzioni di opere inedite di artisti italiani e stranieri / raccolte a cura della Famiglia artistica, Società artisti e patriottica, Associazione architetti lombardi ; pubblicate sotto il patrocinio del Comitato lombardo di soccorso per i danneggiati dal terremoto*, Alfieri & Lacroix, Milano 1909, Tav. 66, n. 102.

⁴⁶⁵ Arch. 3/08.

⁴⁶⁶ Tagliapietra 2014, p. 19

⁴⁶⁷ D'Agati 2018, p. 28.

⁴⁶⁸ A.A., *Esposizioni d'Arte*, «La Perseveranza», L (1909), 100, 10 aprile 1909, p. 2.

⁴⁶⁹ Crispolti 2010, p. 11, 1909-1910/1

all'acquaforte e puntasecca e che alcuni di essi, soprattutto *Quiete*⁴⁷⁰, che appare tecnicamente e stilisticamente un lavoro da spingere al 1908/1909, possano essere collocati più avanti nel tempo e costituiscano il *pendant* inciso di simili lavori pittorici, perfettamente integrati, del resto, nella produzione pittorica lombarda coeva come dimostra, alla stessa Intima, la presenza di diversi studi d'alberi, si pensi ad Ugo Martelli o al futuro collaboratore di Russolo, Ugo Piatti, che esordiva all'Intima di quest'anno e proponeva quattro *Studi d'alberi*.⁴⁷¹

Noto è quanto Umberto Boccioni espose alla rassegna Intima del dicembre del 1909: *Impressione di figura, Mattino, Impressione di paese, Crepuscolo* (cat. nn.169-172) (ill.29-30). Quanto riportato dalla critica in occasione della mostra - «ecco il Boccioni strano, sin violento quando non puntineggia»⁴⁷², «il Boccioni, al complesso delle cui visioni non nuoce affatto una audace giovanile violenza di tinte»⁴⁷³ - aderisce perfettamente alle opere presentate, dove Boccioni muta spesso registro linguistico, muovendosi tra una stesura pulviscolare, a *puntini*, ed una più ardita pennellata svirgolata che accompagna delle audaci accensioni timbriche.⁴⁷⁴ Sibillina, in un suo passaggio, appare la recensione di Carlo Bozzi per il «Secolo»: «Umberto Boccioni esce dalle squallide camere mobiliate dove aveva fissato delle figure vive di verità, per darci in un paesaggio suburbano un ardito esercizio di luminosità».⁴⁷⁵ La nota, chiaramente, non si riferisce – se non per il passaggio finale – a *Crepuscolo* e *Mattino*, ma non sembra che si riferisca neppure alle due *impressioni* esposte dal pittore che rimangono impossibili, sulla base delle note critiche recuperate, da identificare. Molto probabilmente Bozzi si riferisce a *La Signora Virginia* esposta alla Permanente nel 1909 e recensita, tra gli altri, dalla Sarfatti nella già citata relazione apparsa su «Il Tempo».⁴⁷⁶

Al 1909 risale anche l'esordio di Aroldo Bonzagni che esponeva cinque opere: due intitolate *Fiori del male* e le altre tre *La Macchina, Notturmo* e *Le bambole*⁴⁷⁷. Carlo Bozzi, nella sua recensione, scrive: «Aroldo Bonzagni che, d'un colpo, prende posto con una punta di caricatura, in quel *caratterismo* che ebbe a Parigi i suoi fondatori».⁴⁷⁸ Tutti i critici sono concordi nell'elogio delle opere esposte: per Mezzadri sono «suggestivi i brevi quadretti a guazzo del Bonzagni, nei quali è fermata, con elegante intensità tutta la perversione muliebre», «d'una strana eleganza e originalità sono alcuni pastelli del giovane Bonzagni, pieni di movimento e di femminilità» scrive la penna del «Corriere», «notevoli inoltre alcuni pastelli del giovanissimo Bonzagni, che hanno originalità di linee di movimento nell'evocare tutta la grazia felina di certe accolte femminili» si legge ne «La

⁴⁷⁰ Tagliapietra 2006, p. 128 n. 3

⁴⁷¹ *Catalogo illustrato...1909*, p. 14 nn. 278-281. Su Ugo Piatti si veda il contributo di Tagliapietra che segnalava già la presenza dell'artista all'Intima: F. Tagliapietra, *Continuità della pittura di Ugo Piatti*, in L. Sansone, a cura di, *Futuristi a Dosso Casina*, cat. della mostra (Museo di Riva del Garda, 12 luglio-2 novembre 2008), Mazzotta, Milano 2008, pp. 138-158: 140. Per la ricostruzione della figura di Piatti si rimanda integralmente all'approfondito contributo di Tagliapietra che presenta inedite opere risalenti al 1908-1909.

⁴⁷² a.c.1909.

⁴⁷³ *L'Esposizione ... «La Perseveranza»*, 1909.

⁴⁷⁴ Calvesi, Coen 1983, p. 290 n. 420; p. 291 n. 421; Calvesi, Dambruoso 2016, p. 240, nn. 46-78. Un refuso è la nota di commento a *La Signora Virginia* dove si segnala il passaggio dell'opera all'Intima 1909, mentre fu esposta sempre nel 1909 alla rassegna dedicata ai soli artisti lombardi allestita alla Permanente: Calvesi, Dambruoso 2016, p.267 n. 173.

⁴⁷⁵ C.b. 1909

⁴⁷⁶ «mi piace chiudere queste brevi note con la lode d'un altro giovane: Umberto Boccioni. La sua *Signora Virginia* malgrado certe manchevolezze di prospettiva e insufficienza di tecnica, è veramente un forte senso di pittura, nella bella sincerità delle tinte fredde e chiare, come nel disegno coscienzioso e serrato senza piccinerie e senza preoccupazioni di ciarlatanerie», M. Grassini Sarfatti, *Gli Artisti Lombardi alla Permanente*, «Il tempo», XI (1909), 20 aprile 1909, pp. 1-2; Urso 2013, p. 66.

⁴⁷⁷ *Catalogo illustrato...1909*, p. 11 nn. 195-199.

⁴⁷⁸ C.b. 1909.

Perseveranza».⁴⁷⁹ Sebbene alcuni critici parlino di pastelli, dalla riproduzione in catalogo di uno dei due *Fiori del male* (ill.31) si evince chiaramente trattarsi di tempere e acquerelli, rinforzati con lumeggiature e particolari dati a colore carico: guazzi, come riferisce Mezzadri.⁴⁸⁰ Il titolo baudeleriano di questo lavoro immediatamente immette in quel clima di mondanità e decadenza che caratterizza le figurazioni dell'artista, ma, quel che più importa, la riproduzione del lavoro costituisce un prezioso documento visivo di un'opera certamente riconducibile al 1908-1909 nell'ambito di una produzione, per queste cronologie, largamente perduta o di difficile datazione.⁴⁸¹ La presenza dei titoli non soccorre al riconoscimento delle opere perché si tratta di soggetti molto diffusi nella produzione bonzagnesca e si prestano a diverse ipotesi – *La Macchina*, fra le altre, potrebbe evocare una delle scene di San Siro ricondotte a questo torno d'anni con immagini delle automobili⁴⁸². *I fiori del male*, tuttavia, risultano di particolare interesse perché permettono di ravvisare una eco palese non solo di Ugo Valeri, ma quella fondamentale, evocata già da Carrà⁴⁸³, di Anglada y Camarasa: il pittore spagnolo nel 1905 si presentava alla Biennale con due scene chiamate *I fiori del Male* e *I fiori della notte*⁴⁸⁴ rappresentanti motivi pressoché identici a quelli recuperati da Bonzagni che, anche nel linguaggio, recupera in maniera palmare la pittura del maestro iberico, almeno in queste primissime prove, nel trattamento delle figure, specialmente di fondo, che appaiono come inconsistenti e appiattite, di contro alla tendenza dell'artista centese, anche nelle prove di maggiore sinteticità grafica e cromatica, di conferire una solidità, soprattutto a mezzo del disegno, volumetrica alle forme. Concludeva la rassegna la scultura scarsamente rappresentata da opere di piccolo formato, in massima parte targhe caratterizzate da un basso rilievo dagli effetti pittorici, come si evince dal commento alle opere di Giannino Castiglioni, Albino Dal Castagné ed Enrico Saroldi – il cui *Primo Peccato* (ill.32) riprodotto in catalogo, è caratterizzato dalla ricerca di una intensa vibrazione luminosa – e la tradizione delle statuette decorative segnate dalla sinteticità di fattura “impressionistica” che, come mostra il *Ritratto* (ill.33) di Pellini, ancora si iscrivevano nel solco di un linguaggio troubetzkiano.

III. 1.4 - «QUEL MOVIMENTO AFFATTO MODERNO, CHE SEMBRA ACCENNARE AD UNA FISIONOMIA NUOVA E FORTE DI ARTE». IL BIENNIO FUTURISTA: 1910-1912.

«Fra i giovani si distinguono i soci della Famiglia Artistica e un paio dei cinque che si sono battezzati futuristi».⁴⁸⁵ Così Carlo Bozzi dalla pagine de «Il Secolo» commentava l'Esposizione primaverile della Permanente: parole significative che delimitano una pertinenza generazionale e di ricerche e che

⁴⁷⁹ a.c., 1909; *L'Esposizione ... «La Perseveranza»* 1909; Marangoni 1909; *L'Esposizione...«L'Unione»* 1909.

⁴⁸⁰ L'opera benché riprodotta nel catalogo non è mai stata censita nelle catalogazioni di Bonzagni il cui rapporto con la Famiglia Artistica, al di là del sommario rilevamento della sua partecipazione alle intime, non è mai stato approfondito, si veda in ultimo F. Gozzi, a cura di, *Aroldo Bonzagni. Pittore e illustratore. 1887-1918. Ironia, satira e dolore*, cat. della mostra (Cento, Galleria d'Arte Moderna “Aroldo Bonzagni” e sale restaurate dell'Antica Rocca, 28 novembre 1998 - 28 febbraio 1999), Charta, Milano 1998.

⁴⁸¹ Per una buona selezione di opere e disegni del pittore risalenti al biennio 1909-1910, oltre a Gozzi, si vedano: G. Ballo, *Disegni di Aroldo Bonzagni*, Cappelli, Bologna 1969; Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, *Aroldo Bonzagni (1887-1918)*, cat. della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 22 maggio – 10 luglio 1977), De Luca, Roma 1977; Comune di Venezia, *Aroldo Bonzagni*, cat. della mostra (Venezia, Museo d'Arte Moderna Ca'Pesaro), Tassinari, Ferrara 1980; G. C. Argan, *Aroldo Bonzagni*, ArteStudio, Ferrara 1987;

⁴⁸² Gozzi 1998, p. 109, p. 191 n. 64 *Verso San Siro* 1910c. .

⁴⁸³ Carrà 1978, p. 656.

⁴⁸⁴ *VI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. 1905. Catalogo*, Ferrari, Venezia 1905, p. 96 nn. 9, 12.

⁴⁸⁵ C.b., *L'Esposizione primaverile alla Società per le Belle Arti*, «Il Secolo», XLV, 15804, 20 aprile 1910, p. 3.

individuano nella Famiglia Artistica un preciso *milieu* di modernità. Riecheggiano, quasi, i termini che nel 1891 avevano accompagnato la prima manifestazione del divisionismo di Previati definito, all'epoca, «uno dei geni fabbricati dalla Famiglia Artistica».

L'anno tondo 1910 segna, per l'arte milanese e per l'arte italiana, un momento di fondamentale passaggio. Tra il febbraio e l'aprile 1910, mesi di elaborazione del *Manifesto dei Pittori Futuristi* e del *Manifesto tecnico della pittura futurista*, si giocava lo strutturarsi definitivo del gruppo con le fuoriuscite prima di Romani e dopo, nell'estate, di Bonzagni, e il successivo ingresso di Balla e Severini.⁴⁸⁶

La diatriba circa l'esatta collocazione dell'incontro tra Boccioni e Marinetti, e della stesura del primo manifesto con Russolo, Carrà ha infiammato la storiografia boccioniana negli anni sessanta: se Calvesi nel 1953, seguendo l'autobiografia di Carrà antecedente la normalizzazione della seconda edizione ad opera di Massimo Carrà⁴⁸⁷, rimandava l'evento al 1909⁴⁸⁸, nel 1967 correggeva l'indicazione fissando l'incontro al 1910 sulla base della memoria pubblicata da Palazzeschi.⁴⁸⁹ Rimontava al 1964, tuttavia, il fondamentale contributo di Christa Baumgarth *Die Anfänge den futuristischen Malerei*⁴⁹⁰ che attraverso una accurata disamina delle fonti, in particolare le testimonianze di Libero Altomare, giungeva a concludere che la stesura del manifesto fosse da rimandare successivamente al febbraio, almeno dopo la serata futurista del 15 febbraio, e che la datazione tradizionale fosse frutto di una pre-datazione. Del resto è noto che il primo esemplare del manifesto⁴⁹¹, così come si presenta nella copia segnalata presso l'Archivio del Mart di Rovereto tra le carte di Grubicy, non porta alcuna indicazione di data. L'8 marzo il manifesto veniva effettivamente lanciato a Torino durante la terza serata futurista al Politeama Chiarella⁴⁹², il 19 marzo aveva luogo la prima sortita dei futuristi in occasione della rassegna del Bianco e Nero alla Famiglia Artistica.⁴⁹³ Il 19 aprile 1910, come si è visto, Vittore Grubicy⁴⁹⁴ – al netto della personale stima nei confronti dei firmatari, da Boccioni a Russolo, ampiamente documentata - accoglieva con affilata ironia le saettanti parole dei manifesti chiedendo *fatti maschi*, opere, in sintesi, che risolvessero in una nuova posizione estetica i proclami dei manifesti.

Echeggiava questa richiesta ancora Carlo Bozzi che, sempre nella sua recensione alla Primaveraile, proseguiva «si sono battezzati futuristi, ma per ora rappresentano appena il passato prossimo dell'impressionismo francese e ai quali, ieri, da queste colonne, un maestro dell'arte e della critica chiedeva un manifesto...di opere». Fino a quel momento, infatti, la produzione dei firmatari – e così

⁴⁸⁶ Rovati 2009, pp. 17-18; pp. 193-197.

⁴⁸⁷ C. Carrà, *La Mia Vita*, Rizzoli, Milano 1943, p. 93.

⁴⁸⁸ G. C. Argan, *Umberto Boccioni. Scelta degli scritti, registi, bibliografia e catalogo delle opere a cura di Maurizio Calvesi*, De Luca, Roma 1953, p. 25.

⁴⁸⁹ A. Palazzeschi, *Ricordo di Boccioni*, «Corriere della Sera», 82 (1957), 132, 4 giugno 1957, p. 3; M. Calvesi, *Il Manifesto del Futurismo e i pittori futuristi*, «L'arte moderna», V, Fabbri, Milano 1967, pp. 24-32, ora in: Calvesi Coen Greco 1983, pp. 60-72: 60-62.

⁴⁹⁰ C. Baumgarth, *Die Anfänge den futuristischen Malerei*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 11. Bd., Heft 2/3, novembre 1964, pp. 167-192:170-172. Il testo è ancora oggi fondamentale per la ricostruzione offerta delle esposizioni futuriste, con particolare attenzione proprio alle rassegne Intime della Famiglia Artistica.

⁴⁹¹ M. d'Ambrosio, *Nuovi Archivi del Futurismo. Manifesti programmatici, teorici, tecnici, polemici*, De Luca, Roma 2019, p. 55 1910/32.

⁴⁹² Per questi aspetti si rimanda a: L. De Maria, in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968, p. LXXXVII; M. d'Ambrosio, *Nuovi Archivi del Futurismo. Manifesti programmatici, teorici, tecnici, polemici*, De Luca, Roma 2019.

⁴⁹³ In generale per le mostre a partire dal 1910: Lista 2009, pp.83-179.

⁴⁹⁴ V.G. 1910.

sarebbe stato ancora per diversi mesi – si assestava su posizioni certamente moderne, ma ancora distanti dalle radicali affermazioni dei manifesti.⁴⁹⁵

Le tappe milanesi della presentazione delle opere sono, in generale, note: la citata Mostra del Bianco e Nero alla Famiglia Artistica nel marzo, l'esposizione degli artisti lombardi alla Permanente nell'aprile, l'esposizione dei concorsi accademici nel luglio, la nazionale del settembre e, infine, l'Intima nel dicembre.⁴⁹⁶ Le rassegne braidensi e della Permanente, come si è cercato di mostrare nella prima parte di questo lavoro, costituivano dei veri e propri “rompicapi” per gli artisti perché il sistema delle giurie di accettazione e di collocamento rappresentava un ostacolo insormontabile per un qualunque artista soggetto ai criteri di ammissione dei giurì e, in misura ancora maggiore, per un gruppo di artisti per i quali la presentazione e il collocamento unitario costituiva una premessa fondamentale. Questa necessità è, verosimilmente, quella che porta i futuristi ad eleggere la Famiglia Artistica quale centro nodale per la proposta artistica ed estetica futurista. Basti a conferma che le ammissioni a Brera erano vincolate spesso ad un massimale di due opere per artista e che sarebbe stato impossibile per i futuristi godere di una libertà espositiva e organizzativa sostanzialmente totale come quella offerta dalle sale dell'associazione.

Il legame, dunque, tra futuristi e Famiglia Artistica andrà letto in primo luogo sotto un profilo schiettamente strumentale: da un lato, infatti, l'associazione vantava ormai una tradizione pluridecennale di esposizioni caratterizzate da un *avanguardismo* generazionale che si rivelava utile alla legittimazione, anche nei confronti del pubblico e della critica, di opere e di artisti ancora in larga parte ignoti e, quel che più importa, questo ruolo era riconosciuto dai differenti protagonisti del settore, cosicché è la stessa critica ad aspettarsi che alla Famiglia trovino manifestazione idee e fermenti inediti. Dall'altro la Famiglia garantiva la possibilità di sviare dal circolo vizioso delle esposizioni ufficiali e adottare politiche espositive inedite come, per l'appunto, la proposta di un gruppo autonomo esteticamente e culturalmente. Questo aspetto è confermato dalla ben nota lettera di Boccioni a Barbantini del dicembre 1910 in cui il pittore, chiedendo la *Maestra di scena*, scrive: «Tra 10 o 12 giorni s'inaugura alla Famiglia Artistica un'Esposizione e noi futuristi avremo una sala. Mi occorre assolutamente presentarmi bene e mi occorre la “Maestra di Scena” per una quindicina di

⁴⁹⁵ Per gli anni dal 1909 al 1911 in relazione sia ai rapporti tra i firmatari, sia alle rassegne Intime si veda in particolare: *Regesti*, in M. Drudi Gambillo, M. T. Fiori, *Archivi del futurismo*, I, De Luca, Roma 1958, pp. 471-493: 471-476; Baumgarth 1964; F. Gozzi, *Identità della Galleria 1918-2006. Dalla morte di Aroldo Bonzagni al Catalogo Generale della Galleria d'Arte Moderna*, in F. Gozzi, *Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento. Catalogo generale*, Motta, Milano 2006, pp. 14-55:34-38; Benzi 2008, pp. 12-62. Si rimanda a questo volume per una bibliografia di riferimento antecedente al 2008. Si vedano inoltre: Otinger 2008; Lista, in Masoero, Lista 2009 (il contributo di Lista è, in molte parti, una sottaciuta traduzione dell'articolo di Baumgarth del '64) e A. Masoero, *Prima del futurismo. Milano tra otto e novecento*, in Masoero, Lista 2009, pp. 23-65. Per Boccioni si veda l'ultima monografica: Rossi, Contò 2016; su Carrà, in merito alla stagione 1909-1910, si rimanda a Monferini 1994 e M. C. Bandera, a cura di, *Carrà*, cat. della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 27 ottobre 2012 – 27 gennaio 2013), 24 Ore Cultura, Milano 2012, nulla di nuovo per la vicenda futurista tra 1909-1911 aggiunge, invece, il recente catalogo milanese, M.C. Bandera, a cura di, *Carlo Carrà*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2018 – 3 febbraio 2019), Marsilio, Venezia 2018; su Bonzagni si rimanda ai già citati testi di Gozzi così a quelli di Tagliapietra per Russolo; per Romani e la bibliografia precedente al 1982: R. Barilli, S. Evangelista, B. Passamai, a cura di, *Romolo Romani*, cat. della mostra (Brescia, Chiesa di Santa Giulia, Milano, Permanente 18 giugno – 5 settembre 1982; 16 settembre – 17 ottobre 1982, Mazzotta, Milano 1982; per la bibliografia successiva si veda da ultimo R. Pagliarani, *Da Grubicy al Futurismo. Cultura figurativa e visione in Romolo Romani*, in M. Carrera, N. D'Agati, S. Kinzel, *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, Peterl Lang, Vienna 2016, pp. 258-298.

⁴⁹⁶ Crispolti 2010, pp. 16-21, 1910/1 - 1910-1911/1. Si veda inoltre: P. Thea, *I futuristi e Brera*, in *La grande Milano tradizionale e Futurista. Marinetti e il futurismo a Milano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo di Brera 10 ottobre -18 novembre 1995), De Luca, Roma 1995, pp. 117-119.

giorni. Lei avrà certo in Galleria una vecchia cassa che lei segnerà a mio nome conto e la pregherei di spedirmela immediatamente. Poi io tornerei a spedirla subito Mi occorre assolutamente per fare il numero necessario di opere importanti e fare un buon colpo...artistico».⁴⁹⁷

Parole che non appaiono, nella sostanza, diverse da quelle di Morbelli che si preoccupava nel 1898 di allestire una sua parete monografica alla Famiglia per mostrare, provocatoriamente, l'evoluzione della sua pittura pre e post 1890: per Boccioni, e per i futuristi, l'Intima del 1910 è l'occasione della prima manifestazione in cui possono pienamente affermare la loro posizione individuale e di gruppo. Un secondo aspetto, tuttavia, merita di essere evidenziato e annoda un ulteriore filo nel rapporto tra i Futuristi e l'associazione.

Se la Famiglia Artistica rappresentava un utile mezzo e luogo per la messa in atto di una strategia espositiva, nondimeno l'associazione rappresentava ancora un luogo di verosimile incontro e comunione tra gli artisti. Si è visto come, già dal 1908, il legame tra Russolo e Boccioni si fosse creato proprio grazie alla comune frequentazione delle sale sociali:⁴⁹⁸ lo stesso sarà avvenuto per Carrà, Bonzagni, Romani e altre figure come Dudreville escluso dalla compagine futurista:⁴⁹⁹ basta, del resto, riferirsi alle memorie consegnate da Bucci⁵⁰⁰ nel suo *Scapigliatura 1906* per valutare come l'associazione costituisse un polo di aggregazione generazionale. Un ulteriore elemento che va evidenziato è che questa comune frequentazione si traduce anche in ipotesi estetiche: è il caso delle Nuove Tendenze la cui formazione al 1913 risulta integralmente legata ad una matrice "famigliare" per quel che riguarda i componenti sia nella parte artistica che nella parte dei pubblicitari. Non va, pertanto, dimenticato che la Famiglia Artistica non era esclusivamente una associazione di pittori e scultori, ma che altrettanto consistente era la presenza di letterati. Lo stesso Filippo Tomaso Marinetti era un frequentatore non episodico della Famiglia Artistica: lo si ritrova nel 1905 fra i partecipanti al banchetto a Barzini⁵⁰¹, nel 1907 presentò Cavacchioli nelle sale sociali⁵⁰² e nel gennaio 1910 prendeva parte ad un particolare banchetto organizzato dall'associazione.

Chiuso una esposizione, se ne apre un'altra: alla Famiglia Artistica hanno tutte fortuna. Peccato che quella di ieri sera sia stata troppo fugace, e abbia tolto agli espositori il plauso del pubblico. Ma era una esposizione ristretta a pochi espositori: una sessantina circa; una esposizione *sui generis*, che ha avuto il miglior successo di ilarità. Già i banchetti annuali della Famiglia Artistica sono ormai passati alla storia... per le geniali trovate a cui s'ispiravano. Il banchetto di ieri sera era una esposizione di autoritratti semoventi e parlanti, perché ogni invitato era ad un tempo espositore di sé stesso, racchiuso in una cornice. Non mancavano i trittici. Il futurista Marinetti era nel centro di un trittico indovinatissimo. [...]⁵⁰³

⁴⁹⁷ Rovati 2009, p. 26 n. 15.

⁴⁹⁸ Benzi 2008, pp. 14-16..

⁴⁹⁹ C. Gian Ferrari, *Leonardo Dudreville. Il romanzo di una vita*, Charta, Milano 1994, p.44.

⁵⁰⁰ Bucci 1941.

⁵⁰¹ *Il banchetto a Luigi Barzini*, «Corriere della Sera», XXX (1905), 331, 2 dicembre 1905, p. 3.

⁵⁰² *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 57, 27 febbraio 1907, p. 3.

⁵⁰³ *Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LI (1910), 30 gennaio 1910, p. 3. « L'Accademia Manducatoria è una esposizione di autoritratti... vivi, anzi era, perché chi non l'ha vista ieri sera, non la vedrà più. Ha vissuto due ore sole, ma due ore bellissime, senza nessuna di quelle malinconie cui vanno soggette attraverso il tempo le Accademie, essa ha consumato la sua vita effimera alla Famiglia Artistica, travolgendo seco un consommé Accademico, un antipasto olla Michelangiolo, scaloppini alla Leonardo, insalata, alla Veronese. Dunque eravamo in piena esposizione di scuole diverse, accoppiata ad una rivoluzione nel collocamento delle opere. Perché tutti i soci del sodalizio erario ammessi ad esporre il proprio autoritratto purché semovente e manducante. E qui risiedeva la principale difficoltà perché se è relativamente facile riprodurre sé stessi in un atteggiamento unico e perfettamente uguale è poi difficilissimo, riprodurci in tutti i nostri atteggiamenti necessari e in un quadro solo. Né queste difficoltà sarebbero diminuite malgrado le concessioni fatte dal regolamento, il quale diceva "l'autoritratto potrà essere eseguito con qualunque tecnica, purché almeno grande al vero:"

Si trattava dell'*Accademia Manducatoria*, un pranzo sociale tenutosi la sera del 29 gennaio 1910. L'Archivio storico della Famiglia Artistica custodisce due riprese di questo banchetto (figg. XXV-XXVI): al di là di ogni *identikit*, la testimonianza della presenza di Marinetti chiarisce come la Famiglia Artistica costituisse ancora, nel 1910, un crocevia fondamentale non solo per l'indubbia centralità che le esposizioni Intime avevano assunto nel panorama cittadino, ma per le personalità che ne costituivano il corpo sociale.

potrà essere in costume di qualunque epoca, e, temperatura permettendo, anche al nudo » prese però le debito precauzioni. Il quadro poteva essere inviato con qualunque mezzo di trasporto: ferrovia, carro, auto, bruni, tram, od anche a piedi. Per il ritratto di famiglia non erano permessi più di sei membri, e doveva essere in costume o riprodurre un capolavoro storico. E ieri sera avvenne l'Accademia nella sala principale, della Famiglia Artistica. Intorno alla tavolata imbandita per il banchetto si allineavano le cornici come per una galleria, di quadri. Dietro ogni cornice sedeva un convitato, illuminato a tergo, tanto che visto di lontano pareva proprio un quadro... a olio. E siccome la testa si muoveva per mangiare, le condizioni del concorso erano rispettate, comprese quelle dei costumi. Questi erano in maggioranza del 600 coi grandi cappelloni a piume che però non impedivano di saziare, l'appetito. C'erano anche costumi tedeschi con berretti alla Faust. Non figurava alcun costume della Moda Italiana. Un ritratto di famiglia riproduceva dei costumi turchi. Un trittico era formato da una signora in mezzo a da due adoratori ai lati, come la Madonna fra due santi, nei quadri antichi. Molti riproducevano autoritratti di Van Dych e di Rubens», *L'Accademia Manducatoria alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», 35 (1910), 30, 30 gennaio 1910, p. 4.

Figg. (XXV-XXVI)

L'Accademia Manducatoria alla Famiglia Artistica nel 1910, 1910, carta ai Sali d'argento, Varischi Artico & Co, 169x119 mm
Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese

Appare, invero, singolare, stando a queste coincidenze, che la conoscenza reciproca di Marinetti con i futuri firmatari, in particolare Russolo, Carrà e Boccioni, possa risalire solo al febbraio 1910.

Come accennato la ricostruzione dell'incontro tra Marinetti e Boccioni è particolarmente controversa: certo è che le fonti principali – Altomare, Marinetti stesso e Palazzeschi – forniscono tre indicazioni diverse. Marinetti sostiene che sia Cavacchioli ad avergli presentato Boccioni⁵⁰⁴, Altomare, collocando i fatti verso la metà del febbraio 1910, sostiene essere stato lui stesso⁵⁰⁵, Palazzeschi ricorda di aver visto Boccioni, Carrà e Russolo in casa Marinetti nel gennaio 1910.⁵⁰⁶ Come ha giustamente rilevato Benzi, le memorie marinettiane sono spesso contraddittorie per una volontaria deformazione dei fatti: l'incontro con Romani, ad esempio, viene attribuito dal fondatore alla mediazione di Boccioni quando è lo stesso Romani che lavora per «Poesia» dal 1906 e realizza nel 1908 un ritratto di Marinetti.⁵⁰⁷ Rimane *apparentemente irrisolvibile*, come scrive Benzi, la datazione dei fatti. L'incongruenza di Altomare e Palazzeschi, tuttavia, sembra ruotare attorno al tema della stesura del manifesto: sebbene Palazzeschi abbia ribadito la propria posizione⁵⁰⁸, appare verosimile che i fatti si svolgessero così come riportati da Altomare, ricostruzione confortata dalla totale mancanza di accenni al futurismo pittorico nelle serate futuriste del febbraio a Milano, e che la compilazione del manifesto avvenisse sul finire del febbraio 1910. Rimane scoperto un nervo: Marinetti era socio della Famiglia Artistica e prendeva parte anche agli eventi sociali, come l'*Accademia manducatoria*, soci ne erano dal 1908 Boccioni e Carrà, dal 1907 Russolo e dal 1909

⁵⁰⁴ F. T. Marinetti, *La Grande Milano Tradizionale e Futurista*, Mondadori, Milano 1969, p. 99.

⁵⁰⁵ L. Altomare, *Incontro con Marinetti e il futurismo*, Corso Editore, Roma 1954, p. 148.

⁵⁰⁶ Palazzeschi 1957.

⁵⁰⁷ Benzi 2008, p. 25 nota 14.

⁵⁰⁸ Marinetti 1968, pp. X-XI.

Bonzagni. L'esposizione Intima del 1909 è la rassegna che pone all'attenzione della critica personalità fino a quel momento secondarie come, appunto, Bonzagni, del quale costituisce la prima esposizione oggi nota. È difficile credere, data questa comune appartenenza e frequentazione, che l'incontro tra Boccioni e Marinetti avvenisse miracolosamente nel febbraio del 1910 a pochi giorni dalla stesura del proclama: così come sembra leggenda l'epica di un manifesto scritto in poche ore, due giorni al massimo⁵⁰⁹, in casa Marinetti, a fronte delle profonde differenze culturali ed estetiche dei tre principali firmatari. La dilazione temporale proposta nel 1964 concorre a distendere i tempi e i modi della stesura, tuttavia, sebbene non sussistano documenti che in maniera netta permettano di affermarlo – a fronte di una memorialistica estremamente imprecisa e contraddittoria – sembra che una conoscenza pregressa tra, quantomeno, Boccioni e Marinetti potesse esservi – e in tal senso va considerato anche il ruolo di Romani, come evidenziato da Benzi – alla luce della documentata partecipazione di quest'ultimo alla vita societaria della Famiglia Artistica. Indubbiamente la stesura del manifesto ebbe luogo nel febbraio ed è lì che si costituisce il gruppo futurista pittorico, ma sono diversi gli elementi che indicano, quantomeno, l'esistenza concreta di possibili precedenti occasioni di reciproca conoscenza nell'ambito di rapporti, sia personali sia di luoghi, come la Famiglia Artistica, condivisi.

La partecipazione dei futuristi alla vita dell'associazione, per quel che concerne le esposizioni, costituisce un caso unico: le modalità adottate dal gruppo – dalla separazione alla messa in atto di vere e proprie azioni futuriste nella cornice della mostra – rappresentano una sorta di “aggressione” del meccanismo espositivo tradizionale: i cataloghi non permettono di evincere la presenza di sale esclusivamente dedicate, ma, come si vedrà, sono ampiamente documentate. Questo aspetto, tuttavia, si pone alla base di una considerazione che si crede essere centrale: le necessità, che si è detto, agiscono come spinta propulsiva contestatrice nei confronti delle istituzioni ufficiali e che emergono in formulazioni contestative con *L'Arte Libera* e la *Mostra dei Rifiutati*, non risparmiano le Intime dell'associazione. Il biennio 1910-1912 costituisce, dal punto di vista della storiografia del futurismo, il vertice della storia delle Intime, un movimento ascensionale che, qualora si ripercorra la storia delle esposizioni della Famiglia Artistica, appare in realtà la logica conseguenza di una centralità conquistata. Allo stesso modo la presenza futurista – che abbandonerà, risolutamente, le sale dell'associazione nel 1911 con l'ultima mostra – è il sintomo di un declino: l'impostazione eclettica delle rassegne annuali, al netto delle ampie possibilità concesse agli artisti e della connaturata modernità di parte delle proposte, si rivelava ormai troppo a-specifica e insufficiente ed è un carattere che le mostre, soprattutto dalla metà del secondo decennio in avanti, palesano. È certamente singolare, recuperando la lettera del *Manifesto dei pittori futuristi*, considerare la condanna senza appello dei *ritrattisti*, *internisti*, *laghettisti*, *montagnisti* quando si ponga attenzione al fatto che una buona parte delle opere esposte alle Intime – da Paolo Sala a Lazzaro Pasini, da Felice Abrami a Carlo Agazzi, da Cesare Calchi Novati ad Eugenio Marana – appartenevano a questa categoria di opere. Si tratta di un fatto tangibile quando si considerino proprio i cataloghi delle esposizioni del 1909 e del 1910 che, senza il filtro selezionatore della critica, restituiscono il profilo completo di rassegne ibride in cui proposte tradizionaliste e, in generale, non di rottura ma di quieta prosecuzione di linguaggi codificati, sono allineate nelle stesse pareti a lato di tentativi di superamento ed evoluzione. Tutta la storia delle Intime è caratterizzata da questa “bipolarità”, sia che si consideri l'edizione del 1890 sia che si

⁵⁰⁹ Calvesi, Coen 1983, pp. 60-61.

consideri quella del 1910: se per l'edizione del 1903 il commentatore parlava di mostre accostabili «un po' ciò che furono e sono, specialmente in Germania, le mostre secessioniste», appare chiaro che questo paragone si gioca, da un lato, su un piano che riguarda il carattere indipendente delle mostre rispetto ad un istituto ufficiale e dall'altro sul piano dei linguaggi a patto di non assolutizzare questa visione trasformando le esposizioni in un qualcosa che non furono e che non poterono essere, rassegne, cioè, in cui vi fosse una sottesa ed esclusiva estetica programmatica. Le rassegne dell'epoca futurista sono l'emblema di questo fatto proprio perché la componente futurista, nelle scelte “curatoriali”, si inserisce in termini contraddittori, con una proposta estetica esclusiva che richiede una separazione fisica dello spazio, entro una cornice che dal 1886 sostanziava il suo carattere “secessionista” nell'essere un'esposizione libera ed inclusiva in termini di tendenze e scuole.

III.1.4.1 - «NOI, PITTORI FUTURISTI, GIÀ VITTORIOSI NELLA NOSTRA PRIMA ESPOSIZIONE DI MILANO»: IL BIANCO E NERO DEL 1910.

Con queste parole Marinetti lanciava il volantino promozionale della rassegna capesarina di Boccioni. La *prima esposizione di Milano* era la rassegna del Bianco e Nero del 1910⁵¹⁰ aperta il 19 marzo e chiusa il 3 aprile.⁵¹¹ Alla mostra gli artisti futuristi, come detto, si erano ritagliati una sala: «ed eccoci alla breve sala dei pittori futuristi, i quali dovrebbero essere alla loro prima affermazione di opere. In questa mostra di bianco e nero, essi si sono sdegnosamente isolati: in silenzio ed in raccoglimento».⁵¹² Benché Lista riporti che all'inaugurazione fosse presente Marinetti il quale diede corso ad un *dibattito improvvisato* coi visitatori e che il gruppo fosse segnalato da un cartello con scritto “pittori futuristi”, le recensioni ricavate dallo spoglio dei quotidiani milanesi non hanno permesso di verificare le informazioni che appaiono, però, poco verosimili e riferibili, in parte, alla rassegna Intima del 1911. La maggioranza delle recensioni sono concordi, invece, nel segnalare il distacco dei pittori dal resto degli espositori: «alcuni spiriti giovani e animosi insorgono fra la quiete generale, tentando di rasserenare la grigia atmosfera con forme-nuove. I pittori futuristi vollero isolarsi in una saletta raccolta quasi ad indicare il distacco che essi pongono tra sé e gli altri. Con originalità e con audacia, se non ancora con risultato pari alle promesse, essi si sforzano di tener fede al loro programma».⁵¹³ I firmatari occupavano uno stanzino che, insieme ad altre due sale, costituiva lo spazio dell'intera mostra.⁵¹⁴ Discordi erano le voci della critica: Mario Bezzola, pittore ed espositore costante alle ultime rassegne Intime, mostrava resistenze nei confronti delle opere presentate e, soprattutto, delle idee estetiche propugnate dai futuristi:

la seconda parte della mostra è la saletta dei pittori futuristi. Di questi firmatari del recente, se non famoso manifesto, uno [Romolo Romani], all'atto di scendere per la prima volta in lizza, credette prudente astenersi dal combattimento. Gli altri quattro invece, sfidarono impavidi il giudizio del pubblico, cantando per la prima volta a

⁵¹⁰ Baumgarth 1964, p. 184; Lista 2009, p. 84.

⁵¹¹ *L'esposizione di Bianco e Nero*, «La Perseveranza», LI (1910), 79, 20 marzo 1910, p.3.

⁵¹² *La mostra di bianco e nero alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLV (1910), 15775, 21 marzo 1910, p. 5..

⁵¹³ A. Inglese, *L'esposizione di bianco e nero alla Famiglia Artistica*, «Arte e Artisti», VIII (1910), 167, 1 aprile 1910, p. 2.

⁵¹⁴ «L'esposizione alla Famiglia Artistica occupa due sale e uno stanzino. Quest'ultimo aduna le opere di quattro soli artisti : Carrà, Russolo, Boccioni e Bonzagni : tutti giovani smaniosi di affermarsi possibilmente senza battere le usate vie», a.c, *Notizie Artistiche. Un'esposizione di bianco e nero*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 79, 20 marzo 1910, p. 5.

gola spiegata il loro credo artistico a tutti coloro che saranno disposti a passare qualche minuto nell'ambiente loro riservato. Una critica di questi lavori?

Sarebbe forse il caso di dire che quanto hanno tra di essi di futurista, non è buono e che quel poco che vi ha di buono non è futurista. Poiché non si deve credere che il pubblico voglia considerare seriamente concezioni di cui si risparmiano al lettore anche i titoli e nelle quali l'unica qualità veramente evidente è la gran voglia dell'autore di far parlare di sé ad ogni costo.

Di essi, il Boccioni è forse l'unico fornito di buone qualità estetiche, ed alcuni suoi studi di teste, condotti con obiettività ed amore, costituiscono implicitamente la più completa sconfessione del malinconico proclama da lui firmato pochi giorni sono. Peccato che questi giovani, che credono di poter lanciare un guanto di sfida al passato, non abbiano in sé le qualità per costruire un partito artistico dell'avvenire! Se ne vedrebbero di carine davvero. La loro prima comparsa ha avuto ieri sera un discreto successo d'ilarità, al quale subentrò più tardi un senso profondo e diffuso di malessere e di disgusto»⁵¹⁵

Non meno disturbante appariva la mostra all'anonimo recensore per la «Perseveranza» che limitava quasi tutto il suo commento ad una evidente stoccata contro le sensualità volgari di Aroldo Bonzagni:

Ieri, uscendo dai locali della mostra del Bianco e Nero, alla Famiglia Artistica, ci siamo fatte tante domande curiose; per esempio, come si possano esporre certe cose, e come si possa conservare l'illusione di essere artisti, quando si arriva a certe, diciamo così produzioni.

È doloroso constatare come pochissimi sieno i lavori di questa mostra degni di nota: eccezioni. Il resto roba da principianti, lavori manchevoli, o creazioni di fantasie malate o bassamente erotiche.

E per dire di queste ultime, di cui le estrinsecazioni si sono rifugiate, per un ultimo senso di pudore, nella saletta più piccola e più lontana, ci sembra, non per fare del puritanismo grottesco, che se il nudo può essere artistico sotto certi riguardi, e sotto molti riguardi, quello non è certo il nudo da trivio; non lo sappiamo concepire come soggetto per una mente che si creda ispirata dalle divine muse. E che in quello stanzino appartato, le muse non abbiano messo neppure la punta di un piede, lo dice anche l'esecuzione dei lavori esposti: cose diafane, senza alcun rilievo, o disegni che sembrano modelli di scuola, p pupazzetti gettati giù per suprema posa, su fogli rigati di quaderno.⁵¹⁶

Aroldo Bonzagni – all'epoca all'interno della compagine – si presentava «con le *Galline*, gli *Uccelli della notte*, ed il *Paesaggio moderno* [dando] prova di un'acerba sicurezza di disegno e di colore»⁵¹⁷. Continuava il recensore de «Il Secolo»: «sono in lui qualità di antitesi ben marcate. Egli *sente* con originalità simpatica la figura femminile, che non è però troppo dissimile da quella di tutti gli impressionisti ammalati di pariginismo. È un disegnatore nervoso e rapido». Le stesse qualità vengono rimarcate dalla penna del «Corriere della sera»: «Il Bonzagni specialmente ha un senso d'arte e un gusto punto comuni. Ne' suoi disegni colorati vi sono stranezze e scorrezioni evidenti, ma anche si delineano virtù che dovrebbero condurlo assai lontano».⁵¹⁸ Bonzagni appariva, in sintesi, come l'artista più originale, ammalato di pariginismo, con un evidente richiamo, quindi, alla grafica di area francese ruotante attorno ai modelli lautrechiani – filtrati anche da Valeri e Romani – e una chiara tendenza verso una forzatura espressionistica del disegno e del colore. Le opere non sono facilmente individuabili dato, come detto, la genericità dei soggetti ricorrenti per la produzione *pupazzettistica* di Bonzagni. La recensione apparsa su «Arte e Artisti» permette tuttavia di avere maggiori informazioni:

⁵¹⁵ s. a. ma Mario Bezzola, *Artisti e Futuristi alla Famiglia Artistica*, «L'Unione» III (1910), 79, 30 marzo 1910, p. 4.

⁵¹⁶ *Il Bianco e Nero alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LI (1910), 80, 21 marzo 1910, pp. 2-3.

⁵¹⁷ *La mostra di bianco e nero... 1910*.

⁵¹⁸ a.c., *Notizie Artistiche. Un'esposizione di Bianco e Nero*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 79, 20 marzo 1910, p. 5.

Con spontaneità d'artista congiunta a penetrazione il Bonzagni può elegantemente passare da un gruppo di locomotive, come il *Paesaggio moderno*, ad un gruppo di *cocottes* come nelle *Galline*, cogliendo tanto la turbolenza di un grande scalo ferroviario, quando la sensualità raffinata di cui impronta le sue figure femminili. Disegna rapidamente e con sicurezza, ma non unisce sempre correttezza del disegno all'efficacia del risultato.

Si crede che sia, in base a queste attestazioni, da riconsiderare il giudizio di Benzi che non conveniva con le riflessioni di Fausto Gozzi in merito alla partecipazione diretta di Bonzagni nella scrittura di taluni passi del *Manifesto dei pittori futuristi*, segnatamente quelle in cui si esaltavano le *cocottes*, *l'alcolizzato*, il *viveur* e la *psicologia nuovissima del nottambulismo* della metropoli, replicando che si trattava di soggetti affrontati dall'artista «solo negli anni immediatamente successivi».⁵¹⁹ In realtà le opere esposte da Bonzagni, sia all'Intima 1909, sia al Bianco e Nero, nonché alla Nazionale dove si presentava con *Luce Elettrica*⁵²⁰, rappresentano a queste date i lavori maggiormente aderenti a quelle frasi del manifesto che trovano, del resto, pratica manifestazione solo ed esclusivamente nelle opere del pittore centese e non anni dopo, ma già mesi prima la stesura del manifesto, tanto che le opere esposte all'annuale del 1909 sembrano rispondere in maniera palmare alle parole dello scritto dell'10: *Fiori del male*, *La Macchina*, *Notturmo* e *Le bambole*. Simili aderenze tematiche, invece, non si ritrovano nella produzione del gruppo dei Futuristi, successivo alla pubblicazione del *Manifesto Tecnico*, che si orienterà verso soggetti di questo genere solo tra la fine del 1910 e il pieno del 1911, come confermano le opere esposte in questi mesi. Rimane, come si vedrà, l'unico nodo del *Ritratto di una futurista* esposto da Boccioni ai concorsi accademici nell'estate del 1910.

Ormai futurista, Russolo prosegue ad esporre le sue acqueforti (ill.1-2), in particolare sono citate *I Vinti* e *La Chioma*⁵²¹. È sfuggita agli studi l'identità tra *I Vinti* e *Il Trionfo della Morte* che risulta confermata dall'esemplare proveniente da casa Marinetti e oggi presso le collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona che presenta, vergato a lapis, il titolo «i vinti». L'attuale datazione della stampa, fissata da Tagliapietra al 1908-1909 non può, dunque, essere mantenuta ma andrà spostata ad un momento successivo come attesta sia il passaggio alla mostra qui in esame, sia, come ha ricostruito Botta, che per primo segnalava la presenza di Russolo alla mostra della Famiglia, all'internazionale di Bruxelles dello stesso 1910.⁵²² Molto positivi erano i giudizi dei critici: per la penna del «Corriere» «il Russolo riconferma la notorietà di ottimo acquafortista. Un quadretto contenente alcuni suoi piccoli studi è delizioso»⁵²³ mentre Angelo Inglese scriveva che «con diverse belle acqueforti, di cui una *I vinti* per significazione, il Russolo riconferma la bella fama ch'egli gode come acquafortista, piegando questa forma d'arte ad esprimere tutte le segrete intenzioni del suo spirito».⁵²⁴

Umberto Boccioni, insieme a Bonzagni, era l'artista certamente più considerato, avvinto in una «tormentosa ricerca di un forte equilibrio», come lo definiva Angelo Inglese. La critica, che nei confronti di Boccioni è largamente positiva, doveva tuttavia considerare come i suoi lavori fossero

⁵¹⁹ Gozzi 2006, p.36; Benzi 2008, p. 20.

⁵²⁰ *Esposizione nazionale...1910*, p. 42 n. 226; Gozzi 2006, p. 37.

⁵²¹ Tagliapietra, Gasparotto 2006, p. 132 n. 21, p. 137 n. 41.

⁵²² Botta 2006, pp. 106-107;114-115: anche in questo caso, la mancata identificazione del lavoro con *I vinti* ha portato a mantenere ferma la datazione al 1908-1909; D'Agati 2018, p. 28.

⁵²³ a.c., 1910. Impossibile, allo stato attuale, identificare di quali studi si trattasse: con ogni probabilità, oltre alle due acqueforti citate, dovevano trovarsi esposti altri lavori grafici.

⁵²⁴ Inglese 1910.

«la più completa sconfessione del malinconico proclama da lui firmato pochi giorni sono»: il pittore, nel pieno dell'intemperanza propagandata dai manifesti, riesumava un pastello del periodo romano come *La Nonna* (ill.3), capolavoro ancora balliano e greineriano di magistrale tenuta qualitativa, che, non a caso, risultava un pezzo particolarmente apprezzato.⁵²⁵ Tuttavia, Boccioni si poneva già su una linea di estrinsecazione tecnica e di riflessione teorica rispetto a quanto proclamato nel più recente *Manifesto tecnico* con l'esposizione del magistrale *Controluce* (ill.4), vero e proprio tour-de-force disegnativo attorno al tema della, ancora embrionale, teoria della fusione figura-ambiente a mezzo della luce.⁵²⁶ Meno di rottura doveva, invece, apparire lo *Studio di ritratto di Luigi Russolo* (ill.5), condotto con un fare nervoso e corsivo prossimo all'*Autoritratto* sforzesco verosimilmente presentato nel maggio precedente a Brunate, che ottiene nondimeno apprezzamenti da parte della carta stampata. Alcune note critiche sembra lascino intuire che la partecipazione boccioniana non si esaurisse con queste tre sole opere: le recensioni, infatti, parlano di «studi di teste, aspri e tormentati»⁵²⁷ e di «alcuni studi di teste condotti con obbiettività ed amore»⁵²⁸. Si crede, tuttavia, che queste note siano proprio da riferirsi a *Controluce* e a *Testa di Russolo* – rispondendo perfettamente ai rilievi dei commentatori – e che non trovi conferma l'ipotesi di Carol Morganti che ha voluto riconoscere, questi *studi di teste aspri* nella puntasecca *Quattro Ritratti e un bambino* lavoro inciso discontinuo per cronologia ed, evidentemente, legato a prove tecniche che difficilmente avrebbe costituito un utile mezzo di affermazione ad una rassegna di siffatta importanza nell'economia del nascente movimento.⁵²⁹

Fra tutti i firmatari, Carlo Carrà è quello che meno viene rilevato dai critici: ««Il Carrà è incompleto e confuso», scrive il commentatore per il «Corriere della Sera», mentre Inglese si limita a rilevare la presenza di *buoni disegni* non meglio specificati.

Se il roboante proclama di Marinetti sui *vittoriosi* futuristi alla prima esposizione appare, comprensibilmente, esagerato, è vero che la presenza dei “signori della luce” alla mostra del Bianco e Nero capitalizzò l'attenzione della carta stampata. Bisogna evidenziare che la critica nei confronti dei futuristi mantiene un atteggiamento di sostanziale distanza: se vi sono penne, come Decio Buffoni, che non fanno mancare un appoggio palese fino a dedicare articoli monografici a Boccioni⁵³⁰, è evidente che la maggior parte della critica trova in questo momento una oggettiva difficoltà nell'approcciare una produzione che, pittoricamente, appare inferiore – in termini strettamente “eversivi” – alle decantate esasperazioni dei manifesti. Sono i mesi successivi che vedono proposte più significative: persino la mostra capesarina viene accolta con molto riserbo e confessata delusione tanto che il pittore passa per un *equilibrato impressionista*:

Umberto Boccioni ha esposto con anticipata « marca » futurista ; secondo l'aspettativa del pubblico, i suoi quadri dovevano essere perciò elementi di massima attrattiva per la mostra odierna. Invece sono riusciti una delusione da questo punto di vista. Il Boccioni ha mostrato infatti nelle opere esposte un'abilità equilibrata di impressionista e di luminista; ha dato qualche vivido tocco a qualche ritratto. Si aspettava dell'acrobatismo pittorico, della stranezza ideologica, un po' di rivoluzione, insomma; ma invece nulla, se non si voglia ritenere futurista una mezza

⁵²⁵ Calvesi, Dambruoso 2016, p. 268 n. 178. Per le recensioni non riportate nella scheda di catalogo: *Artisti e futuristi... 1910*; « il Boccioni è un pastellista a volte un po' secco ma sempre efficace — la *Nonna* ha dei pezzi bellissimi », a.c. 1910; A. Inglese 1910.

⁵²⁶ Calvesi, Dambruoso 2016, p. 297 n. 290.

⁵²⁷ *La mostra di bianco e nero... 1910*.

⁵²⁸ *Artisti e Futuristi... 1910*.

⁵²⁹ Morganti in Bellini 2004, pp. 161-163, p. 162; Bellini 2004, pp. 67-70.

⁵³⁰ D. Buffoni, *Le promesse dell'arte*, «La Perseveranza», LI, 191, 12 luglio 1910, pp. 1-2.

figura di Maestra di scena o Gisella, un grande pastello raffigurante una mondana, tranquillamente seduta su di un divano⁵³¹

È alla mostra dei Concorsi braidensi del luglio che i pittori futuristi si presentano con lavori che, finalmente, sembrano squarciare il velo di una nuova poetica: Carrà, e si tratta di un elemento non noto, esponeva in quella occasione il distrutto quadro «storico-fosforico»⁵³² i *Martiri di belfiore* la cui datazione, dunque, andrà fermata al 1910 e non al 1911 (Arch. Carrà 12/11). Boccioni espone un'opera qualitativamente altissima, ma che la critica accoglie con un certo riserbo per quello che, sulle prime, appare più un virtuosismo tecnico: *Le Tre donne* oltre a ricevere, come visto, il totale appoggio di Grubicy, viene apprezzato da Bozzi che, tuttavia, lamenta una «ostentazione di non necessaria bravura futuristica in certe pennellate del primo piano»⁵³³ e da Marangoni che si compiace di come il quadro, infine, non sia stato «sciupato dalla tecnica futurista».⁵³⁴ Accanto a quel lavoro, poi, Boccioni esponeva un'opera che – si è visto – portava nel titolo l'idea del futurismo, ovvero il «bizzarrissimo» *Ritratto di una futurista*.⁵³⁵ Opera così significativa, per quanto riguarda la titolazione, che Gabriella Di Milia ha proposto una identificazione – in verità priva di qualunque fondamento contenutistico e documentario, ma inspiegabilmente accolta in letteratura – con la *Testa Femminile*, opera di complessa lettura e modesta qualità pittorica sulla cui paternità boccioniana dubbi consistenti erano stati sollevati da Rosci.⁵³⁶ L'ipotesi della Di Milia è stata circostanziata dalla studiosa in un intervento⁵³⁷ nel quale è stata offerta una ricostruzione indubbiamente suggestiva, ma fin troppo letteraria e romanzesca. Il quadro, in sintesi, rappresenterebbe una risposta pittorica di Boccioni sul tema della luna - nemica e vilipesa da Marinetti - quale incarnazione femminile «per indicare che la presenza della donna deve essere una componente essenziale del Futurismo nascente». Sembrerebbe anche eccessivo volere legare l'opera, come ha fatto Calvesi⁵³⁸, alla lettera dei testi marinettiani in particolar modo ad *Uccidiamo il chiaro di luna*, come già rilevato da Ilaria Schiaffini.⁵³⁹ Come ricostruito dalla studiosa, infatti, il soggetto si inserisce in un filone di iconografie simboliste che potrebbero avere influito nell'elaborazione dei due oli, *Testa Femminile* attribuito a Boccioni e *Profumo* di Russolo senza la mediazione del testo di Marinetti e con una maggiore pregnanza contenutistica rispetto al titolo prescelto, almeno nel caso di Luigi Russolo. Uno dei principali motivi, infatti, che osta all'identificazione di *Testa Femminile* con *Ritratto di una futurista* risiede proprio nel titolo dell'opera esposta. Se, come è stato rilevato dagli studiosi⁵⁴⁰, l'invenzione

⁵³¹ *Notizie artistiche. La mostra d'estate alla Permanente di Venezia*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 196, 17 luglio 1910, p. 2.

⁵³² *Artisti in concorso*, «La Perseveranza», LI (1910), 209, 30 luglio 1909, p. 4.

⁵³³ C.b., *L'Esposizione dei concorsi accademici di Brera*, «Il Secolo», XLV (1910), 15902, 28 luglio 1910, p. 5.

⁵³⁴ G. Marangoni, *Alla Permanente. La mostra dei concorsi*, «La Lombardia», LII, 204, 25 luglio 1910, p. 2.

⁵³⁵ Di Milia 1988, pp. 27-32; Di Milia 1995, pp. 120-121; Morganti 2004, p. 166. Si segnala il riferimento corretto all'articolo del «Corriere della Sera» che riporta la notizia, che non è quello del 17 luglio 1910, come indicato dalla Di Milia e come ribattuto sinora e che riguarda la mostra capesarina, ma quello del 24 luglio 1910: a.c., *Notizie Artistiche. Esposizioni di pittura, scultura, cesello...ecc.*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 203, 24 luglio 1910, p. 3.

⁵³⁶ Calvesi Dambruoso 2016, p. 281 n. 224. «Quanto alla “Testa” Moratti, pubblicata per la prima volta nella monografia di Ballo del 1964, continua a sembrarmi nella grossolanità della stesura pittorica e della giustapposizione dei colori, cosa assai modesta», Rosci 1989-1990, p. 456.

⁵³⁷ Di Milia 1995, pp. 120-121.

⁵³⁸ Calvesi – Coen 1983, p. 310, n. 458.

⁵³⁹ I. Schiaffini, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Silvana Editoriale, Milano 2002, p.59.

⁵⁴⁰ Ivi, p. 6; Tagliapietra 2014, p. 20.

iconografica va attribuita a Russolo⁵⁴¹ e, dunque, *Testa femminile* deriverebbe, in maniera invero singolarissima, dalle realizzazioni russoliane, non riesce comprensibile il fraintendimento totale da parte di Boccioni del carattere intimamente simbolico e visionario della composizione, irriducibile sotto qual si voglia aspetto all'idea di un ritratto. La stessa vicenda espositiva del lavoro⁵⁴² - da titolo un dipinto di prima importanza a livello contenutistico nell'affermazione della nuova tendenza pittorica - che non conosce alcuna menzione certa di passaggi in occasioni espositive nazionali ed estere - a fronte di un impegno pittorico di Boccioni che proprio nel 1910 si risolve nella realizzazione dei capolavori costantemente inclusi nelle rassegne del 1911 e del 1912 - appare difficile da comprendere: certamente non è ragionevole la spiegazione quella offerta dalla Di Milia secondo la quale «Boccioni non poté fare a meno di dipingere il quadro ispirato alla luna ma poi lo mise da parte senza pubblicizzarlo, evitando di contestare il ruolo di leader di Marinetti».⁵⁴³ Se, dunque, *Ritratto di una futurista* si crede sia da individuare in altro lavoro - forse disperso - del pittore, rimane verificabile come sia in maniera più compiuta l'Intima del 1910 a rappresentare la piena manifestazione della produzione futurista del gruppo.

Tornando al Bianco e Nero, la rassegna non si concludeva con la partecipazione dei marinettiani: «entrando nella sala maggiore [...] espongono i pittori, che furono in altri tempi futuristi».⁵⁴⁴

Filippo Carcano presentava «un grande e magistrale disegno», un pastello nello specifico, non particolarmente apprezzato dalla penna de «Il Secolo»: «uno studio, di grande dimensione, velato, confuso: con delle figure appena abbozzate in grandi ombre azzurrate, intono a un fuoco sanguigno ed in riva a un mare senza palpiti».⁵⁴⁵ Previati «una deliziosa evanescenza» di tema medievaleggiante⁵⁴⁶, Grubicy una selezione di sei sue acqueforti che avevano ormai «diciassette anni di vita, ma sono di una deliziosa tecnica senza pentimento: come forse oggi non se ne disegnano più».⁵⁴⁷ Colpiva l'attenzione dei critici Ugo Martelli che ritornava con i suoi studi a pastello di alberi pervasi di una «sensazione bizzarramente impressionante»⁵⁴⁸: «Ugo Martelli in alcuni suoi dipinti a tinte forti, ci offre visioni quasi fantastiche di paesaggi popolati da alberi stranamente contorni, di buonissimo effetto decorativo».⁵⁴⁹ Tosi presentava dei disegni paesaggistici nei quali rendeva «con giusta luce e con vivo senso di colore piccoli paesi bizzarri di vecchiezza»⁵⁵⁰, paesaggi, ancora, affrontavano Pugliese Levi con discendenze fontanesiane, Carlo Agazzi, Romolo Pellegrini e Carlo Cressini con scene di vita milanese. Nella figura si distinguevano Biazzi, con un autoritratto, Aldo Mazza con gli schizzi per il *Canzoniere della Nonna* di Neera.⁵⁵¹ Da ultimo il «fantasioso e macabro» Antonio Rubino si presentava con due disegni colorati: *Pensiero insidiato dalla follia*, forse da riconoscersi nello stesso o in una variazione de *Il Pensiero e la Follia* pubblicato nel 1905 (ill.6) ed *Estasi*.

⁵⁴¹ Ancora Tagliapietra (2014, p. 42) ribadisce come la maniera nera di Russolo «ispira [...] l'affine *Ritratto di una futurista* di Boccioni».

⁵⁴² Schiaffini 2002, p. 60.

⁵⁴³ Di Milia 1995, p. 120.

⁵⁴⁴ Inglese 1910.

⁵⁴⁵ *Artisti e futuristi... 1910; La mostra di bianco e nero... 1910; Inglese 1910; « Di Filippo Carcano v'ha l'opera più ampia: un bello e morbido pastello con molte figure, del quale però non è facile indovinare il soggetto»*, a.c. 1910.

⁵⁴⁶ *Artisti e futuristi... 1910; La mostra di bianco e nero... 1910*

⁵⁴⁷ *La mostra di bianco e nero... 1910.*

⁵⁴⁸ Inglese 1910.

⁵⁴⁹ *Artisti e futuristi... 1910*

⁵⁵⁰ *La mostra di bianco e nero... 1910*

⁵⁵¹ Neera, *Il Canzoniere della Nonna. Illustrazioni di Aldo Mazza*, Cogliati, Milano 1908.

III.1.4.2 - «PUÒ SEMBRARE DI RICEVERE UN PUGNO NELLO STOMACO»: L'INTIMA DEL 1910.

La copertina del catalogo per l'Intima del 1910 venne realizzata da Aroldo Bonzagni che licenziava un bozzetto pervaso di sapore secessionista.

Mutilati dalle defezioni di Romani e Bonzagni, «i futuristi, non hanno voluto mancare alla occasione di presentarsi nuovamente al pubblico, diminuiti forse di numero, ma non per questo meno forti di vivaci, forse troppo vivaci, argomentazioni coloristiche. Peccato che quelle tele che dovrebbero essere gli esponenti del Futurismo, parlino un linguaggio già da troppi tentato. E questo serve a mio avviso a dimostrare che non basta in arte sventolare la bandiera dello assurdo, e muovere alla ricerca di scoperte sensazionali, per ottenere un successo duraturo, ma occorrono studi severi ed un assoluto equilibrio di forze».⁵⁵²

Tendenziose o meno, tese a difendere una posizione pittorica personale e di “gruppo” dall'attacco futurista, le parole di Mario Bezzola non sono un caso unico: diversi critici, dinanzi all'antro dei futuristi, commentano in maniera malevola, sarcastica o, persino, decidono di non dedicare deliberatamente alcuna attenzione alle opere esposte. Guido Marangoni approfitta della fuoriuscita di Bonzagni dal gruppo per evidenziare l'assoluta prevalenza di questo sulle ipotesi estetiche presentate dagli ex compagni giudicate un vuoto e sorpassato manierismo:

Ho lasciato per ultimo Aroldo Bonzagni il cui obiettivismo aristocratico, fatto di acuta osservazione della vita e di schietto senso moderno, passa di vittoria in vittoria nelle nervose ed espressive composizioni in cui palpita e matura la visione di una pittura veramente nuova. Come diventano più ridicoli, confrontati col Bonzagni, i melanconici avveniristi raccolti in una saletta a ripetere il nome del Futurismo artistico, i luoghi comuni di un manierismo vuoto e bislacco, ormai definitivamente rinnegato nei centri artistici più evoluti e gabellato ancora come una strabiliante novità in Italia!⁵⁵³

Le opere esposte da Bonzagni sono, in tutto, nove: *Riflessi elettrici*, *Solitudine*, *Lei e lui*, *Five o'clock tea*, *Dame e cavalieri*, *Luce e fango*, *Profili d'oggi*, *Passaggio a livello*, *Impressioni di vita nostra*.⁵⁵⁴

Il catalogo riproduce anche una delle opere esposte dal pittore (ill.1), precisamente un disegno per il noto manifesto per la Camiceria Corbella⁵⁵⁵. Il caso di quest'opera è esemplificativo della messa in parentesi negli studi delle esposizioni tenute alla Famiglia Artistica: a fronte della pubblicazione in catalogo della riproduzione, le pubblicazioni su Aroldo Bonzagni riportano per il bozzetto una datazione errata al 1913⁵⁵⁶, con ogni evidenza da anticipare al 1910 e invitano a riconsiderare la datazione di opere tecnicamente vicine all'affiche. Per quel che concerne le opere esposte, i titoli e le descrizioni sono di poco aiuto: dalle recensioni si comprende che si tratta di opere legate al tema, tipico per queste cronologie, della mondanità e dell'erotismo femminile.

⁵⁵² M.B. [Mario Bezzola], *Una Esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Unione», III (1910), 360, 30 dicembre 1910, p. 3.

⁵⁵³ G. Marangoni, *L'Esposizione Natalizia alla "Famiglia Artistica"*, «La Lombardia», LII (1910), 358, 27 dicembre 1910, p. 2

⁵⁵⁴ *Catalogo Illustrato...*, Milano 1910, p. 14, nn. 250-258.

⁵⁵⁵ *Catalogo Illustrato...*, Milano 1910, ill. s.p. .

⁵⁵⁶ Si vedano in ultimo Gozzi 1998, p. 199, n. 101 e S. Grandi, *Aroldo Bonzagni, un pittore alla moda e per la moda*, in F. Gozzi, P. Pallottino, G. Virelli, *Le due Guerre di Aroldo Bonzagni*, cat. della mostra, (Cento, Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni, 12 dicembre 2015 – 28 febbraio 2016), Minerva Edizioni, Bologna, 2015, pp. 197-207: 198, ill. 4.

E il Bonzagni si è affermato con le sue tempere concise e profonde. Anche qui è vita d'oggi, come ce la narra la cronaca, come si scorge nelle ore del lavoro intenso in quelle della notte alta. Fango, luce, teppisti, dame. Bonzagni differisce dai futuristi per la sola tecnica. Quelli sono esclusivamente divisionisti. E questo loro principio è discutibile. Non discutibile, a noi è sembrato, è che, per quanto si dica, essi abbiano forte il sentimento artistico, e sappiano portare sulla tela delle verità che sembrano delle scoperte, mentre sono verità di tutti i giorni.⁵⁵⁷

Abbondano le scenette colorate di una vita di eleganze e di peccato del Bonzagni, il quale insiste forse troppo su certe pose, su certi atteggiamenti fino a confinar con la caricatura⁵⁵⁸

Aroldo Bonzagni, che può compiacersi di trovare qui un paio di imitatori coi quali non possiamo compiacerci, fa del *Grand Guignol*, all'acquarello; fa pensare a taluni umoristi francesi discendenti da Toulouse Lautrec, scambia talvolta la luce del sole con quella elettrica, come i suoi compagni futuristi, ama sfidare le pruderie col preferire i soggetti... riservati agli adulti, ma dà prova ormai sicura di sentita modernità, e di acuto ingegno personale⁵⁵⁹

Il caso dell'affiche per la camiceria Corbella che, malgrado la riproduzione in catalogo, risulta difficile ricondurre ad un titolo tra quelli segnalati, è significativo della oggettiva impossibilità, in mancanza di elementi interni, di ricondurre i lavori noti ai titoli ricorrenti nelle esposizioni: è questo il caso di temi come *Dame e Cavalieri* o *Lui e lei* o *Solitudine*. I primi sembrerebbero, dall'indicazione, affini alle scene scaligere come i ben noti *Uscita dalla Scala*, *Mondanità*, *Fuori dalla Scala*⁵⁶⁰ ricondotti, cronologicamente, proprio a questo torno d'anni: dame, appunto, e cavalieri del bel mondo nel pieno di una ritualità sociale che rimanda a quella *vita di eleganze* evidenziata dai recensori. Sembrano alludere, invece, a quella dimensione di peccato e di scene *riservate agli adulti* titoli come *Lui e Lei* che si potrebbero immaginare vicini ad opere note come *Donna allo specchio con cagnolino*⁵⁶¹ la cui datazione attuale al 1911-12 credo debba essere riconsiderata al 1910 sulla base delle nuove datazioni rilevabili per opere affini e certamente esposte alle rassegne del 1909 e del 1910, e l'altrettanto nota *Donna allo specchio* correntemente ricondotta al 1910.⁵⁶²

Elementi certi mancano anche per altri lavori esposti, fra tutti *Riflessi Elettrici*, opera sicuramente di grande interesse – non foss'altro per la tematica che introduce in una atmosfera, come rilevato dai recensori, di interessi futuristeggianti⁵⁶³ – e che potrebbe essere identificabile nella stessa opera esposta alla mostra braidense del 1910 e segnalata in catalogo come *Luce elettrica*⁵⁶⁴. Di questo lavoro si conserva una breve, ma preziosa, descrizione: «Aroldo Bonzagni invece, si ispira alle dame notturne, e ne schizza le figure imbellettate sotto la *Luce elettrica* in una piccola genialissima

⁵⁵⁷ d.b., *Alla "Famiglia Artistica". Esposizione Intima*, «La Perseveranza», LI (1910), 353, 21 dicembre 1910, p. 3.

⁵⁵⁸ a.c., *Un'altra esposizione di Belle Arti*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 356, 24 dicembre 1910, p. 5.

⁵⁵⁹ i.o., *L'Esposizione intima della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLV (1910), 16052, 27 dicembre 1910, p. 3

⁵⁶⁰ Quest'ultimo passato in asta da Semenzato, *Dipinti dell'ottocento. Dipinti moderni e contemporanei*, asta del 28 maggio 2001, lotto 186.

⁵⁶¹ Gozzi 1998, p. 193 n. 74 e ripr. pagina 115. La tempera, infatti, è molto vicina stilisticamente alle riproduzioni, che non mi risulta siano state recuperate negli studi sull'artista, dei disegni di Bonzagni apparsi sul numero unico *La Scala. Stagione 1910-11* (M. Ramperti, *Scuole e Scolare di Ballo, La Scala. Stagione 1910-11*, Ed. Spes, Milano s.d. ma 1910, p. 57-61) dove si avverte una eco indubitabile della pittura di Degas.

⁵⁶² Gozzi 1998, pp. 190-191 n. 61. È lo stesso Gozzi, d'altro canto, a rilevare la vicinanza tra le due tempere

⁵⁶³ Il recensore de «Il Secolo», non a caso, indica Bonzagni come *futurista*, benché al settembre del 1910 fosse ormai noto il distacco dell'artista dal gruppo che non figurava più tra i firmatari dei successivi manifesti: c.b., *All'Accademia di Brera. L'Esposizione nazionale di Belle Arti*, in «Il Secolo», XLV (1910), 15954, 18 settembre 1910, p. 3.

⁵⁶⁴ *Esposizione nazionale ... 1910*, p. 42, n. 226.

tela»⁵⁶⁵. Ancora più precisa è l'indicazione di Guido Marangoni, uno dei critici che maggiormente sostiene l'arte visionaria ed espressiva di Bonzagni, che la descrive in questi termini: «Aroldo Bonzagni il quale segue con singolare genialità di finezza un gruppo di elegante peripatetiche notturne sotto la “luce elettrica”».⁵⁶⁶ Attualmente nessuna opera nota di Bonzagni si può ricollegare alla piccola scena esposta a Brera, ma almeno un altro piccolo lavoro sembra collegabile al tema dei *Riflessi Elettrici*, e di queste tematiche futuristeggianti, ovvero la piccola tempera *Verso la luce*⁵⁶⁷, databile proprio al 1910 per motivi prettamente linguistici – vicinissimo, ad esempio, proprio alla illustrazione per la copertina del catalogo della Mostra Intima – nel quale si vede una silhouette incamminarsi verso una fonte luminosa artificiale che si espande secondo una propagazione concentrica dei fasci luminosi. Il soggetto è di straordinario interesse, giacché accostabile a tutta una serie di opere, grafiche e pittoriche, che si soffermano sulla stessa tematica: da *La vita è un punto nero...che si ripete* di Leonardo Dudreville⁵⁶⁸, ricondotto al 1910-12 ma che andrebbe, si crede, collocato con decisione al 1910 in virtù di questa aderenza contenutistica alle figurazioni femminili e ai “riflessi” elettrici, sino alle notissime scene in cui l'elettricità e la vita mondana si fondono, in particolare nelle opere boccioniane, come *Rissa in Galleria*, *La Retata* e *Idolo Moderno*. Sarebbero, in tal senso, certamente da approfondire e indagare i legami, già evidenziati da Ballo, tra la produzione bonzagnesca e quella boccioniana, soprattutto in direzione di una rilettura del rapporto che riconosca una circolarità di influsso nel dare e avere tra i due artisti.

Fra le identificazioni avanzabili con certezza per l'esposizione Intima 1910, invece, sicuramente esposta è *Luce e Fango* (ill.2), opera nota, ma ricondotta al 1913⁵⁶⁹, segnalata anche come *Scaricatori di Carbone*⁵⁷⁰: sullo sfondo di una piazza milanese, nell'atmosfera umida d'una notte, un gruppo di operai e di cavalli sono colti durante le loro attività lavorative, mentre l'interesse principale dell'artista si appunta sulla restituzione della tessitura luministica dei contrasti tra la luce abbacinante dei lampioni e dei riflessi sul selciato bagnato e il fango. Un lavoro questo che, al di là delle indiscutibili affinità con certi disegni boccioniani ricondotti oggi a *La città sale*⁵⁷¹, mostra la piena adesione di Bonzagni alla poetica della scena urbana, interpretata qui, ed in generale nella sua opera, con un occhio che in questo momento sembra mostrare significativi accavallamenti, pur nella differenza delle finalità e dei temperamenti, con le declinazioni del pittore calabrese. Credo sia altrettanto chiara l'identificazione che qui si propone di *Passaggio a livello* (ill.3) con *L'arrivo del treno*⁵⁷², attualmente ricondotto al 1912-1913, ma che risulta perfettamente in linea con le opere

⁵⁶⁵ G. Marangoni, *L'Esposizione Nazionale di Brera*, «Natura e Arte», XIX (1910), f. XXIII, pp. 739-760: 757.

⁵⁶⁶ G. Marangoni, *All'Esposizione di Brera. I pittori della femminilità*, «La Lombardia», LII (1910), 262, 21 settembre 1910, p. 2.

⁵⁶⁷ F. Gozzi, *Catalogo delle opere di Aroldo Bonzagni*, in F. Gozzi, a cura di, *Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento*, Motta, Milano 2006, p. 67, n. 11.

⁵⁶⁸ E. Pontiggia, a cura di, *Leonardo Dudreville*, cat. della mostra (Milano, Galleria Gian Ferrari ottobre-novembre 1994), Milano 1994, pp. 40-41 n. 5.

⁵⁶⁹ L'identificazione è acclarata dall'articolo di G. Marangoni nel quale l'opera è pubblicata con il titolo *Luce e Fango*: G. Marangoni, *Per un morto glorioso. Aroldo Bonzagni*, «La Cultura Moderna. Natura ed Arte», XXX (1921), 2, febbraio 1921, pp. 65-74, ripr. a pagina 68. L'opera è stata esposta, con una datazione al 1913, in occasione della monografica su Bonzagni a Ca'Pesaro, cfr. Aa.vv., *Aroldo Bonzagni*, cat. della mostra (Venezia, Ca'Pesaro, maggio 1980, Cento 1980, s.p. .

⁵⁷⁰ v.b., *Un quintetto d'artisti alla Galleria Pesaro*, «Emporium». XLIX (1919), n. 291, pp. 156-163 ripr. a pagina 158 come *Scaricatori di carbone*.

⁵⁷¹ Calvesi Dambruoso 2016, p. 415 nn. 593-594.

⁵⁷² M. Gazzotti, A. Villari, a cura di, *Futurismo e Dada. Da Marinetti a Tzara. Mantova e l'Europa nel segno dell'avanguardia*, cat. della mostra, (Mantova, Casa del Mantegna, 13 dicembre 2009 – 28 febbraio 2010),

databili al 1910, in particolare con un lavoro come *Luce e Fango*. L'identificazione appare corroborata dall'iconografia dell'opera che rappresenta proprio un passaggio a livello dinanzi al quale stazionano i pedoni in attesa di avere libero il passo. Il reciproco scambio con Boccioni sembra emergere, allo stesso modo, da altri soggetti delle opere di Bonzagni, come le tempere legate agli interni di ristoranti, caffetterie con cocottes e buona società. Soggetti simili a quello indicato in catalogo come *Five o'clock tea*, titolo che chiaramente allude ad una scena d'interno di socialità borghese, e che credo sia agilmente identificabile in una delle due versioni di *Room Tea*⁵⁷³, in particolare la prima delle due che porta una datazione autografa al 1910: la chiara ambientazione in una sala da the, le donne che bevono, sulla sinistra, il the, la ritualità mondana, la perfetta corrispondenza sia stilistica che tematica con le coeve scene di interno di caffè sono elementi che permettono di avallare l'identificazione della scena d'interno con il soggetto segnalato alla rassegna del 1910. Meno probabile, ritengo l'identificazione della tempera con un lavoro riprodotto da Roberto Togni in un suo articolo dedicato all'artista e indicato come « “Signore in giardino” ovvero “l'ora del te” »⁵⁷⁴ la cui datazione è, certamente, da rimandare al 1910, ma che non sembra fornire un aggancio iconografico stringente come la tempera precedente. Non si vuole, in questa sede, forzare una lettura bonzagnesca de *La Risata*, ma sarebbe da approfondire e considerare in maniera meno episodica l'indicazione di Guido Ballo in merito alla vicinanza di opere come *Signora al caffè* di Bonzagni⁵⁷⁵ con il celebre quadro boccioniano.

Guardando alle opere esposte dai futuristi, la penna de «Il Secolo» si mostrava meno scettica:

Ed eccoci nell'antro dei futuristi organizzati dove il pubblico si incoraggia ascoltando le esclamazioni...del pubblico e dove tende curioso l'orecchio alle spiegazioni che di quei difficili *rebus* psicologici o sociali dipinti, sanno dare gli iniziati amici dei terribili autori. Carrà appare in progresso; mostra lo sforzo di raggiungere e spiegare alcuni dei misteri del programma futurista stampato; ma, più che le sue ricerche del colore e della luce, sono notevoli quelle, davvero ardite, per rendere espressioni inedite di movimento di corpi umani e della folla. Russolo è passato da piccole acqueforti concettose e straordinarie, alla Poe, a studi applicati di colorazioni luminose dove ha ottenuto forti e buone vibrazioni.⁵⁷⁶

Russolo si presentava con un nucleo di opere consistente tra pittura e incisione⁵⁷⁷: *Il Profumo*, *Impressione*, *Nietzsche*, *I Lampi*, *Strada Ferrata* e tre *acqueforti*⁵⁷⁸. Nei più recenti contributi sull'artista⁵⁷⁹ benché sia nota la partecipazione all'Esposizione Intima, sono state segnalate come non identificabili le incisioni presentate: la notizia è, in parte, da correggere, esistendo una recensione della mostra dove si dice che «Rupolo [*sic!*] è passato da piccole acqueforti concettose e straordinarie,

SilvanaEditoriale, Milano 2009, p. 70. Il dipinto si trova presso la collezione Wolfsoniana Fondazione Regionale per la Cultura e lo Spettacolo di Genova.

⁵⁷³ Gozzi 1998, p. 191 n. 63 (ill. p. 192) e p. 192 n. 67 con illustrazione.

⁵⁷⁴ R. Togni, *Per un profilo storico di Aroldo Bonzagni (1887-1918)*, «Arte Lombarda», Vol. VIII, 2 (s. s. 1963), pp. 266-270, ripr. p. 268.

⁵⁷⁵ G. Ballo, a cura di, *Disegni di Aroldo Bonzagni*, Bologna 1969, p. 8.

⁵⁷⁶ i.o. 1910.

⁵⁷⁷ Tagliapietra, Gasparotto 2006, pp. 21-22.

⁵⁷⁸ Non c'è alcuna conferma, né dal catalogo, né dalla stampa, che in mostra fossero presenti tutte le opere elencate da G.F. Maffina (*Il Lavoro*, *Profumo*, *Lampi*, *Chioma*, *Treno in corsa nella notte*, *Nietzsche*), cfr. G.F. Maffina, *Luigi Russolo e l'Arte dei Rumori con tutti gli scritti musicali*, Torino 1978, p. 320.

⁵⁷⁹ Si vedano: Botta 2015, pp. 3-19; Tagliapietra, *Luigi Russolo artista figurativo*, Folini, Gasparotto, Tagliapietra 2014, pp. 17-29; Tagliapietra, *Dalla suggestione simbolista alla teorizzazione e produzione futurista: incisioni e dipinti*, in: Tagliapietra Gasparotto 2006, pp. 15-42.

alla Poe, a studi applicati di colorazioni luminose dove ha ottenuto forti e buone vibrazioni»⁵⁸⁰. Sebbene la nota non fornisca titoli, permette comunque di ipotizzare che le acqueforti siano verosimilmente da rintracciare nel gruppo di lavori databili tra il 1909 e lo stesso 1910 caratterizzato da un lato da soggetti di marca simbolisteggiante e dall'altro di esercitazioni luministiche: dovrebbe trattarsi, dati i riferimenti a Poe, di acqueforti da come *Maschere*, *Tentazione*, *Superbia-Avarizia-Lussuria*, *Città addormentata*, la stessa *Profumo* o *La Chioma* e le verifiche, in incisione, dei soggetti pittorici come *Mattino*, controparte calcografica dell'opera *Strada Ferrata*.⁵⁸¹ Sussistono difficoltà oggettive – manca, infatti, nelle recensioni qualsiasi accenno al soggetto – per l'identificazione di *Impressioni*, mentre *Strada Ferrata*, come rilevato da Tagliapietra che recuperava l'indicazione di Maffina (1978), è da individuare nella tela di soggetto ed ispirazione boccioniana *Periferia-lavoro* (ill.4). Opere note sono anche le altre esposte, fra le quali *Lampi* (ill.5) che risulta essere quella maggiormente convince la critica.⁵⁸² In merito a quest'opera e al rapporto con la versione di identico titolo e soggetto – che si indicherà come *Lampi II* – ma di dimensione minore in collezione privata (ill.6), i contributi hanno delineato un rapporto di precedenza della prima sulla seconda.⁵⁸³ Secondo Tagliapietra, infatti, il referente pittorico di Russolo «nella prima versione di *Lampi* [Tagliapietra si riferisce alla versione minore di collezione privata, nda] divenne, viceversa, più definito nei confronti di Previati, per concludersi, nella seconda versione di *Lampi* [quella attualmente alla GNAM di Roma, nda], nella più matura sintesi di queste esperienze».⁵⁸⁴ Che la versione di *Lampi* esposta al 1910 alla Famiglia Artistica sia da individuare nella tela maggiore conservata a Roma si crede sia indubbio in virtù di una recensione che descrive l'opera in questi termini: «Di Russolo è ammirato da tutti un grande quadro: *Lampi*. La Folgore vibra veramente in quel cielo fosco, attraverso l'acqua che scroscia sulla grande città»⁵⁸⁵. Il riferimento ad un *grande quadro* – si vedrà come un recensore rilevi la differenza tra *Lampi* e le tele di Carrà più piccole e di dimensione simili a *Lampi II* – sembra rimandare più che ad una tela di dimensioni 50x50, come è per versione minore, alla più ampia tela di 100x101 cm. Non sembra, tuttavia, così certo che la versione minore sia effettivamente la prima realizzata da Russolo: se si osserva, infatti, il *Lampi I* esposto alla Famiglia, ci si rende facilmente conto che l'opera si allinea al linguaggio di marca divisionista di Carrà e Boccioni, ed altri artisti vicini come Ugo Piatti, del periodo a cavallo tra il 1909-1910: pennellate minute, tecnica finissima, accordi cromatici delicati, così come li si ritrovano, rimanendo al catalogo russoliano, in *Periferia-*

⁵⁸⁰ i.o., *L'Esposizione intima della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLV (1910), 16052, 27 dicembre 1910, p. 3. La recensione è citata, sebbene con una parafrasi del testo, in M. Zanovello Russolo, *Russolo. L'uomo e l'artista*, Milano 1958, p. 24.

⁵⁸¹ Tagliapietra, Gasparotto 2006, pp. 132-137 nn. 26, 28, 29, 30, 40, 41, 42.

⁵⁸² «Di Russolo è ammirato da tutti un grande quadro: *lampi*. La Folgore vibra veramente in quel cielo fosco, attraverso l'acqua che scroscia sulla grande città» in d.b., *Alla "Famiglia Artistica". Esposizione Intima*, «La Perseveranza», LI (1910), 353, 21 dicembre 1910, p. 3; «Russolo si impone a prima vista con un quadro, *Lampi*, bello di colore e originale nel soggetto. Una città sotto l'infuriare della tempesta, lo smisurato bagliore della folgore nell'aria che squarcia il lividore delle nubi e illumina la città, dalla fuga dei tetti fin sul selciato delle vie più anguste. Effetto magnifico e novità assoluta. Sicurezza nell'adoperare i colori; immediatezza di impressione sugli osservatori; corrispondenza armonica tra la concezione e i mezzi per esprimerla», A. Mazza, *La Pittura futurista alla Famiglia Artistica*, «Il Nuovo Teatro», I (1910), 5-6, 25 dicembre 1910-5 gennaio 1911, p. 4. Segnalava l'articolo di Mazza, in seguito totalmente tralasciato dalla letteratura, Christa Baumgarth che, tuttavia, forniva una errata indicazione bibliografica per l'articolo: Baumgarth 1964, p. 187.

⁵⁸³ Tagliapietra 2006, pp. 23-24 e note; Lista 2009 pp. 90-91.

⁵⁸⁴ Ibidem

⁵⁸⁵ d.b. 1910, p. 3.

lavoro/La strada ferrata la cui datazione, infatti, è dubbia tra 1909 e 1910.⁵⁸⁶ Sotto questo profilo *Lampi I* dimostrerebbe una maggiore aderenza al dato naturalistico, un trattamento pittorico e cromatico meno espressionista, un divisionismo ancora non *complementarismo congenito* che si allinea con le coeve prove di Boccioni, così che si può convenire con Tagliapietra quando scrive che l'opera è un *pendant* delle *Officine* e del *Mattino* boccioniani risalenti, appunto, al 1908-1909. *Lampi II*, che si propone di individuare nella tela minore, presenta dei caratteri di maggiore esasperazione pittorica: dalle cromie violentemente forzate che vanno a sostituire i delicati toni violetti con gialli e rossi squillanti, alla pennellata che si fa più corsiva, saettante, carica di materia ed espressiva. Sono, sotto questo profilo, assolutamente condivisibili le notazioni di Tagliapietra che scrive di una pennellata allungata «quasi previatiana, nelle giustapposizioni di colori complementari e nella ricerca dell'atmosfera notturna, squarciata dalla folgore». Questi caratteri, tuttavia, non sono da leggere come una involuzione o spia di una precedenza della piccola tela sulla maggiore, bensì, si crede, come elementi evolutivi del linguaggio pittorico russoliano: il catalogo del pittore, del resto, mostra chiaramente come le opere riconducibili al 1910-1912 come *L'autoritratto con doppio eterico*, *Una e tre teste*, *Ricordi di una notte*, *Profumo*, *La Chioma*, presentino tutti l'esasperazione del ductus allungato previatesco e della forzatura cromatica e come ogni traccia di divisionismo decorativo e sistematico – *more* Piatti – sia abbandonato. Questi elementi, anche nel confronto con la personalità trainante di Boccioni, con il quale è evidente un rapporto costante a livello pittorico, trovano una spiegazione nell'evoluzione stessa del linguaggio boccioniano attorno al 1910-1911 culminante nelle finali redazioni de *Il Lutto* o *La Risata* in cui si evidenziano le forzature cromatiche e linguistiche suddette unite alla rimeditazione sulla pittura previatesca in linea con la finalità espressiva ricercata da Boccioni.

Anche per l'altra tela esposta da Russolo, *Profumo* (ill.7) noto è il legame con la *Testa Femminile* attribuita a Boccioni della quale si è già detto: nelle riflessioni che, in sede di studi, sono state fatte in merito all'influenza che Russolo ha potuto agire sull'amico, è stata rilevata una sorta di primogenitura russoliana sul concetto delle opere, così la versione incisa e quella pittorica sarebbero precedenti alla formulazione del soggetto da parte di Boccioni.⁵⁸⁷

Notissimo quanto esposto da Boccioni: *Baruffa*, *Crepuscolo*, *Il Lutto* e *Maestra di Scena* (ill.8-10), richiesta, quest'ultima, come visto, a Barbantini proprio per comparire all'Intima. Sicuramente i critici rilevavano in Boccioni la personalità di punta del gruppo⁵⁸⁸:

Il trionfatore è, anche questa volta, Umberto Boccioni, alla cui tecnica gioverebbe il sottrarsi alla pesantezza e opacità della pittura a olio. Ha qui, fra l'altro, una figura di donna che, meglio che il ritratto di una persona, pur riboccante di verità e di vita, è il carattere di un tipo. Questo giovane artista ha davvero dipinto per il futuro: questa sua opera d'arte, che oggi potrebbe forse ancora essere rifiutata a un'esposizione, troverà, a suo tempo, posto in una galleria.

⁵⁸⁶ Tagliapietra lo colloca al 1910 (2006, p. 146 n. 52) così è stato anche recentemente attribuito a quell'anno (Avanzi, Ferrari, Mazzocca 2016, pp. 192-193 n. 63). Diversamente Maria Grazia Messina e Maria Mimita Lamberti lo rimandavano al 1909 [M.G. Messina, M. Mimita Lamberti, a cura di, *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguardie 1910-1920*, cat. della mostra (Torino, GAM 4 febbraio – 4 giugno 2006), Fondazione Torino, Torino 2006, p. 28 n. 16] recuperando, in sostanza, l'indicazione di Maffina (1978, p. 108) che lo collocava tra il 1909 ed il 1910.

⁵⁸⁷ In ultimo F. Tagliapietra 2014, p. 20 e nota 16. Per una trattazione più ampia, I. Schiaffini, *Ricerche d'avanguardia e occultismo a Milano agli inizi del Novecento*, in Schiaffini 2002, pp. 58-62; Benzi 2008, pp. 47-48.

⁵⁸⁸ Calvesi Dambruoso 2016, p. 427 n. 642; p.240 n. 76; p. 422 n. 623; p. 282 n. 226.

Monticelli diceva che sapeva dipingere per fra trent'anni. Non aveva però mai firmato né solo, né con altri, alcun manifesto futurista.⁵⁸⁹

Purtroppo non vi sono descrizioni che permettano di avere informazioni prettamente stilistiche circa l'originaria formulazione de *Il Lutto*, opera, come noto, sulla quale Boccioni intervenne nella primavera del 1911 in vista dell'*Esposizione d'Arte Libera*.⁵⁹⁰ Le uniche note rintracciate di Decio Buffoni e di Mazza si limitano a descrivere iconograficamente l'opera portata in mostra, l'unica nuova insieme a *Bafuffa* dato che sia *Crepuscolo* che *La Maestra di Scena* erano note per essere state esposte la prima, proprio alla Famiglia Artistica, e la seconda a Venezia:

Il primo [Boccioni] di novità ci porta *lutto e una baruffa*. Donne piangenti, mani contratte nel dolore, una bara sollevata che si allontana, e crisantemi intorno. La baruffa è sotto una galleria, presso un caffè la folla corre, si agita, e con essa si agitano le ombre sotto le lampade ad arco.⁵⁹¹

Lutto è un quadro che dà una sensazione di tragicità dolorosa nelle contrazioni spasmodiche dei suoi personaggi che pare aggrovigliano le loro braccia e i loro corpi nella comunità del dolore. In fondo al quadro si vede allontanare una bara: ai due lati pompeggiano cespi enormi di crisantemi dai colori vivissimi intonati alla atmosfera psicologica dell'ambiente.⁵⁹²

L'ultimo *Signore della luce*, Carlo Carrà – il pittore che Armando Mazza indicava come il più audace di tutto il gruppo – esponeva sette opere: un *Paesaggio* e sei quadri che condividevano un unico titolo, *La città*.⁵⁹³ Christa Baumgarth nel 1964 aveva individuato alcuni dei lavori esposti sulla scorta di recensioni scarsamente note e, anche successivamente, tralasciate dalla storiografia.⁵⁹⁴ In primo luogo, partendo dall'articolo di Armando Mazza, segnalava la presenza di un'opera dal titolo *Nuove Sacerdotesse*:

Passiamo a un gruppo di donne, sciagurate abitatrici di una *casa da thé*. Sono ricoperte di veli leggeri, di garze impalpabili, così che vediamo le loro carni esauste di piacere illanguidire di una atmosfera d'aria rarefatta; carni sfatte, dorsi incarnati, avvoltoati da una luce malata d'oro vecchio. È tarda ora notturna e le *Nuove Sacerdotesse* – è questo il titolo del quadro – sono in attesa degli ultimi visitatori. Chiudiamo gli occhi: respiriamo un acre profumo che sa di muschio e belletto, di baci bugiardi e di spasimi comprati.⁵⁹⁵

L'opera, distrutta e poco richiamata nella stessa bibliografia carrariana in cui il titolo originale si è annacquato in un più prosaico *Prostitute* (arch. Carrà 5/10), era connessa ad un motivo che, dai lavori di Bonzagni alla lettera del primo *Manifesto*, sembrava costituire uno dei temi del futurismo nei

⁵⁸⁹ i.o. 1910.

⁵⁹⁰ Si tratta di un fatto noto grazie all'articolo di Teglio (Teglio 1911) che scrive: «E quest'uomo come invoglia al lavoro, come riscalda, come anima, come incoraggia! Ha appena finito una grande opera, ha appena lasciata la tavolozza che gli ha servito a ritoccare il suo quadro più futurista "Il lutto" – in quanto che in esso il colore esprime uno stato d'animo – che si accinge a tracciare segni su quattordici altre tele e ad iniziare un'opera completa e ciclopica sulla vita della città moderna».

⁵⁹¹ D.b. 1910.

⁵⁹² Mazza 1911. L'articolo non è citato nella bibliografia dell'opera nel catalogo ragionato del 2016 né in quello del 1983, né nei testi precedenti ad eccezione, come detto di Baumgarth.

⁵⁹³ *Esposizione Intima*...1910, p. 6 nn. 60-66.

⁵⁹⁴ Baumgarth 1964, pp. 186-187. Giovanni Lista (Lista, Masoero 2009, p. 87) riporta le stesse informazioni omettendone, come sua prassi, i riferimenti.

⁵⁹⁵ A. Mazza, «Il Nuovo Teatro», I (1910), 7, p.

termini teorici di un riferirsi alla vitalità allucinata e nottambula della metropoli. La Baumgarth ipotizzava che l'opera altro non fosse che *Care puttane*⁵⁹⁶, il supposto e disperso dipinto boccioniano esposto all'*Arte Libera* e che Soffici nella sua recensione su «La Voce» confondesse il lavoro attribuendone, in sintesi, la paternità a Boccioni. L'indicazione del 1964 è rimasta del tutto inascoltata dalla critica boccioniana: in tempi recenti Federica Rovati ha indicato, sulla scorta proprio della recensione di Soffici,⁵⁹⁷ come l'opera sia, tuttavia, da intendersi come altro lavoro rispetto a *La Retata* quadro col quale è stato costantemente identificato e sovrapposto, tanto che risulta essere il secondo titolo dell'opera ugualmente dispersa.⁵⁹⁸ A rendere più complessa la questione, vi è un testo di Soffici, *Il Salto Vitale*, in cui l'opera è così ricordata:

e ciò senza parlare di un altro dipinto dello stesso Boccioni, intitolato *Care puttane* e raffigurante appunto tre di codeste donne sedute a una tavola di caffè, scollatissime e oltraggiosamente procaci, le quali ostentavano, negli abiti del mestiere e nei larghi cappelli piumati, una sgargianza e chiassosità di tinte che direi napoletane e tali da far pensare a un dipinto, non pur di Lionne, ma d'Irolli.⁵⁹⁹

Sembra, a tutti gli effetti, che le due descrizioni combacino: alla *casa da thé* si sostituisce l'immagine di una tavola di caffè, sostanzialmente un locale notturno come il precedente, molto probabilmente a descrivere una identica scena. Si crede che l'identificazione, con molta cautela, ipotizzata nel 1964, tra *Nuove Sacerdotesse* e *Care Puttane*, una volta corroborata dalla descrizione di Soffici assuma una maggiore consistenza e che, pertanto, sia da riconsiderare la pertinenza al catalogo boccioniano della voce *Caro Puttane* sia come quadro altro rispetto a *La Retata*, sia come variazione di titolo dello stesso.

Sempre Christa Baumgarth, sulla scorta di quanto scrive Armando Mazza, passava ad identificare una seconda opera descritta come una fantasmatica:

carrozza che attraversa di sera una piazza bagnata. Ha combinazioni di colori sorprendenti; la sagoma del veicolo e del ronzino è diversa da quella che abbiamo visto su altri quadri: ha un moto come di convulsione tra le luci e le ombre che la investono e la circondano. E la visione ci resta impressa nella mente come la nervosità dell'artista che l'ha animata

La studiosa, correttamente, proponeva di riconoscere la tela esposta in un ulteriore soggetto cittadino: *Notturmo a Piazza Beccaria* (ill.11) in cui, appunto, si scorge un vagone di tram, dissolventesi tra il bagliore delle luci e dell'umidità, percorrere Piazza Beccaria. Le due tele, la cui presenza appare altamente probabile, rispondono bene, del resto, alle descrizioni di Decio Buffoni che parla di «lavori più piccoli [rispetto a *Lampi* di Russolo, nda] buone impressioni di folle attorno a trams, di donne in ambienti chiusi, di vetture che passano barcollando nella nebbia sul fango».⁶⁰⁰ L'indicazione di Buffoni circa le dimensioni minori delle opere di Carrà rispetto a quadro di Russolo, conferma che il *Lampi* esposto sia appunto la versione maggiore del tema: l'inciso permette di ipotizzare, inoltre, che

⁵⁹⁶ Baumgarth 1964, pp. 188.

⁵⁹⁷ Soffici 1911.

⁵⁹⁸ Rovati 2009, p. 211. L'indicazione non è stata recepita nel Catalogo Ragionato: Calvesi, Dambruoso 2016, p. 428 n. 645, e *La Retata* continua ad essere indicata come *Care Puttane*.

⁵⁹⁹ A. Soffici, *Opere*, VII, Vallecchi, Firenze 1968, p. 591. Ora anche in E. Coen, a cura di, *Illuminazioni. Avanguardie a confronto. Italia. Germania. Russia*, cat. della mostra (Rovereto, Mart, 17 gennaio – 7 giugno 2009), Electa, Milano 2009, pp. 30-31.

⁶⁰⁰ d.b 1910.

la prima delle opere menzionate sia un ulteriore lavoro, *Piazza del Duomo a Milano* (ill.12), in cui si vedono proprio *impressioni di folle attorno a trams*.⁶⁰¹ In merito a questa tela, sulla cui datazione si è dibattuto,⁶⁰² sembra certa la retrodatazione da parte di Carrà al 1909 e che la data sia da fermare al 1910 come conferma la dedica a quell'anno a Mazzucotelli. Completamente da rigettare è, invece, la datazione, finanche al mese, di Fabio Benzi che riconduce senza alcun motivo valido la tela al settembre-ottobre 1911 – in virtù dell'assonanza visiva con *Souvenir de voyage* – obliterando del tutto l'incontrovertibile datazione della dedica al 1910. Tra le scarse attestazioni circa la presenza di Carrà, si legge un apprezzamento, soprattutto in controluce alle precedenti note negative in merito alle opere del pittore:

Carrà appare in progresso; mostra lo sforzo di raggiungere e spiegare alcuni dei misteri del programma futurista stampato; ma, più che le sue ricerche del colore e della luce, sono notevoli quelle, davvero ardite, per rendere espressioni inedite di movimento di corpi umani e della folla.⁶⁰³

Difficile dire se, fra queste espressioni della folla, vi fosse anche *Luci Notturme*: se il soggetto sembrerebbe coerente con gli altri sin qui tracciati, rimane la datazione al 1911 dell'opera apposta dal pittore e non si crede necessario avanzare ipotesi di retrodatazione.⁶⁰⁴ Non è possibile, stante la mancanza di ulteriori descrizioni, definire che genere di opera si possa celare dietro il *Paesaggio*. Difficile esprimersi anche in merito al quadro con un *cavallino verde* cui allude Teglio nella sua recensione.⁶⁰⁵

Tra gli artisti che, non solo generazionalmente, ma culturalmente si collocavano in prossimità della falange futurista, l'Intima del 1910 vede la partecipazione di Carlo Erba con due *Impressioni*, un *Crepuscolo* e uno *Studio di paese* (1910 cat. nn. 41-44)⁶⁰⁶ difficili da identificare. Espone anche Leonardo Dudreville⁶⁰⁷ che esordisce proprio nel 1910 nella sezione del Bianco e Nero dell'Intima: «in un salotto dedicato al Bianco e Nero, un nuovo socio, Leonardo Dudreville, un giovane di certo, debutta con tre disegni, fra i quali una sala di cinematografo, definitivo e suggestivo studio di folla nella penombra e di mezze luci lontane»⁶⁰⁸. Questo disegno, difficile da riconoscere tra i tre numeri segnati in catalogo come *Dramma*, *Glorie antiche*, e *l'opificio*, sembrerebbe identificabile con *Studio per Il cinematografo* (ill.13), ricondotto al 1917, ma che risponde, invece, in maniera precisa alla descrizione citata.⁶⁰⁹ Italo Josz, pittore quasi del tutto trascurato dagli studi⁶¹⁰, ma figura estremamente interessante per quel che pertiene sia gli sviluppi della storia della Famiglia Artistica, sia la vicenda futurista milanese – come si evince dalla autobiografia di Dudreville il pittore intratteneva serrati rapporti con tutti i membri del gruppo, Boccioni ne realizza anche un ritratto, ed era vicinissimo a Sant'Elia – esponeva una *Donna Umbra*, ma, soprattutto, *Io e lei* (ill.14) da

⁶⁰¹ Rinaldi in Bandera 2012, p. 88.

⁶⁰² Guzzi 1994, pp. 190-191.

⁶⁰³ i.o. 1910.

⁶⁰⁴ Rinaldi, in Bandera 2012, p. 94.

⁶⁰⁵ A. Teglio, *Pittura e pittori futuristi*, «Il Panaro», L (1911), 1, 1 gennaio 1911, pp. 1-2.

⁶⁰⁶ Crispolti 1981, pp. 9-11.

⁶⁰⁷ Sull'artista si veda da ultimo E. Pontiggia, a cura di, *Leonardo Dudreville dal divisionismo a Novecento. 1885-1975*, cat. della mostra (Monza, Serrone Villa Reale, 19 settembre – 19 dicembre 2004), Milano 2004.

⁶⁰⁸ i.o., 1910; *Catalogo Illustrato della Esposizione Annuale d'Arte della Famiglia Artistica. Anno 1910-11*, I.G.A.P., Milano 1910, pp. 14-15 nn. 269-271.

⁶⁰⁹ Cfr. P. Thea, a cura di, *Dudreville. Opere su carta 1905-1977*, Milano 1987, p. 46 n. 31; D'Agati 2018.

⁶¹⁰ Di lui si ha solo la voce biografica per il Dizionario Biografico degli Italiani curata da Rossella Canuti (2004, vol. 62).

identificare in un singolare autoritratto vicino alle interpretazioni simboliste russoliane del tema, sebbene pittoricamente si mantenga distante dalle ricerche luministiche di impronta divisionista.

È interessante notare come Decio Buffoni, in un passaggio del suo testo, sottolinei come gli esempi di pittura futurista non si limitassero all'*antro* dei firmatari ma anche ad altri artisti: oltre a Bonzagni, il critico cita Ugo Piatti e Giovanni Battista Grandi. Ugo Piatti esponeva tre *Studi* (cat. nn. 187-189) «arcobaleni di colore»⁶¹¹ e Buffoni lo definiva un «buon divisionista nei paesaggi», più curiosa appare, invece la personalità di Grandi il cui esordio, nelle sale dell'associazione, avveniva nel 1909 con due opere, *Giardino* e *Mio Figlio*.⁶¹² Sul pittore bolognese, classe 1886, non sono disponibili studi strutturati e la sua personalità attente un recupero integrale:⁶¹³ per quanto è possibile considerare dall'opera esposta nel 1905 alla Biennale veneziana⁶¹⁴ – *Quando cantano le cicale* (ill.15) – il pittore sembra muoversi in una dimensione divisionista con una netta preferenza per una pittura di impasti, già le opere esposte nel 1907⁶¹⁵, invece, mostrano un mutamento sostanziale da rimandare ad un influsso di Anglada e, forse, ad una conoscenza della ritrattistica inglese del periodo attorno a Lavery, tanto per le scelte iconografiche che per la predilezione per una pittura di più ampio respiro e di vivace tessitura cromatica, come lascia intendere *La Pallida* (ill.16). Non stupisce, in tal senso, che il recensore de «Il Secolo» scriva che il pittore «perde di sincerità, distratto dal Bonzagni» ed è chiaro il riferimento ad un quadro esposto dal pittore, *Grand Boulevard* (ill.17), opera certamente accostabile alla produzione bonzagnesca e alla esasperazione cromatica futurista: del resto Grandi risulta essere in contatto con Boccioni.⁶¹⁶ L'opera, riprodotta anche in catalogo, è apprezzabile nella sua interezza in seguito alla sua riemersione sul mercato⁶¹⁷: firmata e datata a Parigi al 1910 potrebbe attestare, forse, un autonomo aggancio da parte del pittore della cultura figurativa post-impressionista di marca latamente espressionista parigina.

Come detto, l'Intima del 1910 portava con sé la consueta ampia e ricca articolazione di proposte, anche in contrasto linguistico, generazionale e ideale tra loro. L'euforica parabola della vita boccioniana, la frenetica corsa futurista, l'accavallarsi di eventi modernizzatori, sembrano dilatare i tempi, ma corrono solo cinque anni, tra il dicembre 1910 ed l'aprile 1916, quando Boccioni, sintetizzando la vicenda artistica del recente passato, consegnava su «Gli Avvenimenti» un quadro alquanto impietoso:

la coscienza artistica italiana è stata ed è tuttora, un nostalgico stagno tradizionale, con i suoi tristi fiori e i suoi ranocchi critici – e le sue zanzare laudative. [...] La pittura sembra divenuta d'un tratto una organizzatissima agenzia del Touring, quando non è un laboratorio chimico-botanico o un gabinetto di psichiatria! Tutti calzano scarpe ferrate, corrono in montagna o in pianura... Afferrano le vacche, le pecore, i contadini! È una specie di frenetica leva in massa di seminatori, di mietitori, di pastori, di falciatori, di mandriani... di casolari, di greggi, di alti pascoli, di picchi eccelsi. È un canto campestre, un belare, un muggire pietosi nelle albe, nei meriggi, nei tramonti. Non vedete già la moderna pittura italiana?

⁶¹¹ A.c. 1910.

⁶¹² *Esposizione annuale...*1909, nn. 75, 90.

⁶¹³ Si segnala soltanto una breve monografia che ripercorre in maniera meritevole ma estremamente superficiale la vicenda umana di Grandi: F. Gencarelli, *Giovanni Battista Grandi*, Bologna 1985.

⁶¹⁴ *VI esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia. 1905. Catalogo*, Ferrari, Venezia 1905, p. 113 n. 8 (Grandi Giovanni, *Quando cantano le cicale*)

⁶¹⁵ *VII Esposizione...* 1907, p. 104 nn. 9-10 (Grandi Giovanni, *La Pallida, Vampiro*).

⁶¹⁶ Grandi, accanto a questo lavoro, esponeva diversi non meglio specificati studi e un *Sotto i castagni* (cat. nn. 20-26). Si veda: Gencarelli 1985.

⁶¹⁷ Waddington's, *American & Modern Painting Online Auction*, 25 febbraio 2016, lotto 132

Gli artisti piangono invasi dal grande sentimento della Natura e tanto più singhiozzano quanto più verde è lo spettacolo e cocente il sole. Con questi singhiozzi di cielo, con questi sospiri di solitudini alpine, con queste lacrime di laghetto o sussurro di casolare, l'arte infila il viottoletto intimo e fangoso del quadro di genere. L'impressionismo, il divisionismo e tutte le scoperte italiane che *dovevano* derivarne, vi si impantanano e vi si intristiscono esaurendosi. Pellizza da Volpedo tra campi e lavoratori, piange... Morbelli per i fili di una zolla, piange... E così gli altri minori, così i giovani d'allora. Solo, a Roma, diverso e feroce stava Giacomo Balla – ma una errata religiosità scientifico-positivista gli intorbidiva il temperamento modernissimo.

In mezzo a questo scoraggiato piagnisteo panteistico, o come si voglia chiamare, i pittori commerciali, i furbi si son fatti sotto carponi, hanno rubacchiato le lacrime degli artisti migliori, deboli e sinceri, han rimodernati alla meglio con pezze complementari i lerci roboni dell'accademia, ed hanno raffazzonata una moderna arte italiana. Di questa arte il pubblico nostro si appaga.⁶¹⁸

Scorrere il catalogo dell'Esposizione Intima del 1910, così come appare considerando le precedenti e le successive rassegne, significa fronteggiare un numero significativo di *piagnistei panteistici*: se la condanna netta e senza appello di Boccioni si fondava, certamente, su una personale posizione contestativa della tradizione pittorica locale e si tratta di un giudizio da non assolutizzare, rimane altresì incontrovertibile la percezione di una deriva della produzione lombarda all'interno di una vulgata regionalista caratterizzata dalla prosecuzione di una linea pittorica canonizzata sia stilisticamente che contenutisticamente.

La glossa talloniana nel ritratto, i dialetti "impressionisti" e divisionisti, le semplificazioni e volgarizzazioni, sia contenutistiche sia tecniche, dei maestri del colore diviso da Segantini a Morbelli, lo stesso cristallizzarsi dei linguaggi – sicché per la critica sembra essere un sollievo vedere un Morbelli che non *puntineggia* – costituiscono le macroaree in cui si inserisce larga parte di una produzione che ha pure, e lo si è visto considerando le precedenti edizioni delle Intime che costituiscono la traccia per la ricognizione di una "avanguardia" all'interno della tradizione linguistica locale, una vena interna di rinnovamento e di rigenerazione.

È ancora il 1900 quando Carlo Bozzi su «L'Italia del Popolo» descrive gli acquirenti delle Intime come «buongustai d'avanguardia, modernisti intransigenti e raffinati», una definizione stranante qualora si consideri come estremamente sfumati appaiano oggi i confini tra posizioni linguistiche che sembrano caratterizzate maggiormente da affinità che non da divergenze da *avanguardia intransigente*. Tra Bazzaro e la sinteticità di Gallotti, tra Longoni e la pittura alpina Carozzi, tra Grubicy e Fornara e le declinazioni neo-romantiche di Viviani e finanche alle declinazioni divisioniste attorno al 1908-09 di Carlo Erba, Carlo Carrà o Boccioni, le continuità appaiono decisamente consistenti.⁶¹⁹

La storia delle rassegne della Famiglia Artistica, sotto questo profilo, costituisce un privilegiato punto di osservazione che permette di valutare, nella continuità di una lunga durata, il verificarsi di alterazioni minute – numerosissime – e di poche alterazioni radicali. Dal 1886, anno in cui

⁶¹⁸ Z. Birolli, *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 407-408.

⁶¹⁹ Per il caso boccioniano da ultimo: Rebora 2016. Si vedano inoltre come riferimenti di base sull'evoluzione interna al divisionismo tra anni novanta e primo decennio del secolo: G. Ballo, *Boccioni e il suo tempo*, in G. Ballo, a cura di, *Boccioni e il suo tempo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, dicembre 1973-febbraio 1974), Milano 1973, pp. 13-31: 13-21; Crispolti 1981, pp. 9-17; G. Ballo, *Boccioni a Milano*, in G. Ballo, *Boccioni a Milano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, dicembre 1982- marzo 1983), Mazzotta, Milano 1982, pp.11-76: 11-38; E. Coen, *Oltre il divisionismo. Balla, Boccioni, Severini, Sironi*, in Belli Rella 1990, pp. 354-423; Scotti 1994; Masoero, in Lista, Masoero 2009; Damigella, in Cagianelli Matteoni 2012; Colombo in Cagianelli, Matteoni 2012; Avanzi, in Avanzi, Ferrari, Mazzocca 2016, pp.17-27.

l'avvenirismo e l'avanguardismo pittorico si sostanziano nella pittura colorista tutta tesa alla riflessione sul colore come dato fondamentale e sulla relativa ricerca attorno al tema del vero luminoso, al 1910 l'ipotesi principale si raccoglie ancora tutta attorno alla – utilizzando un termine kubleriano – sequenza formale del rapporto luce-colore-dato naturale. È all'interno di questa lunga sequenza che si collocano gli eventi radicali del divisionismo, pur iscritti nelle posizioni polarmente opposte di Previati e Morbelli attorno al tema del *vero* e dell'*ideale*, e del futurismo e delle ricerche estetiche dei “para-futuristi” che, sempre nel solco di una stessa problematica tecnica e concettuale del rapporto luce-colore, giungono al definitivo superamento dell'impasse della verità retinica a favore dell'espressione anti-naturalistica e non-oggettiva che, almeno per Boccioni, culmina nella poetica dello stato d'animo plastico intendendo una modalità inedita di estrinsecazione concettuale per il problema tecnico del binomio luce-colore-espressione tradotto nella formula del complementarismo congenito.

Non sono dati, tuttavia, solo gli eventi “radicali”: ecco che, attraverso le *Intime*, la straniante avanguardia di Bozzi diventa una avanguardia “quotidiana”.

L'avanguardia che negli anni novanta produce le *bolle di sapone* e il *daltonismo* di una generazione che non concepisce e non restituisce il vero alla stessa maniera dei pur avanguardisti e avveniristi Carcano, Gola, Bazzaro, ma lo interpreta alla luce di una sensibilità cromatica in cui al tono si sostituisce il timbro e la vibrazione del colore; ecco, in un momento di generalizzato affidamento al colore, l'avanguardia del disegno, l'avanguardia tecnica nella minuta rivoluzione interna al pastello di Sottocornola e dei pittori che ne seguono le orme; ecco l'avanguardia che sulle premesse del naturalismo e della pittura *posata* sulla tela guarda ad una ulteriore sintetizzazione del dato luminoso e cromatico con l'esasperazione della materia pittorica; ecco l'avanguardia che sulle premesse tecniche del divisionismo formula delle variazioni in cui singoli elementi del lessico – così si registrano *varianti* di pennellata sistematica o sciolta, decorativa o votata alla esasperazione materica, dal colore naturalistico ad un colore *aggressivo* nella logica dei contrasti – vengono sottoposti ad un processo di revisione e decantazione individuale che, se da un lato oblitera taluni elementi, dall'altro ne apporta di nuovi mutando l'essenza stessa del linguaggio sicché il divisionismo di Cinotti o Prada non è il divisionismo di Longoni o Morbelli. È l'avanguardia che introduce e approfondisce stimoli derivanti da contesti diversi e che conducono a veri e propri “revival” e si pensi al recupero massivo di Monticelli, Cremona, Ranzoni e Fontanesi proprio nel primo decennio del secolo. È l'avanguardia che supera, nel primo decennio del 1900, l'idea del *vero* a favore dell'*emotivo* e che piega il paesaggio ad una interpretazione e non più ad una logica di restituzione ottica. Senza considerare che in questa avanguardia quotidiana e domestica si inseriscono costantemente stimoli provenienti da contesti esterni come gli influssi internazionali, passanti principalmente da Venezia.

L'occhio assolutista, mutuando una felice definizione di Guido Ballo, boccioniano nel 1916 coglie in questa *avanguardia* il riverbero di uno stagno, ma nello stesso 1910 Mario Bezzola, esponente di un'altra *avanguardia* generazionalmente sovrapposta e distante nelle ricerche dalle implicazioni stesse della pittura divisa, parla col medesimo assunto assolutista del lessico futurista come di «un linguaggio già da troppi tentato», un riverbero anch'esso, dunque di uno stagno, quello divisionista, che non sembrava interessare le ricerche pittoriche di Bezzola.

La recensione di Bezzola è, dunque, un utile mezzo per comprendere l'altra metà dell'avanguardia con le sue «nuove forme d'arte» che si manifestavano all'Intima: la segregazione volontaria dei

futuristi, infatti, significava anche segregazione in termini critici, cosicché gli osservatori d'arte distinguono nettamente ciò che riguarda l'*antro futurista* e ciò che pertiene il resto della rassegna.

È una nostra vivace, veramente intima quella, e che presenta gli artisti più giovani e più combattivi, sotto la loro veste vera, senza convenzionalismi. Sono numerosissimi minuscoli quadri, pagine di vita vissuta, squarci di azzurro, gruppi di piante in fiori, schizzi di nevai, di marine, vivaci calde visioni d'autunno, che si allineano e sovrappongono lungo le pareti delle varie sale della vecchia società; la quale sempre in voce di crisi, manifesta sempre in queste sue esposizioni una vitalità indiscussa ed una aspirazione continuata verso nuove forme d'arte che, se dà luogo talvolta ad intemperanze, giova a dare al complesso delle mostre un aspetto giovanilmente vario ed interessante.

Ogni artista ha mandato schizzi usciti vivi e freschi sotto la impressione incombente del momento, riproducendo visioni fugaci di colore, ardimenti di linea, che la mole stessa del quadro grande non potrebbe consentire, ed in cui vibra tutta la nervosa attività dell'autore. Dei nomi? Sono quasi tutti di giovani poco noti quantunque non nuovi a queste manifestazioni di attività e di bellezza ma pur ve ne sono tra di essi taluni di provetti e che alla fama maggiori lauri non chiedono.

Tra coloro che non abbisognavano di *lauri* il primo, nella lista del critico, era Giuseppe Carozzi che si presentava con tre opere (cat. nn. 95-97) tra cui un *bozzetto* descritto come un «succoso bozzetto del suo quadro lo *stagno dell'oblio* esposto all'ultima Biennale di Venezia, con un breve luminoso tramonto e con un paese basso di toni e di modeste proporzioni». ⁶²⁰ L'opera esposta in laguna (ill.18) era una vasta tela di paesaggio con un velame simbolico evocato dal titolo e che si rispecchiava nello stato di abbandono e desolazione descritta. ⁶²¹ Si crede che l'opera esposta all'Intima sia identificabile, per la stretta vicinanza tra i lavori e la rispondenza con la descrizione fornita da Marangoni, con un piccolo dipinto, firmato e dedicato a Renzo Weiss, collezionista ed acquarellista dilettante nonché socio della Famiglia. La tavoletta (ill.19), che Bezzola definisce «il punto di partenza» per la grande tela portata in Biennale, mostra una pittura certamente distante dalla tecnica divisa e basata su una pennellata corposa con colori poco diluiti e puri, un trattamento che, del resto, appare comprensibile per un bozzetto di simili dimensioni.

Accanto a Carozzi, Angelo Morbelli si presentava con due piccoli lavori, «due gioielli in due quadretti minimi: *Canale di Murano e Lagune*» ⁶²², nei quali, a detta dei recensori, la pittura si presentava «senza la molesta dei puntini» o, in ogni caso, con una pittura più sciolta rispetto all'applicazione tecnica del ductus diviso. ⁶²³

Tra i maestri "storici" figurava anche Luigi Conconi con due dipinti e due acquarelli (cat. num. 98-99, 262-263): «Conconi ha due quadretti, deliziosi: *Fosso divisorio* è degno del Cremona per la grazia del sentimento e degno del Conconi per la bizzarria della trovata pittorica e la spontaneità della pittura». ⁶²⁴ Se della «fronzuta pianta» che costituiva una delle due prove pittoriche non vi è traccia alcuna e la descrizione si rivela inutile per la comprensione del soggetto, il Catalogo presenta una illustrazione del *Fosso divisorio* (ill.20), lavoro che si pone in continuità con la pittura di matrice cremoniana dell'artista e che, per quanto possibile arguire dalla riproduzione, sembra da rimandare

⁶²⁰ Marangoni 1910. Si vedano anche: a.c. 1910; M.B. 1910.

⁶²¹ *IX Esposizione...* 1910, p. 139 n. 32.

⁶²² Marangoni 1910.

⁶²³ A.c. 1910; i.o. 1910.

⁶²⁴ i.o. 1910.

ad anni prossimi all'esposizione per le assonanze della pennellata saettante con opere riferibili al primo decennio del secolo come *Meriggio* o *Giardino con bambini*.⁶²⁵

Ampia, come sempre, la presenza di piccole e medie impressioni e lavori dedicati al tema del paesaggio. Sull'onda lunga di una pittura di "impressione" con l'accentuazione della vivacità della pennellata e degli impasti si ponevano Achille Jemoli con la sua *Bufera* (ill.21), il più maturo Antonio Pasinetti con diverse opere tra le quali un bozzetto dal titolo *Lago di Garda* (ill.22), «una visione di variopinte case in riva al lago»⁶²⁶, lavoro datato attorno agli anni novanta del secolo trascorso giacché realizzato per Giuseppe Zanardelli⁶²⁷, Pietro Adamo Rimoldi che, se nella ritrattistica si allineava sulla linea di Rietti, nel paesaggio enfatizzava una pittura di evanescenze più che di solidità goliane - «va affinandosi coll'ammirare i motivi del Gola» scrive il commentatore de «Il Secolo» - come documenta il *Lungo il Naviglio* (ill.23). Lazzaro Pasini, ormai cinquantenne e versato nella pittura di paesaggio sconfinante nel generismo, sembrava voler rinvigorire la sua musa e «pare convertirsi al puntinismo»⁶²⁸ come sembra evidente dal *Valle Imagna* (ill.24) di manierata tessitura filamentosa.

Antonio Piatti e Mario Moretti Foggia si imponevano con le impressioni derivate dai rispettivi viaggi in Olanda e in Oriente. Il primo ne ricavava opere che attiravano le lodi di Marangoni⁶²⁹ che, in un suo cammeo su «La Cultura Moderna», non esitava a definire la pittura di Piatti in questi termini: «La tecnica non potrebbe essere più sentita e larga di significato pur senza discendere a grottesche pose di originalità a tutti i costi, mantenendosi anzi ad altezza nobilissima di ideali avveniristi senza rinnegare le conquiste più rispettabili della tradizione nazionale».⁶³⁰ Al netto della polemica anti-futurista - Marangoni nei suoi interventi si rivela sempre avverso nei confronti del gruppo - la pittura di Piatti di ritorno dal soggiorno olandese rispondeva alle notazioni del critico: la stesura pittorica è estremamente sintetica e larga, sia quando affidata ad ampie pennellate che a segni più minuti, una sintesi che si traduce in campiture ampie, ravvivate da accensioni timbriche di colori puri a corpo, e in una messa in parentesi degli elementi aneddotici e narrativi tipici del generismo, nonché di certo patetismo proprio della pittura di Piatti, a favore di una evidenziazione di elementi esclusivamente pittorici e costruttivi del colore. Sono questi elementi che si notano in opere come *Olandesina*, lavoro che si può leggere in sequenza con la *Ragazza olandese* (ill.25) esposta all'Intima, e nello stesso *Lago dei cigni a Bruxelles* (ill.26).

Mario Moretti Foggia, invece, tornava con una tavolozza accesa dai colori orientali «vivi di tono e di ardente color locale»⁶³¹: scene cairote, mercati a Damasco. Queste piccole tavole costituiscono oggi la parte più nota dell'attività artistica del pittore⁶³² e si pongono in continuità con la produzione del

⁶²⁵ *Mostra individuale di Luigi Conconi. Pittore e Architetto*, Galleria Pesaro, Alfieri & Lacroix, Milano 1920,

⁶²⁶ i.o. 1910

⁶²⁷ « Antonio Pasinetti è uno dei rari veterani che non abbiano sdegnato questo convegno giovanile. E il bozzetto del suo *lago di Garda* il noto grande quadro eseguito per commissione di Giuseppe Zanardelli, porta nella mostra una nota di calda e vibrante sincerità cromatica. Dello stesso autore figurano i bozzetti degli affreschi onde decorata la cappella Bocconi al Monumentale: una *maternità* triste e ieratica fra due lunette con teorie di angeli e putti musicanti. Opera di robusto anelito lirico e di sapiente composizione», Marangoni 1910.

⁶²⁸ i.o. 1910

⁶²⁹ « Antonio Piatti dal suo recente viaggio nei Paesi Bassi reca alcune elegantissime tele: la *ragazza olandese* e l'ardito *lago dei cigni di Bruxelles* sono fra le altre notevoli per la scioltezza signorile della condotta e la grazia del segno», Marangoni 1910;

⁶³⁰ G. Marangoni, *Un Artista di Passione. Antonio Piatti*, «La Cultura Moderna», XXI (1911-1912), fasc.1, , pp. 4-14:13.

⁶³¹ Marangoni 1910.

⁶³² R. Bossaglia, *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo (1830-1940)*, cat. della mostra (Torino, Palazzina di caccia di Stupinigi, 11 settembre 1998 - 10 gennaio 1999), Marsilio, Venezia 1998, pp. 215-218; 246-249.

pittore: *Una piazza di Damasco* (ill.27), riprodotto in catalogo e recentemente riemerso sul mercato, è caratterizzato da una pittura agile che apparenta queste prove, negli esiti, alla coeva pittura di Gallotti, circoscrivendo una schiera di giovani sperimentatori che, sul tema del paesaggio, portano avanti e approfondiscono la lezione bazzariana verso una ulteriore sintesi luministica e cromatica e una solidificazione della visione (ill.28).

Tra i giovani *avanguardisti* si muovevano Roberto Borsa che proseguiva in una interpretazione lirica del paesaggio che, non a caso, evocava le lunari visioni di De Maria, all'insegna di una pittura tesa a restituire, anche matericamente, la vibrazione luministica come documenta *Prime ombre* (ill.29), e Raul Viviani che portava avanti la sua ricerca atmosferica nella complessa articolazione grafica e cromatica della propria pittura in una libera reinterpretazione, se non estremizzazione, della *koiné* divisionista non giunta, ancora, agli esiti prettamente pulviscolari del 1912: non a caso il recensore de «Il Secolo», parlando dell'opera esposta *Sera d'autunno* (ill.30), riferiva di una progressiva tendenza al *decorativismo* della produzione di Viviani scrivendo come l'artista dimostrasse «di sentire il sentimento della decorazione e l'uso decorativo della sentimentalità». Di Arturo Tosi, in questo momento alla testa di un ripensamento fontanesiano del paesaggio come documentato dalle opere riconducibili al periodo tra il 1909 ed il 1912, erano presenti cinque paesaggi: «Tosi nella sua estasi fontanesiana si consolida e si raffina nell'espressione delle forme» scrive il critico de «Il Secolo» e gli fa eco Marangoni, «le cinque impressioni di Arturo Tosi si improntano tutte a un sincero ed amoroso studio del vero, illeggiadrite da un soffio morbido di quella melanconica poesia agreste che forma una delle caratteristiche migliori di questo studioso pittore».

Come sempre l'Intima era occasione per la manifestazione di nuovi artisti e affermazioni di più strutturate proposte da parte di pittori e scultori dall'esordio recente: così Ugo Martelli, presente per la prima volta all'Intima del 1909, proseguiva con i suoi soggetti su variazione di alberi e veniva definito «impressionista buono, per la disinvolture e la concisione con la quale crea i suoi paesaggi». ⁶³³ Guido Mazzocchi, ormai affermatosi per la sua produzione da ritrattista, portava diversi lavori sia paesaggistici – *Dopo l'uragano*, *Spighe mature* – sia di figura ed, in particolare, il *Ritratto di mia sorella*¹⁰⁷ (ill.31) opera esposta alla biennale veneziana che riceve consensi dalla critica e palesa la definitiva virata longoniana del pittore verso una stesura pittorica pulviscolare di marca divisionista, tanto che Bezzola rileva come l'opera sia caratterizzata da «una fattura poco solida» ben rispondente alla accentuazione decorativa della pennellata. ⁶³⁴ Se nel paesaggio, attorno a Tosi, si può cogliere una linea fontanesiana, indubbiamente nel ritratto i pittori più sperimentatori, accanto alla prosecuzione, in alcuni casi, della pittura solida e sintetica di modello talloniano, si volgono con decisione verso le accensioni cromatiche e materiche di Antonio Mancini del quale, del resto, anche Tallone subiva una sostanziosa influenza. Giuseppe Amisani, come già all'Intima precedente, manifestava la decisa adesione a moduli di ammanierato mancinismo come si vede nel *Ritratto del N.H. Carlo Zen*¹⁰⁸ (ill.32) esposto alla rassegna, da riconoscersi in una prima versione forse propedeutica al successivo lavoro del 1911. ⁶³⁵ Non meno manciniano si mostrava nei suoi *studi* (ill.33) il giovane napoletano Giuseppe Maldarelli che qui espone per la prima volta e che attraeva

⁶³³ D.b. 1910.

⁶³⁴ *IX Esposizione internazionale d'Arte della città di Venezia. 1910. Catalogo*, Ferrari, Venezia 1910, p. 94 n. 14.

⁶³⁵ C. Amato, in Lecci, Gatti 2008, p. 96 n. 4. La tela minore, battuta da Christie's (Christie's, *19th Century European Art*, Londra, 1 febbraio 2012. Asta 4219, lotto 229) riporta una datazione al 1911, ma non sembra improbabile che si tratti di una datazione apposta in relazione alla conclusione del lavoro da collocare tra 1910-11. Del resto l'opera non poteva, certamente, essere esposta con finalità di vendita trattandosi di un ritratto su commissione.

«per l'artistica originalità della pittura efficacissima»⁶³⁶, quasi una esasperazione della carica materica della pittura del maestro romano, di cui la riproduzione dell'opera esposta fornisce un utile esempio. Verso esiti più legati ad un recupero della dimensione cremoniana, invece, sembra muoversi Cesare Fratino con la sua *Testa* «di donna morbida, soave affascinante indeterminatezza» (ill.34).⁶³⁷ Mario Biazzi, invece, proseguiva sul solco della pittura del maestro savonese e inviava all'Intima i ritratti esposti già a Cremona, nello stesso 1910, alla Prima Esposizione d'Arte Moderna locale⁶³⁸ ed è molto probabile, sebbene le recensioni tacciano, che vi si trovasse esposto il noto ritratto di *Romolo Romani* (ill.35). Accanto a questi artisti, tutti della generazione degli anni ottanta, nuovi se ne affiancavano: Guido Caprotti, Giannino Grossi, Gianni Barella – quest'ultimo sperimentava una scultura pittorica «al bassissimo rilievo colorato [...] per accrescere evidenza alla violenza della colorazione»⁶³⁹ - Marco Costa e artisti che ancora attendono una attività di recupero critico totale. Si presentava, per la prima volta alle rassegne Intime, anche Gianni Maimeri con alcuni *Studi: notte* forse da ricollegare alle scene di notturno e di vita cittadina esposte alla Permanente nello stesso anno.⁶⁴⁰ Chiudeva la rassegna la scultura dove, come di consueto, dominano lavori di piccolo formato e rilievi quasi impossibili da rintracciare a causa della laconicità delle descrizioni e alla genericità dei titoli. Sante Callegari si presentava con cinque sculture che definivano «due maniere: una personale e una classicista. Senza dubbio è migliore la prima. Valga dimostrarlo quel suo *vagabondo* e specialmente *un'ora di angoscia*, che è un bimbo nato appena, che piange disperatamente, coricato sul dorso, con le piccole braccia aperte».⁶⁴¹ Sottolineava la stessa differenziazione Mario Bezzola che rilevava come «accanto a nervose plastiche di ispirazione affatto verista, espone bronzi e marmi accuratamente studiati». La scarsissima quantità di sculture note dello scultore non permette di comprendere le divergenze sottolineate dal recensore: la riproduzione di *Il rimorso* (ill.36), l'immagine biblica di Adamo, sembra, in parte, convergere sulle note circa una *nervosità plastica*, nella tensione e forzatura lineare che accompagna ed esalta il vago simbolismo della statuetta. In ogni caso è da rilevare come Callegari si ponga già al di fuori del filone del bozzetto “impressionista” di eredità troubetzkoiiana e bazzariana, puntando ad un recupero di più solide volumetrie e più sintetici valori di superficie. Maggiormente aggressivo nella fattura e nella forzatura espressiva, si mostrava Michele Vedani in *Satiro* (ill.37) un piccolo bronzo in cui la posticcia carcassa materica che, spesso, riveste i bronzetti “impressionisti” in una volgarizzazione del linguaggio dello scultore russo, sembra evolvere verso un più strutturato e consapevole utilizzo in termini espressivi e non più pittorici della materia che caratterizza, del resto, la piccola produzione di matrice classico-mitologica di Vedani.⁶⁴² Pittoricisti si dimostrano i rilievi e i ceselli esposti, dal bilstolfismo, un po' di maniera, di Albino Dal Castagné in *Arte e Musica* (ill.38), alla più energica *Testa di bimbo* (ill.39) di Attilio Strada, mentre Lina Arpesani, dopo l'esordio del 1909 nelle sale dell'associazione, si presentava con motivi tipicamente pelliniani come il lezioso *Sorrisi* (ill.40).

⁶³⁶ i.o. 1910.

⁶³⁷ Marangoni 1910.

⁶³⁸ «Biazzi, ripresenta dei ritratti talloniani esposti a Cremona», i.o. 1910.

⁶³⁹ i.o. 1910. Gregori 1992, p. 14.

⁶⁴⁰ Su Maimeri ampia è la bibliografia. Si rimanda, in ultimo, a: S. Baroni, a cura di, *Gianni Maimeri. Trattato della Pittura*, Allemandi, Torino 2010; S. Baroni, a cura di, *Gianni Maimeri. 1884-1951*, Fondazione Maimeri, Milano 2011.

⁶⁴¹ A.c. 1910.

⁶⁴² Rota 2013, p. 107; 303 n. S07

III.1.4.3 - « IL DIVISIONISMO, LA VIBRAZIONE, L'IPERSENSIBILITÀ, QUELLO CHE SI VEDE QUELLO CHE NON SI VEDE, TRIPOLI, LA GUERRA, IL CAOS». L'INTIMA DEL 1911.

Il sudario d'un passatista piacque al Bouvier chiamare una sua piccola tela. È l'autoritratto del vecchio e celebre pittore, una testa canuta e pensosa, dagli occhi stanchi, velati di mestizia: una delle migliori opere della mostra. E vorrei dire a questo vegliardo, che la moda oggi trascura: non sudario, ma nuova e brillante veste, è questa vostra opera che, emanata dal pennello di un passatista, come vi piace chiamarvi, raccoglie in sé maggior forza di pensiero e di disegno, di quante opere futuriste sono sparse per l'Italia.⁶⁴³

Con queste parole il solito Bezzola commentava l'autoritratto di Pietro Bouvier (ill.1) esposto alla Nazionale braidense del 1910.⁶⁴⁴ Il maestro, classe 1839, che aveva attraversato indenne i rivolgimenti pittorici del lungo ottocento – amatissimo, persino, da Vittore Grubicy – consegnava con il suo autoritratto quello simbolico di una tradizione pittorica ormai definitivamente sorpassata, non solo dal futurismo, ma dal divisionismo, dall'avvenirismo, assestandosi su quella pittura di minuzia fiamminga, cara al generismo degli anni cinquanta e sessanta, spazzata via dalla riforma colorista degli anni settanta.

L'acribia ossessiva con la quale Bezzola oppone alla pittura futurista la *veste nuova e brillante* di una pittura sorta dalla mano di Bouvier, sintetizza perfettamente quello che – in larga parte della critica locale – è la reazione nei confronti della pittura futurista. Certamente, quando si consideri l'*Arte Libera* – l'unica manifestazione artistica milanese in cui fu dato di vedere opere futuriste ad esclusione delle Intime del 1910 e del 1911 – non mancarono voci compiacenti e altre quantomeno possibiliste: Decio Buffoni su «La Perseveranza», Filippo Quaglia su «L'Avanti», Carlo Coen su «Il Secolo»⁶⁴⁵, ma come lo stesso Quaglia rilevava «i quotidiani, nelle loro rassegne artistiche, hanno dichiarato che le opere presentate da questo gruppo di audaci mancano di aria ed in esse domina la pazzia artistica; e a tutte le critiche più o meno maligne, più o meno mordaci rispondo da queste colonne».⁶⁴⁶ Questo aspetto è da tenere in considerazione quando si approcci l'Intima del 1911, indubbiamente l'esposizione più importante del gruppo futurista a Milano, sia per la qualità delle opere esposte, sia perché è all'Intima che si afferma, in maniera compiuta e definitiva, la sostanziale evoluzione del discorso estetico futurista con le opere *cubisteggianti* fondamentali premesse dello svolgersi successivo delle ricerche dei singoli autori.

Se il *leitmotiv* delle rassegne precedenti, nella critica apertamente ostile, era che le opere futuriste rappresentassero un qualcosa di *già tentato*, al volgere del 1911 la reazione muta verso l'ironica nota di una generale incomprendibilità. Le pedanti e compulsive enumerazioni dei critici si limitano a note ironiche: nessun quadro viene nominato, nessun titolo, nessuna opera descritta né sul «Corriere della Sera», né su «La Perseveranza», né su «L'Unione» o «La Lombardia» o «Il Secolo», solo «L'Avanti» e «Il Piccolo della Sera» permettono di avere tre recensioni – tra cui quella notissima di Margherita Sarfatti e quella, praticamente dimenticata dagli studi, di un anonimo redattore – che permettono di ricostruire in maniera più precisa l'esposto. Testo fondamentale per la ricostruzione di questa

⁶⁴³ M. Bezzola, *All'esposizione nazionale di Belle Arti*, «L'Unione», III (1910), 24 settembre 1910, p. 4.

⁶⁴⁴ *Esposizione Nazionale... 1910*, p. 40 n. 196, ill. 23.

⁶⁴⁵ D.b., *Esposizione libera*, «La Perseveranza», LII (1911), 120, 1-2 maggio 1911, p. 2; c.c., *La prima Esposizione di arte Libera*, «Il Secolo», XLVI (1911), 16176, 1 maggio 1911, p. 5.

⁶⁴⁶ F. Quaglia, *L'Esposizione d'arte libera di Milano*, «L'Avanti», XV (1911), 161, 11 giugno 1911, p. 3.

esposizione futurista, come per le precedenti, rimane il contributo di Christa Baumgarth del 1964⁶⁴⁷ nonché la citata cronologia del primo volume degli *Archivi del Futurismo*; si segnala, inoltre, il mancato censimento, nei *Nuovi archivi del Futurismo* (Crispoliti, 2010) della rassegna. Malgrado la centralità di questo evento, la mostra risulta poco considerata nella bibliografia stessa del futurismo⁶⁴⁸: tralasciata nella puntuale ricostruzione di Fabio Benzi (2008), nella letteratura recente su Russolo (Tagliapietra 2006 e 2014) e su Carrà (2018), l'Intima del 1911, quando si confrontino le informazioni desumibili dalla stampa con il catalogo della prima esposizione europea, quella del febbraio 1912 alla Bernheim-Jeune, appare essere nella sostanza perfettamente allineata in termini espositivi a quanto i futuristi presentano nel tour del 1912.⁶⁴⁹

È Decio Buffoni a fornire una prima, interessante, informazione:

Non manca il triumvirato futurista Boccioni Russolo Carrà. La fosforescenza, la vivacità, lo schiaffo - come si vuole - delle loro tele sorprende il visitatore, all'ingresso. Bisogna fermarsi, guardare, e poi ascoltare la spiegazione che i tre futuristi, con molto entusiasmo, danno delle loro opere. Poi non si è obbligati a capire. E siccome ieri sera la maggioranza non volle capire, Filippo Tommaso Marinetti e tre discepoli, sostennero una discussione violenta, allegrissima, in cui entrò il Divisionismo, la vibrazione, l'ipersensibilità, quello che si vede quello che non si vede, Tripoli, la guerra, il caos.⁶⁵⁰

L'inaugurazione dell'Intima – la *festa della verniciatura*⁶⁵¹ – venne, in sostanza, monopolizzata dai futuristi che la convertirono in una improvvisazione, quasi una serata con i pittori presenti, Marinetti in *smoking* e culminante, come narra De Flavii, in Boccioni che stappava bottiglie champagne. Erano i pittori, del resto, seguendo una prassi avviata proprio con l'*Arte Libera* ad illustrare le opere ai visitatori:

L'esposizione della Famiglia Artistica oltre che interessante è anche divertente. Chi provvede al divertimento sono i futuristi. Essi espongono otto o dieci opere di tale originalità da occorrere il loro intervento per quelle spiegazioni che sono indispensabili all'osservatore per illudersi di comprendere. I futuristi della Famiglia sono andati anche più in là dei cubisti francesi: qualcuno presenta la pittura musicale: stramberie e fuorviamenti che fanno sorridere ma insieme producono un senso di melanconia. Un solo quadro eccelle: una folla notturna di eleganti e di mondane che ha eccellenti qualità di osservazioni e di colorazione ed è piena di movimento.⁶⁵²

Questa sera, infatti, si apre; ieri sera ed il suo piccolo per gli stage con inviti e brindisi augurali. E, come ogni anno, un'interessante raccolta di studi, bozzetti, impressioni che rappresentano svariate tendenze artistiche compresa quella del solito gruppo futurista che, questa volta, per non lasciarsi passare davanti i *cubisti* dell'ultimo *Salon d'automne* ha improvvisato d'urgenza un suo *cubismo* al prisma che si prende l'incarico di mostrare figure, oggetti, prospettive quale è visto, con grande diletto, da un bambino che guardi attraverso un pezzo di cristallo sfaccettato.

⁶⁴⁷ Benché Giovanni Lista ometta di citare la fonte, il contributo del 1964 costituisce l'ossatura dell'intervento dello studioso nella rassegna milanese del 2009. La ricostruzione dell'Intima 1911 è, in alcuni passi, errata per le attribuzioni e per alcuni omissioni: Lista 2009, p. 101.

⁶⁴⁸ Fa parziale eccezione la bibliografia boccioniana giacché la mostra fu la seconda occasione espositiva, come si vedrà, di *La Risata*.

⁶⁴⁹ *Les peintres futuristes italiens. Exposition du lundi 5 au samedi 24 février. Paris chez MM. Bernheim Jeune, Moderne Imprimerie, Paris 1912.*

⁶⁵⁰ D.b., *L'Esposizione Intima alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LII (1911), 344, 12 dicembre 1911, p. 2. Già lo segnalava Lista 2009, p. 101.

⁶⁵¹ a.c., *Alla Famiglia Artistica. La festa della verniciatura*, «Corriere della Sera», XXXVI (1911), 343, 12 dicembre 1911, p. 5.

⁶⁵² A.c. 1911.

I visitatori hanno il diritto di non capire, avranno però l'occasione di ottenere una spiegazione autentica in luogo, da qualcuno degli autori.⁶⁵³

La reazione critica più aspra e negativa, sotto un profilo meramente estetico, nella contestazione radicale delle scelte perseguite dal gruppo fu, indubbiamente, quella di Margherita Sarfatti presente al *vernissage* e che il giorno dopo licenziava un articolo su «L'Avanti» che avrebbe compromesso, momentaneamente, i rapporti con lo stesso Boccioni:

Quando cambiano le stagioni, i grandi sarti vanno a Parigi a prendere il *la* della moda: ne ritornano, e diffondono il verbo pel mondo.

Penetrando di strato in strato, non c'è paesello di provincia, dove non si veda, in capo a qualche tempo, l'imitazione, spesso ahimè! non è che la satira e la caricatura, dell'ultimo capriccio dei dittatori di *Rue de la Paix*. Qualcosa di molto simile avviene ormai da un gran pezzo, in Italia, per l'arte, o quel che si è convenuti di chiamare così.

Non v'è saletta di Promotrice, nella più remota fra le cento città e borgate d'Italia, dove entrando, non si ravvisi subito l'ora del tempo e la dolce stagione della moda pittoresca: ultima importazione, cioè, dell'ultima Esposizione Internazionale di Venezia.

Anche per questo, il movimento di quei tre o quattro giovani pittori che presero il nome di futuristi fu da noi salutato con sincera e profonda simpatia. Non pareva vero, finalmente, d'aver trovato qualcuno che riflettesse seriamente sulla propria arte, invece di lasciarsi soltanto andare a fil di corrente, secondo quella che si chiama eufemisticamente ispirazione, e sarebbe più proprio dirla ignavia intellettuale. Qui, invece, non manca ingegno, fervore, idealità, tenacia di lavoro, in una parola febbre e audacia di aspirazioni. Che importa, se a tutto ciò andava, unito una buona dose di ciarlatanesimo e molta temerità?

Chi non ha fiducia in sé non potrà mai far nulla che valga, perciò la temerità è il rischio dei forti, o nei giovani è lecita, è anzi quasi simpatica, la baldanzosa arroganza di chi si crede chiamato a riformare l'universo mondo e vuole perciò che l'universo mondo tenga su di lui fissi gli occhi. Finalmente, ecco dei giovani che si proclamavano sì, figli dei grandi impressionisti francesi, da cui comincia l'era dell'arte moderna: ma che però pretendevano svolgere la filiazione secondo una logica di sviluppo propria, senza essere volta volta svedesi, russi o spagnuoli, secondo tirava il vento.

Ma nella Esposizione Intima della Famiglia Artistica, che si è aperta iersera al pubblico, ci aspettava la non gradita sorpresa di vedere anche queste *speranze* della giovane arte italiana, ispirarsi pur esse al figurino ultimo e stavolta francese.

Sono andati a prenderlo, è vero, a Parigi anziché aspettarlo al varco in Italia; l'hanno attinto al limbo degli *Independents*, invece che al gran salone ufficialmente riconosciuto. E non c'è pericolo, questo va detto subito a onor del vero, che qualche lontano motivo di commercialissimo sia entrato nella scelta. Oh, tutt'altro! Anzi, è l'attrattiva del nuovo, del più strano, nel più distante da ogni luce estetica giammai balenata sinora alla comprensione umana, che deve aver inconsapevolmente aumentato il prestigio dei cubisti francesi e la loro influenza sui tre giovani pittori italiani: Boccioni, Carrà e Russolo.

Così è: dopo il *razionalismo*, il *decadentismo*, e simili affezioni in *ismo*, così poco consentanee allo spirito della lingua come a quello del limpido e profondo senso *nazionale*, e non *nazionalistico*, eccoci ad importare in Italia anche il *cubismo*. Questa recente teoria artistica francese vorrebbe essere il trionfo dell'elemento *intellettivo* su quello puramente *visivo*, «quando io vedo un oggetto» ragiona un cubista »la mia percezione non è fatta soltanto di ciò che realmente scorgono le mie pupille in quell'istante. Istantaneamente e istantaneamente, in completo la mia pura *impressione* visiva con le *nozioni* che già da prima per esperienza di oggetti uguali o analoghi sussistevano nel mio cervello dipingendo una cosa, devo dunque rendere anche le sensazioni e le idee che ad essa sono per me invincibilmente e inesorabilmente associate».⁶⁵⁴

⁶⁵³ *L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVI (1911), 16399, 12 dicembre 1911, p. 5

⁶⁵⁴ M. Grassini Sarfatti, *Cronaca d'Arte. L'esposizione Intima alla Famiglia Artistica*, «L'Avanti», XV (1911), 344, 13 dicembre 1911, p. 3. Sulla posizione della Sarfatti: A. Negri, *Uno sguardo circolare*, in Mattioli Rossi, Di Carlo 1995, pp. 27-42; Pontiggia 1997, pp. 31-32.

La Sarfatti, che vedeva dinanzi a sé la negazione stessa del principio basilare della *forma*, rilevava questa *pariginizzazione* della produzione futurista sino a quel momento percepita come un fatto eversivo, sì, ma all'interno di un discorso in larga parte riconducibile ad una evoluzione dei linguaggi iscritta nello sviluppo del divisionismo e alle forzature espressionistiche latenti nella cultura artistica del momento.⁶⁵⁵

Quali le opere che destavano lo sconcerto?

Cominciando da Luigi Russolo, il pittore veneto si presentava all'Esposizione Intima annuale, verosimilmente, con ulteriori acqueforti⁶⁵⁶ accanto alla produzione pittorica. In merito a queste, credo che sia indubitabile l'identificazione dell'opera segnalata da Margherita Sarfatti come *Ragazza alla Finestra* in *Una e tre teste* (ill.2) opera ricondotta ancora al 1912.⁶⁵⁷ L'identità tra le opere sembra essere chiara stando alla lettera delle parole della Sarfatti:

E Luigi Bussolo [sic] dipinge una *Ragazza alla finestra* con la testa aureolata d'un duplice nimbo per esprimere la sensazione del suo oscillare e volgersi di qua e di là. Ma simili procedimenti se possono appartenere alla cinematografia, non sono certo del dominio dell'arte e della pittura, almeno come attualmente intese.

La descrizione combacia, anche nella dimensione *cinematografica* del fotogramma, con la tela oggi dispersa in cui si riconoscono i diversi profili e la visione frontale di una testa aureolata che si volge *di qua e di là*. Il lavoro, dunque, andrà fermato ad una datazione anteriore al dicembre del 1911: non sembra, del resto, che quanto affermato in merito all'influsso esercitato da Boccioni, informato sulla produzione cubista, su queste opere – come su *Ricordi di una notte*, lavoro certamente coevo a questo data l'esposizione di poco successiva alla mostra parigina – risponda ad una così cogente influenza. *Visioni Simultanee* e *La Strada entra nella casa*, virano verso una differente estrinsecazione pratica di una dimensione teorica – rapporto tra memoria e visione, simultaneità, movimento e tempo – che la ricerca russolina esprime in altra maniera: il pittore è, almeno in queste prove, del tutto estraneo alle speculazioni tecniche e scompositive di matrice cubista e, semmai, più orientato verso una riflessione, si potrebbe dire, di persistenza e collasso mnemonico di matrice bergsoniana e tradotta stilisticamente nell'alveo di una declinazione di esasperazione *complementarista* del divisionismo che, non a caso, ha sollevato in merito all'opera l'ipotesi di una speculazione teosofica in merito al

⁶⁵⁵ Per un inquadramento sulla cultura artistica milanese attorno al 1910-12 si rimanda al puntuale e fondamentale contributo di Sergio Reborà: Reborà, in Mattioli Rossi, Di Carlo 1995. Sul rapporto tra Futurismo e cubismo, attorno al 1911, si riporta una selezione di riferimento fondamentale alla quale si rimanda per la bibliografia relativa: M. G. Sarfatti, *Umberto Boccioni*, «Vita d'Arte», vol XVI (1917), ff. 111-112, marzo-aprile 1917, pp. 41-50; Argan 1953; M. Calvesi, *Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi*, «Arte Antica e Moderna», 1958, 2, aprile-giugno 1958, pp. 148-169 (ora in Calvesi Coen 1983, pp. 44-52 e Calvesi Dambrosio 2016, pp. 117-129); G. Ballo, *Boccioni. La vita e l'opera*, Saggiatore, Milano 1964, pp. 109-130; Ballo 1982; E. Coen, *The futurists and Their Contemporaries*, in E. Coen, a cura di, *Boccioni. A retrospective*, cat. della mostra (New York, The Metropolitan Museum of art, 15 settembre 1988- 8 gennaio 1989), The Metropolitan Museum of Art, New York 1988, pp. XXXVII – LV; Rosci 1989-1990; Guzzi in Monferini 1995, pp. 25-62; Benzi 2008, pp. 38-89; M. Isgro, *“A futurism of Place”: futurist Travel and the European Avant-Garde*, in V. Greene, *Italian Futurism 1909-1944*, Guggenheim Museum publ., New York, 2014, pp. 136-139; D. Ottinger, *Cubismo+Futurismo=cubofuturismo*, in D. Ottinger, a cura di, *Futurismo. Avanguardia avanguardie*, cat. della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio – 24 maggio 2009), 5 Continents, Milano 2009, pp. 20-41; E. Coen, *Simultaneità, simultaneismo, simultanesimo*, in Ottinger 2009, pp. 52-57; M. E. Versari, *Futurist painting Sculpture Plastic Dynamism*, Getty Museum, Los Angeles 2016.

⁶⁵⁶ «I lavori a bianco e nero sono scarsi: disegni e acqueforti di Romolo Pellegrini, del Russolo, di Mantovani, di Pacini», a.c. 1911.

⁶⁵⁷ Cfr. F. Tagliapietra 2006, p. 30 e p. 34, che proponeva una datazione tra la fine del 1911 e l'inizio del 1912.

corpo astrale e mentale.⁶⁵⁸ La seconda opera menzionata di Russolo, «*Auto-ritratto di Russolo*»⁶⁵⁹ è da individuare nel celebre, ma ugualmente disperso, *Autoritratto con doppio eterico* (ill.3), la cui datazione, pertanto, si crede sia da riconsiderare e fissare al 1911, più che a un dubitativo 1910-1911: sebbene siano noti diversi autoritratti del pittore, questo è quello che stilisticamente e concettualmente mostra le tangenze più forti con opere coeve sia sotto il profilo stilistico che contenutistico. L'opera, del resto, così come viene descritta da De Flaviis, corrisponde alla riproduzione fotografica nota del dipinto, oggi unica testimonianza visiva dell'opera:

- il biondo pittore Russolo – che ai tempi dell'ultimo poema d'annunziano fu paragonato al martire San Sebastiano, - spiega, intanto, ad una bella signora, il soggetto dei suoi quadri:
- Ma chi rappresenta quel brutto e pauroso viso, rosso come di fiamma?
 - È il mio autoritratto, risponde il Russolo...questa volta veramente rosso in viso!⁶⁶⁰

Del tutto priva di fondamento è la notizia, riportata da Lista nel suo intervento del 2009 per la mostra del centenario, che Russolo esponesse una *Vettura in movimento*, opera, come si vedrà, esposta da Carlo Carrà. Non è possibile, infine, allo stato attuale degli studi e delle recensioni rintracciate, confermare o meno l'ipotesi di Christa Baumgarth che riconduceva l'opera descritta da De Flaviis come uno «scheletro fantastico di sesso incerto» a *L'uomo che muore* di Luigi Russolo.

Per quel che riguarda Umberto Boccioni, due sono le opere certamente identificabili: *La Risata* (ill.4) e *Al balcone* (ill.5) ossia *La strada entra nella casa*⁶⁶¹ così descritta da Margherita Sarfatti che la assumeva quale esempio dell'applicazione dell'*intellettualismo* della pittura cubista:

Così, in via d'esempio, il Boccioni espone, alla Famiglia artistica, una tela intitolata *Al balcone* dove egli vuol dare la sintesi complessiva di tutte quanto le impressioni che può provare, nell'affacciarsi alla sua finestra, la figura di donna che sta al centro del quadro, non solo le case che vede di faccia, ma quelle che ella sa trovarsi di fianco e dietro a lei; i vari movimenti successivi degli uomini che lavorano per la strada, il rincorrersi delle carrozze che le passano davanti.

La presenza di *La strada entra nella casa* di Boccioni e di *Ragazza alla Finestra* di Russolo, scioglie il nodo dell'opera *Donna alla Finestra* – perfettamente rispondente all'opera boccioniana – citata, purtroppo senza indicare la fonte, da Christa Baumgarth che la attribuiva, dubitativamente a Carrà, proponendone una identificazione con *La Donna e l'assenzio* ritenendo, giustamente, improbabile l'identificazione con *Donna al Balcone-Simultaneità* del 1912-13 (Arch. Carrà 1/12).⁶⁶² Sebbene nel catalogo generale del pittore Massimo Carrà indicasse quest'ultima opera anche col titolo di *Ragazza alla finestra*⁶⁶³ i puntuali affondi di Guzzi⁶⁶⁴ hanno ampiamente dimostrato come *Donna al Balcone* sia opera non del 1912, come lascerebbe intendere la data lasciata dal pittore, ma del 1913 esistendo

⁶⁵⁸ L. Chessa, *Luigi Russolo, Futurist. Noise, visual arts, and the occult*, University of California Press, Londra 2012, pp. 102-105.

⁶⁵⁹ *L'inaugurazione della "Famiglia Artistica"*, «L'Avanti!», XV (1911), 343, 12 dicembre 1911, p. 4. Sull'opera e l'identificazione del lavoro in relazione agli altri autoritratti noti: Tagliapietra 2006, p. 28;36. Lo studioso non segnalava il passaggio all'Intima già rilevato, in ogni caso, da Baumgarth.

⁶⁶⁰ Pio De Flaviis 1911.

⁶⁶¹ *L'inaugurazione ...* 1911 e Sarfatti 1911. Calvesi Dambruoso 2016, p. 332 n. 396.

⁶⁶² Baumgarth 1964, p. 190. Massimo Carrà indicava come titolo alternativo per l'opera *Ragazza alla Finestra*

⁶⁶³ Carrà 1967, p. 582 n. 1/2.

⁶⁶⁴ V. Guzzi, *I tempi lunghi della pittura carrariana, ovvero, analisi delle cronologie*, in Monferini 1994, pp. 125-166: 126

tracce incontrovertibili nei carteggi di Soffici che datano l'opera a quell'anno. Tuttavia la deduzione di Massimo Carrà e di Christa Baumgarth si basava su una traccia reale: è noto che Carrà avesse realizzato un dipinto dal titolo *Fille à la fenêtre* esposta con questo titolo a Parigi, Berlino, Londra e Bruxelles nel 1912.⁶⁶⁵ L'opera raffigurava una «Impression einer Kurtisane»⁶⁶⁶, l'impressione di una cortigiana, soggetto che appare del tutto differente rispetto all'opera descritta dalla Sarfatti sia nel caso di Boccioni che di Russolo. È dunque altamente probabile, non esistendo alcuna attestazione di una «impressione di una cortigiana» di Carrà, che l'indicazione Baumgarth, verosimilmente dedotta dall'articolo della Sarfatti, sia frutto di una confusione tra *Ragazza alla finestra* e *Al Balcone* (leggi, *La strada entra nella casa*) che la studiosa, infatti, non censiva tra le opere esposte da Boccioni. Nella *La Risata*, chiaramente identificata dal recensore per «l'Avanti!» e da De Flaviis⁶⁶⁷, è da riconoscere il quadro così descritto dal critico del «Corriere della Sera»: «Un solo quadro eccelle: una folla notturna di eleganti e di mondane che ha eccellenti qualità di osservazioni e di colorazione ed è piena di movimento».⁶⁶⁸ Come noto, attorno all'opera si articola la questione di una ridipintura della tela da parte di Boccioni a seguito dello *sfregio* del lavoro durante l'esposizione dell'*Arte Libera*.⁶⁶⁹ L'ipotesi più verosimile, a fronte delle testimonianze di Marinetti recuperate da De Grada circa un taglio da lama, appare essere quella di Calvesi che, sulla scorta di un articolo rintracciato su «La Perseveranza»⁶⁷⁰, riteneva minimo il danno patito dall'opera e limitato ad un porzione in cui, con un dito, si era intervenuti a pasticciare il colore ancora fresco. L'ipotesi di Calvesi appare confermata da un secondo articolo, non considerato in precedenza, apparso sull'umoristico «L'uomo di Pietra» in cui si legge di *segni* sulla tela che escludono, in maniera abbastanza chiara, la presenza di squarci o offese da taglio.⁶⁷¹ Questione non secondaria, quella della presenza o meno di un taglio perché, come rilevava Calvesi, la ridipintura dell'opera non implicherebbe, nel caso di semplici abrasioni della pellicola pittorica, che Boccioni intervenisse realizzando ex novo il quadro e che nel far ciò adottasse una impostazione di matrice cubista derivata dalla conoscenza diretta delle ricerche attorno a Picasso dopo il viaggio parigino dell'autunno del 1911. In sintesi, a conferma delle indicazioni calvesiane, l'opera poté essere stata realizzata nella formulazione attuale già nella metà dell'11 sulla base di suggestioni mediate da Severini e dalla conoscenza indiretta della produzione francese coeva. Ingente sembrerebbe la quantità di opere presentate da Carlo Carrà. Le opere presentate dal pittore, eccetto alcuni casi, non sono citate direttamente, e, ancora oggi, fatte salve le indicazioni di Christa Baumgarth – che segnalava in mostra *Donna alla finestra*, che si è detto essere opera di Boccioni, *Quello che mi ha detto il tram* (ill.6) e *Movimento del chiaro di luna* (ill.7) – la presenza di Carrà all'Intima del 1911 non è stata indagata nella letteratura sull'artista, tanto che alcune opere chiaramente esposte e documentate all'Intima sono oggetto di divergenti ipotesi di datazione.

⁶⁶⁵ *Les peintres futuristes italiens... 1912*, p. 28 n. 16.

⁶⁶⁶ *Der Sturm. Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini*, Der Sturm, Berlino 1912, p. 25 n. 16 (*Mädchen am Fenster*).

⁶⁶⁷ Si crede che il recensore si riferisca ancora a *La risata* quando scrive «E quella folle danza di colori smaglianti, nella quale s'intrecciano le più assurde figure umane e i più variopinti oggetti? Un tappeto persiano?», De Flaviis 1911.

⁶⁶⁸ A.c. 1911. Si veda anche: De Flaviis 1911.

⁶⁶⁹ Calvesi, Dambruoso 2016, p. 424 n. 632. Per una ricostruzione precisa delle diverse posizioni in merito all'entità del danno e della ridipintura: Calvesi Coen 1983, pp. 384-385 n. 701 e bibliografia.

⁶⁷⁰ *Arte Libera*, «La Perseveranza», LII (1911), 125, 7 maggio 1911, p. 3.

⁶⁷¹ «[...] – Non scherziamo: il quadro sfregiato è uno solo, questo: la *Risata* del Boccioni. – Ma se è il più bello! – Eppure, non vedi questi segni? – Rivelano un certo gusto, una mano sicura... - Senza dubbio, ma è la mano... dello sfregiatore», *Uno sfregio*, «L'Uomo di Pietra», XLII, 1697, 27 maggio 1911, p. 1.

Andando all'esposto, la prima opera certa è *La via dei Balconi* (Arch. Carrà 11/11) segnalata come «Una strada di Carrà»⁶⁷² o come «una fila di *Casa a poggiuoli* viste forse da un ubbriaco».⁶⁷³ Ancora una volta De Flaviis fornisce una utile descrizione:

- Si capisce. Ecco una strada: delle case altissime, dei balconi sorrisi da un sole di primavera...
- Scusi, ma è una strada durante un terremoto?
- Niente affatto: quelle facciate sono a «zig zag» per dare allo spettatore la sensazione dell'altezza. Entrando in una strada lunga, delle case alte, non prova lei un senso di smarrimento? Non le sembra che tutto sta per crollarle intorno?

Dietro questa tela, ancora oggi dispersa, credo sia da riconoscersi la pittura musicale della quale parla il recensore del «Corriere della sera»⁶⁷⁴: «I futuristi della Famiglia sono andati anche più in là dei cubisti francesi: qualcuno presenta la pittura musicale». Non credo, infatti, ci siano possibilità di confondere l'opera con *La Musica* di Russolo che non è menzionata da alcun recensore e la sicurezza della presenza di *La Via dei Balconi* o *poggiuoli* permette di individuare esattamente l'opera musicale presente nella sezione futurista. *La Via dei Balconi* è, infatti, chiaramente descritta, nei cataloghi internazionali, come opera che cerca di tradurre in termini cromatici una melodia musicale: «The street of balconies. Sensation of the movement of light: a phrase in a melody of musical colours».⁶⁷⁵ Una seconda opera certa è *Il movimento del chiaro lunare* (Arch. Carrà 2/11) della quale la rassegna Intima permette di desumere il titolo originario:⁶⁷⁶ «- *Calma lunare* quella fantastica e convulsa disposizione di colori? Ma dove è il *verone*? Ma dove è *Giulietta*? Ma *Romeo* è scomparso?».⁶⁷⁷ Ancora dalla prima recensione apparsa su «L'Avanti» è possibile desumere la presenza di altri due lavori:

- Una *Vettura in movimento*, quella? Avrei paura a montarvi su!...
- Un *tram*? Ma dopo uno scontro?

Sebbene molto stringate queste due note permettono, quantomeno, di ipotizzare con ragionevole certezza la presenza di *Sobbalzi di carrozzella* (Arch. Carrà 5/11) (ill.8) – da individuare nella *vettura in movimento* – e *Ciò che mi ha detto il tram* (Arch. Carrà 6/11). La presenza della prima tela appare ulteriormente confermata dalla descrizione del lavoro fatta da Carrà a De Flaviis:

- Quell'altro quadro rappresenta una vettura in moto...
- Sotto la pioggia? Vedo un ombrello.
- no, non piove.
- Ma il cavallo è verde?
- Perché è di notte. In quell'angolo, vede, lassù sotto la cornice, vi è il sedile...
- si era rotto il sedile?
- Ma no...

⁶⁷² L'Inaugurazione della... 1911.

⁶⁷³ Sarfatti 1911.

⁶⁷⁴ a.c. 1911.

⁶⁷⁵ *Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters*, The Sackville Gallery, Ltd., Londra 1912, p. 23, n. 20; «Die Straße mit den Balkonen. Eindruck des sich bewegenden Lichts, ein Thema in einer Melodie musikalischer Farben», *Zweite Ausstellung. Die Futuristen* 1912, p. 26, n. 20.

⁶⁷⁶ Lista 2009, p. 101.

⁶⁷⁷ L'inaugurazione ... 1911.

- io non capisco.
- Me lo immaginavo.

Osservando *Sobbalzi di carrozzella*, l'identificazione appare chiara: l'oggetto simile ad un ombrello – la macchia rossa al centro dell'opera –, il cavallo *verde*, il *sedile* in alto a sinistra, sono tutti elementi perfettamente riconoscibili dell'opera e che confermano la presenza della tela all'Intima.

Un ultimo lavoro, descritto in maniera piuttosto precisa da Carrà stesso, stando alla cronaca di De Flaviis e menzionato dalla Sarfatti risulta di più complessa identificazione.

- Vuole spiegarmi le sue tele?
- i miei quadri? Semplicissimi. Ecco uno spigolo di tavola: io vi vedo sopra una bottiglia di acqua «selz», un gatto che fugge, dei bicchieri che cadono, delle tazze che si frantumano...Non le vede lei?⁶⁷⁸

Scrive Margherita Sarfatti:

in quanto a Carlo Carrà, se non ci avesse soccorso la gentile e autorevole opera interpretativa d'uno dei suoi compagni di fede, confessiamo candidamente che saremmo ancora a chiederci che mai significhino quei pezzi di colore armoniosi e piacevoli, ma senza nessuna approssimazione di forme conosciute che sono i suoi quadri. Ci hanno detto che l'uno rappresenta una *Natura morta* di vetri e porcellane; e l'altro una fila di *Case a poggiuoli*, viste forse da un ubbriaco.⁶⁷⁹

L'opera così descritta, sia per gli accordi cromatici, sia per le note circa la presenza di una *bottiglia di selz, vetri e porcellane, bicchieri che cadono, tazze che si frantumano* rimanda in maniera piuttosto precisa a *Ritmi di oggetti* (ill.9). Sebbene non sia agevole riconoscere la traccia formalmente esplosa di un *gatto che scappa* – ma bisogna sempre tenere in conto certe esasperazioni presenti nei resoconti – l'opera risponde da vicino alla descrizione di De Flaviis e riapre la questione della datazione dell'opera attorno alla quale dibattito è stato, come in altri casi, ampio.⁶⁸⁰ Ciò che non ha mai pienamente convinto della datazione al 1911 dell'opera, era il carattere cubisteggiante del lavoro, troppo precoce «ad onta della data posticcia riferita all'anno precedente».⁶⁸¹ Tuttavia qualora si considerino opere come *Il ritratto di Marinetti*, in particolare il primo stadio dell'opera⁶⁸², e *La donna e l'assenzio* non mi sembra che sia necessario postdatare il lavoro al 1912, perché il dipinto si pone in sequenza con i risultati raggiunti nelle prime due tele. Del resto, per quel che riguarda i valori cromatici e luministici, l'opera oggi nota sconta, proprio come il *Ritratto di Marinetti*, una ripresa autografa da parte di Carrà stesso.⁶⁸³ Sebbene non sia stato rilevato negli studi, infatti, l'opera è stata certamente oggetto di un secondo intervento pittorico, limitato e non alterante la struttura originale, ma verificabile. La prova di ciò si ravvisa dalla riproduzione dell'opera (ill.10) pubblicata da Longhi nel suo articolo su «La Voce» dedicato alla pittura futurista⁶⁸⁴ a commento visivo del quale si trova

⁶⁷⁸ Pio De Flaviis, *Quadri Passatisti e quadri futuristi. L'inaugurazione della Famiglia Artistica di Milano*, «Il Piccolo della Sera», XXX (1911), 10926, 15 dicembre 1911, p. 4. Errata è la trascrizione del testo riportata da Baumgarth 1964.

⁶⁷⁹ Sarfatti 1911.

⁶⁸⁰ Si rimanda a Guzzi 1994, pp. 202-203; Rinaldi, in Bandera 2012, pp. 102-103

⁶⁸¹ E. Crispolti, *La pittura futurista di Carlo Carrà*, in E. Crispolti, a cura di *Ricostruzione futurista dell'Universo*, cat. della mostra (Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980), Museo civico di Torino, Torino 1980, p. 133.

⁶⁸² Guzzi 1995, p. 127.

⁶⁸³ Sulla prassi carrariana della ripresa continuativa delle tele si veda: Guzzi, *I tempi...*, in Monferini 1995, pp. 125-166.

⁶⁸⁴ R. Longhi, *I Pittori futuristi*, «La Voce», V (1913), 15, 10 aprile 1913, pp. 1051-1053; ripr. p. 1052, «Carrà – *Ritmi d'oggetti*».

l'immagine di *Ritmi d'oggetti*, lavoro esposto da Carrà poco prima, nel febbraio, alla *Prima esposizione Pittura futurista* di Roma presso il Teatro Costanzi.⁶⁸⁵ Come permette di valutare la fotografia, pur nella qualità non altissima della resa, il quadro non è né datato né firmato, né si tratta di una illeggibilità dovuta al taglio della parte inferiore del dipinto come mostra chiaramente il confronto tra le due versioni. Carrà, in un momento che non è possibile definire con certezza, è intervenuto con una rimodulazione dei trapassi chiaroscurali – si veda la bottiglia di seltz che appare chiaramente modificata – e, in alcuni casi, di forme come si nota, chiaramente, nell'angolo superiore sinistro e nella sagoma posta al di sopra della firma. L'intervento, evidente dalle differenze luministiche riscontrabili tra le due versioni, tendeva a ridefinire alcuni aspetti cromatici al fine di perfezionare la tenuta linguistica del lavoro per quel che pertiene la scomposizione di matrice cubista. Due sono le ipotesi possibili in merito all'intervento: la prima, più immediata, è che Carrà, in un momento successivo al 1913, sia intervenuto modificando l'opera e apponendo una data che rimandava al 1911 e ciò implica che la fotografia utilizzata per il cliché rimonti allo stesso 1913. Una seconda ipotesi è che la fotografia utilizzata da Longhi – riuso di un cliché zincografico antecedente o realizzato partendo da una fotografia del lavoro anteriore alle modifiche – non risalga al 1913 e documenti lo stato dell'opera prima l'intervento di ripresa. In questo caso, l'attuale configurazione del lavoro, a seguito delle piccole ma evidenti modifiche, potrebbe risalire al 1913, quando Carrà riespose l'opera alla rassegna romana presso il Teatro Costanzi. La data al 1911, in tal senso, non costituirebbe una contraffazione, seppur autografa, o una retro-datazione del lavoro intesa ridefinire a posteriori la propria biografia artistica, ma si riferirebbe alla data in cui il quadro fu realizzato nella sua prima elaborazione: primo stadio, nella versione "La Voce" 1913, identico all'opera definitiva e successivamente modificato con una ridipintura parziale di alcune porzioni, che si propone sia identificato con la tela *Natura morta* esposta all'Intima del 1911 come l'aderenza dell'iconografia alle recensioni conferma.

Del resto le stesse parole del critico de «Il Secolo» nel commentare la piega pittorica dei futuristi - «un suo *cubismo* al prisma che si prende l'incarico di mostrare figure, oggetti, prospettive quale è visto, con grande diletto, da un bambino che guardi attraverso un pezzo di cristallo sfaccettato» - rispondono perfettamente all'impianto dell'opera carrariana. Non va tralasciato che, di questo momento, non si conosce la *facies* di un lavoro certamente significativo come *La via dei balconi* con la sua *terremotata* costruzione o distruzione dello spazio e le linee a *zig-zag* ed è quindi difficile valutare se il carattere troppo *cubista* di *Ritmi di oggetti* rappresenti un unicum, sebbene, come si è detto, *La donna e l'assenzio*, esposto con sicurezza nel febbraio 1912 a Parigi, dimostri una sostanziale unità stilistica con *Ritmi*.

Qualora si accettino talune identificazioni qui proposte, la somma dei lavori esposti dai futuristi all'Intima del 1911 ammonterebbe a nove pezzi, in linea con l'indicazione citata che valuta tra otto e undici le opere esposte⁶⁸⁶: di Boccioni, *La Risata* e *La strada entra nella casa*, Russolo *Una e tre teste* e *L'Autoritratto con doppio eterico*, di Carrà, infine, *Ritmi di oggetti*, *Ciò che mi ha detto il tram*, *Sobbalzi di Carrozzella*, *Movimento del chiaro lunare* e *La via dei balconi*.

⁶⁸⁵ *Prima Esposizione futurista Roma. Ridotto del Teatro Costanzi. Galleria G. Giosi. 1913*, Carducci, Roma 1913, p. 23 n. 4.

⁶⁸⁶ «Come ammettere che le undici tele dei futuristi siano quadri sul serio?», De Flaviis 1911.

Al di fuori della «metà di una saletta»⁶⁸⁷ occupata dai futuristi, le sale della Famiglia Artistica erano occupate dalle consuete opere. Mario Bezzola – sempre critico nei confronti dei futuristi⁶⁸⁸ - introduceva alla rassegna con una sintetica notazione che descrive tutto quanto, si è visto, i futuristi contestavano: «Sono per la maggior parte impressioni di paesaggi colte durante le vacanze estive, visioni ardue di monti, azzurri placidi di acque quiete, riflessi d'oro di lagune, intensi vividi verdi di giardini». Margherita Sarfatti, a fronte della catilinarina contro il *cubismo* futurista, si abbandonava a considerazioni tutt'altro che entusiaste:

Non pretendiamo atteggiarci a profeta, ma è con profonda tristezza che vediamo giovani d'ingegno, di coltura e di volontà, perdersi dietro teorie che non possono condurre se non a nuove forme di convenzionalità: la accademica convenzionalità dell'assurdo e dell'incomprensibile anziché quella del banale e del troppo evidente. Ignoriamo quale delle due possa divenire peggiore e più uggiosa alla stretta dei conti...

E la tristezza si fa più profonda se dal gruppo dei Futuristi passiamo lo sguardo alle altre tele e telette, quadri e quadretti esposti.

Giuseppe Mentessi, con alcuno festose e graziose visioni di passaggio ; il Morbelli, con una piccola ariosa veduta di verde; Ermenegildo Agazzi con alcuni studi e abbozzi e soprattutto una testa muliebre di fattura larga e grandiosa, e preziosi per lo smalto del colore; sì, questi sono i tre o quattro nomi noti alla cui fama queste opere di visita non possono aggiungere gran che. E poi, toltine forse Arturo Tosi, con una mesta *testina di bimbo*, e il Grandi con un succoso *Paesaggio* e un colorito *Mercato*, vi è spettacolo più malinconico di quello della piatezza, della mediocrità generale, della scoraggiata mancanza di grazia, di gusto e di spirito d'iniziativa di questa brava gente che ha per mestiere di mettere pennello in tela!

Vengano finalmente – non gli anarchici deliri *cubistici* – ma qualche spirito di ingenua vigoria primitiva, che sappia fortemente ritemperarsi nella intenzione e nel senso oscuro del bello che elaborano inconsapevolmente le masse, e ponga fine all'immane dispersione di forze che è questo nostro folle individualismo artistico, instaurato una forte austera e grandiosa unità di gerarchie artistiche, che, disciplinandole, dia ancora una volta centuplicata energia e modi d'emergere ai grandi, utilità o ragion d'essere e d'operare ai mediocri.

Decio Buffoni, dal canto suo non si mostrava particolarmente fiducioso, sebbene le sue parole apparissero, paradossalmente, smentite dall'avanguardia futurista stessa che – a rigor di logica – aveva conosciuto la sua prima affermazione proprio alla Famiglia Artistica e ancora prima dell'istituzione formale del movimento pittorico marinettiano:

La consueta *Esposizione Intima* della famiglia artistica, s'è inaugurata ieri sera, nei locali di via Agnello. Per questo suo carattere stesso di esposizione a cui partecipano solo i soci della *Famiglia*, essa difficilmente ci rivela personalità artistiche nuove. E i consueti espositori non presentano neppure questa volta, nessun lavoro che affermi un vigoroso movimento ascensionale.⁶⁸⁹

Decisamente poco entusiasta anche De Flaviis che, dopo la rassegna sui futuristi, concludeva:

In ogni modo, la mostra non ha altro d'interessante. Per conto mio preferisco i quadri dei pittori futuristi che rappresentano per lo meno uno sforzo arduo e violento, verso una forma d'arte nuova e originale. Discuterli no: non lo saprei: lo dicono gli stessi futuristi!

⁶⁸⁷ Mario Bezzola, *L'Esposizione annuale alla Famiglia Artistica*, «L'Unione», IV (1911), 343, p. 4.

⁶⁸⁸ «E devo pure tornare ai futuristi che hanno dimostrato anche questa volta una esuberante attività coloristica, la quale depone in favore della resistenza della loro retina. Le loro tele, chiazzate di colori vivacissimi, non mancano di dare alle sale un'attrattiva pur, pure lasciando alquanto perplessi sulla utilità di tali tentativi, non nuovi e purtroppo neppure originali, dei quali la pittura moderna non mi sembra possa trarre giovamento alcuno», M.B. 1911.

⁶⁸⁹ D.b. 1911.

Saprei invece, discutere le solite “testine di bimbi”, i soliti “paesaggi”, le solite “vedute di verde”, i soliti “studi” (quando finiranno di studiare e impareranno qualche cosa?), i soliti “abbozzi”, visibili in tutte le esposizioni dei giovani e, purtroppo!, anche dei vecchi pittori italiani. Nei quali, oramai, è uno sforzo impotente verso audacie di tecnica e di colore, che valgono molto meno del futurismo per essere prese sul serio! Oggi, dunque, nelle mostre artistiche di Milano, il pubblico on ricerca che i quadri dei pittori futuristi. Non ancora per comprarli: ma...speriamo bene!

De Flaviis, in sintesi, individuava quella che si è cercato di definire come una “avanguardia quotidiana” della pittura locale – risolvendosi per lui proprio negli *sforzi impotenti* nell’exasperazione di taluni elementi tecnici e cromatici all’interno di una tradizione strutturata – e ne rilevava la totale inutilità, quasi il carattere manierista, rispetto all’*arte nuova e originale* dei futuristi.

Basta, del resto, per questo 1911 rifarsi alle recensioni sull’*Arte Libera* per toccare con mano la totale sfiducia della critica più aggiornata nei confronti del contesto artistico locale. Attilio Tegliò apriva la sua recensione, purtroppo tralasciata negli studi⁶⁹⁰, con una geremiade:

E male per coloro che battono le strade già battute e ripeton cose note, e ci stancano col rappresentarci visioni vecchie e “motivi” risaputi e rifatti le millanta volte. Sono stanco del paesaggio col monte, il lago, la pecora ed il pastore...Sono stanco di forme e di espressioni convenzionali: ho bisogno di nuove sensazioni, di nuove emozioni...Voglio vivere la vita di oggi: la vita del mio tempo con tutti i suoi caratteri particolari.

Lo so; lo so! Codesto viso è ben disegnato; codesto pittore “ha una buona tavolozza” (mi pare di aver letto l’espressione nello scritto di qualche critico illustre); quest’altro ha un paesaggio che respira bene (si scrivono cose di questo genere...), ben illuminato, ben rappresentato – ma non mi va, perché l’ho già visto in un’altra esposizione, perché mi perseguita da tempo, perché da vent’anni – fin da quando, cioè, io era ancora in fasce – girava da un’esposizione all’altra in cerca di un compratore...e se non era proprio questo era suo fratello.

Troppa uniformità, troppe idee comuni e volgari. Avevo bisogno di trovare degli ardimentosi che infine ho scoperti: Luigi Russolo, Carlo Carrà, Umberto Boccioni.

È lo stesso Tegliò a fornire una testimonianza della Sarfatti – della quale purtroppo manca una recensione della mostra – sull’evento:

Pour la bonne bouche riferirò ai lettori ciò che una scrittrice di cose di arte – Margherita Grasselli [sic] Sarfatti – mi disse dell’esposizione.

- Un’intervista no, signore! Due sole parole...

E tacque un istante per cercar le parole atte ad esprimere la sua idea. Fissò nello spazio senza fine i grandi occhi chiari intelligenti e disse ornando la parola con gesti larghi delle mani.

- Il valore dell’Esposizione è nelle opere futuriste, delle quali però io non posso affermare il successo nel tempo. Dico però – perché così penso – che quella dei futuristi è una espressione di genialità della quale soltanto vi à da compiacersi.

- Signora! Quale giudicate migliore fra i tre artisti?

- Lo dico a voi purché non abbiate a riferirlo – purché abbiate anzi a dimenticarlo...

E l’ho, di fatto...dimenticato: sola essendomi rimasta presente alla mente la visione di codesta bellissima donna intelligente coronata da un tripudio di arte...

⁶⁹⁰ Citata negli Archivi del Futurismo, nella fondamentale bibliografia annessa al primo volume (Drudi Gambillo, Fiori 1958, pp.497-533: 500. Non risulta segnalata né da Rovati (2009) né dal Catalogo Generale di Boccioni (Calvesi Dambruoso 2016). Per l’articolo: A. Tegliò, *L’Arte libera in Italia. la prima Esposizione inaugurata a Milano*, «Il Giornale politico quotidiano», VIII (1911), 108, 4 maggio 1911, pp. 1-2.

Procedendo, dunque, proprio dal testo di Margherita Sarfatti relativo all'Intima 1911, attraverso i nomi citati nel resoconto, Giuseppe Mentessi si presentava in mostra con dei pastelli paesaggistici⁶⁹¹, Morbelli con un gruppo di sei *quadretti* «tra i quali una luminosa *laguna* ed un vivido raggio di sole su un paesaggio di risaia»⁶⁹² - soggetti, dunque, tipici della pittura morbelliana del momento e impossibili da identificare con precisione -, Arturo Tosi si presentava con un'opera già nota, una *ritratto di bimba*⁶⁹³, Raul Viviani è menzionato con un *panneau* rappresentante una «curiosa fantasia di canale veneziano»⁶⁹⁴, mentre Ermenegildo Agazzi con «alcuni studi di teste e le sue consuete fantasmagorie pittoriche di paese»⁶⁹⁵ che proseguivano la sua pittura, apprezzata anche dalla stessa Sarfatti, di impasti e cromie smaltate.

Un artista che appariva in evoluzione era Giovanni Battista Grandi del quale, si è visto, nel 1910 era presente all'Intima *Grand Boulevard*, opera sicuramente tangente per alcuni dettagli sia stilistici che contenutistici alle posizioni futuriste. Una tangenza, quella di Grandi, che sembra essere anche “militante” se lo si ritrova esporre all'Arte Libera con un numero consistente di lavori:

Degli altri dirò in breve. Cito primo fra tutti G. B. Grandi che espone una decina di quadri e tutti belli. Fra i quali ammiro il *Ritratto della signorina Prèobrajenski*, *Sul Boulevard*, *Cavalli*, *Ritratto della signora Dudovich*. Codesto giovane pittore ogni giorno si rinnova; v'è in lui la ricerca della semplicità, alla quale giunge felicemente e l'interpretazione, negli uomini e nelle cose, del sentimento; inoltre caratterizza felicemente la tonalità luminosa del momento.

G.B. Grandi piace assai e torna a tutti gl'intelligenti molto gradito: è un artista giovane ma di grande avvenire.⁶⁹⁶

In termini positivi ne parlava anche Buffoni in occasione dell'Intima 1911.

Il Grandi, tra gli altri quadri minori, ne ha uno veramente interessante: *Il mercato dei fiori*. Una fusione equilibrata ed armonica di tinte, vivaci ma non eccessive, soffici. Il Grandi è tra i pochi che si sono perfezionati notevolmente. La durezza del Divisionismo che ancora l'anno scorso peccava nei suoi quadri, è scomparsa. Lo stesso principio, ha trovato una forma migliore di applicazione.⁶⁹⁷

Si trattava, per quanto possibile desumere dalle recensioni, di paesaggi e ritratti, tra i quali *due mori*, e un quadro di dimensioni maggiori, *Il mercato dei fuori*, appunto. Purtroppo la quasi totale assenza di studi sul pittore e la scarsità di opere rintracciabili sia sul mercato sia in collezioni pubbliche, rende complesso rintracciare i lavori. È tuttavia interessante la nota circa l'abbandono della *durezza* del divisionismo che allude, probabilmente, ad una modulazione più libera del lessico diviso come già evidente in *Grand Boulevard* rispetto ai lavori di “osservanza” segantiniana di metà del decennio.⁶⁹⁸ Fra i più giovani esponenti dell'avanguardia *domestica* della Famiglia si ritrovano Ugo Martelli, sempre apprezzato per i suoi *decorativi* paesaggi boschivi dominati dal tema degli alberi⁶⁹⁹, Guido

⁶⁹¹ A.c. 1911.

⁶⁹² Bezzola 1911.

⁶⁹³ *L'esposizione intima...* «Il Secolo», 1911; Bezzola 1911.

⁶⁹⁴ Bezzola 1911.

⁶⁹⁵ Ivi; «Ermenegildo Agazzi mantiene sempre la sua personalità simpatica, con i suoi impasti di verde, d'azzurro, di grigio, macchiati di rosso e di bruno, forti e delicati a un tempo, e in cui il colore non danneggia il disegno, mai», d.b. 1911.

⁶⁹⁶ Teglio, *L'arte...*, 1911.

⁶⁹⁷ D.b. 1911.

⁶⁹⁸ A.c. 1911; *L'esposizione intima...* 1911.

⁶⁹⁹ A.c. 1911; Bezzola 1911.

Mazzocchi – con un ritratto di bimba non particolarmente riuscito per Buffoni che lo giudica inferiore a quello della Signorina Risi esposto l'anno prima -, Aroldo Bonzagni con «silhouettes modernissime»⁷⁰⁰, Maldarelli con diverse teste «imprecise, come avvolte nella nebbia»⁷⁰¹ che, le opere coeve dell'artista, sembrano iscrivere sempre nel solco di una riflessione manciniana, ed Eugenio Marana, sulla cui attività giovanile non si sono rintracciate attestazioni pittoriche, ma i cui «paesaggi un po' fantastici» vengono descritti come lavori caratterizzati da un eccesso cromatico.⁷⁰² La restante parte degli espositori e dell'esposto, per la quale si rimanda agli apparati, rientra nel genere, ormai, lamentato dalla critica di schizzi paesaggistici e variazioni su temi e anche le sculture proseguono lungo la scia dei soggetti di evasione pelliniani o delle squisitezze di cesello di Ravasco: l'attenzione, oggettivamente, fu monopolizzata dai futuristi. Fatta salva quale rara incursione di Russolo con le proprie acqueforti in occasioni altre rispetto alle esposizioni intime, la presenza alle rassegne del gruppo marinettiano da questo momento si ferma.

III.1.5 – «RISALE AI TEMPI, E SEMBRANO LEGGENDARI, DELL'ULTIMA *BOHÈME* MILANESE, LA PRIMA ESPOSIZIONE DELLA FAMIGLIA ARTISTICA». IL RUOLO DELLE INTIME NELLA MILANO POST-FUTURISTA.

L'esperienza futurista passava attraverso le sale della Famiglia Artistica, ma si potrebbe dire attraverso Milano, senza lasciare una traccia sostanziale, almeno una traccia che servisse ad utile avvio di un discorso capace di rigenerare un contesto espositivo all'apparenza immobile. Se si considerano le altre capitali dell'arte, questi sono gli anni di Secessione Romana⁷⁰³, della contestazione della linea ufficiale degli Amatori e Cultori. A Venezia, già dal 1908, Barbantini inaugurava la stagione ribelle di Ca'Pesaro.

Milano non conosce parentesi secessioniste: le forme di contestazione, si è visto, che si strutturano nel 1912 riescono fini a sé stesse e osservate con sufficienza dalla critica. Brera e la Permanente – rimaste intonse e aliene, soprattutto la prima, non tanto dal contagio futurista, ma dalla protesta tanto più blanda dei *rifiutati* – proseguono, esteticamente, nel solco di un eclettismo che, tuttavia, non limita così strettamente le possibilità di affermazione per una parte delle ricerche individuali più moderne. Le società altre, rispetto alla Famiglia, come la Patriottica, sono la roccaforte del tradizionalismo e, va rilevato, molti artisti che espongono alle Intime utilizzano, per ovvi fini commerciali, ugualmente la rassegna annuale del circolo storicamente “rivale”: Antonio Piatti, Morbelli, Maldarelli, Gallotti, Balestrini, Aldo Mazza, Quadrelli – e sono solo alcuni nomi - condividono le sale con la storia della pittura lombarda incarnata in Leonardo Bazzaro nei locali della Patriottica o nelle sale del Cova dove, capitanati da Carcano, trovano accoglienza gli acquarellisti della Associazione degli Acquarellisti lombardi. Si è già detto: la storia espositiva della Patriottica è, ancora, integralmente da recuperare e costituisce un ulteriore punto di osservazione dell'evoluzione dei linguaggi artistici.

Fatta salva l'eco para-futurista delle Nuove Tendenze alla Famiglia Artistica nel 1914 che assurge, per una breve stagione, a portabandiera delle posizioni d'avanguardia, non si danno significativi sommovimenti interni al contesto artistico: le Intime, alle quali rimane adesa la frangia

⁷⁰⁰ D.c. 1911.

⁷⁰¹ A.c. 1911.

⁷⁰² D.b. 1911; a.c. 1911.

⁷⁰³ Per i contatti tra Secessione e Famiglia Artistica: Bossaglia, Quesada, Spadini 1987, p. 46.

generazionalmente più giovane del fronte lombardo – pur con alcune eccezioni – rientrano nell'alveo della loro *avanguardia domestica* inserita, come si è detto, all'interno di un percorso evolutivo senza evidenti soluzioni di continuità con le ricerche che precedono. Di certo, all'occhio dello storico, l'accavallarsi di centinaia di opere nelle piccole sale dell'associazione, l'affastellarsi di opere segnate dal *gusto* e dall'estetica di generazioni diverse, la coesistenza nelle stesse sale, al 1912, di Leonardo Dudreville con *Gli Assorti* e di Giacomo Campi con *Epoepa Garibaldina*, la, finanche, ottusa posizione di certa critica conservatrice nel bandire la bandiera cremoniana ancora un cinquantennio dopo e la radicale rimozione della parentesi futurista dall'orizzonte stesso della critica e delle teorie estetiche, riesce straniante.

Come ha sintetizzato Sergio Rebora⁷⁰⁴ all'interno del panorama estetico milanese del 1912 «risultava del tutto assente l'apporto che l'avanguardia futurista avrebbe potuto fornire, tanto da far sembrare il lavoro di Boccioni – e in particolare *Materia* – come qualcosa di inesorabilmente estraneo al dialogo con lo sviluppo delle arti figurative milanesi di quel momento» con la parziale eccezione, proseguiva Rebora, dei fermenti che si sarebbero sostanziati nell'anno successivo nelle *Nuove Tendenze*.

Se, dunque, il prosieguo delle sperimentazioni futuriste non trovava eco sensibile a Milano – e ne danno luminosa prova in questo frangente proprio le rassegne *Intime* – sotto il profilo pratico delle esposizioni l'agitazione futurista si era rivelata ancor più arida di germinazioni: i *Rifiutati* recuperano la verbosità futurista, ma, privi di un condiviso orizzonte estetico e di un progetto strutturato come quello futurista, allestiscono una mostra schizofrenica in cui si contesta l'Accademia per poter entrare nell'Accademia stessa. Manca la visione per elaborare una fattiva ipotesi alternativa. *Nuove Tendenze*, tra 1913-1914, come detto, vira verso un compromesso in cui la rottura è parziale, momentanea: cerca di muoversi entro limiti che garantiscano una mediazione tra l'ufficialità e la sperimentazione, tra arte e pubblico, ma il collasso immediato della compagine novotendente rende il progetto un *unicum*.

Quale il ruolo delle *Intime* e della Famiglia Artistica a seguito della agitazione futurista?

Le rassegne annuali del sodalizio non conoscono una soluzione di continuità: l'eclettismo che le caratterizza sin dal 1886 domina le mostre sociali. Se non viene meno l'apporto dei maestri e della tradizione, è necessario sottolineare che non viene meno l'apporto dell'*avanguardia* e delle sperimentazioni giovanili: scorrendo i cataloghi e le recensioni tutto si allinea nelle sale, dal divisionismo dei maestri a quello sperimentale della seconda generazione, dall'evoluzione del naturalismo, nei limiti di *sintesi* che si è cercato di delineare, alla esasperazione espressionista di Bonzagni e alla ricerca futurista di sintesi astrattive di Leonardo Dudreville. L'associazione, in breve, prosegue lungo linea che la contraddistingue: un raccordo generazionale ed estetico, un'*arte libera* annuale in cui la variegata rappresentanza delle ricerche artistiche, quasi sempre individuali, trova espressione corale. Il modo in cui, malgrado questo eclettismo linguistico e generazionale, le *Intime* riescono a collocarsi in una posizione *avanguardista* è la chiave per la comprensione del ruolo svolto, in quasi quattro decenni, dall'associazione sotto il profilo espositivo.

La necessità e l'utilità, come si vedrà contestata da Margherita Sarfatti, di una rassegna annuale *cittadina* non sono elementi scontati e riescono vieppiù meno limpidi da comprendere quando si superi lo scoglio del 1914 con lo strutturarsi, sempre più sistematico, di un contesto di intraprese private che gareggiano, dapprima, proprio con il tessuto delle piccole realtà societarie. Le rassegne

⁷⁰⁴ Rebora 1995, pp. 273.

della galleria Pesaro⁷⁰⁵, a partire dal 1917, nella loro dimensione eclettica nelle collettive – si considerino, fra le altre, le rassegne della Federazione Artistica Lombarda – e nel taglio monografico delle individuali, doppiano il cartellone dell’associazione con una continuità e una garanzia, anche economica, che la Famiglia Artistica certamente non poteva equilibrare.

Se rimane indubbio che le Intime, così come le annuali della Patriottica, svolgessero un utile servizio “economico” costituendo un mercato – e spesso un mercatino – per smaltire lavori minori ad un pubblico di amatori avvezzi a certe braverie bozzettistiche, la ragione non appare sufficiente a legittimare la persistenza della rassegna. Certamente un elemento dirimente è la percezione, quasi l’investimento di *facente funzioni* che la stessa Accademia riconosceva alle rassegne minori cittadine: si è visto come la Commissione d’accettazione alla Biennale del 1912 giustificasse molti degli scarti dinanzi all’evidenza che «già ci sono in questa città delle Mostre annuali promosse dai sodalizi artistici in cui le opere di minore importanza, e di chi è alle prime prove possono trovare decoroso modo di presentarsi». La stessa critica, e proprio tramite l’occhio degli osservatori d’arte si è cercato in questo lavoro di considerare le rassegne, sottolinea costantemente il carattere propositivo delle Intime quale luogo proprio di novità e di proposte che altrove *non si vedono*. Tuttavia, quando si considerino nel complesso le mostre annuali dell’associazione e si ponga mano alla valutazione quantitativa delle presenze – soprattutto laddove soccorrano i rarissimi cataloghi – si deve concludere che la parte numericamente più consistente degli espositori e dell’esposto non era rappresentata da *avanguardisti intransigenti* che rappresentavano, semmai, la percentuale minore. Vi è, sostanzialmente, un costante rapporto inversamente proporzionale tra l’attenzione che la critica rivolge ai lavori moderni e la loro effettiva consistenza numerica sul totale. Questo fatto sembra palesemente entrare in rotta con l’immagine, storiograficamente rilanciata spesso in rapporto proprio alla parentesi futurista e novotendente, di rassegne avanguardiste o caratterizzate da una precisa linea di indirizzo “moderno”.

Un dato è oggettivo: la Famiglia Artistica, porto franco per le manifestazioni “d’avanguardia”, realtà *libera* in cui si può – solo che si sia soci – godere della possibilità, altrove negata, limitata e, più spesso, ritardata, di presentare un prodotto artistico al giudizio della critica e, ancor più importante, ad un mercato potenziale di acquirenti, non giunge mai alla codificazione di una propria linea estetica. La Famiglia non è una secessione, non indice una rassegna caratterizzata a priori da un indirizzo, sia esso estetico o generazionale: il solo limite posto, più virtuale che reale, è che le opere siano principalmente *intime*, espressioni della *intimità* della produzione artistica.

L’avanguardismo della Famiglia Artistica è un avanguardismo *in potenza* non un avanguardismo *in atto*. Le rassegne intime, per quello che è dato poter ricostruire dalle sole fonti a stampa che costituiscono le uniche attestazioni utili insieme alle opere d’arte, derivano la loro fisionomia dalla messa in atto di una potenzialità: non è casuale, allora, che il biennio futurista ne costituisca il punto più significativo. È il gruppo, coeso attorno ad una strategia e attorno ad una finalità, che sfrutta la potenzialità del meccanismo dell’Intima per attualizzarla in una manifestazione d’avanguardia: così accade per il fuoco di fiamma delle Nuove Tendenze, così, ma in proporzione molto limitata, proprio a causa della mancanza di unitarietà e di una strutturata progettualità, accadeva negli anni novanta con l’emersione delle ricerche sul colore diviso. Fuori da questi casi di evidente de-costruzione e ricostruzione dei linguaggi che costituiscono momenti di evoluzione repentini più che fratture, i

⁷⁰⁵ Madesani, Staudacher 2017.

momenti di evoluzione più lenti, che si colgono in affermazioni individuali o in definibili, ma non auto-definite, tendenze formali, emergono in quella che si è definita come una *avanguardia quotidiana* che è per sua stessa natura eclettica e non definisce una linea estetica univoca. Viviani e Gallotti, Bonzagni e Tosi rappresentano queste individualità che sperimentano singolarmente e indipendentemente ma che costruiscono, coralmemente, l'*avanguardismo* della Famiglia Artistica mettendo, di volta in volta, in *atto* la *potenzialità* avanguardista del meccanismo espositivo dell'Intima. Mario Bezzola, che contesta i futuristi nelle sue recensioni su «L'Unione», ha la stessa età di Carlo Carrà e, sebbene le scelte estetiche divergano irriducibilmente, la presenza di Bezzola alle mostre Intime – che pure accede con molta maggiore facilità alle rassegne ufficiali – è motivata dalla stessa posizione generazionale di avanzamento, più o meno consistente, rispetto alle posizioni estetiche precedenti.

La versatilità del meccanismo, del resto, fa sì che lo stesso possa verificarsi nel verso opposto: Carcano espone al Bianco e Nero del 1910 al fianco dei futuristi alla loro prima affermazione di gruppo, Morbelli condivide la scena alle Intime del 1910 e del 1911 con i futuristi che *clubeggiano*. Quello che si può, tuttavia, affermare con certezza è che si assiste, già dagli anni novanta, allo strutturarsi viepiù radicale di un circolo virtuoso coll'elezione delle Intime come principale centro espositivo per chi si trova in una condizione di debolezza nei confronti del contesto espositivo ufficiale. Questa linea che *de facto* è agente e costituisce la parte più vitale delle rassegne Intime, non si tramuta mai in una posizione ufficiale, codificata e strutturata in una assunzione di ruolo dell'associazione. Come si è cercato di illustrare affrontando la parte finale della storia dell'associazione, è questa mancata assunzione che conduce, proprio con le rassegne di guerra a partire dal 1914-1915, al progressivo collasso dell'associazione e delle Intime con l'era del segretariato Della Grazia che, ufficialmente, si apriva alla fine del 1913 con l'ingresso in direzione dell'amatore: nel 1919 la direzione composta da Bucci, Dudreville, Carpi e Wildt presentava il proprio programma apostrofando l'assemblea «troppi sono i giovani che tutte si vedono chiudere le vie con una asprezza ed un'ingiustizia cui voi nell'autorità di questo ente dovete porre riparo» chiedendo che non si pensasse solo alla vendita delle opere, ma alla rigenerazione e al sostegno delle proposte e delle ricerche innovative in fatto d'arte, unico modo per inserirsi, senza uscirne sconfitti, nel complesso strutturarsi di un nuovo mercato artistico privato che, proprio nel sostegno e nella scelta di investire su determinati indirizzi artistici, basava la sua azione.

III.1.5.1 - «MARGINI PER IL FUTURO?». L'INTIMA DEL 1912.

Risale ai tempi, e sembrano leggendari, dell'ultima Bohème Milanese, la prima esposizione della famiglia artistica. Come riuscirebbe interessante il poter ora ricomporre una parete di quella prima esposizione intima di quell'anno in cui Tranquillo Cremona dipingeva il suo più completo ritratto di donna - non potremo vederlo, purtroppo, alla prossima mostra - e Giuseppe Grandi scolpiva il busto dell'avvocato Billia...e il Lohengrin cadeva alla Scala. Come quella rivoluzione di individualità, nativamente affini, senza manifesti e senza turni, era davvero futurista. La completa comprensione di quell'arte lascia ancora oggi dei margini per il futuro? E come i documenti d'arte di quei tempi e l'esistenza di quegli artisti insegnerebbero una più studiosa modestia ad alcuni dei giovani del 1912? La cronistoria della Famiglia Artistica e dell'antica società degli artisti - l'aspettiamo sempre dal solo che potrebbe compirla, Vespasiano Bignami - sarebbe un capitolo fra i più interessanti della storia dell'arte lombarda nel suo periodo rappresentativo moderno.⁷⁰⁶

⁷⁰⁶ c.b., *La 40 Esposizione Annuale della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVII (1912), 16764, 14 dicembre 1912, p. 5.

Così Carlo Bozzi, veterano della Famiglia Artistica, introduceva così la sua rassegna.

La risposta alla retorica domanda su margini per un futuro era, evidentemente, sì. Boccioni, 1914: «l'inefficacia di alcune doti pittoriche del nostro Cremona è appunto dovuta all'azione negativa dell'antitesi che esiste tra la sua sensazione, e il suo cervello pieno di tenerume romantico e di vecchie chitarronate italiche»⁷⁰⁷. Non era, quella futurista, una *deplorable ignoranza* come scriveva Grubicy, ma l'interpretazione diversa di quei *margini futuri* e su questi margini si giocava la distanza, spesso irriducibile, tra la critica e le proposte d'avanguardia che più sembravano contestare la tradizione dei *vegliardi* che avevano attraversato, come critici e come artisti, tutta la storia della moderna pittura lombarda dagli albori dell'*avvenirismo*.

L'Intima del 1912 proseguiva, con alcuni artisti, a definire e rimodulare quei margini.

209 opere⁷⁰⁸ e la decisione di aprire la rassegna ad artisti soci corrispondenti di altre città⁷⁰⁹: il Catalogo millantava che si trattasse della quarantesima edizione, indicazione non vera, ma che – sfruttando i *tempi leggendari* – ricollocava la prima mostra del 1886 al 1872 in occasione del quarantesimo anniversario di fondazione. Da una recensione è possibile capire che le Intime, almeno in questa edizione, fossero dotate di una commissione di accettazione: il 1912 è l'anno delle critiche feroci per le esclusioni braidensi e Giovanni Mussio dalle pagine de «L'Italia» scriveva:

Ecco un'altra buona esposizione d'arte, un'esposizione intima, libera, quindi senza pretese e soprattutto, senza strascichi di contro Esposizioni. I soci della famiglia artistica, semplicemente come tali, hanno il diritto di esporvi le loro opere e per quanto si sia anche qui una commissione di accettazione, il suo compito è molto limitato ed è assicurato contro gli attacchi le polemiche degli esclusi. L'esclusione, se c'è, è per il merito numero delle opere esposte e la scelta è fatta per quelle che non possono essere esposte, per ragioni di spazio. La mostra di quest'anno che è la quarantesima, è una delle più numerose fra quelle organizzate dalla famiglia artistica: 208 quadri sono raccolti nelle cinque stanze, che formano la sede sociale della geniale società milanese. E tutte cose buone, francamente e sinceramente. Già si deve subito dire, ad escludere qualsiasi accusa di ottimismo eccessivo, che hanno esposto i nostri migliori - i nostri vecchi e le buone giovani promesse dell'arte nostra.⁷¹⁰

L'indicazione della presenza di una Commissione di accettazione interna è indubbiamente importante: le attestazioni successive documentano, tuttavia, come l'azione di questa commissione fosse rivolta esclusivamente, e in massima parte virtualmente quando si considerino le opere esposte ed i numeri di catalogo, a calmierare il numero degli invii e ad escludere opere non rispondenti ai criteri della ben nota *intimità* della produzione. Lo storico delle rassegne mostra, chiaramente, come queste indicazioni fossero in sostanza disattese sia dagli espositori – che inviano spesso opere compiute e finite – sia dalla commissione che accoglie lavori passati anche per le sale della biennale veneziana.⁷¹¹ Come in ogni rassegna il filone dominante era quello del paesaggio: «ecco una folla di paesisti», si legge sul «Corriere».

⁷⁰⁷ U. Boccioni, *Pittura Scultura Futuriste. Dinamismo plastico*, Ed. Futuriste di Poesia, Milano 1914, p. 92.

⁷⁰⁸ *Catalogo illustrato della quarantesima esposizione annuale d'arte della "Famiglia Artistica". Anno 1912-1913*, Bertieri e Vanzetti, Milano 1912.

⁷⁰⁹ C,b, 1912; a.c., *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 343, 13 dicembre 1912, p. 5.

⁷¹⁰ G. Mussio, *L'esposizione Intima della "Famiglia Artistica"*, «L'Italia», I (1912), 171, 13 dicembre 1912, p. 4

⁷¹¹ *Mostra intima annuale di pittura, scultura e bianco e nero*, «La Famiglia Artistica. bollettino periodico delle Belle Arti», I (1915) 2, novembre 1915, p. 6.

Tra i maestri, Giuseppe Carozzi portava tre tele, *Notturmo*, *Raccolta delle Foglie e Temporale Imminente* trattati con la consueta pittura divisionista che raccoglieva ampi consensi dalla critica: *Notturmo* (ill.1), sulla scia del coevo e già considerato *Incantatore*, proseguiva sul tema del Cervino e della evidenziazione di substrati simbolici – pervasi di *inquietudine* li definisce il commentatore del «Corriere»⁷¹² - ai temi montani sulla scia del volgarizzamento delle tematiche di altra potenza di matrice segantiniana. Angelo Morbelli prosegue con soggetti ormai tipici della sua pittura con tre paesaggi (cat. nn. 67-69) che non scuotono particolari alla penna dei critici e che riescono di difficile identificazione: due titoli, *Monte Vallicetta-Bormio* e *Tramonto-Val Furva* descritti come «due vivacissime impressioni»⁷¹³ fanno pensare a variazioni, bozzetti e studi, attorno ai prediletti soggetti montani del momento sulla scia di *La preghiera della sera* e *Alta Montagna*. Per uno dei soggetti menzionati sembrerebbe, invece, certa l'identificazione con una delle due versioni del soggetto note con i diversi titoli di *Tetti sotto la neve* (ill.2)⁷¹⁴ e *Nevicata* (ill.3)⁷¹⁵: si tratta dell'opera segnata in catalogo come *Alba d'Inverno* che nella recensione apparsa su «La Cultura Moderna» si dice essere stata già ammirata a Venezia.⁷¹⁶ Nel 1912 Morbelli si presentava a Venezia con due tele, *Un angolo di giardino* e *Avemaria mattutina*⁷¹⁷ opera descritta da Ojetti come «un'Avemaria mattutina sui tetti coperti di neve».⁷¹⁸ Sebbene Elisabetta Chiodini riporti, senza ulteriori specifiche, che la versione esposta a Venezia fosse *Tetti sotto la neve* - che sarebbe stato sottoposto successivamente ad un consistente ritocco – le descrizioni dell'opera parlano di una vista cittadina con *un campanile velato di nebbia*⁷¹⁹ che risponde più da vicino a *Nevicata*. In ogni caso, la versione esposta all'Intima è la stessa di quella esposta a Venezia, forse la prima versione di *Tetti sotto la neve*, e, in questa occasione, indicata con il differente titolo *Alba d'inverno*.

Nel solco divisionista la nuova generazione procede con le consuete sperimentazioni: Baldassare Longoni (ill.4) con la sua fattura più energica e le sue più insistite accentuazioni cromatiche e Raul Viviani, fra gli ordinatori della rassegna, con «quella sua maniera punteggiata»⁷²⁰ in «due nebbiose evanescenti tele»⁷²¹ tra le quali *Ottobre d'oro* (ill.5) in cui si nota, chiaramente, l'adozione di un *puntellismo*, come lo definisce Buffoni,⁷²² che esacerba la tendenza di Viviani alla smaterializzazione dei volumi, tipica di certe applicazioni divise di questo momento, in una virata decorativa del tratto che spiega le note dei critici sulla pittura vista attraverso dei veli. Dopo le costanti remore della critica nel decennio trascorso, la pittura di Viviani era sostanzialmente canonizzata e, anzi, se ne trovavano già derivazioni come nel «suo imitatore Otello Leiss che con *Tramonto d'ottobre* riesce forse a superarlo!»⁷²³. Lazzaro Pasini che, si è visto, nell'intima del 1910 pareva convertirsi al divisionismo,

⁷¹² A.c. 1912.

⁷¹³ *L'Esposizione natalizia alla Famiglia Artistica*, «La Cultura Moderna», XXII (1912-13), v.I, f. IV, p. 269.

⁷¹⁴ Scotti 1991, p. 94, n. 26; Vinardi in Scotti 2001, p.152 n. 107; Fiori 1968, p.116 VI.149 ill. 1396 *Nevicata*; p. 116 VI.150 ill. 1488 *Tetti sotto la neve*.

⁷¹⁵ E. Chiodini in Quinsac 2019, pp. 162-163.

⁷¹⁶ *L'Esposizione natalizia alla Famiglia Artistica* 1912-13.

⁷¹⁷ *X Esposizione...*, Ferrari, Venezia 1912, p. 71 n. 26.

⁷¹⁸ U. Ojetti, *La decima esposizione d'arte a Venezia – 1912*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1912, p. 25

⁷¹⁹ M. Pilo, *La decima esposizione internazionale d'arte a Venezia. Invitati ed ammessi*, «L'Ateneo Veneto», XXXV (1912), II, settembre-ottobre 1912, p. 65.

⁷²⁰ G.R., *Gli ultimi giorni della mostra "acquarellisti". Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XXI (1912), 360, 29 dicembre 1912, p. 2.

⁷²¹ A.c. 1912

⁷²² D.b., *Le opere esposte alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LIII (1912), 349, 16 dicembre 1912, p. 2.

⁷²³ A.c. 1912.

ora ne appariva *innamorato*⁷²⁴, raccogliendo ampi consensi critici: «Veramente del Pasini ci piacciono tutti i suoi lavori: squisita quella *falciatrice*, belli quel *Lago Maggiore* e *Molino dei santi* a Dumenza – ma *Donnina* ci piace di più: impressiona la scelta modesta ma delicata ma squisita del soggetto e la perfezione tecnica nello svolgerli».⁷²⁵ Sulla stessa linea di una sperimentazione divisa si muoveva il quasi dimenticato Augusto Ortolani col suo *Notturmo* (ill.6): la riproduzione in catalogo non permette, pienamente, di apprezzare lo stile del pittore che, in questo momento, volge verso l'adozione di una pennellata filamentosa, quasi previatesca.

Tra i maestri era ormai anche Arturo Tosi lo «squisito poeta della natura»⁷²⁶ che esponeva, accanto a dei paesaggi a matite colorate, «un grande paesaggio nel quale sono notevoli i pregi di ispirazione e di tecnica. Egli ha saputo trovare delle tonalità sue proprie che vi danno il paesaggio in una luce strana morbidissima e tranquilla che attrae e piace» che si inserisce perfettamente nell'ambito della sua riflessione sulla tradizione del paesaggio piemontese e lombardo su echi fontanesiani (ill.7).⁷²⁷ Non mancano i mostra i continuatori di una tradizione tipicamente lombarda che proseguono nell'esaltazione dei caratteri propri della tradizione naturalista: Carlo Agazzi, Felice Abrami, Achille Jemoli, Mario Moretti Foggia che tornava con i suoi soggetti orientali ed una aratura. L'Intima del 1912 segnala, tuttavia, nuovi artisti, giovani soprattutto, che nel tema del paesaggio proseguono o affermano nuovi *margini*.

Ugo Martelli ricerca nelle variazioni paesaggistiche sulla campagna lombarda una pittura di accordi cromatici giocati su una gamma ristretta di toni: *Paesaggio Lombardo* (ill.8) per Decio Buffoni è l'emblema di una pittura emozionale «fatta di poche linee, di pochi colori, ma in cui ogni linea esprime quella calma tristezza che è propria del temperamento artistico del Martelli».⁷²⁸ Era lo stesso Buffoni, qualche mese prima, a indicare in questa caratteristica la cifra della pittura del giovane artista in occasione della personale alla Famiglia Artistica: «Martelli dà un'anima alle cose, le drammatizza [...] egli trasforma la realtà in rappresentazione simbolica. Di qui, quella impressione di decorazione che i suoi quadri possono anche dare».⁷²⁹

Raccoglieva, fra i giovani, molti consensi il siciliano Giuseppe Leoni, pittore dal profilo totalmente da ricostruire⁷³⁰, con tre tele *Fra il verde*, *Souvenir* e *Maschere*. La riproduzione di *Fra il verde* (ill.9) in catalogo e la tela *Verso casa* nelle collezioni municipali milanesi⁷³¹ permettono di confermare le note critiche che parlano di un *vero colorista*⁷³² «per quel suo impasto brillante, smaltato, fuso di colori grigiastri, verdastri, modellato in impressioni di figure e di sfondo abilissime». È una pittura sintetica che procede per macchie di colore e timbri rilevati, estremamente decorativa in cui svapora un lieve sentore secessionista: un lavoro del 1913, *Boudoir* (ill.10), permette, infatti, di rilevare l'adesione ad un fare pittorico più *espressionista* e primitivista.

La personalità di Eugenio Marana appare più definita, grazie alla riproduzione del suo *Oltre la cinta* (ill.11): il pittore si presentava con sette quadretti «in cui ritorna al suo amore per la pianura monotona

⁷²⁴ G.r. 1912.

⁷²⁵ Mussio 1912

⁷²⁶ *L'Esposizione....* 1912-13.

⁷²⁷ G.r. 1912.

⁷²⁸ D.b. 1912.

⁷²⁹ d.b., *Targhe, medaglie, quadri, vetrate*, «La Perseveranza», LIII (1912), 112, 22 aprile 1912, p. 3

⁷³⁰ Comanducci 1934, pp. 351-352. Comanducci riporta che le due *Tra il verde* e *Maschere* tele furono acquistate rispettivamente da Carozzi e Ravasco.

⁷³¹ Caramel Pirovano 1974, p. 43 n. 671, ill. 664. Firmato e datato 1911

⁷³² c.b., *La 40 Esposizione Annuale della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVII (1912), 16764, 14 dicembre 1912, p. 5.

nelle linee, varia nelle espressioni come sono varie le ore e le luci», scrive Buffoni, e la nota del 1911 sul carattere «eccessivo nella colorazione sì che i cieli sembrano gravare pesanti su le cose»⁷³³ trova conferma nella pittura a forti impasti dell'opera esposta nel 1912. Scarsissimamente documentata la presenza di Giuseppe Camona, presente già all'Intima del 1908, sul quale ancora si attende uno studio scientifico che ne ricostruisca la figura⁷³⁴: in catalogo è riprodotta l'opera *Sera d'Ottobre* (ill.12), un disegno difficile da leggere a causa della carta utilizzata che sembra essere una carta finto legno, probabilmente usata per aumentare l'effetto pittorico.

Tra gli esordienti si ritrova anche il palermitano Pietro de Francisco che espone delle *Barche sulla spiaggia a Palermo* e un gruppo di acqueforti: l'attività di acquafortista è quella principale del pittore palermitano o, meglio, quella in cui in questi anni sviluppa un più deciso aggiornamento che lo porta a guardare a Frank Brangwyn. Proprio dalle premesse sviluppate sulla maniera del pittore belga muoverà, negli anni seguenti, in una ricerca di singolare applicazione delle teorie boccioniane che culminano nel principio della Pittura Energetica, testimoniata soltanto dalle incisioni e fotoincisioni pubblicate nel suo volumetto teorico, in cui trasferisce la logica scompositiva boccioniana nella pratica incisa rimodernando i propri soggetti alla luce dell'esaltazione del moderno insita nella teoria futurista.⁷³⁵ Si segnala, inoltre, la presenza di Luigi Scopinich – in qualità di socio corrispondente – con due lavori, *Pergola al sole* e *Giardino-Margherite* che Buffoni descrive come «sintetiche, monocrome, ma in cui luci ed ombre sono tagliate con abilità a ottenere l'effetto del rilievo» e che portavano gli esiti della ben più strutturata avanguardia lagunare. Fra i temi paesaggistici *stranissimo* viene definito da Mussio «il bozzetto - *quando le campane martellano a festa* – di Leonardo Dudreville». Il pittore si presentava alla rassegna con quattro opere: *Impressione*, *Gli Assorti*, *Quando le campane martellano a festa (bozzetto)* e con *Souvenir d'un jour d'été* (cat. nn. 124, 153, 154, 163). Complessa è l'identificazione dei lavori, scrive Decio Buffoni:

Leonardo Dudreville, uno fra i più giovani della coscienza e della visione artistica che, con qualche altro che abbiamo già nominato, sembra ci voglia veramente dire qualche cosa di nuovo, espone certe sue vivaci impressioni, e un tipico disegno, un po' caricatura e un po' tedesco, ma gustosissimo: *quando le campane suonano a festa*.

Elena Pontiggia ha identificato questo disegno nella tempera su carta di medesimo titolo caratterizzata dall'evidente assunzione di una frammentazione e di una scomposizione di matrice cubista, filtrata dalla cultura futurista, dello spazio (ill.13): giustifica l'identificazione col fatto che la mancanza di accenni a formulazioni avanguardiste da parte di Buffoni è imputabile all'ormai “digerita” esperienza futurista. La studiosa argomentava ulteriormente la sua ipotesi rilevando come difficilmente Dudreville avrebbe riesposto lo stesso quadro nelle sale dell'Associazione dopo pochi mesi dalla mostra dei concorsi alla Permanente dove era stato presentato il *Trittico* (ill.14) il cui scomparto centrale è appunto *Quando le campane....*⁷³⁶ Ipotesi, questa, certamente legittima ma che si crede non condivisibile. In primo luogo la recensione apparsa su «La Sera» descrive un bozzetto che non è,

⁷³³ A.c. 1911

⁷³⁴ L'ultimo intervento rimo ancora al profilo di Guido Cesura: G. Cesura, *Il pittore ossolano Giuseppe Camona*, «Oscellana», 1982, 12, pp. 125-130.

⁷³⁵ D'Agati 2018, p. 29; P. De Francisco, *Rinnoviamo la Pittura (Pittura Energetica)*, Edizioni della Nuova Gazzetta Letteraria, Milano 1917; F. Grasso, *Pietro De Francisco. Dalla tradizione ottocentesca al clima delle avanguardie*, Ariete, Palermo 1995.

⁷³⁶ E. Pontiggia, *Leonardo Dudreville. 1885-1975. Dal divisionismo al "Novecento"*, cat. della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale, 19 settembre – 19 dicembre 2004), Silvana, Milano 2004, pp. 54-55 n. 16.

certamente, quello astratto-futurista: «di Dudreville ci piace *Gli assorti*, quattro figure di frati disegnate con vigore e con bella originalità ed una piazza, ove la prospettiva è ottenuta con impeccabile risalto».⁷³⁷ Difficile credere che dinanzi al bozzetto in questione anche il più avanguardista dei critici potesse rilevarne impeccabili risalti prospettici: è vero che Mussio parla di un lavoro *stranissimo*, ma appare altrettanto incoerente la nota di Buffoni su un carattere *caricaturale* e un po' *tedesco* del bozzetto-disegno quando si consideri che *caricatura* e *tedesco* sembrano, piuttosto, rimandare ad un gusto *simplicissimus* che nulla ha da spartire con il bozzetto. Dipoi il catalogo riporta che l'opera è, appunto, un bozzetto: Dudreville non ha riesposto il pannello principale del *Trittico*, ma il bozzetto, in linea con le indicazioni "curatoriali" della mostra Intima. Del resto sarebbe difficile spiegare la precedenza della versione astratta sulla tela luganese e stilisticamente la tempera fa chiaramente corpo con opere come *Giornata di pioggia in città* datato al 1916: è probabile che Dudreville recuperasse un soggetto già sperimentato e lo "trattasse" secondo la sua nuova concezione plastica. Il bozzetto esposto è, dunque, disperso così come non è possibile identificare altri lavori se non *Gli Assorti* (ill.15) opera alla quale bene rispondono le parole di Buffoni in merito alla tendenza caricaturale e *tedesca* che si rintraccia nell'esasperazione e nelle forzature espressive dei visi e nell'insistita sintetizzazione volumetrica delle forme.⁷³⁸

Tra gli avanguardisti, in una condivisione di intenti nelle forzature espressionistiche, si muoveva Bonzagni che presentava un non meglio precisato *Le tre arcate*, lavoro a tematica settecentista, definito come «un indifferentismo *settecento* di Aroldo Bonzagni, che abbiamo più originale, conosciuto almeno in altri lavori».⁷³⁹ Buffoni, compiacendosi per il ritorno al propriamente pittorico, scrive: «*Settecento* di Aroldo Bonzagni che si riconcilia del tutto con Bonzagni stesso: pareva che la caricatura lo avesse distratto dal quadro: ma egli qui ritorna a una concezione distinta, seria, senza aver perso nulla delle sue qualità, diremo così, dinamiche, e di colorista di ottimo gusto». A fronte dell'ingente quantità di pittura paesaggistica la critica sottolinea un numero minore pittura di figura: Pietro Chiesa seguita ad inviare alla rassegna le sue variazioni sul tema dell'infanzia, Biazzini proseguiva nella sua ritrattistica sempre più apprezzata per la semplificazione dei mezzi espressivi *notevolissima*⁷⁴⁰ evidente nella tendenza quasi monocromatica e alla sinteticità di pennellata delle sue opere che, proprio nel 1912, conosce il vertice qualitativo del *Ritratto di Antonio Sant'Elia*. Il manciniano Maldarelli è segnalato da Buffoni per, l'ormai caratteristica, pittura di "pitocchi" centrata sui *tipi di gente volgare* caratterizzati da una esasperazione espressiva, ravvisabile, del resto, anche in alcuni coevi autoritratti di Maldarelli, come quello esposto alla *Mostra d'arte Lombarda e Parmense* organizzata dalla Famiglia Artistica nell'estate del 1913.⁷⁴¹ Luigi Turati viene segnalato per un ritratto di *Spazzacamino* (ill.16) di sapore talloniano nella pennellata ampia e nell'attenta presa sul vero, mentre, da alcuni critici, di Guido Mazzocchi è meno apprezzata la *Fanciulla delle Viole* (ill.17) giudicata poco espressiva – anche pittoricamente – rispetto alle consuete teste muliebri.⁷⁴² Diversi nomi di giovani artisti sono segnalati dalla critica – il talloniano Romano Valori, ad esempio – ma le note fugaci e i titoli delle opere non soccorrono per comprendere il tipo di lavori esposti.

⁷³⁷ G.r. 1912.

⁷³⁸ Per il bozzetto dell'opera: Thea 1987, p. 32 n. 17

⁷³⁹ Mussio 1912.

⁷⁴⁰ G.r. 1912.

⁷⁴¹ *Esposizione d'Arte Lombarda e Parmense promossa dalla Famiglia Artistica di Milano. Salsomaggiore Agosto-Settembre 1913*, Bertieri e Vanzetti, Milano 1913, p. 31.

⁷⁴² D,b, 1912; c.b. 1912; g.r. 1912.

Nella scultura – pochissimo rappresentata, i critici parlano di quindici pezzi sul totale⁷⁴³ – Pellini continua ad imporsi con le sue sculture di piccolo formato di matrice troubetzkoiana come mostra il vezzoso *Mattino d'estate* (ill.18) in cui il trattamento pittorico della superficie esalta la sensualità della figura nuda. Segna, sotto questo profilo, uno stacco dalla linea maggioritaria della tradizionale scultura lombarda presente sinora alle Intime, Giannino Castiglioni che con una *Testa Muliebre* (ill.19) ritrova un senso del volume e della solidità, quasi recuperando, per la chiarezza di impianto e la pulizia delle linee, la scultura di Achille d'Orsi.

I critici, a fronte degli avvenimenti dell'ultimo biennio e dei colpi di coda della protesta avanguardista, si mostravano soddisfatti della rassegna, Mussio quasi si compiaceva di notare come si fosse rientrati nella *burocrazia quotidiana* e non si registrassero – eccezion fatta per alcuni casi sporadici – fermenti di rottura, ma gli artisti proseguivano in una ricerca ben definibile e strutturabile:

Si può dare ad enumerazione finita una impressione generale di questa esposizione? Se ne può fare una critica? Si potrebbe fare e l'una e l'altra cosa, per quanto, trattandosi di un'esposizione libera, intima, senza pretese, la critica abbia poco o niente da fare. Comunque noi preferiamo limitarci all'impressione e diciamo che questa quarantesima esposizione della famiglia artistica è, nel suo insieme, buona ed interessante. È soprattutto, una raccolta seria, nella quale invano si ricerca - e sono 208 i quadri esposti - il lavoro strano, balordo, leggero, *futurista*. Forse non c'è neppure il lavoro attorno al quale si accendono le discussioni e le polemiche, il capolavoro. Ma nessuno dei pittori della famiglia artistica hanno preteso tanto. Certi il capolavoro l'hanno già dato all'arte nostra e certi lo preparano... Gli uni e gli altri intanto continuano a lavorare bene.

III.1.5.2 – «INIZIA L'ERA NOVELLA CON QUESTA PICCOLA ESPOSIZIONE INTIMA». LE RASSEGNE DEL 1913-1914.

Recensendo l'Intima del 1913, dopo aver dedicato un lungo articolo alla mostra commemorativa del quarantesimo anniversario di fondazione, Margherita Sarfatti scriveva su «L'Avanti»:

Diversa è, naturalmente, l'esposizioncina intima di Natale nella sede della Famiglia Artistica in via Agnello. Molto, e secondo noi giustamente diversa. Poiché nell'imperversare di tante esposizioni annuali e triennali, nazionali e internazionali, l'ostinarsi a volerne fare una, locale e cittadina, ogni anno, anche alla Famiglia Artistica è veramente uno sbaglio.

È giusto invece che venga qui esposta, quasi in famiglia e per la famiglia, la parte più intima dell'opera di un pittore e scultore; lo studio, il bozzetto, il frammento, non destinato al gran pubblico.

Sotto questo punto di vista la Mostra di quest'anno può dirsi riuscita. [...]

Queste mostre di bozzetti riservano spesso delle sorprese, poiché è relativamente facile dare espressione schematica e passeggera alla vivace e fugace impressione d'un momento, accennandola sulla tela alla brava, con pochi toni e poche linee suggestive, più spesso per virtù di incertezza che non di intensità. Ma serbare l'impressione viva e forte, salda e tenace e sincera attraverso il lungo sforzo d'un'elaborazione di più in più sintetica ed eliminatrice; che dico! Essere capaci di questo sforzo di lungo fiato: incarnare l'aspirazione nell'ispirazione, il sogno nella realtà, la visione nell'opera, è di pochi. "Saper fare quel tanto che vasta" definiva Michelangelo l'essenza dell'arte, e per "fare quel tanto che basta" occorre ai nostri giorni, se non l'immenso genio epico e sintetico di un Paul Cézanne, il grandissimo pittore morto pochi anni fa: occorre per lo meno, su di una scala più modesta, avere l'ingegno sorretto da una inflessibile integrità e probità artistica, incapace di accontentarsi del circa, del press'a poco, del riempitivo, della zeppa, in una parola della retorica vuota che prende il posto della espressione viva ed è tanto più facile da trovare...E anche una simile probità non è cosa di tutti.⁷⁴⁴

⁷⁴³ Mussio 1912.

⁷⁴⁴ M. Sarfatti, *Le esposizioni alla Famiglia Artistica*, «L'Avanti», XVIII (1914), 1, 1 gennaio 1914, p. 3.

La mostra del 1913 scontava un cartellone espositivo interno alla Famiglia Artistica eccessivamente impegnativo, prima l'*Esposizione d'Arte Lombarda e Parmense*, dopo, aperta l'Intima, vi era ancora in corso la rassegna d'arte retrospettiva e contemporanea alla Permanente, inaugurata il 9 novembre, che fu una esposizione dedicata non solo alle opere *retrospettive*, con ampio spazio riservato ai maestri degli anni settanta e ai nomi di punta della tradizione Familiare – da Segantini a Pellizza –, ma che contemplava opere recenti dei soci. Lo documenta il rarissimo catalogo della mostra: mentre è ampiamente nota la pubblicazione *La Famiglia Artistica nel Quarantennio della sua Fondazione. 1873-1913. Esposizione retrospettiva e contemporanea nel Palazzo della Permanente* nella quale è raccolta ampia documentazione fotografica delle opere esposte, il secondo catalogo pubblicato⁷⁴⁵, un libello di 15 pagine contenente l'elenco degli espositori e delle opere, non è censito nelle biblioteche nazionali e ne è conservata copia nell'Archivio Giolli. Tra i soci espositori si ritrovano Viviani, Ortolani, Leoni, De Francisco, Maimeri, Maldarelli e tutta la scuola “giovane” dell'associazione quasi al completo. L'accavallamento espositivo spiega perché la Direzione della Famiglia Artistica decise di porre delle limitazioni alla rassegna con il sottolineare la precedenza a bozzetti e disegni, al fine di non sovrapporre l'Intima alla mostra allestita alla Permanente.

La nuova Direzione della Famiglia Artistica non ha voluto che, per essere aperta l'esposizione retrospettiva, si interrompesse la serie quarantennale delle mostre annuali intime, e, applicando, senza trasgressioni, l'antico programma ha preparato nella sede di via Agnello 8, una mostra di bozzetti e disegni, aperta ieri sera, che lo rimarrà fino a mezzo il gennaio e visibile ogni sera e nel pomeriggio dei giorni festivi. Nessun quadro o quadretto da esposizione; la quantità dei numeri del catalogo rende particolarmente difficile il citare nomi e cose.⁷⁴⁶

La Direzione neo eletta, il 4 dicembre, era composta da Vittorio Della Grazia, Ambrogio Alciati, Guido Mazzocchi, Mario Moretti Foggia, Romolo del Bò, Enrico Savoldi, Lazzaro Pasini, Leonardo Dudreville, Guido Caprotti e Silvio Colombi.⁷⁴⁷ Un consiglio direttivo, come si vede, variamente orientato – sia generazionalmente che esteticamente – che rifletteva la pluralità di anime dell'associazione.

Decio Buffoni, dalle pagine de «La Perseveranza», considerando la rassegna sottolineava l'esclusività della scelta *bozzetti e disegni* e ne valutava positivamente l'impostazione:

Un'altra esposizione. La prima di quella serie di piccole esposizioni che sbocciano a fine e a principio d'anno. Se ne annunciano già parecchie altre. È una bella smentita chi nega che esista, in Italia, dell'arte o, almeno, dell'attività artistica. Quadri e statue se ne fanno, anche troppe. È una produzione a getto continuo. Ma poiché i compratori non mancano mai... Chi dà il buon esempio, ora, è ancora la famiglia artistica. Mentre celebra il suo quarantennio con la grande esposizione alla Permanente, inizia l'era novella con questa piccola esposizione intima, tradizionale, ma nuova per un suo carattere particolare: bozzetti e disegni. Non potrebbe non essere interessante. Chi frequenta gli studi degli artisti, sa che, rovesciati contro le pareti, nascosti nelle cartelle, nei cassetti, negli scaffali, ci sono sempre delle tele, delle tavole, dei cartoni, dei pezzi di carta, su cui sono sparsi per così dire gli appunti, le note, dell'artista. È lì che si rintracciano i motivi del quadro, e lì, soprattutto, che il temperamento dell'artista si rivela in tutta la sua schiettezza, perché s'è espresso nel momento saliente della commozione - quello della concezione - senza preoccupazioni estranee all'arte. Frugare tra gli schizzi e gli abbozzi, dà lo stesso piacere che leggere certi

⁷⁴⁵ *Esposizione Retrospettiva e contemporanea di Belle Arti della Famiglia Artistica. Seconda edizione*, Alfieri & Lacroix, Milano 1913.

⁷⁴⁶ c.b., *Bozzetti e disegni alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVIII (1913), 17132, 19 dicembre 1913.

⁷⁴⁷ *La nuova direzione*.... 1913.

scritti non destinati alla pubblicità. E come questi, divenuti a volte di dominio pubblico, sono stati giudicati opere d'arte, complete, così anche l'abbozzo e lo schizzo, possono valere quanto è più del quadro. Del resto, non è facile come può sembrare, la distinzione. Basterebbe pensare a certi quadri impressionisti, per trovare la contraddizione o la identità dei termini. Basterebbe, in questa esposizione che ha l'aria di ripudiare quadri, notare che parecchi artisti espongono lavori che non tolgono o non aggiungono nulla ad altri che gli stessi autori esposero con la definizione sottintesa di "quadro".⁷⁴⁸

Margherita Sarfatti, come visto, si dimostrava molto meno accondiscendente nei confronti del progetto, quantomeno considerando il versante estetico dell'impresa. Se, infatti, riteneva corretta l'indicazione *intimista* per evitare un ulteriore e inutile affastellamento espositivo locale, nondimeno valutava dubbiosamente, *de visu*, la rappresentatività del bozzetto quale mezzo utile a cogliere l'espressione artistica, trattandosi di lavori, troppo spesso, intenzionali. Le recensioni scontano questi caratteri: il numero delle opere esposte era ingentissimo – sul «Corriere» di dà conto di 350 opere «tra bozzetti ad olio, disegni, acquarelli e piccole sculture»⁷⁴⁹ dovuti anche alla consuetudine stabilitasi dall'Intima precedente di includere invii dei soci corrispondenti – e Carlo Bozzi si limitava ad un lunghissimo elenco di nomi e di cose così come, in parte, gli altri critici nelle cronache rintracciate. Margherita Sarfatti non nomina neppure un'opera o un artista: il carattere troppo voluto dei lavori, evidentemente, lascia poco margine di esplicazione critica.

I nomi degli espositori rendono conto della consueta ecletticità delle proposte: Carcano, Morbelli, Rimoldi, Guglielmo Ciardi da Venezia, inviavano loro opere. Certamente è maggiormente interessante rilevare la presenza di nuove presenze che confermano il ruolo dell'associazione quale *refugium peccatorum* per artisti giovani e dal difficoltoso procedere: Achille Funi, ad esempio, dopo il rifiuto della Biennale braidense del 1912 eleggeva la Famiglia Artistica per presentare suoi lavori dove «ricorda il Bonzagni».⁷⁵⁰ Così è per diversi altri artisti: Aroldo Bonzagni, dopo la fallimentare esperienza della rassegna dei Rifiutati, prosegue ad esporre «navigante ora verso l'America, traccia un paese di riviera, il cassero di un bragozzo, delle vele vivaci»⁷⁵¹, opera di difficile identificazione e che, forse, si può ricondurre a motivi sviluppati con maggiore ampiezza nel 1914 ne *Le Vele del Mediterraneo*. Pietro De Francisco portava una serie di disegni impressioni di viaggio⁷⁵² troppo illustrativi per Buffoni che apprezzava, invece, Biazzì per i suoi ritratti tra i quali una *jeratica testa* e uno studio di nudi avviluppati. Fra i giovani creava curiosità Aldo Carpi, presente alle rassegne Intime già dal 1909, ma che qui dava espressione, in maniera più compiuta, di caratteri propri: «mistico e insieme caricaturale» si legge sul «Corriere», Buffoni parla ugualmente di *bizzarre e caricaturali* creazioni ed evoca il settecentismo del *Guado* di Gaston Latouche in merito ad una composizione del pittore. Attira l'attenzione, soltanto di Buffoni invero, la scultura di Ferdinando Ramponi: «due gruppi con buoi all'aratura e con cubismo incipiente o con grandismo iperbolico del Ramponi». In effetti la scultura coeva di Ramponi mostra queste esasperazioni che, più che cubiste, volgono, soprattutto verso il 1915-16, verso una decisa solidificazione volumetrica del pittoricismo di tradizione troubetzkoiiana. Un tentativo di raggiungere, in effetti, simili rese di vibrazione luministica

⁷⁴⁸ d.b., *Arte e Artisti. Bozzetti e disegni*, «La Perseveranza», LIV (1913), 351, 19 dicembre 1913, p. 2.

⁷⁴⁹ *Alla Famiglia Artistica. l'esposizione di bozzetti inaugurata iersera*, «Corriere della Sera», XXXVIII (1913), 353, 19 dicembre 1913, p. 4.

⁷⁵⁰ D.b. 1913.

⁷⁵¹ *ibidem*

⁷⁵² *Alla Famiglia...* 1913.

della superficie ma con una maggiore sintesi del tocco che si traduce in sculture sfaccettate, dai volumi sbazzati da ampi segni che si distaccano dai più sottili e leziosi esiti della coeva scultura pelliniana recuperando una solidità volumetrica esaltata dalla sintetizzazione geometrizzante.

Le note eccessivamente generiche – spesso banalmente descrittive – dei critici non permettono di rilevare note di particolare interesse per comprendere e rilevare tracce di singoli fermenti: gli espositori consueti da Maldarelli a Mazzocchi, da Viviani a Leoni, proseguono nelle loro tipiche declinazioni, manciniano il primo, tecnicamente fine il secondo, puntinista il toscano e decorativo e smaltato il Leoni.

Presentando la rassegna dei *Novotendenti*, Decio Buffoni, tra i firmatari e promotori dell'impresa, entusiasticamente proclamava:

Tra i moltissimi artisti che hanno affollato ieri sera i vecchi locali della famiglia artistica, in via Agnello a 8, e nella animazione delle discussioni che si sono accese, qualcuno ha esclamato: «Con questa esposizione la famiglia artistica dimostra di non essere capace soltanto di organizzare feste mascherate, e banchetti umoristici!». Benissimo. L'esposizione che si è inaugurata ieri sera, è la più bella dimostrazione della vitalità rinascita del vecchio sodalizio artistico milanese. Forse qualche anno fa, una esposizione che avesse avuto un carattere battagliero di avanguardia, qui non sarebbe stata possibile. La Famiglia Artistica sembrava dissolversi col dissolversi degli antichi elementi - un tempo vitali - che permanevano in essa. Questa prima esposizione del gruppo «Nuove tendenze» è quella che finalmente rompe il cerchio e stava per chiudersi attorno all'associazione, e che l'avrebbe soffocata. La Famiglia ammettendo nelle sue sale le opere di questi giovani artisti, si rimette essa stessa all'avanguardia, si fa banditrice delle espressioni nuove, risultato delle nuove ricerche e dei nuovi problemi che agitano il campo dell'arte.⁷⁵³

Un simile entusiasmo, tuttavia, non si ritrovava nella critica – almeno quella generazionalmente più giovane – di Raffaello Giolli, classe 1889 e critico dall'occhio affilato spaziente da predilezioni avanguardiste e svaporamenti ottocenteschi, che non trovava nell'Intima del 1914 spazi di particolare interesse:

Nella nuova sede di via Ugo Foscolo, seria e decorosa, con mobili del Gianotti e ferri battuti del Rizzarda, i bozzetti e i disegni sono numerosi anche quest'anno ma non troppo nuovi né pregevoli.

Scultori come Sante Callegari e Lina Arpesani, pittori come il Piatti riespongono, per fa più presto, cose già viste in quest'ultime esposizioni milanesi. Altri, come i tre Ciardi, espongono cose forse non viste, ma che pare d'aver già viste. Altri, cose che sarebbe meglio non vedere ancora.

E meraviglia, perché, se può esser difficile e raro il quadro, almeno l'impressione fresca e vivace, il bozzetto pronto e disinvolto dovrebbe essere più facile. Almeno i bozzetti non dovrebbero stancare l'artista... Ma gli è che ancor oggi son troppi quelli che non sanno abbozzare, e per fare il bozzetto fanno il quadro piccolo.⁷⁵⁴

Come per la precedente Intima le recensioni sono estremamente dispersive: lunghi elenchi di nomi – e questa diviene in certo modo la prassi da *reportage* per le Intime successive – punteggiate da descrizioni sommarie. Un *modus operandi* che – se sicuramente risponde alle necessità della cronaca – finisce per tradire, con le dovute eccezioni, un sostanziale appiattimento delle proposte. Considerando anche le Intime successive, infatti, i critici sottolineano per economia solo quanto emerge come fenomeno significativo: nel 1916, ad esempio, sono Dudreville e Giuseppe Biasi e

⁷⁵³ D. Buffoni, *L'Esposizione del gruppo "Nuove Tendenze"*, «La Perseveranza», LV (1914), 139, 21 maggio 1914, p. 2.

⁷⁵⁴ R.G. [Raffaello Giolli], *Alla Famiglia Artistica*, «Pagine d'Arte», II (1914), 21, 30 dicembre 1914, p. 273.

Mario Mossa De Murtas a segnare l'entusiasmo della critica⁷⁵⁵, fuori da questi fenomeni le recensioni riportano un frustrante elenco di nomi che doppia il catalogo della rassegna.

Non si tratta, tuttavia, necessariamente di abbassamento qualitativo, sebbene questo appaia abbastanza chiaro. Come ha sottolineato Sergio Reborà, nel suo intervento del 1994, considerando su ampia scala i rapporti ricavabili dai diversi centri espositivi – Brera, Permanente, Famiglia Artistica e nuovi spazi – nel secondo decennio del XX secolo, si percepisce un assestamento in cui fenomeni di aggiornamento, solo che si rivelassero integrabili, trovavano una loro pacifica coesistenza accanto a tendenze, più che involutive, di prosecuzione o rimodulazione della tradizione locale e trovavano un contestuale assorbimento, relativo, nel mercato.

Certo, rimanevano frange di eversione faticose da digerire anche per l'elefantica mole braidense. Se si considerano gli *accessit* alla Biennale del 1914 e del 1916⁷⁵⁶, la presenza di artisti di fronda o, comunque, esponenti di una ricerca pittorica e scultorea dissonante rispetto alla tradizione schiettamente lombarda e animati da fermenti novatori, rende conto di una inclusione ormai avvenuta e strutturata dell'*avanguardia* della Famiglia Artistica, persino dei *ritornanti figliuoli prodighi* dei *Rifiutati* al Cova: Biazzì, Bonzagni – assente nel 1914 per motivi ovvi, trovandosi nelle Americhe, ma presente a quella del 1916 – Bresciani, Bucci, Camona, Carpi, De Francisco, Dudreville – solo nel 1916 – Erba – nel 1914 con un trittico di *fiori* e altra tela simile risalenti al 1912 –, Frisia, Maldarelli, Martelli, Callegari, limitandosi ad alcuni nomi afferenti, appunto, alle emergenze più radicali degli ultimi anni nell'ambito delle Intime.

Erba veniva appena fuori dall'esperienza novotendente e scriveva al padre, nell'agosto del 1914

quei pezzi d'asino della Commissione saranno capacissimi di non accettare il mio trittico sostenendo che non è un trittico ma tre quadri di fiori orma come fare loco capire che anche con tre *quadri di fiori* si può manifestare un concetto di unità spirituale? Che proprio ci sia bisogno dei soliti tre paesaggini o delle solite tre composizioncelle a fondo mitologico, romantico o che so io? Basta se non vorranno accettarlo sarà tutto di guadagnato per il mio decoro e che vadano sulla forca.⁷⁵⁷

Nemo propheta in patria, la geremiade che si leva dai tempi del 1891. La pittura decorativa di Erba⁷⁵⁸, sinteticamente esaltante le accensioni cromatiche, non doveva costituire indubbiamente un problema per la Commissione d'accettazione: le opere furono ammesse. Rimanevano tuttavia, come si accennava, ancora tracce di una sostanziale difficoltà di elaborazione: questo documenta la nota nel catalogo del 1916 dell'annuale braidense che si riferisce precisamente a *Nel bosco dei castagni*⁷⁵⁹ di Leonardo Dudreville.

Qualche opera è stata scelta per i pregi del sentimento, qualche altra per una ingenua e pur soave semplicità di espressione, alcune per ricerche o timide od audaci, ma in cui traspira sempre l'amore grande dei rispettivi autori per l'arte, diverse perché gli autori, divenuti artisti noti o ricoprenti cariche ufficiali, si vollero ritenere come essi

⁷⁵⁵ G.F., *La Mostra Intima*, «La Perseveranza», LVIII (1917), 6, 6 gennaio 1917, p. 2; N.S., *L'intima alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XXVI (1917), 7, 7 gennaio 1917, p. 2.

⁷⁵⁶ R. *Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1914. Catalogo*, Romitelli, Milano 1914; R. *Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1916. Catalogo*, Romitelli, Milano 1916.

⁷⁵⁷ Massari 1881, p. 254.

⁷⁵⁸ Per i quadri in questione: L. Caprile, T. Leopizzi Cerruti, *Carlo Erba 1884-1917. Immagini di un Grande Maestro*, Marietti, Milano 1988, p. 45 ill. n. 12; p. 46 ill. n. 13.

⁷⁵⁹ Pontiggia 2004, pp. 70-71.

stessi direttamente responsabili verso il pubblico delle loro opere. Perfino un lavoro di marcata origine futurista fu accettato. Accettazione audace da parte di una Commissione che operava sotto l'egida di un'Accademia di Belle Arti, accettazione per la quale per altro non si è inteso di entrare nel merito di tali particolari tendenze d'arte. Si è voluto solo accogliere nelle larghe braccia di una esposizione una simpatica vibrazione di colore.⁷⁶⁰

Evidentemente la *marcata origine futurista* rimaneva un elemento complesso da integrare all'interno di un discorso che, nell'ecllettismo, riusciva a ricollocare agevolmente le più disparate espressioni e tendenze.

Carlo Bozzi nel concludere il suo stringato intervento sull'Intima del 1914 indicava infine una chiave di lettura utile a comprendere i caratteri precipui del momento artistico:

Raramente ci capitò di vedere una piccola mostra così rappresentativa dei singoli espositori e, nel complesso, in iscorcio, un così preciso documento della tendenza del momento. È il momento impaziente della ricerca della massima vivacità e vibrazione del colore, talvolta trattato fino all'esasperazione. È forse una forma di ribellione al grigio della vita!

L'esaltazione dei valori cromatici, più che nella dimensione tonale in quella schiettamente timbrica, appariva – correttamente – una delle direzioni vitali della ricerca pittorica: singolarmente, e ne fanno fede le recensioni, tutti gli artisti, più e meno giovani, si presentavano con lavori che esprimevano individualmente la riflessione sul *colore* come chiave della ricerca, sia che virasse verso le note argentine di Filiberto Minozzi o le tinte smaltate di Leoni, sia che si traducesse nel divisionismo di *buona lega* di Eugenio Manara o la sinteticità espressiva di Carlo Erba. Si riassorbivano ed evolvevano in altro, infatti, i fermenti più “scapigliati”.

Carlo Erba, rilevava Buffoni, «che è pure nuovo tendente, presenta del resto una piacevole sintetica impressione di paesaggio - che rappresenta però, in lui, un ritorno all'antico. A meno che si tratti di cosa fatta *ante* nuove tendenze».⁷⁶¹ Non doveva trattarsi di opera *ante*, ma della ricerca sviluppata attorno al 1914 da Erba verso una progressiva sintetizzazione formale e cromatica – Carlo Bozzi parla di «il sintetista Carlo Erba»⁷⁶² - culminante nel ciclo delle *Trottole* e nelle variazioni di contadine brianzole e bambine del 1914-1915.⁷⁶³ L'opera che suscita maggiori discussioni è *eroismo-tragedia-follia-ossessione- asfissia* di Leonardo Dudreville (ill.1) la cui presenza alla rassegna Intima non è stata rilevata negli studi⁷⁶⁴: «Leonardo Dudreville, fedele ai suoi propositi enunciati all'epoca della costituzione del gruppo “nuove tendenze” espone una sua sensazione ritmica e cromatica, dal complesso titolo *eroismo-tragedia- follia-ossessione- asfissia*».⁷⁶⁵ Il recensore del «Corriere della Sera» scrive: «né manca uno stridente saggio di pittura novissima nella enigmatica allegoria che vi espone Leonardo Dudreville, un pioniere delle “Nuove Tendenze”».⁷⁶⁶

Con il 1914, al netto della burrasca della guerra, la storia della Famiglia Artistica, sia come associazione che come contesto espositivo, entra in una fase involutiva che si acuirà sempre più con

⁷⁶⁰ R. Accademia di Belle Arti... 1916, p. 20.

⁷⁶¹ d.b., *Esposizione Intima*, «La Perseveranza», LV (1914), 319, 18 dicembre 1914, p. 3

⁷⁶² c.b., *La Mostra intima alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLIX (1914), 17492, 17 dicembre 1914 p. 5

⁷⁶³ Crispoli in Rossi Lecce 1984, pp. 27-30, ill. nn. 16-18.

⁷⁶⁴ Neppure nell'ultima e approfondita ricognizione sul pittore è segnalato il passaggio: Pontiggia 2004, pp. 66-67.

⁷⁶⁵ D.b. 1914.

⁷⁶⁶ *La Mostra intima annuale alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», 39 (1914), 350, 19 dicembre 1914, p. 5.

l'accavallarsi degli anni. Che in questa fase – che in questa ricerca non è stata inclusa, come si è chiarito nell'introduzione, poiché documentata dai «Bollettini» che permettono di leggere in maniera più nitida la stagione 1915-1921 – la vitalità dell'associazione non venisse meno e proseguissero le iniziative è un dato di fatto. Anzi, a partire dal 1915 l'attività espositiva della Famiglia Artistica, lo si è detto, si accresce notevolmente con l'istituzione di ulteriori occasioni sia nell'ambito delle monografiche che delle collettive, da *Bambini e Fiori e Animali e Natura Morta a Milano Vecchia e Nuova*. Tuttavia, a fronte di una azione costante, non si può non rilevare come il circolo virtuoso che sostanzia la tenuta e l'esistenza dell'associazione nei suoi primi quarant'anni si incrina. Certamente, vi sono notevoli frutti fuori stagione e una sequela di nomi che mantengono indubbiamente alto il profilo qualitativo delle rassegne: l'elenco soci della metà del 1919 racconta di una associazione in cui si schiera tutta la storia della moderna scuola lombarda, Morbelli, Previati, Bucci, Dudreville, Funi, Wildt. È presente, tra i soci, persino Marinetti.⁷⁶⁷ Nel 1925 Atanasio Soldati, appena giunto a Milano, si iscrive alla Famiglia Artistica.⁷⁶⁸ Tuttavia la semplice considerazione dei nominativi dei soci condurrebbe, facilmente, ad una deformazione dei fatti:

L'annuale «Mostra Intima» inaugurata sabato scorso nelle sale della *Famiglia Artistica*, non ha veramente nessun carattere di particolare intimità. Bozzetti, studi, costituiscono l'eccezione. e abbondano, invece, i soliti quadri qualunque, con un impressionante sfoggio di verdura da paesaggio. Il recente ampliamento del locale, se ha dato incremento alla quantità, non ha potuto nello stesso modo innalzare la qualità. Dati, dunque, i caratteri eminentemente generici di questa mostra, e l'assenza quasi totale di cose che vi vengano incontro, invece di aspettare che andiate a svegliarle da loro sonno, mi limiterò alla più sommaria rassegna.⁷⁶⁹

Mostra intima? Intimissima; tanto da lasciar disorientato chi, all'inaugurazione di ieri sera poteva sperare che questa esposizione della Famiglia Artistica (di uno, cioè, fra i più antichi e più benemeriti sodalizi artistici milanesi), servisse ad alzare il tono delle mostre che si susseguono frequenti nella nostra città; a restituir loro, vogliamo dire, quel carattere di gara fra gli artisti e di informazione per il pubblico che ha ben maggiore è più alta importanza del semplice ed ormai consueto allineamento lungo le pareti di quadri e di statue, destinati - più che a richiamare il giudizio del critico - a sollecitare l'attenzione del compratore. Il che, trattandosi di iniziative di privati impresari, è logicissimo. Ma la Famiglia Artistica non è un'impresaria privata. Certo, ci rendiamo conto della difficoltà che, non ostante i nobilissimi propositi del nuovo consiglio, gli organizzatori della mostra si sono trovati incontro. La severità nel rifiutare certi lavori, avrebbe sollevato grandi proteste degli interessati e d'altra parte, l'assenteismo di parecchi dei soci più illustri, doveva far indulgenti verso coloro che, se esponevano cose da poco, si illudevano di esporre dei capolavori. Senonché questa zavorra nuocerebbe troppo alle opere interessanti che qui si potrebbero notare se appunto la bonarietà, davvero intima e familiare che presiedette all'accettazione non distogliesse chi avrebbe il compito di giudicare tanto dal biasimo, quanto dalla lode.⁷⁷⁰

La Famiglia Artistica ha aperto le sue belle sale alla consueta esposizione intima, alla quale, come negli altri anni, il contributo dei soci dilettanti è forse soverchio, mentre è scarso quello dei soci veramente artisti, che hanno per altro il torto di non parteciparvi con le loro opere migliori. Ciò, bene inteso, non significa che la mostra manchi d'attrattive. Benché oggi le mostre d'arte siano così numerose e la produzione artistica così abbondante da ingenerare nel pubblico, che pure dà segno d'interessarsi tanto, un po' di stanchezza, questa esposizione non lo lascia certo indifferente: e i visitatori vi accorrono. Tra le centosettantacinque opere che essa contiene, non poche

⁷⁶⁷ *Elenco soci della F.A. a tutto Giugno 1919*, «La Famiglia Artistica. bollettino periodico delle Belle Arti», V (1919), 4-6-, aprile-giugno 1919, pp. 9-16.

⁷⁶⁸ *Nuovi Soci*, «La Famiglia Artistica. Bollettino sociale», XI (1925), 10, ottobre 1925, p. 14.

⁷⁶⁹ G.F. 1917

⁷⁷⁰ *Mostra intima alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LXI (1920), 64, 14 aprile 1920, p. 2.

sono le opere degne d'attenzione; e fra codeste ultime difficilmente si potrebbe indicarne qualcuna senza far torto alle altre, non essendovene di tali i cui pregi le additino a una particolare considerazione.⁷⁷¹

Voci critiche dalla seconda metà del decennio che rendono conto dei diversi fattori di crisi: il mercato, il dilettantismo ingombrante, la stanchezza espositiva, la standardizzazione della produzione, la perdita di centralità dell'associazione come polo espositivo, in sintesi. Nel 1917 passava dalle sale della Famiglia Artistica *L'Uomo antico* di Wildt, l'Archivio Storico custodisce una surreale fotografia dell'*Intima* del 1925 in cui un socio, agghindato da mandarino cinese, eleva al cielo la *Mater Purissima* (fig. XXVII): erano opere che avevano avuto il loro battesimo nelle sale della Permanente e nelle esposizioni braidensi.

Fig. XXVII, *L'Intima del 1925*, 1925, carta alla gelatina ai sali d'argento, 220x160mm.
Milano, Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese.

Il grande contestatore dei futuristi alle *Intime*, Mario Bezzola, in occasione del quarantesimo anniversario di fondazione della Famiglia Artistica scriveva:

Festa degna della Famiglia Artistica, che accolse nelle sue braccia tutte le più scapigliate menti giovanili; tutte le più audaci temerarietà dell'arte; antesignana in tutto quanto segnò rinnovazione pittorica e plastica nell'ultimo scorcio di secolo, e banditrice di quelle esposizioni intime, dove i giovani artisti, respinti da commissioni arcigne, potevano in libera palestra, presentarsi al pubblico nella foga dei loro temperamenti, con le promesse di meriti grandi, con forme talvolta paradossali e assurde, e pur sempre geniali.⁷⁷²

È, allora, la scelta dudrevilliana di riservare all'*Intima* del 1914 l'esposizione di *eroismo-tragedia-follia-ossessione-asfissia* a tramutare in fatti le parole di Bezzola delineando i limiti ed i tempi entro

⁷⁷¹ v.b., *Le mostre d'Arte a Milano*, «Corriere della Sera», XLV (1920), 69, 20 marzo 1920, p. 2.

⁷⁷² M. Bezzola, *Il giubileo della Famiglia Artistica*, «L'Italia», II (1913), 314, 12 novembre 1913, p. 3.

i quali non tanto l'azione della Famiglia Artistica continua ad essere utile, ma la scelta degli artisti di trasformare la *potenzialità* espositiva della Famiglia in *atto* acquista di senso. Se ancora nel 1916 la Commissione d'accettazione della Biennale braidense avvertiva la necessità di personalizzare, finanche in catalogo, la giustificazione di una ammissione fornendo, anticipatamente, una motivazione inconsistente all'atto pratico – giacché l'opera veniva ammessa – che esimeva la commissione stessa dall'assunzione di responsabilità di un giudizio di merito sui linguaggi per l'inclusione in mostra di una audacia futurista, ecco che la *stridente* avanguardia si rivolgeva ancora ad una strategica intuizione di quarant'anni prima: l'esposizione *Intima* della Famiglia Artistica.

CONCLUSIONI

«IO SONO UN'OMBRA, UN'OMBRA CHE SOGNA, RICORDA E SORRIDE»

«Io sono un'ombra»: queste le parole di Vespasiano Bignami per descrivere se stesso, parole scritte in una comunicazione inviata alla Direzione della Famiglia Artistica nel 1928²⁷¹⁴, l'anno che precede la morte del fondatore, tre anni prima che, si è visto, chiudesse anche l'Associazione stessa dopo 59 anni di attività ininterrotta dal 1872 al 1931.

Un'ombra, sotto il profilo storiografico, è anche la Famiglia Artistica. La dispersione quasi totale dell'Archivio Storico – del quale pochissimo è sopravvissuto – la difficoltà oggettiva di rintracciare documenti, fonti archivistiche, notizie a stampa che permettano di ricostruire in maniera compiuta la fisionomia e la storia dell'Associazione, sono tutti elementi che hanno, nel corso degli anni, relegato la Famiglia Artistica ad essere *un'ombra* nel complesso scenario dell'arte lombarda tra otto e novecento.

Le più recenti note dedicate all'Associazione nel 2016²⁷¹⁵ da Angela Madesani, che l'ha indicata quale *protogalleria*, hanno proseguito nel delineare un cammeo così generale della Famiglia Artistica da riuscire inservibile per desumere i limiti e i campi di azione della Società. L'unica mostra che sia mai stata realizzata sulla Famiglia²⁷¹⁶ la relegava in un ambito, certo non maggiormente gratificante, di *arte e ironia*.

Eppure, la presenza della Famiglia Artistica è costante: da Leonardo Dudreville nel 1914 al, muovendosi a ritroso, 1886, anno della prima presenza di Luigi Conconi alla prima Esposizione Intima. La letteratura artistica e gli studi che nel corso degli ultimi cinquant'anni sono stati dedicati a molte delle figure che hanno attraversato e costruito mezzo secolo di storia della pittura e della scultura in Lombardia, costantemente richiamano alla Famiglia Artistica: spia di una importanza, certamente, non secondaria dell'Associazione.

L'obiettivo di questa ricerca era, precisamente, quello di riuscire a sottrarre la storia della Famiglia Artistica dal cono d'ombra nel quale l'avevano costretta da un lato le vicende infelici della sua vita novecentesca a partire dal secondo dopoguerra, dall'altro le problematiche di matrice storiografica che ne rendevano complesso il recupero al di fuori di una – il più delle volte – segnalazione bibliografica utile ad evidenziare il passaggio di un'opera in una rassegna interna.

La ricostruzione, parziale, della storia dell'Associazione sia nella sua attività “militante” in senso professionale, sia nella sua dimensione di promotrice, credo che permetta di evincere alcuni elementi che definiscono in maniera diversa il profilo della Famiglia Artistica.

Non un'Associazione anti-accademica, ma una società che, animata da un corpo sociale artisti, si pone quale punto fondamentale di un dialogo che coinvolge le istituzioni cittadine, dall'Accademia di Brera alla Permanente, dalle istituzioni comunali agli altri circoli artistici locali. Una Associazione che ha ramificazioni all'interno dell'Accademia e della Permanente e, paradossalmente, un'Associazione che al suo interno è percorsa da crisi e contrasti legati anche al rapporto con il mondo accademico quando si scontrano interessi divergenti. Un elemento che ritengo fondamentale sottolineare è come l'osservazione delle dinamiche interne alla Famiglia Artistica permetta di vedere

²⁷¹⁴ *In memoria del Fondatore della Famiglia Artistica. Prof. Vespasiano Bignami. Commemorazione per l'Avv. C. Accetti*, Giornale dell'Arte, Milano 1929, p.13.

²⁷¹⁵ Madesani 2016, pp. 11-14.

²⁷¹⁶ Amari 1989.

riflessa in uno specchio la fedele immagine delle dinamiche di più ampio raggio che si verificano fuori dall'Associazione, fin dentro i *voltoni* di Brera. Le problematicità, l'inefficacia stessa di certe azioni intraprese negli anni dalla Famiglia Artistica, il frazionamento del corpo societario, gli scontri tra fazioni che fanno capo a diversi orientamenti estetici che si contendono spazi di mercato e spazi di influenza, sono tutti elementi che, lungi dall'esaurirsi nell'ordinaria amministrazione della Società, si riflettono all'esterno. I legami, spesso strettissimi, tra l'associazione e Brera mostrano come la Famiglia non fosse il luogo dell'anti-Brera, quanto il soggetto privilegiato di un costante ed ininterrotto dialogo, tanto più importante laddove l'associazione si faceva portavoce degli interessi della classe artistica o, almeno, dell'ampia parte di essa che rappresentava. Certamente l'azione dell'Associazione non si rivela sempre utile né, tantomeno, riesce sempre a raggiungere un obiettivo, sia per i limiti interni alla Società stessa, sia per l'oggettiva incapacità, talvolta, di tradurre in atto pratico – il che implica una pianificazione economica, politica che eccede la semplice promozione della professionalità artistica – talune intuizioni o ipotesi. Rimane, tuttavia, evidente come lo studio delle associazioni artistiche rappresenti un fondamentale punto di osservazione e di indagine per una comprensione dei contesti in virtù della centralità che queste associazioni rivestono per la classe artistica. Sono, sotto questo profilo, ancora da sondare e ricostruire le fisionomie ed i ruoli delle associazioni artistiche nazionali: dal Circolo degli Artisti di Torino, il Circolo Artistico di Firenze, quello di Venezia, di Bologna, di Napoli, l'Associazione artistica internazionale di Roma. Queste associazioni, lungi dall'essere il semplice portato di una socialità ottocentesca, rappresentano centri vitali della professionalità artistica: i rapporti di queste associazioni con le Accademie, con gli istituti espositivi – dalle Biennali veneziane alle rassegne locali – con gli organi ministeriali preposti alla gestione dell'arte – e qui si aprirebbe il tema della Giunta Superiore di Belle Arti – con le istituzioni museali e le gallerie nazionali, i rapporti tra i circoli stessi, sono tutti elementi che permettono di collocare meglio i fatti puramente estetici che, diversamente, appaiono avulsi dal loro contesto materiale, economico, sociale. La stessa storia delle Accademie, seppure fatta oggetto di attenzione nel corso degli anni, richiederebbe una nuova serie di studi che considerino l'Accademia non solo come luogo di studio, di insegnamento e di teorizzazioni artistiche, ma che in maniera specifica indaghino i meccanismi di funzionamento dei contesti espositivi che queste hanno generato e il modo in cui i regolamenti, gli "ingranaggi" delle esposizioni impattavano sulla vita degli artisti. Sarebbe, sotto questo profilo, interessante una storia dei *rifiuti* di Brera: e questo vale ugualmente per le singole promotrici locali.

Nell'ambito più ristretto della realtà milanese sarebbe necessario il recupero della storia della Società degli Artisti e Patriottica che rappresenta un secondo punto di riferimento e di aggregazione per gli artisti e, nondimeno, un ulteriore centro espositivo. Non da ultimo rimane da recuperare tutto quanto pertiene la storia della Famiglia Artistica, sia sotto il profilo istituzionale che di militanza, al di fuori dei pochi casi campione che qui sono stati considerati come avvio di un *ripensamento* della storia dell'associazione.

Se è, quindi, da scrostare l'immagine sedimentatasi a livello storiografico di un sodalizio in contestazione e dal profilo burlone al quale, purtroppo si potrebbe dire, si sostituisce il profilo di una associazione estremamente seria, rigorosa nei propositi e fundamentalmente centrata sul problema degli interessi professionali, la considerazione dell'attività espositiva della Famiglia Artistica permette di elaborare una seconda considerazione.

Le rassegne *Intime* costituiscono il fulcro dell'attività dell'associazione: si è cercato di delinearne la nascita e lo sviluppo cercando di evidenziare come l'*Intima* sia da intendersi più come uno *strumento* a disposizione degli artisti che non una rassegna accostabile a fenomeni secessionisti. Le mostre della Famiglia Artistica devono la loro riuscita non a un programma estetico, ma ad una contingenza pratica. È il contesto espositivo milanese, unitamente alla composizione del corpo societario della Famiglia, che permette l'istaurarsi di un circolo virtuoso che, dal 1886 alla metà degli anni dieci, si risolve nella realizzazione di mostre in parte innovative sotto il profilo linguistico. L'unico elemento che la Famiglia offre è la possibilità di disporre di uno spazio espositivo libero ed in questo si sostanzia l'intuizione fondamentale di, probabilmente, Virgilio Colombo nell'immaginare la rassegna.

Lo scopo di questa ricerca, in merito alle *Intime*, è stato quello di recuperare la documentazione necessaria ad una lettura non episodica delle rassegne al fine di aprire e mettere a disposizione un punto di osservazione che, per la sua stessa natura, integra quello delle Esposizioni nazionali braidensi e delle esposizioni della Permanente. L'elenco degli espositori e la relativa bibliografia permettono di accedere con maggiore velocità a informazioni che aiutano a ricostruire non soltanto la singola vicenda biografica, documentando presenze di persone e opere, ma una organica visione delle mostre e degli sviluppi delle ricerche in atto nel periodo considerato. È necessario, sotto questo profilo, un recupero sistematico delle figure "minori" – spesso portatrici di lente modificazioni – e, soprattutto, una messa a sistema delle singole individualità recuperate per ricollegare ricerche, opere, riflessioni formali che, spesso, oggi appaiono disperse.

Si è parlato spesso di *orizzontalità* dell'indagine: la Famiglia Artistica è un utile punto di accesso per, citando ancora una volta Paolo Thea, *ripensare* la storia dell'arte milanese perché attraverso le *Intime* – incrociate con le esposizioni maggiori – è possibile cogliere fenomeni di continuità, di evoluzione interna, di progressione lineare delle ricerche che permettono di fornire uno sfondo più strutturato, grazie soprattutto alla critica coeva e alle letture che i critici elaborano, ai fatti più dirompenti e alle accelerazioni delle frange avanguardiste. Le prospettive di indagine, da questo punto di vista, sono molteplici: dal recupero di ulteriore documentazione, alla considerazione sistematica delle esposizioni *Intime* a partire dal 1915, dall'integrazione dei fatti estetici rilevabili con quelli che emergono negli altri contesti espositivi, alla messa a confronto delle presenze degli artisti con quelle alle rassegne ufficiali e non ufficiali.

La storia della Famiglia Artistica rappresenta soltanto una parte, piccola, di un complesso molto maggiore di fattori: dall'economia alla storia della critica, dal collezionismo al ruolo dell'artista in relazione alla società, dall'Accademia alle associazioni. Sono, in sintesi, le indicazioni che Paolo Thea dava nel 1980 a richiedere un nuovo e ulteriore approfondimento «per verificare la reale consistenza di questi problemi». Gli studi, in diversi casi, hanno già avviato e portato luce su alcuni di questi aspetti all'insegna di quella orizzontalità auspicata da Thea nell'approccio ai fatti artistici. La Famiglia Artistica, tra i tanti, rimaneva in ombra.

BIBLIOGRAFIA CITATA

La bibliografia è ordinata cronologicamente e, all'interno, alfabeticamente.

1847

Statuto della Società degli Artisti in Milano, Bernardoni, Milano 1847.

1854

Statuto della Società degli Artisti in Milano, 1854, Bernardoni, Milano 1854.

1860

Statuto della Società degli Artisti, Milano, Guglielmini, s.d. ma 1860.

1862

Statuto della Società degli Artisti in Milano, approvato nella Adunanza generale tenutasi il giorno 28 marzo 1861, Milano, Guglielmini, 1862.

1869

G. Camerana, *Pubbliche Esposizioni di Belle Arti. Società Promotrice in Torino*, «L'Arte in Italia», I (1869), pp. 129-131.

1870

A. M. Hoffer, *Esposizione di Belle Arti in Torino*, «Rivista Contemporanea», vol. LXI (1870), fasc. CXCVIII, maggio 1870, pp. 290-301.

Giuseppe Mongeri [G.M.] *Appendice – L'esposizione permanente di Belle Arti in Milano*, in «La Perseveranza», XII (1870), 3849, mercoledì 20 luglio 1870.

Notizie Varie - Circolo degli Artisti, «La Perseveranza», XII (1870), 3689, lunedì 7 febbraio 1870

V. [Bignami], *Esposizione di Belle arti di Milano in Agosto*, «L'Arte in Italia», II (1870), dispensa IX, settembre 1870, pp. 138-140.

1871

V. Bignami, *Della Esposizione Permanente di Belle Arti in Milano*, «L'Arte in Italia», III (1871), p. 108.

C. Boito, *Rassegna artistica*, «Nuova Antologia», XVII (1871), fasc. IV, pp. 414-430:

1872

Vespasiano Bignami, *Il risotto Masqué di sabato e il Club degli artisti*, «Il Secolo», VII (1872), 2122, 21 marzo 1872

L. Chirtani, *L'esposizione Nazionale di Belle Arti*, «Corriere di Milano», 29 settembre 1872.

Cronaca – L'adunanza degli artisti, «Il Secolo», VII (1872), 2306, 24 settembre 1872, p. 3.

Cronaca – La Famiglia Artistica, «Il Secolo», VII (1872), 2363, 20 novembre 1872, p. 3.

Cronaca – Nuova Società Artistica, «Il Secolo», VII (1872), 2300, 18 settembre 1872, p. 3.

Cronaca – Nuova Società Artistica, «Il Secolo», VII (1872), 2344, 1 novembre 1872.

Esposizioni di Belle Arti. Società Promotrice di Torino, «L'Arte in Italia», IV (1872), dispensa VII, luglio 1872, pp. 107-112

Il Cicerone di Montemerlo ovvero la chiave del labirinto della fiera carnovalesca, Legros, Milano 1872.

L'umana commedia – le bolge del salone dell'Esposizione, «Lo Spirito Folletto», XII (1871), 593, 10 ottobre 1872, p. 327.

La Famiglia Artistica. statuto approvato nelle Adunanze generali dei giorni 2 e 3 Novembre 1872, Sonzogno, Milano 1872.

La Famiglia Artistica. statuto approvato nelle Adunanze generali dei giorni 2 e 3 Novembre 1872, Sonzogno, Milano 1872.

1873

Yorick figlio di Yorick [P.C. Ferrigni], *Fra quadri e statue. Strenna-ricordo della Seconda Esposizione Nazionale di Belle Arti. Lettera al Pungolo*, Treves, Milano 1873, pp. 157-159.

1874

Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano, Lamperti, Milano 1874.

C. Boito, *I nuovi decreti sulle Accademie di Belle Arti*, «Nuova Antologia», XXV (1874), fasc. 4, aprile 1874, pp. 880-896

L. Chirtani, *La nuova scuola di pittura nell'alta Italia e l'ultima esposizione in Brera*, «Rivista Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», I (1874), v. II, fasc. II, novembre 1874, pp. 172-185

Fusione di due Società, «La Perseveranza», XVI (1874), 5152, 2 marzo 1874, p. 4.

Gli artisti dissidenti e il Corriere, «Il Pungolo», XVI (1874), 173, 25 giugno 1874, p. 3

Il Milanese, *All'Esposizione di Napoli. Roberto Fontana*, «La Farfalla», v. 3, n. 12, 3 giugno 1876, p. 131.

Il Milanese, *Roberto Fontana*, «La Farfalla» v. 3, n. 12, 3 giugno 1876, pp. 131-132

Il Milanese [Primo Levi], *Pietro Magni*, «La Farfalla», V. 3, n. 2, 23 gennaio 1876, p. 13

Il Milanese di Ferrara, *Nell'Arte*, «La Farfalla», v. 4, n. 7, 26 agosto 1876

Imbianchino, *Acquerelli di pubblicismo. Primo Levi*, «La Farfalla», vol. 4 (1876), n. 4, 15 luglio, pp. 46-48

La causa promossa..., «Il Pungolo», XVI (1874), 171, 23 giugno 1874, p. 3

La società degli artisti, «Il Pungolo», XVI (1874), 170, 22 giugno 1874, p. 3

Relazione letta in occasione della distribuzione dei premi nel giorno 3 Dicembre 1874, in *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Lamperti, Milano 1874.
1876

Una grave questione, «Il Pungolo», XVI (1874), 149, 31 maggio 1874, p. 3

1877

L. A., *L'Arte milanese all'Esposizione di Napoli*, «Corriere della Sera» II (1877), 64, 6 marzo 1877, p. 3.

C. Boito, *Pittura e scultura d'oggi*, Fratelli Bocca, Torino 1877

L. Chirtani, *Corriere Artistico*, «Corriere della Sera», II (1877), , 13 novembre 1877, p. 1.

E. De Teano, *L'Esposizione di Brera. IV*, «Corriere della Sera», II (1877), 253, 14 settembre 1877, pp. 1-2.

Il Milanese di Ferrara, *Da Grubicij*, «La Farfalla», III, s. II, v.1, n. 5, 28 ottobre 1877, pp. 42-43.

Il Milanese di Ferrara, *Eugenio Gignous*, «La Farfalla», III, s. II, v.1, n. 3, 14 ottobre 1877, pp. 28-29.

1878

L.C. [Luigi Chirtani], *Alcuni quadri da vedersi*, «Corriere della Sera», III (1878), 108, 19 aprile 1878, p. 3.

L.C. [Luigi Chirtani], *Alcuni quadri da vedersi*, «Corriere della Sera», III (1878), 108, 19 aprile 1878, p. 3.

Catalogo delle opere del defunto pittore Tranquillo Cremona esposte nelle sale del ridotto del Teatro Comunale della Scala, Lombardi, Milano 1878.

L. Chirtani, *L'Esposizione delle opere di Tranquillo Cremona*, «Corriere della Sera», III (1878), 296, 27 ottobre 1878, pp. 1-2.

L. Chirtani, *L'Esposizione delle opere di Tranquillo Cremona. Continuazione e fine*, «Corriere della Sera», III (1878), 297, 28 ottobre 1878, pp. 1-2.

Corriere artistico, «Corriere della Sera», III (1878), 316, 16 novembre 1878, p. 3.

Domenico Induno, «Corriere della Sera», III (1878), 306, 6 novembre 1878, pp. 2-3.

Esposizione delle opere di Tranquillo Cremona, «Corriere della Sera», III (1878), 293, 24 ottobre 1878, p. 3.

Festa alla società patriottica, «Corriere della Sera», III (1878), 345, 15 dicembre 1878, p. 3.

F. Giarelli, *Tranquillo Cremona. II*, «Rivista Minima», VIII (1878), 7, 14 aprile 1878, pp. 97-101

I Sovrani al senatore Massarani, «Corriere della Sera», III (1878), 217, 8 agosto 1878, p. 2.

Il Re e la Regina a Milano, «Corriere della Sera», III (1878), 215, 6 agosto 1878, p. 3.

La Bohème a Milano, «La Farfalla», IV (1878), s. III, v. II, n. 2, 10 marzo 1878, p. 42.

Memento, «Corriere della Sera», III (1878), 228, 20 agosto 1878, p. 3.

Psiche, I Nostri Morti. Tranquillo Cremona, «La Farfalla», IV (1878), s. III, n. 8, p.58.

Tranquillo Cremona, «L'Illustrazione Italiana», V (1878), 25, 23 giugno 1878, p. 410

1879

Album di Montemerlo, Stabilimento Airoldi, Milano 1879.

L.C. [Luigi Chirtani], *Corriere Artistico*, «Corriere della Sera», IV (1879), 3, 3 gennaio 1879, p. 3.

L.C. [Luigi Chirtani], *Esposizione Natalizia*, «Corriere della Sera», IV (1879), 348, 18 dicembre 1879, p. 2.

L. Chirtani, *L'Esposizione di Brera I*, «Corriere della Sera» IV (1879), 245, 6 settembre 1879, p. 1.

Guida di Milano per l'anno 1879, Anno LVI, Bernardoni, Milano 1879.

L'Esposizione delle sale della Patriottica, «Corriere della Sera», IV (1879), 41, 10-11 febbraio 1879, p. 3

Società degli Artisti e Patriottica, «Corriere della Sera», IV (1879), 335, 5-6 dicembre 1879, p. 3.

1880

L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti della Società Patriottica*, «Corriere della Sera», V (1880), 354, 23-24 dicembre 1880, p. 2.

L. Chirtani, *Esposizione di Brera. II*, «Corriere della Sera», V (1880), 266, 26 settembre 1880, pp. 1-2.

Corriere Artistico, «Corriere della Sera», V (1880), 225, 17 agosto 1880, p. 3.

Esposizione artistica, «Corriere della Sera», V (1880), 152, 2 giugno 1880, p. 3.

Esposizione Nazionale, «Corriere della Sera», V (1880), 151, 1 giugno 1880, p. 3.

Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», V (1880), 69, 9 marzo 1880, p. 3.

Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», V (1880), 218, 8-9 agosto 1880, p. 3.

L'Esposizione Artistica, «Corriere della Sera», V (1880), 160, 10 giugno 1880, p. 2.

Notabene, «Corriere della Sera», V (1880), 150, 31 maggio 1880, p. 3.

Relazione sui lavori della commissione nominata dalla Famiglia Artistica di Milano per lo studio sulla legge intorno ai diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno e sulle deliberazioni state prese nell'adunanza degli artisti tenutasi nel 4 aprile 1880 in Milano, Civelli, Milano 1880.

1881

Catalogo Ufficiale della Esposizione Nazionale del 1881 in Milano. Belle Arti, Sonzogno, Milano 1881.

L. Chirtani, *L'Esposizione della Patriottica*, «Corriere della Sera», VI (1881), 860, 31 dicembre – 1 gennaio 1881, p. 3.

L. Chirtani, *La Crisi nella Società per le Belle Arti*, «Corriere della Sera», VI (1881), 49, 18 febbraio 1881, p. 2.

I Bambini d'oggi, «Lo spirito Folletto», XXI (1881), 1043, 26 maggio 1881, pp. 164-165.

La Famiglia Artistica. Statuto con le modificazioni approvate nelle Adunanze Generali del 6 e 7 aprile 1880, Civelli, Milano 1881.

La Preghiera, «Lo spirito Folletto», XXI (1881), 1039, 28 aprile 1881, pp. 132-133.

P. Levi, *Cremona Vendicato. Luglio 1881*, in Primo, *L'Italia a Milano. lettere artistiche*, Perelli, Roma 1881, pp. 101-111

Primo [Levi], *L'Italia a Milano. lettere artistiche*, Perelli, Roma 1881

Sortendo dal Tempio, «Lo spirito Folletto», XXI (1881), 1052, 28 luglio 1881, pp. 236-237.

Un viaggio di piacere, «Lo spirito Folletto», XXI (1881), 1071, 8 dicembre 1881, pp. 388-389.

1882

L.C. [Luigi Chirtani], *L'Esposizione alla Patriottica*, «Corriere della Sera», VII (1882), 354, 24 dicembre 1882, p. 3.

L. Chirtani, *All'Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», VII (1882), 267, 28 settembre 1882, p. 3.

L. Chirtani, *All'Esposizione di Brera. Corse Brevi. I*, «Corriere della Sera», VII (1882), 246, 10 settembre 1882, p. 2.

L. Chirtani, *All'Esposizione di Brera. Il premio Principe Umberto a Filippo Carcano*, «Corriere della Sera», VII (1882), 256, 17 settembre 1882, pp. 2-3.

L. Chirtani, *L'Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», VII (1882), 232, 24 agosto 1882, pp. 2-3.

Funerali a Francesco Hayez, «Corriere della Sera», VII (1882), 44, 13-14 febbraio 1882, p. 3.

La Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», VII (1882), 24, 24 gennaio 1882, p. 3.

Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», VII (1882), 67, 9-10 marzo 1882, p. 3.

La Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», VII (1882), 268, 29 settembre 1882, p. 2.

Per l'Esposizione di Roma, «Corriere della Sera», VII (1882), 269, 30 settembre 1882, p. 2.

Premio Principe Umberto, «Corriere della Sera», VI (1882), 229, 16 agosto 1882, p. 3.

1883

L. Chirtani, *Francesco Hayez e la sua successione in arte*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 258, 19 settembre 1883, p. 2.

L. Chirtani, *Il Concorso Principe Umberto*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 260, 21 settembre 1883, p. 2.

Luigi Chirtani, *L'Esposizione di Belle Arti a Brera. La reazione e il Principe Umberto*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 256, 17 settembre 1883, pp. 2-3.

L. Chirtani, *L'Esposizione Natalizia alla Società Patriottica*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 352, 22-23 dicembre 1883, p. 3.

L. Chirtani, *La questione del monumento Medici*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 176, 28 giugno 1883, p. 2.

L. Chirtani, *Le Gemonie di Brera*, «Corriere della Sera», VIII (1883), 238, 30 agosto 1883, p. 2.

Il monumento al Generale Medici, «Corriere della Sera», VIII (1883), 174, 26 giugno 1883, p. 3.

Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo generale ufficiale, Tipografia Bodoniana, Roma 1883.

La questione del monumento Medici, «Corriere della Sera», VIII (1883), 175, 27 giugno 1883, p. 3.

La questione del monumento Medici, «Corriere della Sera», VIII (1883), 178, 30 giugno 1883, p. 3.

Per il Premio Principe Umberto, «Corriere della Sera», VIII (1883), 220, 11 agosto 1883, p. 2.

1884

L. Chirtani, *L'Esposizione alla Patriottica*, «Corriere della Sera», IX (1884), 350, 23-23 dicembre 1884, pp. 2-3.

L. Chirtani, *L'Esposizione Nazionale. Ultima occhiata alla mostra artistica*, «L'Illustrazione Italiana», XI (1884), 44, 2 novembre 1884, pp. 273-275.

1885

Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano, Manini, Milano 1885

L. Chirtani, *Acquisti all'Esposizione di Belle Arti A Brera*, «Corriere della Sera», X (1885), 257, 18 settembre 1885, pp. 2-3.

L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti a Brera. L'Esposizione Segantini*, «Corriere della Sera», X (1885), 250, 12 settembre 1885, pp. 2-3.

L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti a Brera. Pompeo Mariani, Emilio Borsa, Giovanni Beltrami, Belloni, Franzoni*, «Corriere della Sera», X (1885), 252, 14 settembre 1885, pp. 2-3.

L. Chirtani, *La piccola Esposizione artistica alla Società Patriottica in via San Giuseppe*, «Corriere della Sera», X (1885), 354, 23 dicembre 1885, p. 3.

La Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», X (1885), 327, 29 novembre 1885, p. 3.

g.m. [Gustavo Macchi], *A Brera, preliminari*, «La Lombardia», XXVII, 241, 2 settembre 1885, p. 3.

L'Esposizione di Belle Arti a Brera, «L'Italia», I (1885), 31, 1-2 settembre 1885, p. 2.

Per gli artisti, «Corriere della Sera», X (1885), 320, 11 novembre 1885, p. 3.

R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione 1885. Catalogo ufficiale, Manini, Milano 1885

1886

Alla Famiglia Artistica, «Il Secolo», XXI (1886), 7424, 8-9 dicembre 1886, p. 2.

Anno MDCCCLXXXV. Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano, Manini, Milano 1886,

V.C., *L'Apertura dell'Esposizione alla Famiglia Artistica di Milano*, «L'Italia», II (1886), 329, 8-9 dicembre 1886, p. 2.

L. Chirtani, *Bazzaro*, «Corriere della Sera», XI (1886), 150, 1 giugno 1886, p. 2.

L. Chirtani, *Esposizione della Permanente. Il Trionfo della nuova scuola. Il catalogo. Una meta raggiunta*, «Corriere della Sera», XI (1886), 119, 1 maggio 1886, p. 3.

L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti a Brera. I commenti sui premi accademici. La Montagna di Bazzaro, i ritrattisti*, «Corriere della Sera», XI (1886), 259, 18 settembre 1886, pp. 1-2.

L. Chirtani, *L'Esposizione della Permanente. Carcano e la sua scuola*, «Corriere della Sera», XI (1886), 146, 28 maggio 1886, p. 2.

L. Chirtani, *L'Esposizione della Permanente. La scuola monzese. Mosè Bianchi, Pompeo Mariani, Emilio Borsa, Spreafico*, «Corriere della Sera», XI (1886), 122, 4 maggio 1886, p. 2.

L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti. I premi ai due grandi concorsi*, «Corriere della Sera», XI (1886), 252, 11 settembre 1886, pp. 2-3

L. Chirtani, *L'Esposizione di Belle Arti a Brera*, «Corriere della Sera», XI (1886), 251, 10 settembre 1886, p. 2.

L. Chirtani, *I Cremonisti*, «Corriere della Sera», XI (1886), 131, 13 maggio 1886, p. 2.

Famiglia Artistica di Venezia. Statuto Sociale, Fratelli Visentini, Venezia 1886.

F. Filippi, *Esposizione di Belle Arti alla Società Patriottica*, «La Perseveranza», XXVIII (1886), 9769, 23 dicembre 1886, p. 2.

V. Grubicy, *L'Arte a Milano*, «La Riforma», 24 agosto 1886.

GM, *Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXVIII, n. 339, 9 dicembre 1886, p. 2.

G.M., *L'esposizione della Patriottica*, «La Lombardia», XXVIII, 352, 22 dicembre 1886, p. 2

L'Esposizione alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXI (1886), n. 338, 8-9 dicembre 1886, p. 3.

Per Tranquillo Cremona, «Corriere della Sera», XI (1886), 110, 21 aprile 1886, p. 3.

Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente in Milano, *Esposizione Inaugurale MDCCCLXXXVI. Ricordo d'Arte*, Bernardoni, Milano 1886.

1887

Anno MDCCCLXXXVI. Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano, Manini, Milano 1887,

Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Milano. Anno MDCCCXXXVI, Manini, Milano 1887

L. Chirtani, *Due piccole mostre d'arte a Milano*, «Corriere della Sera», XXII (1887), n. 354, 23-24 dicembre 1887, pp. 1-2.

L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti a Brera. La risposta alle osservazioni d'un amico*, «Corriere della Sera», XII (1887), 258, 19 settembre 1887, p. 1.

L. Chirtani, *L'Esposizione alla Permanente*, «Corriere della Sera», XII (1887), 65, 6-7 marzo 1887, p. 2.

L. Chirtani, *La festa degli artisti a Venezia. Gita a Chioggia*, «Corriere della Sera», 1887, XII (1887), 130, 11 maggio 1887, pp. 1-2.

L. Chirtani, *Le esposizioni di Belle Arti a Venezia e a Milano*, «Corriere della Sera», XII (1887), 269, 29 settembre 1887, p. 2.

Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XXIX (1887), n. 10119, 13 dicembre 1887, p. 3

Indisposizione Nazionale Artistica sotto il patronato del sindaco di Venezia, Stabilimento Emporio, Venezia 1887.

L'inaugurazione della Esposizione alla Famiglia Artistica, «L'Italia», III (1887) 344, 13-14 dicembre 1887, p. 3.

GM, *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXIX (1887) n. 343, 12 dicembre 1887, p. 2

gm, *La Rivoluzione all'Accademia di Brera. Nuovi Soci Onorari*, «La Lombardia», XXIX (1887), 48, 17 febbraio 1887, p. 2.

A. Melani, *Natale Artistico*, «Le Conversazioni della Domenica», II (1887), 52, 25 dicembre 1887, pp. 411-412.

1888

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XIII (1888), 37, 6 febbraio 1888, p. 3.

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XIII (1888), 337, 5 dicembre 1888, p.3.

Anno MDCCCLXXXVII. Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano, Faverio, Milano 1888.

V. Bignami, *Club, Società e Ritrovi*, in *Mediolanum*, II, Vallardi, Milano 1888, pp. 97-129.

L. Chirtani, *Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 248, 9-10 settembre 1888, p. 2.

L. Chirtani, *Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 265, 25 settembre 1888, p. 1.

L. Chirtani, *Esposizione di Brera. Il Concorso Principe Umberto*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 249, 9 settembre 1888, pp. 1-2.

L. Chirtani, *Esposizioni di capo d'anno*, «Corriere della Sera», XXXIII (1888), nr. , 30 dicembre 1888, pp. 1-2.

L. Chirtani, *Probabile mutamento nell'Esposizione di Brera*, «Corriere della Sera», XIII (1888), 30 giugno 1888, pp. 2-3.

Due esposizioni d'arte, «La Lega lombarda», III (1888), 345, 21-22 dicembre 1888, p. 2.

V. Grubicy, *I grandi premi artistici per la pittura e la scultura*, «La Riforma», 11 febbraio 1888.

In onore di Tranquillo Cremona, «Corriere della Sera», XIII (1888), 159, 10 giugno 1888, p. 3.

Il Monumento a Garibaldi, «Corriere della Sera», XIII (1888), 328, 26 novembre 1888, pp. 2-3.

G.M., *Le esposizioni di Natale alla Famiglia Artistica ed alla Patriottica*, «La Lombardia», XXX (1888), 354, 23 dicembre 1888, pp. 2-3.

Per il Monumento a Garibaldi, «Corriere della Sera», XIII (1888), 330, 28 novembre 1888, pp. 2-3.

Taccuino, «Corriere della Sera», XIII (1888), 340, 8 dicembre 1888, p. 3.

1889

Alla Famiglia Artistica. L'Esposizione, «Il Pungolo», XXXI (1889), 245, 15-16 dicembre 1889, p. 2.

Anno MDCCCLXXXVIII. Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano, Favero, Milano 1889.

L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti alla Società Permanente*, «Corriere della Sera», XIV (1889), 112, 24 aprile 1889, p. 3.

L. Chirtani, *Esposizioni Natalizie a Milano*, «Corriere della Sera», XIV (1889), n. 352, 22 dicembre 1889, p. 1.

L. Chirtani, *Gli artisti Milanesi all'esposizione di Parigi*, «Corriere della Sera», XIV (1889), 82, 24 marzo 1889, p. 3.

Exposition Universelle de 1889. Catalogue Illustré des Beaux-Arts, L. Danel, Lille 1889

Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XIV (1889), n. 328, 28 novembre 1889, p. 3

Famiglia Artistica, «Corriere della Sera» XVI (1889), n. 345, 15 dicembre 1889, p. 3

F. Fontana, *Le esposizioni artistiche per le feste natalizie*, «L'Italia», V (1889), 350, 20-21 dicembre 1889, p. 2.

C. Hanau, *Alla Famiglia Artistica*, «Lettere e Arti», I (1889), 49-50, 31 dicembre 1889, p. 13

GM, *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia» XXXI (1889), n. 350, 20 dicembre 1889, p. 2.

L'Arte italiana all'Esposizione di Parigi, «Corriere della Sera», XIV (1889), 35, 4 febbraio 1889, p. 3.

1890

Antonio Fradeletto, «Corriere della Sera», XV (1890), 102, 14 aprile 1890, p. 3

Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano, Favero, Milano 1890.

L. Chirtani, *Esposizione della Permanente. Rassegna in velocipede*, «Corriere della Sera», XV (1890), 139, 22-23 maggio 1890, p. 2.

Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XXXII (1890), 11203, 19 dicembre 1890, p. 2.

Famiglia Artistica. Statuto approvato nelle Adunanze Generali del 23 giugno e 2 luglio 1890, Vallardi, Milano 1890.

La Conferenza di Fradeletto sul momento artistico, «Corriere della Sera», XV (1890), 110, 22 aprile 1890, p. 3

La Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XV (1890), 176, 27 giugno 1890, p. 3

Le serate letterarie del prof. Fradeletto. Il momento scientifico, «Corriere della Sera», XV (1890), 114, 26 aprile 1890, p. 3

Le serate letterarie del prof. Fradeletto. Emilio Zola: l'uomo e l'artista, «Corriere della Sera», XV (1890), 120, 3 maggio 1890, p. 3

Le serate letterarie del prof. Fradeletto. La psicologia e l'estetico del romanticismo francese e la reazione, «Corriere della Sera», XV (1890), 117, 29 aprile 1890, p. 3

Le origini dei giuochi infantili (bizzarrie), compilatori G. Crespi ed E. Mangili, Marchi-Bassani, Milano 1890.

Ohimé! Ecco il catalogo dell'Esposizione umoristica di Belle arti: ohimé! La mostra è in piazza Filodrammatici, Marchi, Milano 1890.

1891

- E.A., *L'Esposizione di Belle Arti alla Famiglia Artistica*, «L'Italia», VII (1891), 354, 25 dicembre 1891, p. 2.
- Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 333, 4 dicembre 1891, p. 3
- Alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», I (1891), 229, 23-24 gennaio 1891, p. 3.
- Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXIII (1891), 11240, 29 gennaio 1891, p. 3.
- Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXIII (1891), 21 dicembre 1891, 11567, p. 3.
- Alla Famiglia Artistica di Milano – Il Banchetto di Sant'Ambrogio*, «Il Secolo Illustrato della Domenica», III (1891), 116, 13 dicembre 1891, p. 404.
- B., *Alla Famiglia Artistica*, «L'Italia», VII (1891), 23, 23-24 gennaio 1891, p. 3.
- A. Bersellini, *La Triennale di Brera e le Feste di Maggio*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», n. 3, 14 maggio 1891, p. 21.
- P. Bettini, *Il verdetto anonimo e il verdetto autoritario*, «Cronaca della Esposizione di Belle Arti», I (1891), 7, pp. 51-52.
- L. Chirtani, *A Brera. Discorsi e ritagli*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 126, 9 maggio 1891, p. 2.
- L. Chirtani, *A Brera. Discorsi a ritagli*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 132, 15-16 maggio 1891, p. 3.
- L. Chirtani, *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» XVI (1891), n. 23, 23 gennaio 1891, p. 3.
- Luigi Chirtani, *Corriere Artistico. L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), n. 345, 16 dicembre 1891, p. 3
- L. Chirtani, *Il concorsi internazionale di Belle Arti nel 1894 a Milano*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 135, 18 maggio 1891, p. 3.
- L. Chirtani, *La piccola Esposizione alla Famiglia Artistica a Milano*, «Corriere della Sera», XVI (1891), n. 28, 23 gennaio 1891.
- L. Chirtani, *La triennale a Brera*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 124, 7-8 maggio 1891, p. 3.
- Contro l'Esposizione di Belle Arti*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 133, 16 – 17 maggio 1891, p. 3.
- «Corriere della Sera», XVI (1891), 320, 21 novembre 1891, p. 2.
- Cose d'Arte. Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXX (1891), 350, 20 dicembre 1891, p. 3
- Cronachetta*, «Cronaca d'Arte», I (1891), 20, 3 maggio 1891.
- Esposizione di natale alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), n. 341, 12 dicembre 1891, p. 3.
- U. Fleres, *Esposizioni di Belle Arti in Roma*, «Archivio Storico dell'Arte», VI (1891), Loescher, Roma 1891.
- F. Fontana, *Esposizioni d'arte*, «L'Italia del Popolo», I (1891), 557, 21-22 dicembre 1891, pp. 1-2.
- Fra gli Artisti*, «Il Secolo», XXVI (1891), 8910, 23-24 gennaio 1891, p. 3.
- Gara Artistica. Esposizione Libera di Belle Arti. Catalogo delle opere esposte*, Demarchi, Milano 1891
- «Gazetta Musicale di Milano», XLVI (1891), 25, 21 giugno 1891, p. 409

- V. Grubicy De Dragon, *Alla Famiglia Artistica. Arte di Immaginazione*, «Cronaca d'Arte», I (1891), 7, 1 febbraio 1891, pp. 1-2.
- V. Grubicy, *Discussione Libera. La questione del collocamento*, «Cronaca dell'esposizione di Belle Arti», I (1891), 4, pp. 28-30.
- V. Grubicy, *Discussione Libera. La questione del collocamento*, «Cronaca dell'esposizione di Belle Arti», I (1891), 6, p. 46.
- V. Grubicy, *Le idee di G. Segantini*, «Cronaca della Esposizione di Belle Arti», I (1891), 12, pp. 93-94.
- V. Grubicy De Dragon, *Maternità di Gaetano Previati*, «Cronaca della Esposizione di Belle Arti » I (1891), 22, 17 maggio 1891, pp. 181-182.
- V. Grubicy, *Pittura ed opera d'arte*, «Cronaca della Esposizione di Belle Arti», I (1891), 13, pp. 101-102.
- V. Grubicy De Dragon, *Prima Esposizione Triennale. Brera 1891. Tendenze evolutive delle arti plastiche. Estratto dal Fascicolo IX del Pensiero Italiano*, Tipografia cooperativa Insubria, Milano 1891
- Il primo dei pranzi mensili alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 329, 30 novembre 1891, p. 3
- Il sorteggio dei quadri alla Società Promotrice di Belle Arti*, «Gazzetta Piemontese», XXV (1891), 155, 5 giugno 1891, p. 3.
- G.L., *50° esposizione della Società Promotrice di Belle Arti. V.*, «Gazzetta Piemontese», XXV (1891), 161, 11 giugno 1891, p. 3.
- L'esposizioncina alla Famiglia Artistica*, «Cronaca d'Arte», II (1891). 12, 20-27 dicembre 1891, p. II.
- L'Esposizione. Società Promotrice di Belle Arti*, Vincenzo Bona, Torino 1891
- L'esposizione di Monaco*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 177, 30 giugno 1891, p. 3.
- La Cronaca, *Attraverso le sale*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», I (1891), 10, 7 giugno 1891, p. 74
- La Cronaca, *Attraverso le sale*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», I (1891), 11, 11 giugno 1891, p. 83
- La Cronaca, *Attraverso le Sale. Guida del visitatore. Pittura: Sala L-M-N. Scultura: Piano Superiore Portico DD*, «Cronaca dell'esposizione di Belle Arti», I (1891), 7, pp. 49-51.
- La "Festa D'Arte" progettata pel 1894*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 4, 17 maggio 1891, p. 27.
- G.M., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXIII(1891), n. 31, 31 gennaio 1891, p. 3.
- G.M., *Alla Famiglia Artistica. II*, «La Lombardia», XXXIII (1891), n. 32, 1 febbraio 1891, p. 3.
- GM, *Cose d'arte. L'esposizione della Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXX (1891), 346, 16 dicembre 1891, p. 3
- G. Macchi, *Per la "Festa dell'Arte" del 1894*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 7, 28 maggio 1891, p. 54.
- A. Melani, *Prima Esposizione Triennale di Brera. Il quadro del Previati*, «Arte e Storia», X (1891), 11, 20 maggio 1891, p.1.
- Per l'Esposizione del 1894 in Milano*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», s.n. [17], 1 luglio 1891, pp.4-5.
- Per l'Esposizione Internazionale di Belle Arti e la "Festa dell'arte" in Milano del 1894*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 13, 18 giugno 1891, p. 98.
- Per la festa dell'arte*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 160, 13 giugno 1891, p. 3.

- Per la "Festa dell'Arte" del 1894*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 8, 31 maggio 1891, p. 62.
- Per la "Festa dell'arte" del 1894*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 11, 11 giugno 1891, p. 83.
- Per le porte del Duomo di Milano*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 248, 10 settembre 1891, p.3.
- Per una grande Esposizione in Milano*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 178, 1 luglio 1891, pp.2-3.
- Progetto di Esposizioni artistiche individuali*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 33, 2 febbraio 1891, p. 3.
- Questione del Collocamento*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», I (1891), 2, p. 11
- Riunione alla Famiglia Artistica per un'Esposizione Internazionale di Belle Arti*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 145, 28 maggio 1891, pp. 2-3.
- Seduta alla Famiglia Artistica per «una festa mondiale delle arti a Milano»*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 161, 14 giugno 1891, p. 3.
- A. Sormani, *Il capolavoro non premiato*, «Cronaca della Esposizione di Belle Arti», I (1891), 11, pp. 84-86.
- R. *Accademia di Belle Arti di Brera. Prima Esposizione Triennale 1891. Catalogo Ufficiale Illustrato*, De Marchi, Milano 1891.
- Un'idea della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 132, 15 maggio 1891, p.3.
- A. Vanotti, *L'Idea della Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), 135, 18 maggio 1891, p. 3.
- A.Z., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», VI (1891), 30, 1-2 febbraio 1891, p. 3.

1892

- Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 7, 7 gennaio 1892, p. 3.
- Alla "Famiglia Artistica"*, «La Perseveranza», XXXIV (1892), 11919, 18 dicembre 1892, p. 2.
- G. Beltrami, *L'Esposizione dei Bozzetti per il monumento al Duca d'Aosta in Torino*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 39, 8 febbraio 1892, pp. 2-3.
- G. Beltrami, *Piccole Esposizioni a Milano*, «Corriere della sera» XVII (1892), n. 356, 27 dicembre 1892, p. 2.
- G. Beltrami, *Un Verdetto*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 48, 17 febbraio 1892, pp. 2-3.
- Bladinus, *Divagazioni semi-artistiche*, «La Sera», I (1892), 64, 28 dicembre 1892, p. 2.
- Centenario della nascita di Rossini alla Famiglia Artistica di Milano. disegno dal vero di C. Linzaghi*, «Il Secolo illustrato della Domenica», IV (1892), 128, 6 marzo 1892, p. 76
- Commemorazioni artistiche del centenario della nascita di Rossini*, «Corriere della Sera», XVI (1892), 59, 28 febbraio 1892, p. 3
- Commemorazioni artistiche del centenario della nascita di Rossini*, «Corriere della Sera», XVI (1892), 60, 29 febbraio 1892, p. 3
- Concerto Schumann alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 99, 9 aprile 1892, p. 3
- Concerto Schumann alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 101, 11 aprile 1892, p. 3
- Concerto Schumann alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 102, 12 aprile 1892, p. 3.
- Concorsi*, «Corriere della Sera», XVII (1892), 100, 10 aprile 1892, p. 3.

Conferenza tenuta da Carducci alla Famiglia Artistica. Disegno dal vero di R. Armenise, «L'Illustrazione Italiana», XIX (1892), 14, 3 aprile 1892, p. 217.

Conferenze Fradeletto, «Corriere della Sera», XVII (1892), 103, 13 aprile 1892, p. 3

Corriere artistico, «Corriere della Sera», XVI (1892), 63, 3 marzo 1892, p. 3

Due esposizioni a Milano. L'esposizione medico-igienica. L'esposizione dei ventagli, «Gazzetta Piemontese», XXVI (1892), 152, 1 giugno 1892, p. 2.

Esposizione alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XXXIV (1892), 2, 2 gennaio 1892, p. 2.

Esposizione artistica di Ventagli, «Corriere della Sera», XVII (1892), 138, 20 maggio 1892, p. 3.

Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVII (1892), 162, 13 giugno 1892, p. 3.

«Gazzetta Musicale di Milano», XLVII (1892), 5, 31 gennaio 1892, p. 72

Gita della Famiglia Artistica al Castello di Montalto presso Ivrea, «Corriere della Sera», XVII (1892), 154, 5 giugno 1892, p.3.

V. Grubicy, *Nell'Arte o fuori dell'Arte*, «Cronaca d'Arte», II (1892), 10, 28 febbraio 1892, p. 1.

Il M., *Commemorazione Rossiniana alla Famiglia Artistica di Milano*, «Corriere della Sera», XVI (1892), 61, 1 marzo 1892, p. 3

Il Paradiso delle Oche alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVII (1892), 36, 5 febbraio 1892, p.3

Il Paradiso delle oche «Il Secolo Illustrato della Domenica», IV (1892), 125, 14 febbraio 1892, p. 54 e p. 55

Il pranzo alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVII (1892), 8, 8 gennaio 1892, p.3

Il primo pranzo della Famiglia Artistica in Milano, «Il Secolo illustrato della Domenica», IV (1892), 167, 4 dicembre 1892, p 404 e p. 406.

Il Reporter, *Due conferenzieri, Giosuè Carducci per l'arte del passato, Vittore Grubicy per quella del futuro*, «Cronaca d'Arte», II (1892), 15, 3 aprile 1892, pp. 115-117.

L'esposizione alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera» XVII (1892), n.343 , 13 dicembre 1892, p. 3.

L'Esposizione dei Ventagli alla Famiglia Artistica di Milano, «Cronaca d'Arte», II (1892), 22, 29 maggio 1892.

L'Esposizione di Belle Arti alla Famiglia Artistica, «Il Pungolo Nuovo», I (1892), 113, 22 dicembre 1892, p. 2.

L'Esposizione di Ventagli alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVII (1892), 129, 11 maggio 1892, p. 3.

L'ultima conferenza del prof. Fradeletto al Ridotto del Teatro della Scala, «Corriere della Sera», XVII (1892), 132, 14 maggio 1892, p. 3.

La commemorazione di Rossini alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVI (1892), 55, 24 febbraio 1892, p. 3

La conferenza di Giosuè Carducci su Parini e i satirici del 700, «Corriere della Sera», XVII (1892), 87, 28 marzo 1892, pp. 1-2

La Cronaca d'Arte, *Concorsi o Turlupinature*, «Cronaca d'Arte», II (1892), 11, 6 marzo 1892, p.1.

La Cronaca d'Arte, *Il concorso torinese per Amedeo di Savoia*, «Cronaca d'Arte», II (1892), 8, 14 febbraio 1892, pp. 1-2.

La Cronaca d'Arte, *il Verdetto di Torino. "ad memoriam!"*, «Cronaca d'Arte», II (1892), 9, 21 febbraio 1892, p. 1.

La Gran Pasqua fiorita alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVII (1892), 111, 22 aprile 1892, p.3

La Lettura di Giosuè Carducci, «Corriere della Sera», XVII (1892), 81, 22 marzo 1892, p. 3

La terza conferenza del prof. Fradeletto sul movimento morale e religioso in Francia al ridotto del teatro della Scala, «Corriere della Sera», XVII (1892), 130, 12 maggio 1892, p. 3

Longus, *Daphnis et Chloé*, Flammarion, Paris 1892.

GM, *Alla Famiglia Artistica. Esposizione annuale di Belle Arti*, «La Lombardia» XXXIV (1892), 374, 17 dicembre 1892, p. 2.

Note letterarie. Le Conferenze di Fradeletto, «Corriere della Sera», XVII (1892), 134, 16 maggio 1892, p. 3.

Notizie Varie, «Corriere della Sera», XVII (1892), 141, 23 maggio 1892, p. 2.

Proteo-Bladinus, *Alla Famiglia Artistica. Suonata a quattro...piedi*, «La Sera», I (1892), 56, 15 dicembre 1892, p. 2.

G. Ricordi, *Rossini e il centenario della di lui nascita a Milano*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII (1892), 8, 21 febbraio 1892, pp. 117-118

Serata Musicale, «Corriere della Sera», XVII (1892), 333, 3 dicembre 1892, p. 3.

Una bicchierata a Giosuè Carducci, «Corriere della Sera», XVII (1892), 87, 28 marzo 1892, pp. 1-2.

Una bicchierata artistica, «Corriere della Sera», XVII (1892), 52, 21 febbraio 1892, p. 3.

Una conferenza di Carducci, «Corriere della Sera», XVII (1892), 73, 14 marzo 1892, p. 3

Una Esposizione di Ventagli artistici, «Corriere della Sera», XVII (1892), 54, 23 febbraio 1892, p. 3.

Vita milanese. Il pranzo della Famiglia artistica nell'improvvisata osteria delle Tre Oche, «Il Secolo Illustrato della Domenica», IV (1892), 120, 10 gennaio 1892, p. 13 e p. 14

A.Z.V., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», VII (1892), 358, 13 dicembre 1892, p. 3.

1893

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 110, 22 aprile 1893, p. 2.

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 321, 22 novembre 1893, p. 3

Alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XXXV (1893), n. 351, 22 dicembre 1893, p.4

Alla Famiglia Artistica. Concerto Grieg, «Corriere della Sera», XVII (1893), 30, 30 gennaio 1893, p. 3.

Alla Famiglia Artistica, «La Lega Lombarda», 27-28 febbraio 1893

Anno MDCCCXC e MDCCCXCI. Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano, Manini Wiget, Milano 1893

Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano, Manini-Wiget, Milano 1893.

C.b., *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», V (1893), 1282, 28-29 dicembre 1893, p. 3.

G. Beltrami, *L'Esposizione di Belle Arti alla Permanente di Milano*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 131, 14 maggio 1893, p. 2.

[Gustavo Chiesi], *Salone della Follia. Conferenza descrittiva del viaggio pittorico da Milano a Chicago*, Capriolo e Massimino, Milano 1893

«Corriere della Sera», XVIII (1893), 93, 5 aprile 1893, p. 3.

Da Milano a Chicago, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 135, 18 maggio 1893, p. 3

Esposizione Grubicy alla Famiglia Artistica, «Corriere della Domenica» 12 marzo 1893

Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XXXV (1893), 12293, 29 dicembre 1893, p. 2.

«Gazzetta Musicale di Milano», XLVIII (1893), 4, 22 gennaio 1893, p. 51

«Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 1893, n. 75, 30 marzo 1893, pp. 1323-1327

Giuseppe Verdi alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 45, 14 febbraio 1893, p. 3

Giuseppe Verdi alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 54, 24 febbraio 1893, p. 3.

V. Grubicy, *Filippo Carcano*, «La Riforma», 12 maggio 1893.

V. Grubicy, *L'estetica nelle carte valori. Una crisi. A Giulio Aristide Sartorio*, «La Riforma», 5 maggio 1893, p.1.

V. Grubicy, *Mediolanensia. Alla Famiglia Artistica – E le porte di bronzo pel Duomo? – L'Esposizione alla Permanente, Milano, 22*, «La Riforma», 26 aprile 1893.

V. Grubicy, *Un capolavoro di Fontanesi. La conf. Fogazzaro alla Famiglia Artistica*, «La Riforma», 20 marzo 1893.

I divertimenti alle Esposizioni riunite del 1894, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 350, 21 dicembre 1893, p. 3.

Il viaggio dei Re Magi alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVII (1893), 15, 15 gennaio 1893, p. 3.

L'Esposizione Grubicy, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 61, 3 marzo 1893, p. 3.

L'Esposizione Grubicy alla Famiglia Artistica, «La Sera», 7 marzo 1893

L'Esposizione Natalizia alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XXXV (1893), n. 352, 23 dicembre 1893, p.3

La collezione Grubicy alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», 26 febbraio 1893.

La conferenza Ferruggia alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 158, 11 giugno 1893, p. 3.

La Conferenza Fogazzaro, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 74, 16 marzo 1893, p. 3

La Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 186, 9 luglio 1893, p. 3.

M., *L'Esposizione annuale alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», VIII (1893), 343, 24-25-26 dicembre 1893, p. 3.

Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens „Secession“ 1893, A. Bruckmann's Verlag, München 1893.

g.p., *Da Milano a Chicago. Viaggio pittorico nella sala della Follia*, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 156, 9 giugno 1893, p. 3.

Peri biglietti di banca, monete, francobolli, carte valori dello stato, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 172, 25 giugno 1893, p. 3.

Per la Giunta di Belle Arti, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 120, 2 maggio 1893, p. 3.

Per la Giunta di Belle Arti. Un dissenso fra gli artisti, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 122, 4 maggio 1893, p. 3.

Per la Giunta di Belle Arti, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 124, 6 maggio 1893, p. 3.

C. Romussi, *Milano ne'suoi Monumenti*, II ed (I ed. 1875), De Marchi, Milano 1893.

Società promotrice di Belle Arti in Genova. Catalogo degli oggetti d'arte, Schenone, Genova 1893

Taccuino milanese, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 184, 7 luglio 1893, p. 3

Una conferenza di Antonio Fogazzaro, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 71, 13 marzo 1893, p. 3

Una Esposizione umoristica, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 315, 16 dicembre 1893, p. 3

Verdi alla Famiglia Artistica, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVIII (1893), 8, 19 febbraio 1893, pp. 127-128

Verdi alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XVIII (1893), 51, 21 febbraio 1893, p. 3

1893-1894

L. Chirtani, *Esposizione Triennale di Belle Arti. La pittura lombarda*, «Natura e Arte», 1893-1894, fasc. XX, pp. 672-687.

1894

E.A., *Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», III (1894), 353, 24 dicembre 1894, p. 3.

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XIX (1894), 183, 7 luglio 1894, p. 3.

Alle esposizioni riunite, «Corriere della Sera», XIX (1894), 157, 10 giugno 1894, p. 3.

Br, *Cose d'Arte. Le esposizioni della Famiglia Artistica e della Società Patriottica*, «Corriere della Sera», XIX (1894), n. 358, 30 dicembre 1894 p. 3

c.b, *L'Esposizione della Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», VI (1894), 1642, 29 dicembre 1894, p. 3.

P. Bettini, *L'Arte proletaria all'Esposizione artistica Triennale di Milano*, «Critica Sociale», IV (1894), 18, 16 settembre 1894, p. 288.

Br., *L'Esposizione Triennale di Belle Arti. Lombardi e Piemontesi*, «Corriere della Sera», XIX (1894), 154, 7 giugno 1894, pp. 2-3.

P.v.c., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXVI (1894), n. 351, 22 dicembre 1894, p. 4.

A.Z.C., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», IX (1894), 345, 24-25-26 dicembre 1894, p. 1

Conferenze Fradeletto, «Corriere della Sera», XIX (1894), 87, 30 marzo 1894, p. 3

Conferenze Fradeletto, «Corriere della Sera», XIX (1894), 101, 13 aprile 1894, p. 3

Esposizioni Riunite – Milano 1894. Belle Arti. Catalogo della Esposizione Triennale della R. Accademia di Brera, Comitato Esecutivo delle Esposizioni Riunite, Milano 1894

Esposizioni Riunite Milano 1894. Per l'inaugurazione, «Corriere della Sera», XIX (1894), 123, 6 maggio 1894, p. 3.

Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XIX (1894), 108, 20 aprile 1894, p. 3.

Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XIX (1894), 324, 25 novembre 1894, p. 3.

Giuseppe Grandi, «Corriere della Sera», XIX (1894), 330, 1 dicembre 1894, p. 3.

I divertimenti alle Esposizioni Riunite di Milano 1894, «Corriere della Sera», XIX (1894), 14, 14 gennaio 1894, p. 2.

Il Banchetto a Zola, «Corriere della Sera», XIX (1894), 337, 8 dicembre 1894, p. 3.

L'Esposizione alla Patriottica, «La Lombardia», XXXVI (1894), 346, 17 dicembre 1894, p. 2.

La Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XIX (1894), 198, 21 luglio 1894, p. 3.

La Famiglia artistica al maestro Puccini, «Corriere della Sera», XIX (1894), 54, 24 febbraio 1894, p. 2

La prima conferenza del prof. Fradeletto. La grafofobia, «Corriere della Sera», XIX (1894), 103, 15 aprile 1894, p. 3

La psicologia del rimpianto, «Corriere della Sera», XIX (1894), 63, 5 marzo 1894, p. 3.

La psicologia del rimpianto, «Corriere della Sera», XIX (1894), 65, 7 marzo 1894, p. 3

La psicologia dell'accordo minore, «Corriere della Sera», XIX (1894), 68, 10 marzo 1894, p. 3

Le Onoranze a Giuseppe Grandi, «Corriere della Sera», XIX (1894), 331, 2 dicembre 1894, p. 3.

Le Onoranze a Giuseppe Grandi. Il monumento si scoprirà, «Corriere della Sera», XIX (1894), 334, 4 dicembre 1894, p. 3.

L'ultima conferenza di Fradeletto, «Corriere della Sera», XIX (1894), 106, 18 aprile 1894, p. 3.

g.m. [Gustavo Macchi], *Cose d'Arte. Esposizione Triennale di Belle Arti dell'Accademia di Brera*, «La Lombardia», XXXVI (1894) 30 aprile 1894, p. 3.

Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens „Secession“ 1894, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, München 1894.

Un tramonto di Gaetano Coronaro alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XIX (1894), 327, 28 novembre 1894, pp. 2-3.

Werther al teatro Lirico, «Gazzetta Musicale di Milano», XLIX (1894), 48, 2 dicembre 1894, p. 757.

Zola a Milano, «Corriere della Sera», XIX (1894), 343, 14 dicembre 1894, p. 3.

1895

A Cesare Pascarella, «Corriere della Sera», XX (1895), 20, 20 gennaio 1895, p. 3.

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XX (1895), 30, 30 gennaio 1895, p. 3.

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XX (1895), 164, 17 giugno 1895, p. 3.

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXV (1895), 272, 4 ottobre 1895, p. 3.

C.b., *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», VII (1895), 1996, 23 dicembre 1895, p. 2.

G. Beltrami, *Il Monumento di Vittorio Emanuele*, «Corriere della Sera», XX (1895), 109, 21 aprile 1895, pp. 2-3.

C., *La morte del pittore Uberto dall'Orto*, «Corriere della Sera», XX (1895), 329, 30 novembre 1895, p. 3.

P.v.c., *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXVII (1895), n. 344, 16 dicembre 1895, p. 3

A.z.c., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», X (1896), 346, 28 dicembre 1895, pp. 2-3.

Callofilo, *Tre Esposizioncine*, «Corriere della Sera», XX (1895), n. 349, 20 dicembre 1895, p. 3

F. Fontana, *Giuseppe Grandi*, Dumolard, Milano 1895.

Il Concerto della Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XX (1895), 98, 9 aprile 1895, p. 3.

Il concerto di ieri sera al Conservatorio, Notizie Musicali, «Corriere della Sera», XX (1895), 47, 16 febbraio 1895, p. 3.

Il concorso per l'illustrazione dei Promessi Sposi, «Corriere della Sera», XX (1895), 358, 30 dicembre 1895, p. 3.

Il pranzo offerto dai soci..., «Corriere della Sera», XX (1895), 72, 14 marzo 1895, p. 3.

Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XX (1895), 50, 19 febbraio 1895, p. 3.

Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XXXVII (1895), 13009, 27 dicembre 1895, p. 2.

La Famiglia Artistica, «Corriere della Sera» XX (1895), 88, 30 marzo 1895, p. 3.

Funebri, «Corriere della Sera», XX (1895), 66, 8 marzo 1895.

L'Esposizione annuale della Famiglia Artistica, «La Lega Lombarda», X (1896), 337, 18 dicembre 1895, p. 3.

L'Esposizione di Belle Arti alla Patriottica I, «La Perseveranza», XXXVII (1895), 13010, 28 dicembre 1895, p. 2.

L'Esposizione di Belle Arti alla Patriottica II, «La Perseveranza», XXXVII (1895), 13011, 29 dicembre 1895, p. 2.

L'Esposizione Filippini, «Corriere della Sera», XX (1895), 135, 18 maggio 1895, p. 3.

L'Esposizione Filippini, «Corriere della Sera», XX, 135, 18 maggio 1895, p. 3.

L'Esposizione Filippini alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XX (1895), 133, 16 maggio 1895, p. 3.

L'Esposizionetta, «La Lombardia», XXXVII (1895), n. 346, 18 dicembre 1895, p. 3

L. Lanzi, *Giuseppe Grandi*, «Almanacco Manuale della Provincia di Como pel 1895», Ostinelli, Como 1895

G.m., *Cose d'Arte. L'Esposizione della Famiglia Artistica*, «La Sera», IV (1895), 345, 17 dicembre 1895, p. 3.

G. Macchi, *Le Esposizioni Natalizie alla Famiglia Artistica ed alla Patriottica*, «La Sera», IV (1895), 354, 27-28 dicembre 1894, p. 3.

Notizie Artistiche, «Corriere della Sera», XX (1895), 85, 27 marzo 1895, p. 3.

Notizie artistiche, «Corriere della Sera», XX (1895), 99, 10 aprile 1895, p. 3.

Notizie Musicali, «Corriere della Sera», XX (1895), 35, 4 febbraio 1895, p. 3.

Notizie musicali, «Corriere della Sera», XX (1895), 73, 15 marzo 1895, p. 3.

Notizie Musicali. Concerti, «Corriere della Sera», XX (1895), 115, 27 aprile 1895, p. 3.

Un'Esposizione di avvisi, «Corriere della Sera», XXV (1895), 271, 3 ottobre 1895, p. 3.

1896

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXI (1896), 18, 18 gennaio 1896, p. 3.

Alla Patriottica, «La Perseveranza», XXXVIII (1896), 13359, 16 dicembre 1896, p. 2.

C.b., *Un'Esposizione d'arte*, «L'Italia del Popolo», VII (1896), 2359, 27-28 dicembre 1896, p. 2.

P.v.c., *Alla Patriottica ed alla Famiglia*, «La Lombardia», XXXVIII (1896), 357, 28 dicembre 1896, p. 2.

A.z.c., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», XI (1896), 349, 30-31 dicembre 1896, p. 2.

Cose d'Arte. Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXI (1896), 18, 18 gennaio 1896, p.3.

Esposizione dell'Arte e dei Fiori. Catalogo ufficiale dell'Esposizione di Belle Arti, Firenze 19 dicembre 1896 - 21 marzo 1897, Landi, Firenze 1896.

Famiglia Artistica, , «Corriere della Sera», XXI (1896), 30, 30 gennaio 1896, p. 3.

F. Giarelli, *Vent'anni di giornalismo. 1868-1888*, Cairo, Codogno 1896

V. Grubicy, *Tecnica ed Estetica Divisionista*, «La Triennale», I (1896), 14

Il concorso per l'edizione illustrata del Promessi Sposi, «Corriere della Sera», XXI (1896), 4, 4 gennaio 1896, pp. 2-3.

L'illustrazione dei Promessi Sposi, «Corriere della Sera», XXI (1896), 6, 6 gennaio 1896, p. 3.

La mostra della Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XXXVIII, 13637, 24 dicembre 1896, p. 2.

«Lotta di Classe», V (1896), 18, 1 maggio 1896.

G. Martinelli, *All'Esposizione di Torino*, «Emporium», Vol. III, 1896, n. 18, pp. 447-460.

E. Thovez, *Vecchie e Nuove tendenze alla Triennale di Torino*, «Corriere della Sera», XXI (1896), 136, 18 maggio 1896, pp. 1-2.

1897

A Mare, «Corriere della Sera», XXVII (1897), 10, 10 gennaio 1897, p. 3.

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXIII (1897), 19, 19 gennaio 1897, p. 3.

C.b. *La interessante esposizione della Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», IX (1897), 2720, 18-19 dicembre 1897, p. 2.

Bon., *Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXVIII (1897), 13732, 31 dicembre 1897, p. 3.

P.v.c., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXIX (1897), 353, 24 dicembre 1897, p. 2

P.v.c., *Alla Patriottica*, «La Lombardia», XXXIX (1897), 352, 23 dicembre 1897, p. 2.

A.z.c, *Note d'Arte*, «Lega Lombarda», XII (1897), 342, 22-23 dicembre 1897, pp. 2-3.

G. Carotti, *Arte Contemporanea. Esposizione Triennale di Belle Arti dell'Accademia di Brera (1897). Rimembranze*, «Emporium», v. VI (1897), 31, pp. 12-22.

«Corriere della Sera», XXII (1897), 106, 17 aprile 1897, p. 3.

Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXII (1897), 41, 10 febbraio 1897, p. 3.

Gli artisti e le Esposizioni, «Il Secolo», XXXII (1897), 11279, 21-22 maggio 1897, p. 3.

I desiderata degli artisti e le Esposizioni, «Corriere della Sera», XII (1897), 133, 16 maggio 1897, p. 3

Il referendum artistico su Papa Alessandro Borgia, «La Sera», VI (1897), 150, 3-4 giugno 1897, pp. 2-3

Il veglione della Famiglia Artistica al lirico, «Corriere della Sera»; XXII (1897), 51, 20 febbraio 1897, p. 3.

La Boheme il veglione della Famiglia Artistica al Lirico, «Corriere della Sera», XXII (1897), 52, 21 febbraio 1897, p. 3.

La Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXII (1897), 337, 8 dicembre 1897, p. 3.

La Famiglia Artistica, «La Sera», VI (1897), 344, 15 dicembre 1897, p. 3.

G.m., *L'Esposizione natalizia alla Famiglia Artistica*, «La Sera», V (1896), 359, 31 dicembre 1896-1 gennaio 1897, p. 2.

G.m. [Guido Martinelli], *Due Esposizioni. Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 353, 24 dicembre 1897, p. 2.

G.m. [Guido Martinelli], *Due Esposizioni. Alla Patriottica*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 352, 23 dicembre 1897, pp. 2-3.

Guido Martinelli, *Alla Permanente di Milano. La Triennale*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 114, 26 aprile 1897, p. 2.

G. Martinelli, *Alla Permanente di Milano. La Triennale*, «Corriere della Sera» XXII (1897), 115, 27 aprile 1897, pp.1-2

G. Martinelli, *Luigi Conconi*, «Emporium», V (1897), n. 25, pp. 8-27

LVI Esposizione. Società promotrice di Belle Arti, Roux Frassati & Co, Torino 1897

Neera, *Teresa. Romanzo con disegni di G. Buffa, L. Conconi e G. Mentessi*, Casa Editrice Galli, Milano 1897.

o. [g.?] b., *Papa Borgia*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 155, 8 giugno 1897, pp. 2-3, p. 2.

Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden, Alwin Arnold, Dresden 1897.

V. Pica, *L'arte europea a Firenze. VII. Giovanni Segantini e i pittori lombardi*, «Il Marzocco», II (1897), 11, 18 aprile 1897, pp. 2-3.

r., *alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XXXII (1897), 11486, 16 dicembre 1897, p. 3.

Regia Accademia di Belle Arti di Brera Terza Esposizione Triennale 1897, Catalogo Ufficiale, Treves, Milano 1897,

Relazione del giuri di aggiudicazione dei tre premi Principe Umberto all'Esposizione Triennale, «La Lombardia», XXXIX (1897), 123, 6 maggio 1897, pp. 2-3.

Rivendicazione artistica, «Il Secolo», XXXII (1897), 274, 16 maggio 1897, p. 3.

Seconda Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia. Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1897.

Taccuino, «Corriere della Sera», XXVII (1897), 8, 8 gennaio 1897, p. 3.

Veglione Bohème al Lirico, «Corriere della Sera», XXII (1897), 55, 24 febbraio 1897, p. 3

Veglioni e Feste «Corriere della Sera», XXII (1897), 57, 26 febbraio 1897, p. 3.

1898

Alaska, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 10, 10 gennaio 1898, p. 3.

Cartoline artistiche, Corriere della Sera», XXIII (1898), 309 10 novembre 1898, p. 3

Catalogo di Arte Sacra. Antica – Moderna – Applicata, Roux Frassati, Torino 1898

Dall'Alaska al Polo Nord, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 1, 1 gennaio 1898, p. 3.

Daniel, *La Sacra Famiglia*, «Arte Sacra», I (1898), n. 16, p. 128.

Esposizione Generale Italiana. Torino 1898. Catalogo Illustrato delle Belle Arti, Roux Frassati, Torino 1898.

Esposizione Nazionale del 1898. Catalogo delle Belle Arti. Edizione illustrata, Roux Frassati & Co, Torino 1898

Giorgio, *L'Esposizione della Patriottica*, «La Sera», VII (1898), 454, 27 novembre 1898, p. 2.

g.m., *L'Esposizione di Belle Arti alla Permanente*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 118, 30 aprile 1898, p. 2.

g.m., *Per un'Associazione di previdenza fra gli artisti italiani*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 41, 10 febbraio 1898, p. 3.

g.m., *Un po' d'arte decorativa (a proposito di due piccole esposizioni)*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 173, 26 giugno 1898, pp. 1-2.

g.m., *Una nuova industria. Cartoline postali illustrate*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 284, 16 ottobre 1898, pp. 1-2.

Il veglione della Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 48, 17 febbraio 1898, p. 3

La Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 244, 6 settembre 1898, p. 3.

U. Ojetti, *Cronaca d'Arte. L'avvenire della Pittura Sacra e il concorso di Torino*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 312, 13 novembre 1898.

Pel veglione della Famiglia Artistica Primavera, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 46, 15 febbraio 1898, p. 3

Per l'apertura della Scala, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 204, 27 luglio 1898, p. 3.

Primavera, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 40, 9 febbraio 1898, p. 3

Società per le Belle Arti, *Esposizione di Primavera 1898. Catalogo*, Monti, Milano 1898.

E. Thovez, *All'Esposizione Generale di Torino. La pittura (II)*, «Corriere della Sera», XXIII (1898), 167, 20 giugno 1898, pp. 1-2.

F.v., *Nel Campo Artistico, Alla Famiglia Artistica e alla Patriottica*, «La Lombardia», XL (1898), n. 356, 29 dicembre 1898, pp. 3-4.

1899

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXIV (1899), 184, 7 luglio 1899, p. 2.

G.b., *L'Esposizione Artistica della Patriottica. Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», (XLI) 354, 25 dicembre 1899, p. 2.

A.z.c., *Questioni d'arte*, «Lega Lombarda», XVI (1899), 1, 1 gennaio 1899, p. 2.

Cartoline Artistiche, «Corriere della Sera», XXIX (1899), 15, 15 gennaio 1899, p. 3.

E. Gussalli, *Filippo Carcano*, «Emporium», vol. IX (1899), n. 54, pp. 402-415.

U. Ojetti, *Cronaca d'Arte. Due piccole esposizioni milanesi*, «Corriere della sera», XXIV (1899), n. 10, 10-11 gennaio 1899, pp. 1-2.

U. Ojetti, *Gli psicologi italiani alla mostra di belle arti a Venezia*, «Corriere della Sera», XXIV (1899), 231, 24 agosto 1899, pp. 2-3.

U. Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. La Scultura*, XXIV (1899), 124, 7 maggio 1899, pp. 1-2.

G. Pisa, *Tranquillo Cremona*, Baldini-Castoldi, Milano 1899

Società per le Belle Arti Esposizione Permanente, *1899. Esposizione di Primavera. Catalogo*, Monti, Milano 1899.

Terza esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo illustrato, Ferrari, Venezia 1899.

E. Thovez, *Arte contemporanea. Per una testa di Cristo. Concorso internazionale di Torino*, «Emporium», vol. X (1899), 60, pp. 414-430: 423.

1900

Agitazione fra gli artisti, «Corriere della Sera», XXV (1900), 43, 13 febbraio 1900, p. 3.

All'accademia di Brera, «Corriere della Sera», XXV (1900), 81, 23 marzo 1900, p. 3.

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXV (1900), 23, 23 gennaio 1900, p.3.

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXV (1900), 65, 7 marzo 1900, p. 2.

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXV (1900), 68, 10 marzo 1900, p. 2.

Alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XLIV (1902), 349, 20 dicembre 1900, p. 2.

Alla Famiglia Artistica, «La Sera», IX (1900), 340, 12 dicembre 1900, p.3.

V. Bignami, *Prefazione* in V. Bignami, A. Ferrari, S. Fornara, a cura di, *La Pittura Lombarda nel Secolo XIX*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente), Capriolo e Massimino, Milano 1900, pp. 13-19.

V. Bignami, A. Ferrari, S. Fornara, a cura di, *La Pittura Lombarda nel secolo XIX*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente), Capriolo e Massimino, Milano 1900

c.b., *Arte. Le Esposizioni della Famiglia Artistica e della Patriottica*, «L'Italia del Popolo», X (1900), 3, 28 dicembre 1900, p. 2

Cartolina Pro Turate, «Corriere della Sera», XXV (1900), 127, 10 maggio 1900, p. 3.

Cinque soli quadri, «Corriere della Sera», XXV (1900), 17, 17 gennaio 1900, p. 3.

Concorso ai due premi di pittura di fondazione Fumagalli. Relazione, Manini-Wiget, Milano 1900.

Cronaca d'Arte, «La Lombardia», XLII (1900), 88, 30 marzo 1900, p. 3.

Dalla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXV (1900), 272, 4 ottobre 1900, p. 3.

P. De Luca, *L'ultima Esposizione Artistica del XIX secolo. II*, «Natura ed Arte», X (1900), s.1, pp. 75-83.

Esposizione di Parigi, «Corriere della Sera», XXV (1900), 43, 13 febbraio 1900, p. 3.

Exposition universelle de 1900, catalogue officiel illustré de l'exposition décennale des beaux-arts de 1889 à 1900, Baschet, Paris 1900.

Gli artisti milanesi, «Corriere della Sera», XXV (1900), 275, 7 ottobre 1900, p. 3.

La Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXV (320), 21 novembre 1900, p. 3.

La Famiglia Artistica in onore degli artisti premiati, «Corriere della Sera», XXV (1900), 324, 25 novembre 1900, p. 3.

La lotta artistica a Brera per l'assegnazione del premio del Municipio. Cesare Tallone vincitore, «Corriere della Sera», XXV (1900), 287, 19 ottobre 1900, p. 3.

G. P. Lucini, *La pittura lombarda del secolo XIX alla Permanente di Milano*, «Emporium», vol. XII (1900), n. 68, pp. 82-105.

G. P. Lucini, *La Quarta Esposizione Triennale di Milano. I*, «Emporium», v. XII (1900), n. 70, pp. 323-336.

G P. Lucini, *La Quarta Esposizione Triennale di Milano. II*, «Emporium», v. XII (1900), n. 71, pp. 338-352.

g. m., *Le elezioni pel Consiglio accademico a Brera*, «Il Tempo», II (1900), 429, 26 marzo 1900, p. 3.

G. Macchi, *Tre Piccole Esposizioni*, «Il Tempo», II (1900), 355, 10 gennaio 1900, pp. 1-2.

U. Ojetti, *La pittura lombarda nel secolo XIX. II.*, «Corriere della Sera», XXV (1900), 146, 29 maggio 1900, pp. 1-2.

Proteo, *A proposito di una dimissione*, «La Lombardia», XLII (1900), 91, 2 aprile 1900, p. 2.

Proteo, *Le elezioni all'Accademia di Brera*, «La Lombardia», XLII (1900), 82, 26 marzo 1900, p. 2.

Regolamento dei premi da conferirsi nella Esposizione Triennale della R. Accademia di Belle Arti di Milano. Approvato il 14 maggio 1900, Manini Wiget, Milano 1900

Regia Accademia di Belle Arti, Quarta Esposizione Triennale, 1900. Catalogo ufficiale, Milano 1900

Tutti gli artisti, «Corriere della Sera», XXV (1900), 19, 19 gennaio 1900, p. 3.

Un'assemblea di artisti vota per la conservazione della facciata del Duomo, «Corriere della Sera», XXV (1900), 28, 28 gennaio 1900, pp. 2-3.

Un concorso artistico per i nuovi francobolli, «Corriere della Sera», XXV (1900), 248, 10 settembre 1900, p. 3.

Una esposizione libera di belle arti, «Corriere della Sera», XXV (1900), 108, 20 aprile 1900, p. 3;

1901

Ancora del sig. Bezzi, «L'Adriatico» XXVI (1891), 287, 18 ottobre 1901, p. 3

Ancora il referendum, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 328, 29 novembre 1901, p.3.

o.b., *Venezia e l'Esposizione d'arte a Milano. Un'intervista con Antonio Fradeletto*. «Corriere della Sera», XXVI (1901), 293, 25 ottobre 1901, pp. 2-3.

Butti e Previati, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 44, 13 febbraio 1901, p. 3.

a.c., *Notizie Artistiche. Alla Permanente*, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 122, 5 maggio 1901, p. 3.

Da Venezia. Un impiegato comunale licenziato, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 329, 30 novembre 1901, p. 3.

Esposizione del 1904, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 196, 19 luglio 1901, pp. 2-3.

Esposizione di Torino nel 1902, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 1901, 189, 8 agosto 1901, pp. 3774-3775.

Famiglia Artistica Milanese. All'On. Comitato Esecutivo dell'Esposizione del 1904, Società Editrice per la pubblicazione del giornale «Il Tempo», Milano 1901.

IV Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia. 22 aprile – 31 ottobre 1901. Catalogo Illustrato, Carlo Ferrari, Venezia 1901

Il Circolo Artistico Leonardo da Vinci e la Esposizione Internazionale del 1904, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 284, 16 ottobre 1901, p.3.

Il sig. Bezzi replica, «L'Adriatico» XXVI (1891), 283, 14 ottobre 1901, p. 3

Il Sindaco Mussi, il prof. Boito e l'Esposizione internazionale d'arte del 1904, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 291, 23 ottobre 1901, p.3.

L'Assemblea alla Famiglia Artistica per l'esposizione internazionale d'arte del 1904, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 273, 5 ottobre 1901, p.3.

La Patriottica sta per un'esposizione soltanto nazionale, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 297, 29 ottobre 1901, p. 3.

A. Manzoni, *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII*, Enrico Rechiedei, Milano 1901.

Nel mondo dei referendum, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 327, 28 novembre 1901, p. 3.

Onorevole Commissione per l'Arte pura nel Comitato delle Esposizioni di Milano nel 1904, Bellini, Milano 1901

Per l'Esposizione artistica dell'anno 1904, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 302, 3 novembre 1901, p. 3

Per l'Esposizione del 1904, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 295, 27 ottobre 1901, pp. 2-3.

Per l'Esposizione internazionale d'arte del 1904 e contro il premio unico di 50.000 lire, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 283, 15 ottobre 1901, p.3.

Per la mostra internazionale d'arte del 1904, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 319, 20 novembre 1901, p. 3

Per le Esposizioni del 1904, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 328, 29 novembre 1901, p. 3.

Per le Esposizioni del 1904. L'Esposizione d'arte sarà internazionale, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 342, 13 dicembre 1901, p. 3.

Per un'esposizione d'arte internazionale a Milano, «Corriere della Sera», XXVI (1901), 267, 29 settembre 1901, p.2.

Per una Esposizione internazionale d'arte nel 1904, con un premio speciale di L. 50.000, Capriolo e Massimino, Milano 1901.

V. Pica, *L'Arte Mondiale alla IV Esposizione di Venezia. Numero speciale dell'Emporium*, Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1901.

Quarta Esposizione internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato, Ferrari, Venezia 1901.

Società per le Belle Arti Esposizione Permanente. 1901 Esposizione annuale di Primavera. Catalogo, Tip. Monti, Milano 1901.

Targhe artistiche, «Emporium», vol. XIII, 1901, n. 75, p. 237.

Un'Esposizione e il sig. Bezzi, «L'Adriatico» XXVI (1891), 280, 11 ottobre 1901, p. 3

Un'Esposizione Internazionale d'arte a Milano, «L'Adriatico» XXVI (1891), 277, 7 ottobre 1901, pp. 2-3.

F. Vismara, *Le esposizioncelle alla Patriottica e alla Famiglia Artistica*, «La Sera», X (1901), 354, 26 dicembre 1901, p. 2.

1902

Alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XLIV (1902), 349, 20 dicembre 1902, p. 3

Alla «Famiglia Artistica», «Corriere della Sera», XXVII (1902), 348, 19 dicembre 1902, p. 4

Crisi nella Commissione della esposizione d'arte pura del 1904, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 12, 12 gennaio 1902, p. 3

Esposizione di Torino 1902. I mobili alla prima esposizione internazionale d'arte decorativa e moderna, I, Crudo & Lattuada, Torino 1902.

L'Arte nelle opere cittadine, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 345, 16 dicembre 1902, p. 3.

L'arte nelle opere cittadine. Esposizioni e Concorsi artistici, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 350, 21 dicembre 1902, p. 3.

L'Esposizione del 1905. L'adunanza del Comitato generale, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 197, 20 luglio 1902, p. 3

L'Esposizione Intima della Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XLIII (1902), 15520, 19 dicembre 1902, p. 4.

Novità nel Castello. Legno, ferro, vetro – Tre Esposizioni, «L'Italia del Popolo», XI (1902), 720, 26 dicembre 1902, p. 2.

U. Ojetti, *L'Arte nuova a Torino. I tappezzieri italiani*, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 204, 27 luglio 1902, pp. 1-2.

Per l'Esposizione d'arte, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 13, 13 gennaio 1902, p. 3

Per l'Esposizione d'arte, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 15, 15 gennaio 1902, p. 3

Per la ricostruzione del Campanile di San Marco, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 200, 23 luglio 1902, p. 3.

Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Torino 1902. Catalogo Ufficiale, Torino 1902,

Società per le Belle Arti Esposizione Permanente. 1902. Esposizione annuale di Primavera. Catalogo, Milano 1902.

Un congresso d'artisti, «Corriere della Sera», XXVII (1902), 43, 12 febbraio 1902, p. 3.

Una bicchierata alla Famiglia Artistica, «L'Italia del Popolo», XI (1902), 714, 19 dicembre 1902, pp. 2-3.

1902-03

Il Conte Azzurro, *Visite alla Contessa Vicina. Visita XIII*, «Natura e Arte», XII (1902-1903), II sem., f. XIII, pp. 1-2.

Il Conte Azzurro, *Visite alla Contessa Vicina. Visita XXI*, «Natura ed Arte», XII (1902-1903), II sem., pp. 57-58.

1903

c.b., *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», XII (1903), 1080, 27 dicembre 1903, p. 2

E. Boari, *L'Esposizione di Primavera alla Permanente di Milano*, «Emporium», vol XVIII (1903), 104, pp. 153-159.

a.c., *Notizie Artistiche. Due esposizioni artistiche a Milano*, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 350, 21 dicembre 1903, p. 3.

è comparso..., «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 46, 15 marzo 1903, p. 3.

Gli artisti milanesi contro la Giuria di Venezia, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 103, 15 aprile 1903, p. 3.

Il Fattore Economico nell'Arte Nova, «Arte e Storia», XXII (1903), 1, 25 gennaio 1903, p. 1.

Il Veglione Dantesco della Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 52, 21 marzo 1903, p. 3.

L'arte a Milano. Una corsa nelle tre esposizioni ora aperte, «La Lombardia», XLV (1903), 353, 24 dicembre 1903, pp. 1-2.

L'Esposizione di Milano nel 1905. Belle Arti, pubblicità e stampa, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 20, 20 gennaio 1903, p. 2.

La Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 309, 10 novembre 1903, p. 3.

La invadenza della reclame, XXVIII (1903), 314, 15 novembre 1903, p. 3.

g.m. [Gustavo Macchi], *Un poco d'arte. Esposizioni d'Arte-Concorsi-Arte Pubblica. II*, «Il Tempo», II (1903), 7, 7 gennaio 1903, pp. 1-2.

Per la tutela dell'arte pubblica, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 316, 17 novembre 1903, p. 3.

V. Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903

V. Pica, *L'arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo 1903.

R, Accademia di Belle Arti in Milano, *Catalogo dei Concorsi di Architettura, Pittura, Scultura, Cesello ecc. Settembre 1903*, Crespi, Milano 1903

A. Risi, *Artisti contemporanei. Leonardo Bazzaro*, «Emporium» Vol. XVII (1903), n. 101, pp. 325-342.

r.s., *L'esposizione intima annuale alla «Famiglia Artistica»*, «La Sera», XII (1903), 351, 22-23 dicembre 1903, p. 2.

Società per le Belle Arti Esposizione Permanente, *1903. Esposizione annuale di primavera. Catalogo*, Monti, Milano 1903.

F.M.V. [Francesco Malaguzzi Valeri], *Le Esposizioni artistiche a Milano. Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XCIV (1903), 15884, 25 dicembre 1903, p. 2.

Veglie e Veglioni, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 42, 11 marzo 1903, p. 3.

1903-04

Il Conte Azzurro, *Il quarto d'ora*, «Natura ed Arte», XIII (1903-1904), I sem. f. III, pp. 17-18.

1903

Alla Famiglia Artistica. L'esposizione di Quadri, «La Perseveranza», XLV (1904), 16237, 23 dicembre 1904, p. 2.

c. b. *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», XIII (1904), 1438, 30 dicembre 1904, p. 3.

A.c., *Cose d'arte. Alla Famiglia Artistica*, «Il Tempo», VI (1904), 354, 30 dicembre 1904, p. 2.

a.c., *Notizie Artistiche - L'esposizione alla Famiglia Artistica di Milano*, «Corriere della Sera», XXIX (1904), n. 351, 25 – 26 dicembre 1904, p. 4.

m.b.c., *Cronaca d'Arte. L'Esposizione alla "Famiglia Artistica"*, «La Lombardia», XLVI (1904), 351, 25 dicembre 1904, p. 1.

La questione della Facciata del Duomo di Milano alla Famiglia Artistica, «Arte e Artisti», II (1904), 40, 16 dicembre 1904, pp. 4-5.

C. Vizzotto, *L'arte a Venezia*, Zanichelli, Bologna 1904

1904

G. Bevione, *Un artista fantastico. (Antonio Augusto Rubino)*, in «La Lettura», V (1905), 4, aprile 1905, pp. 327-336.

m.b.c., *Note d'arte. Esposizione intima alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XLVII (1905), 350, 21 dicembre 1905, p. 1.

Concorso nazionale di giocattoli, «Corriere della Sera», XXX (1905), 179, 2 luglio 1905, p. 3.

Il banchetto a Luigi Barzini, «Corriere della Sera», XXX (1905), 331, 2 dicembre 1905, p. 3.

Il Cicerone, ossia Guida ufficiale illustrata della Decima Esposizione umoristica di Belle Arti. Aperta nell'anno 1905 a Milano nel Palazzo dei Giureconsulti in Piazza dei Mercanti. A beneficio dell'albero di Natale del Secolo e della Protezione dei Fanciulli e dell'Istituto Ototerapico, Sonzogno, Milano 1905.

Il voto degli artisti milanesi per la questione del Monumento a Vittorio Emanuele in Roma, «Corriere della Sera», XXX (1905), 345, 16 dicembre 1905, p. 3

L'esposizione d'arte applicata alla pubblicità, «Corriere della Sera», XXX (1905), 283, 15 ottobre 1905, p. 3.

L'Esposizione di giocattoli, «Corriere della Sera», XXX (1905), 324, 25 novembre 1905, p. 3.

L'esposizione intima di Natale alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXX (1905), 348, 19 dicembre 1905, p. 3.

L'Esposizione intima di Natale alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXX (1905), 353, 24 dicembre 1905, p. 3.

La scuola di disegno serale per operai, «L'Umanitaria», I (1905), 6, 20 giugno 1905, pp. 66-67.

La Scuola di figura decorativa della Società Umanitaria, «Arte e Artisti», III (1905), 48, 16 aprile 1905, pp. 3-4.

La scuola superiore di plastica nelle Scuole-laboratorio d'arte applicata all'industria, «L'Umanitaria», I (1905), 8, 25 agosto 1905, pp. 85-88.

Le scuole dell'Umanitaria, «Arte e Artisti», III (1905), 54, 16 luglio 1905, pp. 3-4.

Le scuole laboratorio del ferro e dell'oreficeria della Società Umanitaria, «Arte e Artisti», III (1905), 44, 16 febbraio 1905, pp. 1-2.

Notizie Artistiche. L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXX (1905), 349, 20 dicembre 1905, p. 3.

Offizieller Katalog der IX. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1905, 1. Juni - Ende Okt., 1. Aufl., München 1905.

U. Ojetti, All'Esposizione di Venezia. I pittori italiani, «Corriere della Sera», XXX (1905), 131, 14 maggio 1905, pp. 1-2.

V. Pica, Artisti contemporanei: Hermen Anglada y Camarasa, «Emporium», vol. XXI (1905), 121, pp. 410-425.

Sui saggi delle Scuole dell'Umanitaria, «Arte e Artisti», III (1905), 58, 16 settembre 1905, pp. 3-4.

Un'esposizione di giocattoli, «Corriere della Sera», XXX (1905), 326, 27 novembre 1905, p. 3.

VI Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia. 1905. Catalogo, C. Ferrari, Venezia 1905.

1906

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXXI (1906), 351, 23 dicembre 1906, p. 3

Esposizione Intima, «La Lombardia», XLVIII (1906), 350, 23 dicembre 1906, p. 4

Esposizione Intima alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XLVIII (1906), 356, 30 dicembre 1906, p. 4.

Gli artisti contro le premiazioni, «Corriere della Sera», 31 (1906), 202, 26 luglio 1906, p. 4.

L'esposizione alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXXI (1906), 6, 6 gennaio 1906, p. 4.

La scuola di Decorazione presso le Scuole-Laboratorio d'arte applicata all'istruzione, «L'umanitaria», II (1906), 15, 30 marzo 1906, pp. 43-45.

Mostra Artistica alla Patriottica, «Corriere della Sera», XXXI (1906), 347, 19 dicembre 1906, p. 3

Mostra Nazionale di Belle Arti. Catalogo Illustrato. A cura del Comitato Esecutivo, Capriolo e Massimino, Milano 1906.

U. Ojetti, *Dopo la premiazione alla Mostra di Belle Arti*, «Corriere della Sera», 31 (1906), 171, 25 giugno 1906, p. 3.

Per la Giuria di Belle Arti, «Corriere della Sera», 31 (1906), 119, 1 maggio 1906, p. 5.

V. Pica, *Le Belle Arti all'Esposizione di Milano*, «Il Secolo», XLI (1906), 14438, 7 luglio 1906, p. 1.

Primo Levi l'Italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roux e Viarengo, Roma-Torino 1906

A. Ribera, *Filippo Carcano Pittore*, Celanza, Torino 1906

Société des Artistes indépendants. Catalogue de la 22me Exposition 1906, Parigi 1906.

Un'Esposizione Milano-Arte, «Corriere della Sera», XXXI (1906), 97, 8 aprile 1906, p. 3.

1907

E.A. Marescotti, *Visitando la Permanente di Milano*, «Ars Et Labor», 62 (1907), 6, pp.542-554.

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 57, 27 febbraio 1907, p. 3.

Attraverso le arti sorelle, «Ars et Labor», 62 (1907), 9, settembre 1907, p. 917.

Auspice la Famiglia Artistica, «Arte e Artisti», V (1907), 96, 16 aprile 1907.

l.b., *Due piccoli artisti*, «L'Attesa», I (1907), 59, 29 novembre 1907, p. 3.

A.c., *Un'esposizione interessante*, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 320, 23 novembre 1907, p. 3

Corriere Artistico, «Arte e Artisti», V (1907), 99, 1 giugno 1907, p. 2.

Corriere Artistico, «Arte e Artisti», V (1907), 100, 16 giugno 1907, p. 2..

Dal Convento della Pace alla casa del Popolo, «L'Umanitaria», III (1907), 30-31, giugno-luglio 1907, pp. 41-44

F. Fontana, *L'Ortaglia di Via Vivajo*, «La Lettura», VII (1907), I, pp. 40-48.

Gli artisti e la demolenda chiesa di San Giovanni alle Case Rotte, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 174, 27 giugno 1907, p. 3.

I Pittori Divisionisti Italiani a Parigi. Settembre-Ottobre 1907. Compilazione di V. rossi-Sacchetti, Société Dante Alighieri, Paris 1907.

L'Adunanza della Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 170, 23 giugno 1907, p. 3.

L'esposizione alla "Famiglia Artistica", «Corriere della Sera», XXXII (1907), 350, 23 dicembre 1907, p. 4.

U. M., *L'Esposizione Cascella alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XLVIII, 320, 23 novembre 1907, p. 2.

U. Monneret, *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XLVIII (1907), 3, 3 gennaio 1907, p. 2.

E. Montani, *Mostra d'Arte Cascella*, «La Lombardia», XLXI (1907), 321, 24 novembre 1907, p. 4.

«Novissima. Albo d'arti e lettere», VII (1907).

Per la facciata del Duomo, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 122, 5 maggio 1907, p. 3.

Per una associazione mutua di Previdenza fra gli artisti, «Arte e Artisti», V (1907), 95, 1 aprile 1907, p. 2.

V. Pica, *L'Esposizione Cascella alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLII, 14935, 24 novembre 1907, pp. 1-2.

Poesie di Carlo Porta. Nuovissima edizione con testo esplicativo italiano di F. Fontana, La Milano, Milano 1907.

A. Ravizza, *I primi tre mesi di funzionamento della Casa di Lavoro*, «L'Umanitaria», III (1907), 35-36, 22 dicembre 1907, pp. 104-110.

C. Ricci, *L'Arte dei Bambini*, Zanichelli, Bologna 1907

Salon des Peintres Divisionnistes Italiens organisé par la Galerie d'Art A. Grubicy, de Milan, Société Dante Alighieri, Paris 1907

Un'adunanza per il Monumento a Vittorio Emanuele a Roma, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 94, 6 aprile 1907, p. 3.

Una seconda adunanza della Famiglia Artistica per la Chiesa di San Giovanni, «Corriere della Sera», XXXII (1907), 176, 29 giugno 1907, p. 3.

VII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. 1907. Catalogo Illustrato, Ferrari, Venezia 1907.

Virens, *Le esposizioni della "Famiglia Artistica" e della "Patriottica"*, «La Lombardia», IL (1907), 356, 30 dicembre 1907, pp. 1-2.

1908

Alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», L (1908), 123, 4 maggio 1908, p.2.

Catalogue du Salon-proMusée Segantini à Saint Moritz. Organisé dans la Galerie d'Art italien A. Grubicy, Société Dante Alighieri, 1908.

Catalogue of the important collection of modern pictures and drawings of the English and continental Schools of G. R. Burnett ... : on Saturday, March 21, and Monday, March 23, 1908 / Christie, Manson & Woods, London 1908.

Esposizione alla Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XLIX (1908), 359, 27 dicembre 1908, p. 3.

Gli artisti per la nuova Stazione centrale, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 71, 11 marzo 1908, p. 5.

I due vicini, «La Lettura», VIII (1908), 5, maggio 1908, pp. 361-367

Il veglione Bianco e Nero, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 57, 26 febbraio 1908, p. 4.

L'Esposizione d'arte alla Permanente, «Corriere della Sera», 33 (1908), 263, 21 settembre 1908, p. 5.

L'esposizione di bianco e nero, «Il Secolo», XLIII, 15088, 27 aprile 1908, p. 3.

La chiusura della mostra di Brera alla Permanente, «Corriere della Sera», 33 (1908), 310, 7 novembre 1908, p. 5.

La pensione Hayez e il Premio Bozzi-Caimi a Brera, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 191, 11 luglio 1908, p. 6.

La Relazione della giuria per i premi Principe Umberto all'Esposizione triennale di Brera, «Corriere della Sera», 33 (1908), 283, 11 ottobre 1908, p. 5.

La pensione Hayez e il Premio Bozzi-Caimi a Brera, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 191, 11 luglio 1908, p. 6.

P. Levi l'Italico, *Per i nuovi Cento Anni. L'Osteria del Polpetta. A Luca Beltrami*, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 336, 3 dicembre 1908, p. 5

Gianpietro Lucini, *Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, Edizioni di Poesia, Milano 1908.

d.l.m., *L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica*, «L'Unione», I (1908), 872, 28 dicembre 1908, p. 4.

G. Marangoni, *Piccole esposizioni natalizie*, «La Lombardia», L (1908), 360, 29 dicembre 1908, p. 2

Neera, *Il Canzoniere della Nonna. Illustrazioni di Aldo Mazza*, Cogliati, Milano 1908.

Notizie artistiche. Mostra di Bianco e Nero, «Corriere della Sera», 33 (1908), 111, 21 aprile 1908, p. 4

U. Ojetti, *L'Esposizione Nazionale dell'Accademia di Brera*, «Corriere della Sera», 33 (1908), 258, 16 settembre 1908, p. 3.

R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1908. Catalogo Illustrato, Alfieri & Lacroix, Milano 1908.

Scuola elementare di disegno per operai e Scuola laboratorio d'arte applicata all'industria, «L'Umanitaria», IV (1908), 41, 31 maggio 1908, p. 161.

Terra d'Ombra, *Esposizioni d'arte. Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XVII (1908), 7, 7-8 gennaio 1908, p. 2.

Per la nuova stazione ferroviaria, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 57, 26 febbraio 1908, p. 5.

1909

A.A., *Esposizioni d'Arte*, «La Perseveranza», L (1909), 100, 10 aprile 1909, p. 2.

Alla Famiglia Artistica, «La Perseveranza», L (1909), 2, 2 gennaio 1909, p. 3

Alla Famiglia Artistica. L'inaugurazione dell'Esposizione Intima, «La Lombardia», LI (1909), 350, 19 dicembre 1909, p. 3

Artisti in concorso, «La Perseveranza», LI (1910), 209, 30 luglio 1909, p. 4.

E. Avenard, *Le Salon d'Automne*, «Art et Décoration. Revue Mensuelle d'Art Moderne», t. XXVI, juillet-décembre 1909, Emile Lévy Editeur, Paris 1909, p. 154.

C.b., *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLIV (1909), 15687, 22 dicembre 1909, p. 3.

U. Barbantini, *Giuseppe Carozzi*, «Varietas», VI (1909), 64, agosto 1909, pp. 589-595.

a.c., *Alla Villa Reale. Esposizione artistica e di curiosità*, «Corriere della Sera», 34 (1909), 127, 9 maggio 1909, p. 5.

a.c., *Due esposizioni individuali*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 91, 1 aprile 1909, p. 3.

a.c., *Notizie Artistiche Esposizione alla Famiglia Artistica di Milano*, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 359, 27 dicembre 1908, p. 5.

a.c., *Notizie Artistiche. L'Esposizione della Famiglia artistica*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 350, 19 dicembre 1909, p. 6.

o.c., *Da un convento di francescani a una scuola di artefici* «Corriere della Sera», 34 (1909), 238, 12 ottobre 1909, p. 5.

A.D.C., *Un'esposizione intima alla Famiglia Artistica*, «La Giovane Italia», n.2, febbraio 1909, pp. 83-84: 83.

I. Cappa, *Nello studio di un giovine pittore. (Il ritrattista Guido Mazzocchi)*, «Varietas», VI (1909), 68, dicembre 1909, pp. 893-898.

Cav., *Il Cattivo Gusto*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 292, 22 ottobre 1909, p. 4.

Conferimento della pensione Hayez e di altri premi a Brera, «Corriere della Sera», 34 (1909), 196, 17 luglio 1909, p. 5.

Esposizione Annuale d'Arte della Famiglia Artistica Via San Raffaele 6. 15 dicembre 1909-8 gennaio 1910. Catalogo, I.C.A.P., Milano 1909.

E. De Fonseca, *L'Esposizione del Cattivo Gusto*, «La Casa. Rivista quindicinale illustrata», II (1909), v. II, 20, 16 ottobre 1909, pp. 381-384.

A. Fraccaroli, *L'Esposizione del Cattivo Gusto*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 315, 14 novembre 1909, p. 3.

A. Fraccaroli, *La più brutta delle esposizioni*, «La Lettura», IX (1909), 12, dicembre 1909, pp. 1021-1023.

M. Sarfatti Grassini. *Gli artisti lombardi alla Permanente*, «Il Tempo», XI (1909), 20 aprile 1909, pp. 1-2.

I candidati degli artisti milanesi a Venezia, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 62, 3 marzo 1909, p. 5.

Il concorso per la scuola d'ornato a Brera, «Corriere della Sera», 34 (1909), 209, 30 luglio 1909, p. 5.

L'Esposizione del Cattivo Gusto, «Il Secolo», XLIV (1909), 15650, 15 novembre 1909, p. 4.

L'Esposizione del Cattivo Gusto, «L'Unione», II (1909), 813, 14 novembre 1909, p. 4.

L'Esposizione della Famiglia Artistica, «L'Unione», II (1909), 859, 31 dicembre 1909, p. 4

L'Esposizione della Famiglia Artistica, «La Perseveranza», L (1909), 353, 21 dicembre 1909, p. 2

L'esposizione intima della "Famiglia Artistica", «La Perseveranza», L (1909), 351, 19 dicembre 1909, p. 3.

L'inaugurazione dell'Esposizione Intima, «La Lombardia», LI (1909), 349, 18 dicembre 1909, p. 3

La Famiglia Artistica e l'Esposizione internazionale di Roma, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 295, 25 ottobre 1909, p. 5.

La Mostra-Mostro, «La Perseveranza», L (1909), 316, 14 novembre 1909, p. 2.

I.m., *Una visita all'Esposizione di Brunate. I*, «La Provincia» XVIII (1909), 6146, 9 maggio 1909, p. 2.

I.m., *Una visita all'Esposizione di Brunate. II*, «La Provincia» XVIII (1909), 6147, 10 maggio 1909, p. 2.

G. Macchi, *Profili di Artisti. Mario Moretti-Foggia*, VI (1909), 67, novembre 1909, pp. 823-829.

G. Marangoni, *Piccole Esposizioni*, «La Lombardia», LI (1909), 359, 29 dicembre 1909, pp. 1-2.

L. Mezzadri, *Note d'Arte. Alla Famiglia Artistica di Milano*, «La Provincia di Brescia», XLI (1910), 10, 10 gennaio 1910, p. 3.

Nelle case operaie. La casa dei bambini, «L'Umanitaria», V (1909), 2, 12 febbraio 1909.

Per il Monumento a Verdi, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 24, 24 gennaio 1909, p. 6.

Per Messina e Reggio. Cento riproduzioni di opere inedite di artisti italiani e stranieri / raccolte a cura della Famiglia artistica, Società artisti e patriottica, Associazione architetti lombardi ; pubblicate sotto il patrocinio del Comitato lombardo di soccorso per i danneggiati dal terremoto, Alfieri & Lacroix, Milano 1909.

Salon d'Automne. Catalogue de la section d'art moderne italien, Murace, Paris-Puteaux 1909

Un'assemblea di artisti milanesi per l'esposizione del 1911 a Roma, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 267, 26 settembre 1909, p. 6.

g. vic, *Il Cattivo Gusto in esposizione*, «La Sera», XVIII (1909), 315, 14 novembre 1909, p. 2.

1910

- Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LI (1910), 30 gennaio 1910, p. 3.
- Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XIX (1910), 1, 1 gennaio 1910, p. 3.
- Artisti e Futuristi alla Famiglia Artistica*, «L'Unione» III (1910), 79, 30 marzo 1910, p. 4.
- Artisti lombardi alla Permanente*, «L'Unione», III (1910), 111, 22 aprile 1910, p. 4.
- C.b., *All'Accademia di Brera. L'Esposizione nazionale di Belle Arti*, «Il Secolo», 18 settembre 1910.
- C.b., *L'Esposizione dei concorsi accademici di Brera*, «Il Secolo», XLV (1910), 15902, 28 luglio 1910, p. 5.
- c.b., *L'Esposizione primaverile alla Società per le Belle Arti*, «Il Secolo», XLV (1910), 15804, 20 aprile 1910, p. 3.
- d.b., *Alla "Famiglia Artistica". Esposizione Intima*, «La Perseveranza», LI (1910), 353, 21 dicembre 1910, p. 3.
- M.B. [Mario Bezzola], *Una Esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Unione», III (1910), 360, 30 dicembre 1910, p. 3.
- M. Bezzola, *All'esposizione nazionale di Belle Arti*, «L'Unione», III (1910), 24 settembre 1910, p. 4.
- M. Bezzola, *Una Mostra individuale. Pietro Chiesa*, «L'Unione», III (1910), 40, 9 febbraio 1910, p. 5.
- G. Borelli, *Mostra individuale di Filippo Carcano*, in *IX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. 1910. Catalogo Illustrato*, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1910, pp. 123-138.
- D. Buffoni, *Le promesse dell'arte*, «La Perseveranza», LI, 191, 12 luglio 1910, pp. 1-2.
- a.c., *Notizie Artistiche. Esposizioni di pittura, scultura, cesello...ecc*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 203, 24 luglio 1910, p. 3.
- a.c., *Notizie Artistiche. Un'esposizione di Bianco e Nero*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 79, 20 marzo 1910, p. 5.
- a.c., *Un'altra esposizione di Belle Arti*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 356, 24 dicembre 1910, p. 5.
- Ac., *Un'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 37, 6 febbraio 1910, p. 5.
- Catalogo della esposizione individuale del pittore Pietro Chiesa, aperta alla famiglia artistica di Milano, dal 5 al 20 febbraio 1910*, I.C.A..P., Milano 1910.
- Corriere artistico*, «Arte e Artisti», VIII (1910), 181, 1 novembre 1910, p.2.
- Famiglia Artistica Milano. Esposizione Intima Famiglia Artistica 1910-1911. Catalogo*, I.G.A.P., Milano 1910.
- V.G., *Pittori Futuristi*, «Il Secolo», XLV (1910), 15803, 19 aprile 1910, p. 3.
- Il Bianco e Nero alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LI (1910), 80, 21 marzo 1910, pp. 2-3.
- A. Inglese, *L'Esposizione di bianco e nero alla Famiglia Artistica*, «Arte e Artisti», VIII (1910), 167, 1 aprile 1910, p. 2.
- IX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. 1910. Catalogo Illustrato*, Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1910, pp. 123-138
- L'Accademia Manducatoria alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», 35 (1910), 30, 30 gennaio 1910, p. 4.
- La mostra di bianco e nero alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLV (1910), 15775, 21 marzo 1910, p. 5.

La questione della Facciata del Duomo, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 71, 12 marzo 1910, p. 3.

L'esposizione di Bianco e Nero, «La Perseveranza», LI (1910), 79, 20 marzo 1910, p.3.

L'Esposizione intima della Famiglia Artistica, «Il Secolo», XLV (1910), 16047, 21 dicembre 1910, p. 5

La mostra di bianco e nero alla Famiglia Artistica, «Il Secolo», XLV (1910), 15775, 21 marzo 1910, p. 5.

Le nostre scuole, «L'Umanitaria», (VI) 1910, 16 ottobre 1910, pp. 5-8

S. Levi, *L'Esposizione del Cattivo Gusto a Milano*, Celanza, Torino 1910.

G. Marangoni, *All'Esposizione di Brera. I pittori della femminilità*, «La Lombardia», LII (1910), 262, 21 settembre 1910, p. 2.

G. Marangoni, *Alla Permanente. La mostra dei concorsi*, «La Lombardia», LII, 204, 25 luglio 1910, p. 2.

G. Marangoni, *L'Esposizione Natalizia alla "Famiglia Artistica"*, «La Lombardia», LII (1910), 358, 27 dicembre 1910, p. 2

G. Marangoni, *L'Esposizione Nazionale di Brera*, «Natura e Arte», XIX (1910), f. XXIII, pp. 739-760.

A. Mazza, *La Pittura futurista alla Famiglia Artistica*, «Il Nuovo Teatro», I (1910), 5-6, 25 dicembre 1910-5 gennaio 1911, p. 4

L. Mezzadri, *L'Esposizione di Belle Arti*, «La Provincia di Brescia», XLI (1910), 6 ottobre 1910, p. 3

L. Mezzadri, *Note d'Arte. Alla Famiglia Artistica di Milano*, «La Provincia di Brescia», XLI (1910), 10, 10 gennaio 1910, p. 3.

Notizie artistiche. La mostra d'estate alla Permanente di Venezia, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 196, 17 luglio 1910, p. 2.

i.o., *L'Esposizione intima della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLV (1910), 16052, 27 dicembre 1910, p. 3.

R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1910. Catalogo Illustrato, Alfieri & Lacroix, Milano 1910

M. Ramperti, *Scuole e Scolare di Ballo, La Scala. Stagione 1910-11*, Ed. Spes, Milano s.d. ma 1910.

Società per le Belle Arti Esposizione Permanente. Mostra annuale degli artisti Lombardi, Milano 1910.

Un quadro di Pietro Chiesa acquistato dal Comune, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 48, 27 febbraio 1910, p. 5.

1911

Albo Pascoliano. Canti di Giovanni Pascoli. Acqueforti di Vico Viganò, Zanichelli, Bologna 1911.

Alla "Famiglia Artistica". L'Esposizione Intima Annuale, «La Lombardia», LIII (1911), 343, 12 dicembre 1911, p. 2.

Arte Libera, «La Perseveranza», LII (1911), 125, 7 maggio 1911, p. 3.

Artisti d'Italia, Tip. Operai, Milano 1911.

d.b., *Esposizione Libera*, «La Perseveranza», LII (1911), 120, 1-2 maggio 1911, p. 2

d.b., *L'Esposizione Intima alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LII (1911), 344, 12 dicembre 1911, p. 2.

Mario Bezzola, *L'Esposizione annuale alla Famiglia Artistica*, «L'Unione», IV (1911), 343, p. 4.

a.c., *Alla Famiglia Artistica. La festa della verniciatura*, «Corriere della Sera», XXXVI (1911), 343, 12 dicembre 1911, p. 5.

a.c., *La prima esposizione d'arte libera*, «Corriere della Sera», 35 (1911), 120, 1 maggio 1911, p. 3.

e.c., *La Prima Esposizione d'Arte Libera*, «Il Secolo», XLVI (1911), 16176, 1 maggio 1911, p.5.

Pio De Flaviis, *Quadri Passatisti e quadri futuristi. L'inagurazione della Famiglia Artistica di Milano*, «Il Piccolo della Sera», XXX (1911), 10926, 15 dicembre 1911, p. 4.

A. Giarratana, *Dalla Permanente all'Arte Libera. I pittori bresciani*, «Provincia di Brescia», XLII (1911), 135, 18 maggio 1911, p. 2.

Il programma..., «Arte e Artisti», X (1911), 192, 16 aprile 1911, p. 3.

L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica, «Il Secolo», XLVI (1911), 16399, 12 dicembre 1911, p. 5

L'inaugurazione della "Famiglia Artistica", «L'Avanti!», XV (1911), 343, 12 dicembre 1911, p. 4.

La R. Scuola Superiore d'Arte applicata in Milano, «Arte e Artisti», X (1911), 191, 1 aprile 1911, pp. 4-5.

M. Grassini Sarfatti, *Cronaca d'Arte. L'esposizione Intima alla Famiglia Artistica*, «L'Avanti», XV (1911), 344, 13 dicembre 1911, p. 3.

Il Pittorello, *Una Esposizione libera di B.A.*, «Arte e Artisti», X (1911), 194, 16 maggio 1911, p. 2.

F. Quaglia, *L'Esposizione d'Arte Libera di Milano*, «L'Avanti», XV (1911) 161, 11 giugno 1911, p.3.

A. Teglio, *L'Arte libera in Italia. la prima Esposizione inaugurata a Milano*, «Il Giornale politico quotidiano», VIII (1911), 108, 4 maggio 1911, pp. 1-2.

A. Teglio, *Pittura e pittori futuristi*, «Il Panaro», L (1911), 1, 1 gennaio 1911, pp. 1-2.

A. Teglio, *Ritratti a penna. Umberto Boccioni*, «Il Panaro», XXXXX (1910), 76, 19 marzo 1911, p. 1

Uno sfregio, «L'Uomo di Pietra», XLII, 1697, 27 maggio 1911, p. 1.

1911-12

G. Marangoni, *Fra la bottega e l'Accademia. Un autodidatta. Angelo Landi*, «La Cultura Moderna», XXI (1911-1912), f. IX, pp. 595-604.

G. Marangoni, *Un Artista di Passione. Antonio Piatti*, «La Cultura Moderna», XXI (1911-1912), fasc.1, , pp. 4-14

1912

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 354, 21 dicembre 1912, p. 6

A proposito delle Elezioni per l'Esposizione di Venezia, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 67, 7 marzo 1912, p. 5.

All'Esposizione di Brera. L'assegnazione dei premi e delle medaglie, «Corriere della Sera», 37 (1912), 278, 6 ottobre 1912, p. 6.

Alla mostra dei rifiutati, «Corriere della Sera», 37 (1912), 297, 25 ottobre 1912, p. 5.

Alla mostra dei rifiutati, «Corriere della Sera», 37 (1912), 298, 26 ottobre 1912, p. 5.

c.b., *Due mostre individuali alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVII, 16443, 26 gennaio 1912, p. 5.

- c.b., *La 40 Esposizione Annuale della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVII (1912), 16764, 14 dicembre 1912, p. 5.
- d.b., *Le due esposizioni individuali alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LIII (1912), 29, 29 gennaio 1912, p. 2.
- D.b., *Le opere esposte alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LIII (1912), 349, 16 dicembre 1912, p. 2.
- d.b., *Targhe, medaglie, quadri, vetrate*, «La Perseveranza», LIII (1912), 112, 22 aprile 1912, p. 3
- C. L. Borgmeyer, *Art of Prince Pierre Troubetzkoy. II*, «Department of the Fine Arts», 1912, vo. XXVI, n. 1, January 1912, pp. 3-20.
- a.c., *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 343, 13 dicembre 1912, p. 5.
- ac., *La mostra nazionale di Belle Arti a Brera*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 255, 13 settembre 1912, p. 3.
- ac. *Una curiosa mostra. Le opere rifiutate a Brera*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 288, 16 ottobre 1912, p. 5.
- Ac., *Un'esposizione alla Famiglia Artistica di Milano*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 26, 26 gennaio 1912, p. 5.
- Catalogo illustrato della quarantesima esposizione annuale d'arte della "Famiglia Artistica". Anno 1912-1913*, Bertieri e Vanzetti, Milano 1912.
- Der Sturm. Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini*, Der Sturm, Berlino 1912.
- Elezioni artistiche*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 66, 6 marzo 1912, p. 5.
- Esposizioni che si chiudono*, «Corriere della Sera», XXXVIII (1913), 15, 15 gennaio 1913, p. 5.
- Esposizioni individuali indette dalla Famiglia artistica : opere del pittore Ugo Martelli, targhe e medaglie degli scultori Giannino Castiglioni e Albino dal Castagné, vetrate del pittore G. B. Gianotti : dal 12 al 30 aprile 1912*, Besletti & Tumminelli, Milano 1912.
- Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters*, The Sackville Gallery, ltd., London 1912
- L. Giovagnola, *Acqueforti ed Acquafortisti. Vico Viganò*, «Emporium», vol. XXXV (1912), n. 207, pp. 195-212.
- L. Giovagnola, *La mostra milanese dei rifiutati al "Cova"*, «Emporium», vol. XXXVI (1912), 215, pp. 397-400.
- V. Grubicy, *Tranquillo Cremona come innovatore*, in *Mostra postuma Tranquillo Cremona*, Permanente, Romitelli, Milano 1912, pp. 9-11.
- I rifiutati*, «Corriere della Sera», 37 (1912), 287, 15 ottobre 1912, p. 5.
- Il Carnevale*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 42, 11 febbraio 1912, p. 6.
- Il voto degli architetti milanesi sul Palazzo degli Omenoni*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 337, 4 dicembre 1912, p. 5.
- Iniziativa per soccorrere gli espulsi. Un settimana artistica*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 150, 31 maggio 1912, p. 6.
- L'Esposizione Intima alla Famiglia Artistica a Milano*, «La Lombardia», LV (1912), 345, 13 dicembre 1912, p. 2.
- L'Esposizione Natalizia "alla Famiglia Artistica"*, «La Cultura Moderna. Natura ed Arte», XXII (1912-1913), I, f. IV, p. 269

L'imminente esposizione triennale di Belle Arti. Il 55 per cento delle opere scartate, «Corriere della Sera», 37 (1912), 249, 7 settembre 1912, p. 5.

La settimana della Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 166, 16 giugno 1912, p. 7.

La settimana della Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 179, 28 giugno 1912, p. 5.

Le esclusioni all'Esposizione di Brera, «Corriere della Sera», 37 (1912), 258, 16 settembre 1912, p. 5.

Le feste organizzate dalla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 178, 27 giugno 1912, p. 7.

Les peintres futuristes italiens. Exposition du lundi 5 au samedi 24 février. Paris chez MM. Berneheim Jeune, Moderne Imprimerie, Paris 1912.

G. Maggi, *Una festa d'artisti*, «La lettura», 12 (1912), fasc. 6, giugno 1912, pp. 506-14.

Mostra pittura scultura rifiutata alla X esposizione nazionale dell'Accademia di Brera, Off. Grafiche Pilade Rocco e Co., Milano 1912.

G. Mussio, *L'esposizione Intima della "Famiglia Artistica"*, «L'Italia», I (1912), 171, 13 dicembre 1912, p. 4

U. Ojetti, *La decima esposizione d'arte a Venezia – 1912*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1912.

Per gli interessi artistici cittadini, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 348, 15 dicembre 1912, p. 7.

Per le elezioni d'una giuria artistica, «Corriere della Sera», 37 (1912), 224, 13 agosto 1912, p. 5.

V. Pica, *Artisti contemporanei: Giuseppe Carozzi*, «Emporium», XXXV (1912), 209, maggio 1912, pp. 322-338.

Polemiche artistiche, «Arte e Artisti», XI (1912), 1 ottobre 1912, pp. 3-4.

Quarantesima Esposizione d'arte alla Famiglia Artistica. 12 dicembre 1912 – 12 gennaio 1913, Milano 1912.

Quattro esposizioni individuali, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 110, 20 aprile 1912, p. 7.

R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1912. Catalogo illustrato, Romitelli, Milano 1912.

G.R., *Gli ultimi giorni della mostra "acquarellisti". Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XXI (1912), 360, 29 dicembre 1912, p. 2.

A. Ravizza, *Nota della lavanderia*, Tipografia cooperativa operai, Milano 1912.

X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1912. Catalogo, Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1912.

1912-13

L'Esposizione natalizia alla Famiglia Artistica, «La Cultura Moderna», XXII (1912-13), v.I, f. IV, p. 269.

N. Salvaneschi, *Un pittore del tramonto*, «La Cultura Moderna», XXII (1912-13), sem. I, f. IV; pp. 227-233.

Tre mostre personali alla Famiglia Artistica di Milano, «La Cultura Moderna», XXII (1912-1913), f. XV, pp. 198-199.

1913

Alla Famiglia Artistica. l'esposizione di bozzetti inaugurata iersera, «Corriere della Sera», XXXVIII (1913), 353, 19 dicembre 1913, p. 4.

c.b., *Bozzetti e disegni alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVIII (1913), 17132, 19 dicembre 1913.

c.b. [Carlo Bozzi], *Quarant'anni di arte lombarda. L'esposizione della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVIII, 17091, 8 novembre 1913, p. 2.

d.b., *Alla Famiglia Artistica. Per il XL della Fondazione. Tre mostre individuali*, «La Perseveranza», LIV (1913), 119, 30 aprile 1913, p. 2.

d.b., *Arte e Artisti. Bozzetti e disegni*, «La Perseveranza», LIV (1913), 351, 19 dicembre 1913, p. 2.

a.c., *Tre mostre individuali*, «Corriere della Sera», XXXVIII (1913), 122, 3 maggio 1913, p. 4.

M. Bezzola, *Il Giubileo della Famiglia Artistica*, «L'Italia», II (1913), 314, 12 novembre 1913, p. 3.

V. Bignami, *Il Come, il Quando, il Dove ed il Perché*, «La Parola degli Artisti. Periodico della Famiglia Artistica», I, 1, 13 gennaio 1913, pp. 5-6.

V. Bignami, *Sul Limitare*, in *La Famiglia Artistica nel Quarantennio della sua Fondazione. 1873-1913. Esposizione retrospettiva e contemporanea nel Palazzo della Permanente*, Alfieri & Lacroix, Milano 1913, pp. 5-9

V. Bignami, *Il come, il quando, il dove ed il perché*, «La Parola degli Artisti. Periodico della Famiglia Artistica», I (1913), 1, 13 gennaio 1913, pp. 5-6

D. Buffoni, *Arte e Artisti. L'Esposizione alla Permanente. La Mostra Retrospettiva e la Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LIV (1913), 311, 9 novembre 1913, p. 1.

Illustrated Catalogue of the Paintings of Comm.re G. Previati, The Catholic Club, New York, 1913.

Esposizione d'Arte Lombarda e Parmense promossa dalla Famiglia Artistica di Milano. Salsomaggiore Agosto-Settembre 1913, Bertieri e Vanzetti, Milano 1913.

Esposizione retrospettiva e contemporanea di Belle Arti della Famiglia Artistica. Seconda edizione, Alfieri & Lacroix, Milano 1913, p. 6 n. 29.

L'Esposizione Retrospettiva e Contemporanea della Famiglia Artistica al Palazzo della Permanente, «La Lombardia», LVII, 310, 8 novembre 1913, p. 2.

La Direzione della Famiglia Artistica «Corriere della Sera», XXXVIII (1913), 81, 22 marzo 1913, p.3.

La nuova direzione della Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», 38 (1913), 338, 4 dicembre 1913, p. 6.

R. Longhi, *I Pittori futuristi*, «La Voce», V (1913), 15, 10 aprile 1913, pp. 1051-1053.

Prima Esposizione futurista Roma. Ridotto del Teatro Costanzi. Galleria G. Giosi. 1913, Carducci, Roma 1913.

n.s., *Tre pittori aristocratici alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XXII (1913), 120, 2 maggio 1913, p. 2.

R. Sacchetti, *Quarantanni d'Arte di un Cenacolo milanese*, in *La Famiglia Artistica nel Quarantennio della sua Fondazione. 1873-1913. Esposizione retrospettiva e contemporanea nel Palazzo della Permanente*, Alfieri & Lacroix, Milano 1913, pp. 10-19.

Un concorso artistico a Milano per una galleria di Buenos Aires, «Corriere della Sera», XXXVIII (1913), 277, 4 ottobre 1913, p. 5.

Verso nuove tendenze artistiche, «Corriere della Sera», 38 (1913), 228, 16 agosto 1913, p. 5.

1914

Alla Famiglia Artistica. La mostra natalizia, «La Lombardia», LVIII (1914), 351, 21 dicembre 1914, p. 3

G. U. Arata, *La Mostra Nazionale di Brera*, «Emporium», vol. XL (1914), 239, pp. 367-379.

- c.b., *Alla Famiglia Artistica. la rivelazione di due artisti*, «Il Secolo», XLIX, 17209, 7 marzo 1914, p.5.
- c.b., *La Mostra intima alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLIX (1914), 17492, 17 dicembre 1914, p. 5
- d.b., *Due esposizioni individuali*, «La Perseveranza», LV (1914), 61, 2 marzo 1914, p. 2.
- d.b., *Esposizione Intima*, «La Perseveranza», LV (1914), 319, 18 dicembre 1914, p. 3.
- U. Boccioni, *Pittura Scultura Futuriste. Dinamismo plastico*, Ed. Futuriste di Poesia, Milano 1914.
- «Bollettino della proprietà intellettuale», XI (1914), parte II, Cecchini, Roma 1914.
- D. Buffoni, *L'Esposizione del gruppo "Nuove Tendenze"*, «La Perseveranza», LV (1914), 139, 21 maggio 1914, p. 2.
- P. Chiesa, *La Famiglia Artistica e l'Arte Lombarda dell'ultimo cinquantennio*, «Emporium», Vol. XXXIX (1914), 229, gennaio 1914, pp. 2-13.
- Due Esposizioni Individuali alla Famiglia Artistica di Milano*, «La Lombardia», LVIII (1914), 61, 2 marzo 1914, p. 2.
- Famiglia Artistica Milano, Esposizione individuale della Contessa Olga Stenbock-Fermor pittrice, dal 1° al 15 marzo 1914*, Alfieri & Lacroix, Milano 1914.
- Famiglia Artistica Milano. Esposizione Individuale Ferdinando Ramponi. Pittore-Scultore*, Milano 1914.
- R.G. [Raffaello Giolli], *Alla Famiglia Artistica*, «Pagine d'Arte», II (1914), 21, 30 dicembre 1914, p. 273.
- Gli inviti per l'Esposizione di Cartelli al Cova*, «Corriere della Sera», 39 (1914), 353, 22 dicembre 1914, p. 5.
- G. Guefi-Camajani, *Il libro d'oro della Toscana diviso in tre parti. Pubblicazione dell'Ufficio araldico Italiano*, Seeber, Firenze 1914
- L'Esposizione Intima alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XXIII (1914), 351, 21 dicembre 1914, p. 2
- La Mostra intima annuale alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», 39 (1914), 350, 19 dicembre 1914, p. 5.
- Le due esposizioni individuali alla Famiglia Artistica*, «L'Italia», III (1914), 69, 10 marzo 1914, p. 4.
- U. Ojetti, *La Morte di Filippo Carcano*, «Corriere della Sera», 39 (1914), 20, 20 gennaio 1914, p. 3.
- Prima esposizione d'arte del gruppo Nuove Tendenze alla Famiglia Artistica di Milano*, cat. della mostra (Milano, Famiglia Artistica, 20 maggio-10 giugno 1914), Alfieri & Lacroix, Milano 1914.
- R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1914. Catalogo*, Romitelli, Milano 1914.
- M. Sarfatti, *Le esposizioni alla Famiglia Artistica*, «L'Avanti», XVIII (1914), 1, 1 gennaio 1914, p. 3.

1915

- Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», 40 (1915), 71, 12 marzo 1915, p. 6.
- Gli artisti richiamati*, «Corriere della Sera», XL (1915), 151, 2 giugno 1915, p. 3.
- Impressioni di Guerra*, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», I, 3, 15 dicembre 1915, pp. 3-6.
- Iniziativa della Famiglia Artistica*, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», I, 1, 15 novembre 1915, pp. 4-5

Mostra delle opere di Anselmo Bucci - Famiglia Artistica - Milano - Via Ugo Foscolo, 1 - da l'8 al 23 aprile 1915, SEM, Milano 1915.

Mostra intima annuale di pittura, scultura e bianco e nero, «La Famiglia Artistica. bollettino periodico delle Belle Arti», I (1915) 2, novembre 1915, p. 6.

1916

U. Boccioni, *Manifesto futurista ai pittori meridionali*, «Vela Latina», IV (1916), 4, 5 febbraio 1916, p. 2.

Famiglia Artistica. Elenco dei soci al 31 dicembre 1915, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», II (1916), I, 1 gennaio 1916, pp. 7-12.

Il concorso al Premio della "Mostra di Guerra", «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», II, 2, 19 gennaio 1916, pp. 4-5.

In Famiglia- Concorso per la migliore impressione di guerra, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», II, 1, 1 gennaio 1916, p. 5.

La Mostra dell'Autoritratto alla Famiglia Artistica. 1973-1916. Prefazione di Vittorio Pica, Bestetti & Tumminelli, Milano 1916.

G. Marangoni, *Artisti Contemporanei: Guido Zuccaro*, «Emporium», vol. XLIV (1916), 262, ottobre 1916, pp. 242-254.

R. Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1916. Catalogo, Romitelli, Milano 1916.

M. Grassini Sarfatti, *L'opera di Umberto Boccioni*, «Gli Avvenimenti», II (1916), 39, 24 settembre-1 ottobre 1916, pp. 12-15.

1917

A.G. Bianchi, *Luigi Conconi*, «La Lettura», 1917, marzo, f. 3, pp. 208-217.

P. Chiesa, *Giovanni Buffa*, «Emporium», Vol. XLVI (1917), n. 275, pp. 227-240.

P. De Francisco, *Rinnoviamo la Pittura (Pittura Energetica)*, Edizioni della Nuova Gazzetta Letteraria, Milano 1917.

G.F., *La Mostra Intima*, «La Perseveranza», LVIII (1917), 6, 6 gennaio 1917, p. 2

Esposizione Intima Annuale. Dal 6 gennaio al 4 febbraio. Catalogo, in «La Famiglia Artistica. Bollettino periodico delle Belle Arti», III (1917), 1, gennaio 1917, p. 5-8.

G. Marangoni, *Artisti Contemporanei. Ermenegildo Agazzi*, «Emporium», vol. XLVI (1917), 273, pp. 115-128.

N.S., *L'intima alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XXVI (1917), 7, 7 gennaio 1917, p. 2.

M. G. Sarfatti, *Umberto Boccioni*, «Vita d'Arte», vol XVI (1917), ff. 111-112, marzo-aprile 1917, pp. 41-50.

1919

Assemblea generale dei soci del 24 giugno 1919, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Belle Arti», V (1919), 7, 1 luglio 1919, pp. 1-3.

v.b., *Un quintetto d'artisti alla Galleria Pesaro*, «Emporium». XLIX (1919), n. 291, pp. 156-163

Elenco soci della F.A. a tutto Giugno 1919, «La Famiglia Artistica. bollettino periodico delle Belle Arti», V (1919), 4-6-, aprile-giugno 1919, pp. 9-16.

I libri di Previati alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», 44 (1919), 189, 9 luglio 1919, p. 3.

Relazione per l'Assemblea, «La Famiglia Artistica. Bollettino Sociale», V (1919), nn. 8-11, agosto-novembre 1919, pp. 3-12.

F. Solimena, *La mostra collettiva di Alciati, Biasi, Bonzagni, Cinotti, Wildt alla Galleria Pesaro*, «La Cultura Moderna», XXVIII (1919), f. IV, aprile 1919, pp. 216-222.

1920

R. Giolli, *Luigi Conconi. Archietto e Pittore*, Alfieri & Lacroix, Milano-Roma 1920.

Mostra individuale di Luigi Conconi pittore-Architetto, Galleria Pesaro, Milano, dicembre 1920, Alfieri & Lacroix, Milano 1920.

Mostra intima alla Famiglia Artistica, «La Perseveranza», LXI (1920), 64, 14 aprile 1920, p. 2.

Relazione della Assemblea, «La Famiglia Artistica. Bollettino Periodico delle Arti», VI (1920), nn. 6-8-, giugno-agosto 1920, pp. 1-6.

v.b., *Le mostre d'Arte a Milano*, «Corriere della Sera», XLV (1920), 69, 20 marzo 1920, p. 2.

1921

Antonio Piatti, Ed. d'Arte E. Celanza, Torino 1921

R. Calzini, *Uberto Dell'Orto Pittore*, Alfieri & Lacroix, Roma 1921.

G. Marangoni, *Per un morto glorioso. Aroldo Bonzagni*, «La Cultura Moderna. Natura ed Arte», XXX (1921), 2, febbraio 1921, pp. 65-74

Rio di Valverde, *Giorgio Belloni*, «La Cultura Moderna», XXX (1921), 12, pp. 705-715

1922

B. *Cronache Milanesi*, «Emporium», vol. LV (1922), n. 325, gennaio 1922, pp. 59-64.

V.B., *Esposizioni d'Arte. Una mostra di Carlo Prada*, «Corriere della Sera», 47 (1922), 10, 12 gennaio 1922, p. 2.

Obituary. Charles Obach, «American Art News», XX (1922), 15, 21 gennaio 1922, p. 8.

1923

V. Ramperti, *Vespasiano Bignami*, «La Lettura», 23 (1923), fasc. 3, marzo 1923, pp.215-220

1924

P. Buzzi, *Boccioni*, «L'Ambrosiano», III (1924), 55, 4 marzo 1924, p. 3.

1925

«Bollettino Famiglia Artistica Milano», anno XI (1925), 10, ottobre 1925.

Nuovi Soci, «La Famiglia Artistica. Bollettino sociale», XI (1925), 10, ottobre 1925, p. 14.

M. G. Sarfatti, *Pittori e scultori alla terza Biennale in Roma*, «Rivista illustrata del Popolo d'Italia», III (1925), 4, 15 aprile 1925, pp. 39-43.

1927

A. Arano, *Raccolte d'Arte*, «Lidel», XI (1927), 3, 15 marzo 1927, pp. 21-24.

Dopo la liquidazione dell'eredità Grubicy, «La Stampella», VIII (1927), 12, dicembre 1927, pp. 14-15.

Le Opere di Gaetano Previati dell'Associazione nazionale mutilati e invalidi di guerra, Bestetti e Tumminelli, Milano Roma 1927

1928

E. Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, L'Esame, Milano 1928

1929

Collezione Giustiniani. Vendita all'asta nei giorni 12-13-14 dicembre 1929. Galleria Scopinich, Milano, Rizzoli, Milano 1929.

A. Curti, *Vespa, Vespasiano Bignami*, «La Lettura», 29 (1929), fasc. 4, aprile 1929, pp. 269-272

In memoria del Fondatore della Famiglia Artistica. Prof. Vespasiano Bignami. Commemorazione per l'Avv. C. Accetti, Giornale dell'Arte, Milano 1929.

P. Madini, *La scapigliatura milanese, notizie ed aneddoti*, Famiglia Meneghina editrice, Milano 1929

1930

A. F. Della Porta, *Polemica sul "900"*, Risorgimento Artistico italiano, Milano 1930.

La nuova attività della Famiglia Artistica. Una conferenza di Marinetti, «Corriere della Sera», LV (1930), 272, 15 novembre 1930 anno IX, , p.4.

1931

C. E. Accetti *Ombre e Luci sul "Novecento". La santissima camorra*, «Il Regime Fascista», IX (1931), 167, 15 luglio 1931, p. 3.

T.B., *Morte della Famiglia Artistica Milanese?*, «Il Regime Fascista», IX (1931), 283, 28 novembre 1931, p. 8.

La Famiglia Artistica delibera di sciogliersi, «Corriere della Sera», 56 (1931), 285, 30 novembre 1931 X, p. 6.

La Famiglia Artistica in crisi pensa allo scioglimento, «Corriere della Sera», 56 (1931) 283, 28 novembre 1931 X, p. 6.

Lo scioglimento della Famiglia Artistica di Milano, «Il Regime Fascista», IX (1931), 284, 29 novembre 1931, p. 5.

U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani*, Treves, Milano 1931.

G. Sommi Picenardi, *Luci ed ombre del "Novecento". L'adesione e la protesta degli "artisti combattenti"*, «Il Regime Fascista», IX (1931), 157, 3 luglio 1931, p. 3.

1932

O. Morali, *Il Pittore Bergamasco Ermenegildo Agazzi*, «Rivista di Bergamo». X (1932), 4, pp. 142-148.

1933

L. Medici, *Vecchie Osterie Milanesi*, Emo Cavalleri, Milano 1933

1934

A. M. Comanducci, *I Pittori Italiani dell'Ottocento*, Casa Editrice Artisti d'Italia, Milano 1934.

Mostra del pittore Guido Cinotti. Galleria Pesaro, Bestetti, Milano 1934.

1937

Carlo Cazzaniga 1883-1936, mostra postuma, presentazione di Aldo Carpi, cat. della mostra, (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, marzo -aprile 1937) Enrico Gualdoni, Milano 1937.

R. Longhi, *Carlo Carrà*, Hoepli, Milano 1937.

1938

U. Ojetti, *Tranquillo Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo. Catalogo delle opere esposte nel castello visconteo di Pavia, Aprile-giugno 1938*, Tumminelli, Milano 1938.

1940

M. Bezzola, *Carlo Moroni pittore restauratore*, «Arte e Restauro», XVIII (1940), ff. 1-3, gennaio-giugno, pp. 30-31.

1941

A. Bucci, *Scapigliatura 1906*, «La Lettura», 41 (1941), fasc. 3, marzo 1941, pp. 273-280

A. Curti, *Vespa, Vespasiano Bignami*, «Milano, Rivista del Comune», 1941, fasc. 4, aprile 1941, pp. 196-202

1942

A. Piatti, *Viggiù terra d'artisti*, Magnani, Milano 1942.

1943

C. Carrà, *La Mia Vita*, Rizzoli, Milano 1943.

1946

E. Gara, F. Piazzini, *Serata all'osteria della Scapigliatura*, Bietti, Milano 1946

S. Asciamprener, G. Previati. *Lettere al Fratello*, Hoepli, Milano 1946

La Famiglia Artistica ricostituita dai vecchi soci, «Corriere d'Informazione», II (1946), 34, 8 febbraio 1946, p. 2.

L. Medici, *La Famiglia Artistica. all'insegna del "Cardo spinoso"*, «Corriere d'Informazione [già Corriere della Sera]», II (1946), 127, 29-30 maggio 1946, p. 2.

1947

E. Tea, a cura di,, *Accademia di Brera. Atti 1896-1948*, a cura dell'Opus Laus Mariae Braidensis, Milano 1947.

1952

L. Troubetzkoy, R. Giolli, *P. Troubetzkoy nel Museo di Pallanza, 1866-1937*, Alfieri, 1952

1953

G. C. Argan, *Umberto Boccioni. Scelta degli scritti, registi, bibliografia e catalogo delle opere a cura di Maurizio Calvesi*, De Luca, Roma 1953.

1954

L. Altomare, *Incontro con Marinetti e il futurismo*, Corso Editore, Roma 1954.

1955

S. Pagani, *Storia della pittura lombarda della Scapigliatura*, Società editrice libraria, Milano 1955

M. Grassini Sarfatti, *Acqua passata*, Bologna 1955.

1956

C. E. Accetti, *Saluto augurale alla Famiglia Artistica*, Alfieri & Lacroix, Milano 1956, pp. 21-24.

1957

A. Palazzeschi, *Ricordo di Boccioni*, «Corriere della Sera», 82 (1957), 132, 4 giugno 1957, p. 3.

1958

M. Calvesi, *Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi*, «Arte Antica e Moderna», 1958, 2, aprile-giugno 1958, pp. 148-169.

M. Drudi Gambillo, M. T. Fiori, *Archivi del futurismo*, I, De Luca, Roma 1958.

M. Zanovello Russolo, *Russolo. L'uomo e l'artista*, Milano 1958

1959

G. Pacchioni, *Carlo Carrà. Pittore*, II ed., Edizioni del Milione, Milano 1959.

V. Spinazzola, *Racconti della Scapigliatura milanese*, De Agostini, Novara 1959.

1963

C. L. Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Comunità, Milano 1963.

R. Togni, *Per un profilo storico di Aroldo Bonzagni (1887-1918)*, «Arte Lombarda», Vol. VIII, 2 (s. s. 1963), pp. 266-270.

1964

G. Ballo, *Boccioni. La vita e l'opera*, Saggiatore, Milano 1964.

C. Baumgarth, *Die Anfänge den futuristischen Malerei*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 11. Bd., Heft 2/3, novembre 1964, pp. 167-192.

1966

C. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek, Hamburg 1966.

D. Isella, *La Scapigliatura letteraria lombarda: un nome, una definizione*, in *Mostra della Scapigliatura. Pittura, scultura, letteratura, musica, architettura*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, maggio – giugno 1966), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1966, pp. 21-28.

Mostra della Scapigliatura. Pittura, scultura, letteratura, musica, architettura, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, maggio – giugno 1966), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1966

Mostra postuma di Raul Viviani (Firenze 1883-Rapallo 1965), cat. della mostra (Milano, Rotonda di via Besana 15 novembre – 5 dicembre 1966), Carlo Perego, Milano 1966

1967

M. Calvesi, *Il Manifesto del Futurismo e i pittori futuristi*, «L'arte moderna», V, Fabbri, Milano 1967, pp. 24-32.

M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*. I-III, Edizioni dell'Annunciata, Milano, 1967.

E. Crispolti, *Vicende dell'immagine fra espressionismo, cubismo e futurismo*, «L'Arte Moderna», VIII, Fabbri, Milano 1967, pp. 109-110.

1968

L. De Maria, in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968.

T. Fiori, a cura di, *Archivi del Divisionismo*, I-II, Officina Edizioni, Roma 1968

A. Soffici, *Opere*, VII, Vallecchi, Firenze 1968.

1969

G. Ballo, a cura di, *Disegni di Aroldo Bonzagni*, Cappelli, Bologna 1969.

E. Crispolti, *Rivedere Nuove Tendenze*, in E. Crispolti, *Il Mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Celebs, Trapani 1969, pp. 72-112.

F. T. Marinetti, *La Grande Milano Tradizionale e Futurista*, Mondadori, Milano 1969

M. Rosci, *Dudreville fra Futurismo ed Espressionismo*, «Arte illustrata», II, 13-14, gen.-feb. 1969, pp. 38-45.

1970

J. Van Lenep, *Les expositions burlesques à Bruxelles de 1870 à 1914-Une manifestation pré-dadaïste ?*, «Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique», XIX (1970), 2.4, pp. 127-150.

Mostra del divisionismo italiano, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, marzo-aprile 1970), Milano 1970.

1971

Z. Birolli, *Umberto Boccioni. Scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1971

M. Poggialini Tominetti, *Angelo Morbelli, il primo Divisionismo nella sua opera e nelle lettere a Pellizza da Volpedo*, La Rete, Milano 1971

M. Valsecchi, F. Verelotti, *Carlo Fornara pittore*, All'Insegna del pesce d'oro, Milano 1971

1972

A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino 1972.

L. Ronchi, V. d'Errico, F.G. Farra, a cura di, *La Famiglia artistica milanese nel centenario*, Strenna dell'Istituto Gaetano Pini, Arti Grafiche A. Cordani, Milano 1972.

A.-P. Quinsac, *La Peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements. 1880-1895*, édition Klincksierck, Paris 1972.

1973

G. Ballo, a cura di, *Boccioni e il suo tempo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, dicembre 1973-febbraio 1974), Milano 1973

G. Ballo, *Boccioni e il suo tempo*, in G. Ballo, a cura di, *Boccioni e il suo tempo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, dicembre 1973-febbraio 1974), Milano 1973, pp. 13-31.

R. Margonari, *Bresciani da Gazoldo*, Comune di Gazoldo degli Ippoliti 1973.

1974

L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere del Novecento*, I, Electa, Milano 1974.

R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso*, Einaudi, Torino 1974.

1975

L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. L'Ottocento*, I-III, Electa, Milano 1975

Mostra dei maestri di Brera, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-aprile 1975), Centro Grafico Linate, Milano 1975.

1976

F. Bettini, *Introduzione*, in F. Bettini, a cura di, *La critica e gli Scapigliati*, Cappelli, Bologna 1976, pp. 7-69

F. Bettini, a cura di, *La critica e gli scapigliati*, universale cappelli, Bologna 1976.

1977

G. F. Maffina, *L'opera grafica di Luigi Russolo*, Ceal, Varese 1977.

Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, *Aroldo Bonzagni (1887-1918)*, cat. della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna, 22 maggio – 10 luglio 1977), De Luca, Roma 1977.

M. Richter, a cura di, *Giuseppe Prezzolini-Ardengo Soffici. Carteggio. I 1907-1918*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1977.

1978

M. Carrà, a cura di, *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1978.

1979

Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, giugno-settembre 1979), Milano 1979.

M. Bianchi, R. Bossaglia, *Luigi Rossi. 1853-1923*, Bramante, Busto Arsizio 1979.

G. Scarsi, *Scapigliatura e Novecento. Poesia, pittura, musica*, Edizioni Studium, Roma 1979

1980

Z. Birolli, M. Garberi, P. Thea, a cura di, *Nuove Tendenze. Milano e l'altro Futurismo*, cat. della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 17 gennaio – 31 marzo 1980), Electa, Milano 1980

Comune di Venezia, *Aroldo Bonzagni*, cat. della mostra (Venezia, Museo d'Arte Moderna Ca'Pesaro), Tassinari, Ferrara 1980.

E. Crispolti, a cura di *Ricostruzione futurista dell'Universo*, cat. della mostra (Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1980), Museo civico di Torino, Torino 1980.

D. Cugini, *Ermenegildo Agazzi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1966; G. Predaval, *Ermenegildo Agazzi. Galleria del Colleoni*, Grafiche Facetti, Gorgonzola 1980.

E. Piceni, *Giorgio Belloni*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1980.

1981

E. Crispolti, *Per un profilo di Carlo Erba*, in S. Massaro, a cura di, *Carlo Erba. Una memoria nel futurismo. 1884-1917*, cat. della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica – Calcografia, 10 aprile – 10 maggio 1981), De Luca, Roma 1981, pp. 7-40.

A.M. Damigella, *La Pittura Simbolista in Italia 1885-1900*, Einaudi, Torino 1981

M.A. Fusco, *La formazione della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli 1860-1866*, in F. Haskell, *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Clueb, Bologna 1981, pp. 157-162.

F. Haskell, *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Clueb, Bologna 1981

G. Lacambre, *Les institutions du Second Empire et le Salon des Refusés*, in F. Haskell, *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Clueb, Bologna 1981, pp. 163-176.

S. Massaro, a cura di, *Carlo Erba. Una memoria nel futurismo. 1884-1917*, cat. della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica – Calcografia, 10 aprile – 10 maggio 1981), De Luca, Roma 1981.

P. Vaisse, *Salons, Expositions et Sociétés d'Artistes en France 1871-1914*, in F. Haskell, *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Clueb, Bologna 1981, pp. 141-155.

1982

G. Ballo, *Boccioni a Milano*, in G. Ballo, *Boccioni a Milano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, dicembre 1982- marzo 1983), Mazzotta, Milano 1982, pp.11-76.

G. Ballo, *Boccioni a Milano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, dicembre 1982- marzo 1983), Mazzotta, Milano 1982

R. Barilli, S. Evangelista, B. Passamai, a cura di, *Romolo Romani*, cat. della mostra (Brescia, Chiesa di Santa Giulia, Milano, Permanente 18 giugno – 5 settembre 1982; 16 settembre – 17 ottobre 1982, Mazzotta, Milano 1982.

L. Caramel, a cura di, *Angelo Morbelli*, cat. della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica, 3 aprile – 16 maggio 1982), Mazzotta, Milano 1982

L. Caramel, *Angelo Morbelli: le ragioni del Vero e quelle della pittura*, in L. Caramel, a cura di, *Angelo Morbelli*, cat. della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica, 3 aprile – 16 maggio 1982), Mazzotta, Milano 1982, pp. 9-32.

L. Caramel, a cura di, *Emilio Borsa. 1857-1931*, Grafica Salesiana, Monza 1982.

G. Cesura, *Il pittore ossolano Giuseppe Camona*, «Oscellana», 1982, 12, pp. 125-130.

Guglielmo Baldassini. Un incisore nella Milano fra le due guerre, cat. della mostra (Milano, Museo Civico, 13 settembre – 3 ottobre 1982), Ed. Can Bianco, Pistoia 1982.

Mostra di Emilio Longoni, cat. della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente, 24 febbraio – 4 aprile 1892), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1982.

1983

M. Calvesi *Boccioni prima del futurismo*, in M. Calvesi, E. Coen, A. Greco, *Boccioni Prefuturista*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 18 ottobre – 27 novembre 1983), Electa, Milano 1983, pp.11-32

M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni. L'opera completa*, Electa, Milano 1983.

M. Calvesi, E. Coen, A. Greco, *Boccioni Prefuturista*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 18 ottobre – 27 novembre 1983), Electa, Milano 1983, pp.11-32.

V. Fagone, *Arte, politica e propaganda in Italia negli anni Trenta*, in *Gli Anni trenta. Arte e cultura in Italia*, cat. della mostra, Mazzotta, Milano 1983, pp. 43-52.

A. Scotti Tosini in *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, in *L'Arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 1982, n. 18, Roma 1983, pp. 55-72

1984

G. Farinelli, *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984

C. Tiscione, *Pompilio Seveso*, Griggi, Feriolo 1984.

1985

M. Bianchi, R. Bossaglia, a cura di, *Luigi Rossi. 1853-1923*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi 11 ottobre – 17 novembre 1985; Bellinzona, Villa dei Cedri, 29 novembre 1985 – 5 gennaio 1986), Vangelista, Milano 1985.

R. Bossaglia, *La stagione divisionista*, in M. Rossi Lecce, a cura di, *Carlo Erba e Milano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1984-gennaio 1985), Mazzotta, Milano 1985, pp. 11-14.

F. Gencarelli, *Giovanni Battista Grandi*, Bologna 1985.

P. G. Gerosa, *Mario Chiattoni. Un itinerario architettonico fra Milano e Lugano*, Electa, Milano 1985.

G. Ginex, *Giovanni Sottocornola. Dal realismo sociale al quotidiano familiare. Presentazione di Aurora Scotti*, in G. Ginex, *Giovanni Sottocornola. Dal realismo sociale al quotidiano familiare. Presentazione di Aurora Scotti*, Edi. Artes, Milano 1985, pp. 21-62.

M. Rossi Lecce, a cura di, *Carlo Erba e Milano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1984-gennaio 1985), Mazzotta, Milano 1985.

A.-P. Quinsac, *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, Cattaneo, Lecco 1985.

A. Scotti, *Giovanni Sottocornola – Ragioni di una mostra*, in G. Ginex, *Giovanni Sottocornola. Dal realismo sociale al quotidiano familiare. Presentazione di Aurora Scotti*, Edi. Artes, Milano 1985, pp. 15-16

1986

1886-1986. La Permanente. Un secolo d'arte a Milano, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente 9 giugno-14 settembre 1986), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1986

E. Crispolti, *Revisione di Nuove Tendenze*, in E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Roma 1986, pp. 130-162.

G. Cesura, *Filippo Carcano. Milano, 1840-1904*. Cavallotti Editori, Milano 1986

A. Scotti, a cura di, *Pellizza da Volpedo. Catalogo Generale*, Electa, Milano 1986

A. Scotti Tosini, a cura di, *Giovanni Battista Ciolina. Umanità e paesaggi della Val Vigezzo*, cat. della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 13 settembre – 2 novembre 1986), Vangelista, Milano 1986

1987

C. Alessandrini, G. Romanelli, F. Scotton, *Venezia gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920*, cat. della mostra, (Venezia, Museo Correr e Ala Napoleonica, 19 dicembre 1897 – 28 febbraio 1988), Mazzotta, Milano 1987

G. C. Argan, *Aroldo Bonzagni*, ArteStudio, Ferrara 1987.

P. Biscottini, a cura di, *Mosè Bianchi e il suo tempo 1840-1904*, cat. della mostra (Monza, Villa Reale e La Rinascente, 18 marzo-18 maggio 1987), Fabbri, Milano 1987.

R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, a cura di, *Secessione Romana 1913-1916*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 4-28 giugno 1987), Palombi, Roma 1987

G. A. Dell'Acqua, *Mosè Bianchi e i suoi critici*, in P. Biscottini, a cura di, *Mosè Bianchi e il suo tempo 1840-1904*, cat. della mostra (Monza, Villa Reale e La Rinascente, 18 marzo-18 maggio 1987), Fabbri, Milano 1987, pp. 17-21

M. Mimita Lamberti, *La stagione di Ca'Pesaro e le Biennali*, in G. Romanelli, a cura di, *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920*, cat. della mostra (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 19 dicembre 1987 – 28 febbraio 1988), Milano 1987, pp. 49-50.

G. Romanelli, a cura di, *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro. 1908-1920*, cat. della mostra (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 19 dicembre 1987 – 28 febbraio 1988), Milano 1987.

A. Scotti Tosini, *Un caposcuola della pittura lombarda: Filippo Carcano*, in M. Valentini, a cura di, *Filippo Carcano 1840-1914. Vedute milanesi e panorami lombardi*, Edizioni Artes, Milano 1987, pp.7-22

P. Thea, a cura di, *Dudreville. Opere su carta 1905-1977*, Milano 1987.

M. Valentini, a cura di, *Filippo Carcano 1840-1914. Vedute milanesi e panorami lombardi*, Edizioni Artes, Milano 1987

1988

L. Caprile, T. Leopizzi Cerruti, *Carlo Erba 1884-1917. Immagini di un Grande Maestro*, Marietti, Milano 1988.

Christie's London, *Important Symbolist Paintings and Drawings. The property of a private collector*, 27 giugno 1988, London 1988

E. Coen, a cura di, *Umberto Boccioni*, (cat. della mostra, New York, The Metropolitan Museum of Modern Art, 15 settembre 1988 – 8 gennaio 1989), New York 1988

A. Ferrini, *Invito a conoscere la Scapigliatura*, Mursia, Firenze 1988.

A. Novellone, *Il Liberty nell'arte della vetrata a Milano ai primi del '900. La ditta G. Beltrami & Co – Vetrate Artistiche*, «Storia dell'Arte», 62, 1988, pp. 87-95.

1989

M. Amari, a cura di, *Il riso esiste: dunque c'è. La Famiglia Artistica, arte e ironia nella Milano di fine Ottocento*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, novembre 1989), ExpoCt, Milano 1989

R. De Grada, a cura di, *Emilio Gola*, Vangelista, Milano 1989.

A.-P. Quinsac, a cura di, *Daniele Ranzoni. 1843-1889*, cat. della mostra (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente 18 aprile – 28 maggio 1989), Mazzotta, Milano 1989

S. Rebora, *Le protagoniste. Scuole e tendenze nella pittura milanese a cavallo dei due secoli*, in A. Scotti, M.T. Fiorio, S. Rebora, a cura di, *Dal Salotto agli Ateliers. Produzione artistica femminile a Milano 1880.1920*, cat. della Mostra (Milano, Museo di Milano 8 marzo – 2 aprile 1989), Jandi Sapi, Milano 1989, pp. 27-61.

A. Scotti, M.T. Fiorio, S. Rebora, a cura di, *Dal Salotto agli Ateliers. Produzione artistica femminile a Milano 1880.1920*, cat. della Mostra (Milano, Museo di Milano 8 marzo – 2 aprile 1989), Jandi Sapi, Milano 1989.

1989-1990

M. Rosci, *Genesi e mutazioni degli 'Stati d'animo' di Umberto Boccioni*, «Prospettiva» n. 57/60, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, V. II (Aprile 1989 - Ottobre 1990), pp. 449-456

1990

L. Anceschi, *Le Poetiche del Novecento in Italia. studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Marsilio, Venezia 1990

M. Bianchi, S. Soldini, a cura di, *Filippo Franzoni 1857-1911*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio -marzo 1990), Vangelista, Milano 1990.

G. Belli, F. Rella, a cura di, *L'Età del Divisionismo*, cat. della mostra (Trento, Palazzo delle Albere 21 aprile – 15 luglio 1990), Electa, Milano 1990

E. Coen, *Oltre il divisionismo. Balla, Boccioni, Severini, Sironi*, in G. Belli, F. Rella, a cura di, *L'Età del Divisionismo*, cat. della mostra (Trento, Palazzo delle Albere 21 aprile – 15 luglio 1990), Electa, Milano 1990, pp. 354-423

C. A. Madrignani, *Il divisionismo fra "eccezionale fulgore luminoso" e "tappezzeria o ricamo a perline di vetro"*, in G. Belli, F. Rella, a cura di, *L'Età del Divisionismo*, cat. della mostra (Trento, Mart aprile-luglio 1990), Electa, Milano 1990, pp. 112-133

G. Piantoni, *Nota su Gaetano Previali e la cultura simbolista europea*, in *L'Età del Divisionismo*, cat. della mostra (Trento, Palazzo delle Albere 21 aprile – 15 luglio 1990), Electa, Milano 1990, pp. 230-241.

G. Piantoni, P. Venturoli, a cura di, *Paolo Troubetzkoy. 1866-1938*, cat. della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, 29 aprile – 29 luglio 1990), Litograf, Torino 1990.

S. Reborà, *Paolo Troubetzkoy a Milano dal 1886 al 1898*, in G. Piantoni e P. Venturoli, a cura di, *Paolo Troubetzkoy. 1866-1938*, cat. della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, 29 aprile – 29 luglio 1990), Litograf, Torino 1990, pp. 38-43.

1991

B. Buscaroli Fabbri, *Giovanni Sottocornola. Immagini da una collezione*, Antea, Milano 1991.

A. Grimoldi, a cura di, *Omaggio a Camillo Boito*, Franco Angeli, Milano 1991

G. Pizzigoni, a cura di, *Achille Tominetti. 1848-1917*, cat. della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 18 agosto – 6 ottobre 1991), Vangelista, Milano 1991

A. Scotti, *Achille Tominetti fra naturalismo lombardo ed europeo*, in G. Pizzigoni, a cura di, *Achille Tominetti. 1848-1917*, cat. della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 18 agosto – 6 ottobre 1991), Vangelista, Milano 1991, pp. 9-17

R. Maggio Serra, *I sistemi dell'Arte nell'Ottocento*, in E. Castelnuovo, C. Pirovano, *La Pittura in Italia. l'Ottocento*, II, Electa, Milano 1991, pp.629-652.

1992

L. Abélès, C. Charpin, *Arts Incohérents Académie du Dérisoire*, cat. della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 25 febbraio-31 maggio 1992), Edition de la Réunion des musées Nationaux, Parigi 1992.

L. Caramel, A. Longatti, a cura di, *Baldassare Longoni. 1876-1956 tra divisionismo, realismo e naturalismo*, cat. della mostra (Como, Salone S. Francesco, 20 settembre – 18 ottobre 1992), Nodo, Trezzano sul Naviglio 1992.

C. De Carli, *Baldassare Longoni e le arti decorative*, in L. Caramel, A. Longatti, a cura di, *Baldassare Longoni. 1876-1956 tra divisionismo, realismo e naturalismo*, cat. della mostra (Como, Salone S. Francesco, 20 settembre – 18 ottobre 1992), Nodo, Trezzano sul Naviglio 1992, pp. 33-51.

R. De Grada, *Alessandro Gallotti*, Eikonos, Milano 1992.

C. Gregori, *Mario Biazzi pittore cremonese. 1880-1965*, Claudio Madoglio Editore, Cremona 1992.

C. Gregori, *Mario Biazzi la vita, la personalità*, in C. Gregori, *Mario Biazzi pittore cremonese. 1880-1965*, Claudio Madoglio Editore, Cremona 1992, pp. 13-21.

S. Ferrari, *Esposizioni artistiche milanesi 1915-1918. La Pittura durante la prima guerra mondiale*, «Arte Lombarda» N.S., 1992, nn. 102/103, pp. 56-64.

G. Ginex, a cura di, *Il Lavoro redento. Il trittico dei ferrovieri nel salone della Società di mutuo soccorso e miglioramento fra i conduttori di locomotive delle ferrovie italiane*, Centro Grafico Linate, Milano 1992.

P. Meriggi, *Milano borghese. Circoli ed élites nell'Ottocento*, Marsilio, Venezia 1992

F. Monteforte, *Uberto Dell'Orto e il Realismo Lombardo del secondo Ottocento*, De Luca, Roma 1992.

P. Nicholls, *Esposizioni ed opere esposte dal 1874 al 1990*, in F. Monteforte, *Uberto Dell'Orto e il Realismo Lombardo del secondo Ottocento*, De Luca, Roma 1992, pp. 192-194.

F. Rea, *Ermenegildo Agazzi*, in *I Pittori Bergamaschi dell'Ottocento*, Bolis, Bergamo 1992, pp. 25-55.

S. Reborà, *Imprenditori, artisti e loro intermediari a Milano dopo l'unità*, «Storia in Lombardia», 2, 1992, pp. 47-74

D. Riva, *Achille Filippini Fantoni*, in *I pittori Bergamaschi dell'Ottocento. L'Età del Simbolismo*, III, Bolis, Bergamo 1992, pp. 215-228.

D. Riva, *Giuseppe Omio*, in *I pittori Bergamaschi dell'Ottocento. L'Età del Simbolismo*, III, Bolis, Bergamo 1992, pp. 317-323

A. Scotti Tosini, *Il Naturalismo lombardo del secondo Ottocento. spunti per una revisione critica*, in F. Monteforte, *Uberto dell'Orto e il realismo lombardo del secondo Ottocento*, cat. della mostra (Sondrio, Palazzo della Provincia 15 gennaio – 1 marzo 1992), De Luca, Roma 1992, pp. 7-13

1993

P. V. Cannistraro, B. R. Sullivan, *Margherita Sarfatti: l'altra donna del duce*, Milano 1993.

G. L. Daccò, A. Dallaj, M. T. Fiorio, A. Scotti Tosini, *I "Promessi Sposi" di Gaetano Previati. Disegni dalle Civiche Raccolte d'Arte di Milano*, cat. della mostra (Lecco, Villa Manzoni, 9 novembre 1993 – 9 gennaio 1994), Electa, Milano 1993.

La città di Brera: La Città di Brera. Belle arti in accademia tra pratica e ricerca, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Ragione) Fabbri, Milano 1993.

1994

M. Bianchi, G. Ginex, a cura di, *Luigi Conconi incisore*, cat. della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Castellana, 16 marzo – 17 aprile 1994), Federico Motta, Milano 1994

P. Biscottini, a cura di, *Pittura Lombarda del secondo Ottocento. lo sguardo sulla realtà*, cat. della mostra (Milano, Fiera Milano 28 ottobre-11 dicembre 1994), Electa, Milano 1994

R. Bossaglia, *Tranquillo Cremona. Catalogo Ragionato*, Motta, Milano 1994.

C. Gian Ferrari, *Leonardo Dudreville. Il romanzo di una vita*, Charta, Milano 1994.

G. Ginex, *Le Belle Arti alle Esposizioni Riunite*, in R. Pavoni, O. Selvafolta, *Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1994, pp. 91-100.

D. Guzzi, *I tempi lunghi della pittura carrariana, ovvero, analisi delle cronologie*, in A. Monferini, a cura di, *Carlo Carrà. 1881-1966*, cat. della mostra (Roma, GNAM, 15 dicembre 1994 – 28 febbraio 1995), Electa, Milano 1994, pp. 125-166.

D. Guzzi, *Il percorso di Carrà. Costanti e variabili della pittura*, in A. Monferini, a cura di, *Carlo Carrà. 1881-1966*, cat. della mostra (Roma, GNAM, 15 dicembre 1994 – 28 febbraio 1995), Electa, Milano 1994, pp. 25-62.

R. Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton University Press, Princeton 1994.

F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Motta, Milano 1994

A. Monferini, *Carlo Carrà. 1881-1966*, cat. della mostra (Roma, GNAM, 15 dicembre 1994 – 28 febbraio 1995), Electa, Milano 1994.

R. Pavoni, O. Selvafolta, *Milano 1894. Le Esposizioni Riunite*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1994

E. Pontiggia, a cura di, *Leonardo Dudreville*, cat. della mostra (Milano, Galleria Gian Ferrari ottobre-novembre 1994), Milano 1994.

S. Rebora, *La Pittura di paesaggio: dalla veduta al naturalismo*, in P. Biscottini, a cura di, *Pittura Lombarda del secondo Ottocento. lo sguardo sulla realtà*, cat. della mostra (Milano, Fiera Milano 28 ottobre-11 dicembre 1994), Electa, Milano 1994, pp. 35-46.

S. Rebora, *Le "Biennali di Brera": la continuità dell'accademia e il dialogo con l'avanguardia*, in P. Biscottini, M. Amari, M. Negri, a cura di, *Arte a Milano 1906-1929*, cat. della mostra (Fiera Milano, Milano 24 novembre 1995 – 7 gennaio 1996), Electa, Milano 1994, pp. 21-29.

D. Riva, *Achille Filippini Fantoni. 1868-1910*, cat. della mostra (Circolo Artistico Bergamasco, 7 maggio – 2 giugno 1994), Bergamo 1994.

P. Thea, *La Cittadella e la Città Proibita ovvero la doppiezza di Brera*, in G. Utica, a cura di, *Milano Brera. 1859-1915. I premi Brera dalla Scapigliatura al Simbolismo*, cat. della mostra (Codogno, Ospedale Soave, 5 febbraio - 4 aprile 1994; Milano, Sala napoleonica dell'Accademia di Brera, 7 febbraio - 20 marzo 1994), Ages Arti Grafiche, Torino 1994, pp. 65-75

G. Utica, a cura di, *Milano Brera. 1859-1915. I premi Brera dalla Scapigliatura al Simbolismo*, cat. della mostra (Codogno, Ospedale Soave, 5 febbraio - 4 aprile 1994; Milano, Sala napoleonica dell'Accademia di Brera, 7 febbraio - 20 marzo 1994), Ages Arti Grafiche, Torino 1994.

1995

G.M. Accame, C. Cerritelli, M. Meneguzzo, *La città di Brera. Due secoli di scultura*, cat. della mostra (Milano, Sala Napoleonica e Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Brera e Museo della Permanente), RCS, Milano 1995

P. Biscottini, M. Amari, M. Negri, *Arte a Milano 1906-1929*, cat. della mostra (Milano, Fiera Milano 24 novembre 1995 – 7 gennaio 1996), Electa, Milano 1995.

R. Bossaglia, *Novecento Italiano*, Charta, Milano 1995

C. Bertieri, a cura di, *Antonio Rubino. L'amico delle nuvole*, Microart, Genova 1995.

G. Di Milia, *Boccioni contro Marinetti*, in *La grande Milano tradizionale e Futurista. Marinetti e il futurismo a Milano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo di Brera 10 ottobre -18 novembre 1995), Roma 1995, pp. 120-121.

F. Fergonzi, *Una pista per il nudo scultoreo da Enrico Butti a Francesco Messina*, in G.M. Accame, C. Cerritelli, M. Meneguzzo, *La Città di Brera. Due secoli di scultura*, cat. della mostra (Milano, Sala Napoleonica e Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Brera e Museo della Permanente), RCS, Milano 1995, pp. 106-139.

G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Motta, Milano 1995.

F. Grasso, *Pietro De Francisco. Dalla tradizione ottocentesca al clima delle avanguardie*, Ariete, Palermo 1995.

La grande Milano tradizionale e Futurista. Marinetti e il futurismo a Milano, cat. della mostra (Milano, Palazzo di Brera 10 ottobre -18 novembre 1995), De Luca, Roma 1995.

L. Lecci, *Antonio Rubino: l'opera pittorica*, in C. Bertieri, a cura di, *Antonio Rubino. L'amico delle nuvole*, Microart, Genova 1995, pp. 5-9.

L. Mattioli Rossi, M. Di Carlo, a cura di, *Boccioni 1912. Materia*, cat della mostra (Milano, Fondazione Mazzotta, 2 aprile – 28 maggio 1995), Mazzotta, Milano 1995

A. Negri, *Uno sguardo circolare*, in L. Mattioli Rossi, M. Di Carlo, a cura di, *Boccioni 1912. Materia*, cat della mostra (Milano, Fondazione Mazzotta, 2 aprile – 28 maggio 1995), Mazzotta, Milano 1995, pp. 27-42

S. Rebora, *Le arti a Milano nel 1912*, in L. Mattioli Rossi, M. Di Carlo, a cura di, *Boccioni 1912. Materia*, cat della mostra (Milano, Fondazione Mazzotta, 2 aprile – 28 maggio 1995), Mazzotta, Milano 1995, pp. 272-283.

S. Rebora, *Le "Biennali di Brera": la continuità dell'accademia e il dialogo con l'avanguardia*, in P. Biscottini, M. Amari, M. Negri, *Arte a Milano 1906-1929*, cat. della mostra (Milano, Fiera Milano 24 novembre 1995 – 7 gennaio 1996), Electa, Milano 1995, pp. 21-29.

S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon pittore divisionista (1851-1920)*, Jandi Sapi, Milano-Roma 1995.

S. Salvagnini, N. Stringa, a cura di, *Nino Barbantini a Ca Pesaro*, Atti del convegno (Fondazione Bevilacqua La Masa e Palazzo Ducale, Venezia, 27-28 novembre 1992), Canova, Treviso 1995

A. Scotti Tosini, *Milano tra primo e secondo divisionismo*, in P. Biscottini, M. Amari, M. Negri, *Arte a Milano 1906-1929*, cat. della mostra (Milano, Fiera Milano 24 novembre 1995 – 7 gennaio 1996), Electa, Milano 1995, pp. 77-127

P. Thea, *I futuristi e Brera*, in *La grande Milano tradizionale e Futurista. Marinetti e il futurismo a Milano*, cat. della mostra (Milano, Palazzo di Brera 10 ottobre -18 novembre 1995), De Luca, Roma 1995, pp. 117-119.

1996

La città di Brera. Due secoli di incisione, cat. della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti), Fabbri, Milano 1996

M. Miraglia, *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano 1805-1861*, Federico Motta, Milano 1996

R. Bossaglia, V. Terraroli, *Eugenio Pellini 1864-1934*, Consonni Editore, Milano 1996.

G. Bottarelli, W. Guerra, *Antonio Piatti. 1875-1962*, Archivio Artistico Varesino, Varese 1996.

S. Rebora, *Gian Maria Rastellini*, cat. della mostra (Verbania Pallanza, Palazzo Viani, 28 settembre 27 ottobre 1996), Museo del Paesaggio, Verbania 1996.

1997

G. Agosti, M. Ceriana, a cura di, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Centro Di, Firenze 1997.

T. Bertamini, *Mario Moretti Foggia pittore in Ossola*, «Oscellana», 1997, 27, pp. 33-48.

M. Di Giovanni Madruzzo, *Pompeo Mariani. Catalogo Ragionato*, Federico Motta, Milano 1997

C. Ferri, *I Concorsi Governativi*, in G. Agosti, M. Ceriana, a cura di, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Centro Di, Firenze 1997, pp. 16-23.

L. Goffi, *I Concorsi Privati*, in G. Agosti, M. Ceriana, a cura di, *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Centro Di, Firenze 1997, pp. 24-30.

La città di Brera. Due secoli di progetto scenico, cat. della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti), Mondadori, Milano 1997.

E. Pontiggia, a cura di, *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, cat. della mostra (Brescia, 13 luglio - 12 ottobre 1997), Skira, Milano 1997.

E. Pontiggia, *La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1932)*, in E. Pontiggia, a cura di, *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, cat. della mostra (Brescia, 13 luglio - 12 ottobre 1997), Skira, Milano 1997, pp. 13-61.

A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Skira, Milano-Ginevra, 1997.

S. Reborà, a cura di, *Antonio Mancini. Il collezionismo del suo tempo in Lombardia (1852-1930)*, cat. della mostra (Lovere, Atelier del Tadini, 17 maggio – 31 agosto 1997), Bergamo 1997.

1997-1998

Pittori & Pittura dell'Ottocento Italiano. Dizionario degli artisti. Abate Alessandro-Gioli Luigi, I, DeAgostini, Novara 1997-1998.

1998

R. Bossaglia, *Gli Orientalisti italiani. Cento anni di esotismo (1830-1940)*, cat. della mostra (Torino, Palazzina di caccia di Stupinigi, 11 settembre 1998 - 10 gennaio 1999), Marsilio, Venezia 1998.

R. Chiappini, S. Soldini, a cura di, *Opere d'Arte della città di Lugano. La Collezione, Dipinti e sculture*, Dicastero Attività Culturali, Lugano 1998.

G. Di Milia, *Boccioni*, Firenze 1998.

F. Gozzi, *Bonzagni oggi, un artista europeo*, in F. Gozzi, a cura di, *Aroldo Bonzagni. Pittore e illustratore 1887-1918. Ironia, satira e dolore*, cat. della mostra (Cento, Galleria D'Arte Moderna Aroldo Bonzagni, 28 novembre 1998-28 febbraio 1999), Charta, Milano 1998, pp. 10-51.

1999

M. Albertario, a cura di, *Alessandro Galotti. 1979-1961*, Mazzucchelli, Pavia 1999.

G. Anzani, *Filippo Carcano. Milano, 1840-1914. Interno del Duomo di Milano, 1872*, Galleria Capitani, Milano, 1999.

B. Avanzi, *Giuseppe Mentessi. L'opera pittorica*, in M. Toffanello, a cura di, *Giuseppe Mentessi. Opere nelle collezioni del Museo dell'Ottocento di Ferrara. Catalogo generale completamente illustrato*, SATE, Ferrara 1999, pp. 3-21.

M. Bianchi, *Luigi Rossi. Catalogo Ragionato*, Federico Motta, Milano 1999.

P. Barazzoni, *Antologia critica*, in E. Farioli, C. Poppi, a cura di, *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, cat. della mostra (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrì di San domenico, 25 aprile – 13 giugno 1999), Motta, Milano 1999, pp. 227-240

G. Belli, A.-P. Quinsac, a cura di, *Carlo Fornara. Un maestro del Divisionismo*, cat. della mostra (Milano, Museo della Permanente, 5 maggio-6 giugno 1999), Skira, Milano 1999

N. Colombo, a cura di, *Filippo Carcano (1840-1914). "il Girovago" o "la Serenata" 1870*, Studio d'arte Nicoletta Colombo, Milano 1999

E. Farioli, *Oltre il vero: Fontanesi e il paesaggio in Italia negli anni Settanta*, in E. Farioli, C. Poppi, a cura di, *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, cat. della mostra (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrì di San domenico, 25 aprile – 13 giugno 1999), Motta, Milano 1999, pp. 36-47

E. Farioli, C. Poppi, a cura di, *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, cat. della mostra (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrì di San domenico, 25 aprile – 13 giugno 1999), Motta, Milano 1999

F. Fergonzi, *Gaetano Previati disegnatore*, in F. Mazzocca, *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile – 29 agosto 1999), Electa, Milano 1999, pp. 76-83.

F. Fergonzi, *La grafica*, in F. Mazzocca, *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile – 29 agosto 1999), Electa, Milano 1999, pp. 225-253.

R. Ferrari, *Un pittore bresciano nella “nuova scuola” milanese*, V. Frati, a cura di, *Francesco Filippini 1853-1895. Un protagonista del naturalismo lombardo*, cat. della mostra (Brescia, Musei di Santa Giulia, 12 dicembre 1999 – 19 marzo 2000), Skira, Milano 1999, pp. 17-35.

R. Ferrari, S. Iacobelli, *Catalogo delle opere documentate*, in V. Frati, a cura di, *Francesco Filippini 1853-1895. Un protagonista del naturalismo lombardo*, cat. della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 12 dicembre 1999 – 19 marzo 2000), Skira, Milano 1999, pp. 131-155.

V. Frati, a cura di, *Francesco Filippini 1853-1895. Un protagonista del naturalismo lombardo*, cat. della mostra, (Brescia, Museo di Santa Giulia, 12 dicembre 1999 – 19 marzo 2000), Skira, Milano 1999.

G. Ginex, *Le collezioni d'arte della nuova borghesia imprenditoriale*, in G. Ginex, S. Rebor, *Imprenditorie e cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1999, pp. 107-181.

G. Ginex, S. Rebor, a cura di, *Scoperta del mare. Pittori lombardi in Liguria tra '800 e '900*, cat. della mostra, (Genova, Palazzo Ducale 9 luglio – 24 ottobre 1999), Mazzotta, Milano 1999.

F. Mazzocca, a cura di, *Gaetano Previati 1851-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale 8 aprile – 29 agosto 1999), Electa, Milano 1999

G. Piantoni, *Maternità*, in F. Mazzocca, a cura di, *Gaetano Previati 1851-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale 8 aprile – 29 agosto 1999), Electa, Milano 1999, pp.130-131

C. Poppi, *Il vero e la Natura: Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia negli anni Sessanta*, in E. Farioli, C. Poppi, a cura di, *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, cat. della mostra (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrì di San domenico, 25 aprile – 13 giugno 1999), Motta, Milano 1999, pp. 12-35

S. Rebor, *Artisti lombardi in Riviera*, in G. Ginex, S. Rebor, a cura di, *Scoperta del mare. Pittori lombardi in Liguria tra '800 e '900*, cat. della mostra, (Genova, Palazzo Ducale 9 luglio – 24 ottobre 1999), Mazzotta, Milano 1999, pp. 35-58

S. Rebor, *I Paesaggi Ideali*, in F. Mazzocca a cura di, *Gaetano Previati 1851-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale 8 aprile – 29 agosto 1999), Electa, Milano 1999, pp. 181-197.

M.G. Schinetti, *La pittura sacra*, in F. Mazzocca a cura di, *Gaetano Previati 1851-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale 8 aprile – 29 agosto 1999), Electa, Milano 1999, pp. 59-68.

M.G. Schinetti, *La pittura sacra*, in F. Mazzocca a cura di, *Gaetano Previati 1851-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale 8 aprile – 29 agosto 1999), Electa, Milano 1999, pp. 151-165.

R. Maggio Serra, *Sfida della nuova pittura e resistenze della critica. Torino ai tempi di Fontanesi*, in E. Farioli, C. Poppi, a cura di, *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, cat. della mostra (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrì di San domenico, 25 aprile – 13 giugno 1999), Motta, Milano 1999, pp. 48-55.

M. Toffanello, a cura di, *Giuseppe Mentessi. Opere nelle collezioni del Musep dell'Ottocento di Ferrara. Catalogo generale completamente illustrato*, SATE, Ferrara 1999.

M. Vescovo, a cura di, *Da Segantini a Balla. Un viaggio nella luce*, cat. della mostra (Torino, Palazzo Cavour, 3 dicembre 1999 - 27 febbraio 2000), Elede, Torino 1999.

M. Agliati Ruggia, S. Rebora, *Dall'Accademia all'Atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteza Züst 15 settembre - 26 novembre 2000), Electa, Milano 2000.

La città di Brera. Due secoli di anatomia artistica, cat. della mostra (Milano, Accademia di Belle Arti), Scheiwiller, Milano 2000.

F. Bernabei, *Boito critico dell'arte veneta*, in G. Zucconi, F. Castellani, a cura di, *Camillo Boito un'architettura per l'Italia unita*, cat. della mostra, (Padova, Museo Civico di Piazza del Santo, 2 aprile-2 luglio 2000), Marsilio, Venezia 2000, pp.146-153

F. Gozzi, a cura di, *Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento*, Motta, Milano 2000.

F. Gozzi, *Identità della Galleria 1918-2006. Dalla morte di Aroldo Bonzagni al Catalogo generale della Galleria d'arte moderna*, in F. Gozzi, a cura di, *Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento*, Motta, Milano 2000, pp. 14-55.

C. Migliavacca, *Regesti*, in M. A. Previtiera, S. Rebora, *Dall'Accademia all'Atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteza Züst 15 settembre - 26 novembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 170-232.

G. Piantoni, A. Pingeot, *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, cat. della mostra (Roma, Gnam, 22 dicembre 2000-11 marzo 2001; Parigi, Museo d'Orsay, 9 aprile-15 luglio 2001), Allemandi, Torino 2000.

M. A. Previtiera, *Dal Canton Ticino a Milano nell'Ottocento. Storia, biografie, mostre e presenze dei pittori ticinesi*, in M. A. Previtiera, S. Rebora, *Dall'Accademia all'Atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteza Züst 15 settembre - 26 novembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 48-58.

M. A. Previtiera, S. Rebora, *Dall'Accademia all'Atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteza Züst 15 settembre - 26 novembre 2000), Electa, Milano 2000.

S. Rebora, *Dall'Accademia all'Atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, in M. A. Previtiera, S. Rebora, *Dall'Accademia all'Atelier. Pittori tra Brera e il Canton Ticino nell'Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteza Züst 15 settembre - 26 novembre 2000), Electa, Milano 2000, pp. 28-32.

G. Ricci, *Boito e la didattica delle arti decorative*, in G. Zucconi, F. Castellani, a cura di, *Camillo Boito un'architettura per l'Italia unita*, cat. della mostra, (Padova, Museo Civico di Piazza del Santo, 2 aprile-2 luglio 2000), Marsilio, Venezia 2000, pp. 140-145

2001

F. Caroli, A. Masoero, a cura di, *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 17 ottobre 2001 – 17 febbraio 2002), Skira, Milano 2001

D. Ceschin, *La "Voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2001

G. Ginex, a cura di, *Domenico Ghidoni (1857-1920). "Bizzarro scultore, pensiero generoso, anima e ribellione"*, cat. della mostra (Ospitaletto, 3 marzo – 16 aprile 2001), Grafiche Apollonio, Brescia 2001.

M. C. Maiocchi, *Camillo Boito e l'esposizione italiana di Belle Arti di Milano del 1872. Un laboratorio per l'arte italiana*, «Ricerche di Storia dell'arte», 73 (2001), pp. 5-11

A. Masoero, *Dalla scapigliatura al futurismo: un percorso di modernità*, in F. Caroli, A. Masoero, a cura di, *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 17 ottobre 2001 – 17 febbraio 2002), Skira, Milano 2001, pp.21-55

P. Pettenella, *Il Carteggio Grubicy-Benvenuti nell'archivio del Mart*, in S. Rebora, a cura di, *Benvenuto Benvenuti. Dal vero al simbolo 1881-1959*, cat. della mostra (Acquaviva, Villa Mimbelli 4 ottobre 2001-6 gennaio 2002), Silvana Editoriale, Milano 2001, pp. 28-41.

S. Rebora, a cura di, *Benvenuto Benvenuti. Dal vero al simbolo 1881-1959*, cat. della mostra (Acquaviva, Villa Mimbelli 4 ottobre 2001-6 gennaio 2002), Silvana Editoriale, Milano 2001.

A. Scotti Tosini, a cura di, *Angelo Morbelli*, cat. della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea e Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, 7 febbraio – 25 aprile 2001), Edizioni GAM, Torino 2001.

2001-2002

S. Sartori, *Ugo Nebbia cronista e critico dell'arte contemporanea*, Tesi di Laurea in Storia dell'Arte Contemporanea, rel. F. Bernabei, Università degli Studi di Padova, aa. 2001-2002.

2002

F. Bernabei, *Boito critico d'arte*, in G. Zucconi, T. Serena, a cura di, *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 2002, pp. 47-58

S. Bietoletti, M. Dantini, *L'Ottocento Italiano*, Giunti, Firenze 2002.

R. Bossaglia, *La pittura di Luigi Rossi tra realtà e simbolo*, in R. Chiappini, a cura di, *Arte in Ticino. 1903-2003. L'affermazione di un'identità. 1870-1914*, II, Museo di Belle Arti, Lugano 2002, pp. 217-226

L. Caramel, *Le ragioni del vero e quelle dell'anima. La pittura di Filippo Franconi tra natura, idea e simbolo*, in R. Chiappini, a cura di, *Arte in Ticino. 1903-2003. L'affermazione di un'identità. 1870-1914*, II, Museo di Belle Arti, Lugano 2002, pp. 239-263

R. Chiappini, a cura di, *Arte in Ticino. 1903-2003. L'affermazione di un'identità. 1870-1914*, II, Museo di Belle Arti, Lugano 2002.

G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inediti*, Motta, Milano 2002.

I. Schiaffini, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Silvana Editoriale, Milano 2002.

A. Scotti, *Esperienze pittoriche tra otto e novecento: realismo, divisionismo, simbolismo*, in R. Chiappini, a cura di, *Arte in Ticino. 1903-2003. L'affermazione di un'identità. 1870-1914*, II, Museo di Belle Arti, Lugano 2002, pp. 73-97

2003

H. Cooper, S. Hecker, a cura di, *Medardo Rosso. Second Impressions*, cat. della mostra (Cambridge, Arthur M. Sackler Museum, 19 luglio 2003 – 26 ottobre 2003), Yale University Press, New Haven 2003

F. Degasperi, *I paesaggi dell'anima di Bartolomeo Bezzi*, in A. Pattini, a cura di, *Il fascino della natura. Bartolomeo Bezzi*, cat. della mostra (Trento, Palazzo Geremia, 4 maggio – 29 giugno 2003), Temi, Trento 2003, pp. 17-26.

C. Di Milia, *Umberto Boccioni. Diari*, Abscondita, Milano 2003

G. Farinelli, *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma 2003.

F. Fergonzi, a cura di, *The Mattioli Collection. Masterpieces of the Italian Avant-garde*, Milano 2003.

S. Hecker, *Reflection on Repetitions in Rosso's art*, in H. Cooper, S. Hecker, a cura di, *Medardo Rosso. Second Impressions*, cat. della mostra (Cambridge, Arthur M. Sackler Museum, 19 luglio 2003 – 26 ottobre 2003), Yale University Press, New Haven 2003, pp. 23-67.

F. Licht, *The Milanese Avant-Garde. An introduction to the Scapigliatura*, in F. Licht, a cura di *Winds of Change. The Milanese Avant-Garde 1860-1900 from the Gilgore Collection Italian Art 1850-1925*, (Naples, Florida, The Gilgore Collection, 8 dicembre 2003), Hoban, Naples (Florida) 2003, pp. 11-17

F. Licht, a cura di *Winds of Change. The Milanese Avant-Garde 1860-1900 from the Gilgore Collection Italian Art 1850-1925*, (Naples, Florida, The Gilgore Collection, 8 dicembre 2003), Hoban, Naples (Florida) 2003

A. Pattini, a cura di, *Il fascino della natura. Bartolomeo Bezzi*, cat. della mostra (Trento, Palazzo Geremia, 4 maggio – 29 giugno 2003), Temi, Trento 2003.

E. Pontiggia, a cura di, *Eugenio ed Eros Pellini. L'espressione degli affetti*, cat. della mostra (Milano, Museo della Permanente 21 maggio – 8 giugno 2003), Skira, Milano Ginevra, 2003.

S. Urso, *Margherita Sarfatti: dal mito del Dux al mito americano*, Venezia 2003.

2004

C. Belli, A. Tiddia, a cura di, *Il Secolo dell'impero. Principi, artisti e borghesi tra 1895 e 1915*, cat. della mostra (Rovereto, MART, 25 giugno – 31 ottobre 2004), Skira, Milano Ginevra 2004.

P. Bellini, a cura di, *Umberto Boccioni. Catalogo ragionato delle incisioni, degli ex libris, dei manifesti e delle illustrazioni*, Milano 2004

R. Bossaglia, R. De Grada, a cura di, *Dalla Scapigliatura al Divisionismo*, (Milano, Galleria d'Arte Sacerdoti, 20 novembre – 22 dicembre 2004), Mazzotta, Milano 2004.

I. Botta, *Pietro e Francesco Chiesa: aspetti di un sodalizio artistico-letterario*, in S. Soldini, R. B. Pagnamenta, A. Scotti Tosini, P. Tedeschi-Pellanda, *Pietro Chiesa. 1876-1959*, cat. della mostra (Mendrisio, Museo d'Arte, 25 aprile – 27 giugno 2004), Mendrisio 2004, pp. 21-42.

M. C. Brunati, *Famiglia Amman*, in S. Rebor, A. Bernardini, a cura di, *Accoppiamenti Giudiziosi. Industria, arte e moda in Lombardia 1830-1945*, cat. della mostra (Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Catello di Masnago, 26 novembre 2004 – 3 aprile 2005), Silvana Editoriale, Milano 2004, pp. 324-326

R. De Grada, a cura di, *Morbelli e Barabino. Dalla poetica della natura all'impegno nel sociale*, cat. della mostra (Alessandria, Galleria Carlo Carrà – Palazzo Guasco, 20 marzo – 13 giugno 2004), Mazzotta, Milano 2004.

M. De Pilati, *Bartolomeo Bezzi. Il poeta delle delicate sensazioni luminose*, in C. Belli, A. Tiddia, a cura di, *Il Secolo dell'impero. Principi, artisti e borghesi tra 1895 e 1915*, cat. della mostra (Rovereto, MART, 25 giugno – 31 ottobre 2004), Skira, Milano Ginevra 2004, pp. 89-93

C. Morganti, *Le incisioni di Boccioni nelle esposizioni dal 1908 al 1933*, P. Bellini, a cura di, *Umberto Boccioni. Catalogo ragionato delle incisioni, degli ex libris, dei manifesti e delle illustrazioni*, Milano 2004, pp. 161-163.

S. Paoli, *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004

E. Pontiggia, a cura di, *Leonardo Dudreville dal divisionismo a Novecento. 1885-1975*, cat. della mostra (Monza, Serrone Villa Reale, 19 settembre – 19 dicembre 2004), Milano 2004.

A.-P Quinsac, a cura di, *La Borghesia allo specchio. Il culto dell'immagine dal 1860 al 1920*, cat. della mostra (Torino, Palazzo Cavour, 26 marzo – 27 giugno 2004), Silvana Editoriale, Milano 2004.

S. Rebor, A. Bernardini, a cura di, *Accoppiamenti Giudiziosi. Industria, arte e moda in Lombardia 1830-1945*, cat. della mostra (Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea Catello di Masnago, 26 novembre 2004 – 3 aprile 2005), Silvana Editoriale, Milano 2004

S. Rebor, *Tranquillo Cremona. Ritratto del cav. Giuseppe Bianchi, 1872*, Piacenza 2004

A. Scotti Tosini, *Gli anni milanesi*, in S. Soldini, R. B. Pagnamenta, A. Scotti Tosini, P. Tedeschi-Pellanda, *Pietro Chiesa. 1876-1959*, cat. della mostra (Mendrisio, Museo d'Arte, 25 aprile – 27 giugno 2004), Mendrisio 2004, pp. 9-20

S. Soldini, R. B. Pagnamenta, A. Scotti Tosini, P. Tedeschi-Pellanda, *Pietro Chiesa. 1876-1959*, cat. della mostra (Mendrisio, Museo d'Arte, 25 aprile – 27 giugno 2004), Mendrisio 2004

J. Streicher, S. Teramo, R. Travaglini, a cura di, *Scapigliatura & Fin de siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità d'Italia al primo Novecento*, Ismez, Roma 2004.

2005

P. Biscottini, E. Crispolti, a cura di, *Anselmo Bucci. 1887-1955. Pittore e incisore fra Parigi, Milano e Monza*, cat. della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale 15 settembre – 13 novembre 2005, Palazzo dell'Arengario 1 ottobre – 13 novembre 2005), Silvana Editoriale, Milano 2005.

M. Cremona, *Cronobiografia*, in S. Reborà, a cura di, *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo 1851-1920*, cat. della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio 16 aprile – 26 giugno 2005), Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 133-136.

M. Hasmann, M. Seidel, *Pittura Italiana nell'Ottocento*, Collana del Kunsthistorisches Institut, Marsilio, Venezia 2005.

G. Lista, *Dada libertin & libertaire*, L'insolite, Parigi 2005.

G. Lista, *Avant Dada*, in G. Lista, *Dada libertin & libertaire*, L'insolite, Parigi 2005, pp. 16-17.

S. Meda, *Bibliografia*, in P. Biscottini, E. Crispolti, a cura di, *Anselmo Bucci. 1887-1955. Pittore e incisore fra Parigi, Milano e Monza*, cat. della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale 15 settembre – 13 novembre 2005, Palazzo dell'Arengario 1 ottobre – 13 novembre 2005), Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 215-222.

S. Meda, *Esposizioni*, in P. Biscottini, E. Crispolti, a cura di, *Anselmo Bucci. 1887-1955. Pittore e incisore fra Parigi, Milano e Monza*, cat. della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale 15 settembre – 13 novembre 2005, Palazzo dell'Arengario 1 ottobre – 13 novembre 2005), Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 211-214.

A.-P. Quinsac, *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, cat. della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, 22 luglio 9 ottobre 2005), Skira, Milano 2005, pp. 171-177.

F. Ragazzi, a cura di, *Gaetano Previati. Vent'anni in Liguria (1901-1920)*, cat. della mostra, (Lavagna, Villa Grimaldi-Gentile, 23 aprile-12 giugno 2005), De Ferrari, Genova 2005.

S. Reborà, *La committenza privata e il collezionismo tra scelte di gusto e strategie sociali* in M. Hasmann, M. Seidel, *Pittura Italiana nell'Ottocento*, Collana del Kunsthistorisches Institut, Marsilio, Venezia 2005, pp. 147-150.

S. Reborà, *Vittore Grubicy De Dragon. Poeta del divisionismo. 1851-1920*, cat. della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio 16 aprile -26 giugno 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005.

S. Reborà, *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo*, in S. Reborà, a cura di, *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo 1851-1920*, cat. della mostra (Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio 16 aprile – 26 giugno 2005), Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 11-23.

J. Simane, *Ut Pictura Musica? Zum Diskurs über die "Schwesterkünste" Malerei und Musik in Italien*, in M. Hasmann, M. Seidel, *Pittura italiana nell'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 581-598

F. Velardita, *Fondo Vittore Grubicy. Inventario*, Mart, Trento 2005.

F. Velardita, *Vittore Grubicy e il culto per Tranquillo Cremona*, in A.-P. Quinsac, *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, cat. della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, 22 luglio 9 ottobre 2005), Skira, Milano 2005, pp. 171-177.

2005-2006

G. Montani, *La società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma 1829-1883*, tesi di dottorato, Roma, Università degli Studi Roma Tre, a.a. 2005/2006

2006

L. Martini, a cura di, *Arte per l'Umanità. Arte e artisti in 120 anni di cooperazione*, cat. della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 15 novembre – 15 dicembre 2006), Skira, Milano 2006

M. Agliati Ruggia, *Ferdinando e Francesco Fontana, scapigliati dimenticati*, in M. Agliati Ruggia, S. Rebora, a cura di, *Il Segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 15 settembre – 3 dicembre 2006), Milano 2006, pp. 71-93

M. Agliati Ruggia, S. Rebora, a cura di, *Il Segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 15 settembre – 3 dicembre 2006), Milano 2006

L. Anelli, a cura di, *Angelo Landi da Salò (1879-1944). "Pittore vagabondo" dal Garda alle capitali d'Europa*, cat. della mostra (Salò, Palazzo della Magnifica Patria; Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, 23 settembre – 5 novembre 2006), Arengario, Monza 2006.

L. Anelli, a cura di, *Pompilio Seveso (1877-1949). La luce nel colore fra tarda scapigliatura e atmosfere divisioniste*, Ed. Clanto, Brescia 2006.

A. Crespi, F. Mortrasio, *Bibliografia*, in M. Fossati, A. Mortrasio, a cura di, *Anselmo Bucci, il pittore volante*, cat. della mostra (Monza, Mortrasio arte, 21 settembre – 12 novembre 2006), Silvana Editoriale, Milano 2006, pp. 123-142:132-133.

M. Fossati, A. Mortrasio, a cura di, *Anselmo Bucci, il pittore volante*, cat. della mostra (Monza, Mortrasio arte, 21 settembre – 12 novembre 2006), Silvana Editoriale, Milano 2006.

F. Gozzi, *Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento. Catalogo generale*, Motta, Milano 2006

F. Gozzi, *Identità della Galleria 1918-2006. Dalla morte di Aroldo Bonzagni al Catalogo Generale della Galleria d'Arte Moderna*, in F. Gozzi, *Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento. Catalogo generale*, Motta, Milano 2006, pp. 14-55.

L. Lorenzoni, *I giovani di Ca' Pesaro, 1908-1914: "propaggini di una tradizione" non ribelli ma innovatori*, in N. Stringa, a cura di, *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, cat. della mostra (Treviso, Fondazione Cassamarca, 27 ottobre 2006 – 8 aprile 2007), Marsilio, Venezia 2006, pp. 36-61

L. Mattioli Rossi, a cura di, *Boccioni Pittore Scultore Futurista*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), Skira, Milano 2006.

L. Mattioli Rossi, *Dalla scultura d'ambiente alle forme uniche della continuità dello spazio*, in L. Mattioli Rossi, a cura di, *Boccioni Pittore Scultore Futurista*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007), Skira, Milano 2006, pp. 17-81.

M.G. Messina, M. Mimita Lamberti, a cura di, *Metropolis. La città nell'immaginario delle avanguardie 1910-1920*, cat. della mostra (Torino, GAM 4 febbraio – 4 giugno 2006), Fondazione Torino, Torino 2006.

L. Passarelli, *Arturo Tosi e Carlo Fornara. La loro amicizia negli anni della formazione attraverso le lettere*, in G. Pacciarotti, a cura di, *Umori di buona terra. I luoghi della pittura di Arturo Tosi*, cat. della mostra (Rovetta, Centro Museale, 15 luglio – 3 settembre 2006), Busto Arsizio 2006, pp. 20-26.

S. Rebora, *L'età dell'innocenza. Pittori, critici, committenti, mercanti d'arte al tempo della Scapigliatura*, in M. Agliati Ruggia, S. Rebora, a cura di, *Il Segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 15 settembre – 3 dicembre 2006), Milano 2006, pp. 13-54

F. Tagliapietra, *Dalla suggestione simbolista alla teorizzazione e produzione futurista: incisioni e dipinti*, in F. Tagliapietra, A. Gasparotti, a cura di, *Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista*, cat. della mostra (Rovereto, Mart, 27 maggio-17 settembre 2006), Skira, Ginevra-Milano 2006, pp. 15-42.

F. Tagliapietra, A. Gasparotti, a cura di, *Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista*, cat. della mostra (Rovereto, Mart, 27 maggio-17 settembre 2006), Skira, Ginevra-Milano 2006.

M. Vinardi, *Vittore Grubicy De Dragon e Arturo Tosi «...se una spanna di cielo mi prende tanto tempo e così lungo amoroso lavoro»*, in G. Pacciarotti, *Umori di Buona terra. I luoghi della pittura di Arturo Tosi*, cat. della mostra (Rovetta, Centro Museale, 15 luglio – 3 settembre 2006), Busto Arsizio 2006, pp. 13-19

G. Zanchetti, "in tanto confida mescolanza di favelle..." *Scapigliatura e scultura a Milano da Rovani a Dossi*, in M. Agliati Ruggia, S. Reborà, a cura di, *Il Segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 15 settembre – 3 dicembre 2006), Milano 2006, pp. 55-69.

2006-2007

M. Vinardi, *Vittore Grubicy de Dragon attraverso gli scritti (1886-1896) e le lettere*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, aa. 2006-2007

2007

I. Boschini, *Giorgio Belloni (1861-1944). Un pittore lombardo a Verona*, «Verona Illustrata» XX (2007), pp. 151-158.

V. Greene, *Painted Maesles: the contagion of Divisionism in Italy*, in V. Greene, a cura di, *Divisionism – Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy*, cat. della mostra, (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 27 aprile – 6 agosto 2007, Conti Tipocolor, 2007, pp. 15-27.

S. Massari, a cura di, *Carlo Romussi 1847-1913. Inventario dell'Archivio*, Visual grafika, Torino 2007.

A.-P. Quinsac, *Carlo Fornara. Una vita*, in A.-P. Quinsac, a cura di, *Carlo Fornara. Il colore della valle*, cat. della mostra (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 30 giugno-2 settembre 2007), Mazzotta, Milano 2007, pp. 11-19

A.-P. Quinsac, a cura di, *Carlo Fornara. Il colore della valle*, cat. della mostra (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 30 giugno-2 settembre 2007), Mazzotta, Milano 2007.

L. Sansone, *Vita e opere di Adriana Bisi Fabbri*, in L. Sansone, a cura di, *Adriana Bisi Fabbri 1881-1918*, cat. della mostra (Milano, Museo della Permanente 3 maggio-17 giugno 2007), Mazzotta, Milano 2007, pp. 11-51

L. Sansone, a cura di, *Adriana Bisi Fabbri 1881-1918*, cat. della mostra (Milano, Museo della Permanente 3 maggio-17 giugno 2007), Mazzotta, Milano 2007.

V. Terraroli, *Lombardia moderna. Arti e architettura del Novecento*, Skira, Ginevra-Milano 2007.

2008

S. Alligo, P. Pallottino, *Antonio Rubino. I libri illustrati*, Little Nemo, Torino 2008

B. Altshuler, *Salon to Biennial. Exhibitions that made art history. Volume I: 1863-1959*, Phaidon, London - New York, 2008.

G. Anzani, *Tra paesaggio e realtà urbana. Uno sguardo sulla pittura di fine Ottocento e primo Novecento a Milano e nel Canton Ticino*, in G. Anzani, E. Chiodini, a cura di, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 21 settembre – 8 dicembre 2008), Silvana, Cinisello Balsamo 2008, pp. 29-45

G. Anzani, E. Chiodini, a cura di, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 21 settembre – 8 dicembre 2008), Silvana, Cinisello Balsamo 2008

F. Benzi, *Il futurismo*, Motta, Milano 2008.

E. Chiodini, *Filippo Carcano e l'anima del vero*, in G. Anzani, E. Chiodini, a cura di, *La pittura del vero tra Lombardia e Canton Ticino (1865-1910)*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 21 settembre – 8 dicembre 2008), Silvana, Cinisello Balsamo 2008, pp. 46-61.

R. Ferrari, a cura di, *Vado a Brera. Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, Aref, Brescia 2008

S. Fraquelli, *Italian divisionism and its legacy*, in S. Fraquelli, G. Ginex, V. Greene, A. Scotti Tosini, *Radical Light. Italy's divisionist painters. 1891-1910*, cat. della mostra (Londra, The National Gallery, 18 giugno-7 settembre 2008), National Gallery Company Limited, Londra 2008, pp. 11-20.

S. Fraquelli, G. Ginex, V. Greene, A. Scotti Tosini, *Radical Light. Italy's divisionist painters. 1891-1910*, cat. della mostra (Londra, The National Gallery, 18 giugno-7 settembre 2008), National Gallery Company Limited, Londra 2008.

C. Gatti, L. Lecci, *Giuseppe Amisani 1879-1941. Il pittore dei re*, cat. della mostra (Vigevano, Castello Sforzesco, 27 settembre – 14 dicembre 2008), Skira, Milano 2008.

G. Lista, *Un'ideologia del rinnovamento*, in G. Lista, *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia*, Silvana Editoriale, Milano 2008, pp. 42-100

G. Lista, *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia*, Silvana Editoriale, Milano 2008

M. Lorber, *Arturo Rietti*, Fondazione CrTrieste, Trieste 2008.

C. Palma, M. Bianchi, *Cesare Tallone. 1853-1919*, cat. della mostra (Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, 16 marzo – 15 giugno 2008), Bellinzona 2008.

Pinacoteca Ambrosiana, IV, Electa, Milano 2008

L. Sansone, a cura di, *Futuristi a Dosso Casina*, cat. della mostra (Museo di Riva del Garda, 12 luglio-2 novembre 2008), Mazzotta, Milano 2008.

A. Scotti, *La scuola di Cesare Tallone*, in C. Palma, M. Bianchi, *Cesare Tallone. 1853-1919*, cat. della mostra (Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, 16 marzo – 15 giugno 2008), Bellinzona 2008, pp. 95-103.

N. Serio, *Alla ricerca dell'Accademia perduta. Note e bibliografia*, in R. Ferrari, a cura di, *Vado a Brera. Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, Aref, Brescia 2008, pp. 393-434

F. Tagliapietra, *Continuità della pittura di Ugo Piatti*, in L. Sansone, a cura di, *Futuristi a Dosso Casina*, cat. della mostra (Museo di Riva del Garda, 12 luglio-2 novembre 2008), Mazzotta, Milano 2008, pp. 138-158.

2008-2009

S. Bruno, «*per essere io, volere o no, un antesignano*»: *la strategia culturale di Bartolomeo Bezzi tra Monaco e Venezia*, Tesi di Dottorato in Storia antica e archeologia, storia dell'arte, XXII ciclo, tutor prof. G. Barbieri, 2008-2009.

2009

M. Calvesi, *Il lutto, il lavoro, la risata*, in A. Masoero, G. Lista, a cura di, *Futurismo 1909-2020. Velocità+Arte+Azione*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio – 7 giugno 2009), Skira, Ginevra Milano 2009, pp. 181-182.

C. Casero, *La scultura di Riccardo Ripamonti (1849-1930) tra impegno civile e protesta sociale*, «Arte Lombarda», Nuova serie, No. 157 (3) (2009), pp. 88-95

E. Coen, a cura di, *Illuminazioni. Avanguardie a confronto. Italia. Germania. Russia*, cat. della mostra (Rovereto, Mart, 17 gennaio – 7 giugno 2009), Electa, Milano 2009.

E. Coen, *Simultaneità, simultaneismo, simultanismo*, in D. Ottinger, a cura di, *Futurismo. Avanguardia-Avanguardie*, cat. della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio-24 maggio 2009), 5 Continents, Milano 2009, pp. 52-57.

G. Farinelli, *La Scapigliatura: movimento, letteratura e giornalismo*, in A.-P. Quinsac, *Scapigliatura*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 26 giugno – 22 novembre 2009), Marsilio, Venezia 2009, pp. 3-9

A. Finocchi, *Vespasiano Bignami e la Famiglia Artistica*, in A.-P. Quinsac, *Dal "pandemonio per cambiare l'arte" all'accademismo*, in A.-P. Quinsac, *Scapigliatura*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 26 giugno – 22 novembre 2009), Marsilio, Venezia 2009, pp. 286-287

M. Gazzotti, A. Villari, a cura di, *Futurismo e Dada. Da Marinetti a Tzara. Mantova e l'Europa nel segno dell'avanguardia*, cat. della mostra, (Mantova, Casa del Mantegna, 13 dicembre 2009 – 28 febbraio 2010), SilvanaEditoriale, Milano 2009.

G. Ginex, *Emilio Longoni 2 collezioni*, cat. della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 22 ottobre 2009 – 31 gennaio 2010), Skira, Milano 2009.

G. Lista, *Arte e Politica. Il futurismo di sinistra in Italia*, Mudima, Milano 2009.

G. Lista, *Le fonti italiane del futurismo*, in D. Ottinger, a cura di, *Futurismo. Avanguardia-Avanguardie*, cat. della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio-24 maggio 2009), 5 Continents, Milano 2009, pp. 42-51

G. Lista, *Gli anni dieci: il dinamismo plastico*, in A. Masoero, G. Lista, a cura di, *Futurismo 1909-2020. Velocità+Arte+Azione*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio – 7 giugno 2009), Skira, Ginevra Milano 2009, pp. 83-179.

A. Masoero, *Prima del futurismo. Milano tra otto e novecento*, in A. Masoero, G. Lista, a cura di, *Futurismo 1909-2020. Velocità+Arte+Azione*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio – 7 giugno 2009), Skira, Ginevra Milano 2009, pp. 23-65.

A. Masoero, G. Lista, a cura di, *Futurismo 1909-2020. Velocità+Arte+Azione*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio – 7 giugno 2009), Skira, Ginevra Milano 2009.

J. A. May, *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895-1948*, Akademie Verlag, Berlino 2009.

D. Ottinger, a cura di, *Futurismo. Avanguardia-Avanguardie*, cat. della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio-24 maggio 2009), 5 Continents, Milano 2009

D. Ottinger, *Cubismo+Futurismo=cubofuturismo*, in D. Ottinger, a cura di, *Futurismo. Avanguardia avanguardie*, cat. della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio – 24 maggio 2009), 5 Continents, Milano 2009, pp. 20-41.

C. Poggi, *Inventing Futurism. The art and politics of Artificial Optimism*, Princeton University Press, Princeton 2009.

A.-P. Quinsac, *Scapigliatura*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 26 giugno – 22 novembre 2009), Marsilio, Venezia 2009

A.-P. Quinsac, *Dal "pandemonio per cambiare l'arte" all'accademismo*, in A.-P. Quinsac, *Scapigliatura*, cat. della mostra, (Milano, Palazzo Reale, 26 giugno – 22 novembre 2009), Marsilio, Venezia 2009, pp. 27-49.

F. Rovati, a cura di, *Umberto Boccioni. Lettere futuriste*, Egon, Rovereto 2009

I. Schiaffini, a cura di, *Vittore Grubicy de Dragon. Scritti d'arte*, Egon, Rovereto 2009

M. Vinardi, *Vittore agente d'arte per la casa di vendita Arnold & Tripp. Spunti di riflessione sul sistema della committenza*, in *Annali. Università degli studi di Firenze*, Università degli Studi di Firenze, Pisa 2009, pp. 141-164.

2010

G. C. Andreoli, a cura di, *Alfredo Tansini pittore e la fotografia. Materiali per un artista da riscoprire*, «Quaderni della Ricci Oddi», n. 18, Tip. Le.Co., Piacenza 2010.

S. Baroni, a cura di, *Gianni Maimeri. Trattato della Pittura*, Allemandi, Torino 2010.

E. Crispolti, a cura di, in *Nuovi Archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni*, De Luca, Roma 2010.

L. Iotti, *Futuristi e anarchici: dalla fondazione del futurismo all'ingresso italiano nella prima guerra mondiale (1909-1915)*, «Carteitaliane», II (2010), n.6, pp. 69-95.

2011

Apparati- Esposizioni, in F. L. Maspes, E. Savoia, *Leonardo Bazzaro. Catalogo ragionato delle opere*, Antiga, Treviso 2011, pp.455-471.

S. Baroni, a cura di, *Gianni Maineri. 1884-1951*, Fondazione Maineri, Milano 2011.

G. Botti, G. Ricci, a cura di, *L'Esposizione Internazionale del Sempione. Milano 1906. Catalogo dei disegni di architettura dell'Archivio Storico Civico*, «Libri e Documento», Archivio Civico e Biblioteca Trivulziana Castello Sforzesco Milano, Novate Milanese 2011.

D. Ceschin, *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2011

E. Chiodini, *Leonardo Bazzaro. Una vita per la pittura*, in F. L. Maspes, E. Savoia, *Leonardo Bazzaro. Catalogo ragionato delle opere*, Antiga, Treviso 2011, pp. 11-45.

R. Ferrari, a cura di, *La Geografia dei sistemi dell'arte nella Lombardia ottocentesca*, Aref, Brescia 2011

P. G. Gerosa, *Mario Chiattonne e i suoi progetti da studente e autodidatta nelle Accademie di Milano, Bologna e Vienna*, in A. M. Guccini, a cura di, *La trasmissione del sapere. Maestri e allievi lungo la Via Emilia attraverso gli archivi dell'architettura*, Bologna 2011, pp. 59-80.

A. M. Guccini, a cura di, *La trasmissione del sapere. Maestri e allievi lungo la Via Emilia attraverso gli archivi dell'architettura*, Bologna 2011.

F. L. Maspes, E. Savoia, *Leonardo Bazzaro. Catalogo ragionato delle opere*, Antiga, Treviso 2011.

C. Migliavacca, *La breve stagione dell'acquarello scapigliato, tra sperimentazioni e mercato internazionale*, in S. Rebora, P. Plebani, a cura di, *Trasparenze. L'acquarello tra Romanticismo e Belle Epoque*, cat. della mostra, (Mendrisio, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst 9 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), Allemandi, Torino 2011, pp. 180-213

A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Mondadori, Milano 2011.

S. Rebora, P. Plebani, a cura di, *Trasparenze. L'acquarello tra Romanticismo e Belle Epoque*, cat. della mostra, (Mendrisio, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst 9 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), Allemandi, Torino 2011.

S. Paoli, *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, Allemandi, Torino 2011

F. Tedeschi, *Giuseppe Grandi e la scultura milanese degli anni Sessanta-Settanta*, in C. De Carli, F. Tedeschi, *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, V&P, Milano 2011, pp. 15-30

2011-2012

N. D'Agati, *La vita artistica a Milano dal 1860 al 1875*, Tesi di Laurea Specialistica, Corso di Laurea in Archeologia e Storia dell'Arte, rel. F. Tedeschi, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2011-2012

2012

M. C. Bandera, a cura di, *Carrà*, cat. della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 27 ottobre 2012 – 27 gennaio 2013), 24 Ore Cultura, Milano 2012.

F. Cagianelli, *Dal dialogo con Giuseppe Pellizza all'asse Toscana-Lombardia. Fasi inedite della coscienza divisionista in toscana*, in F. Cagianelli, D. Matteoni, a cura di, *Il Divisionismo. La luce del Moderno*, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio – 24 giugno 2012), Silvana Editoriale, Milano 2012, pp. 68-89.

F. Cagianelli, D. Matteoni, a cura di, *Il Divisionismo. La luce del Moderno*, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio – 24 giugno 2012), Silvana Editoriale, Milano 2012.

L. Chessa, *Luigi Russolo, Futurist. Noise, visual arts, and the occult*, University of California Press, Londra 2012.

N. Colombo, *Divisionismo tra Milano e Torino (1891-1902), pittura di "moderne idealità"*, in F. Cagianelli, D. Matteoni, a cura di, *Il Divisionismo. La luce del Moderno*, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio – 24 giugno 2012), Silvana Editoriale, Milano 2012, pp. 56-67

A. M. Damigella, *Il Lungo tempo del Divisionismo tra realismo, simbolismo, avanguardie*, in F. Cagianelli, D. Matteoni, a cura di, *Il Divisionismo. La luce del Moderno*, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio – 24 giugno 2012), Silvana Editoriale, Milano 2012 pp. 24-43

M. De Sabbata, *Mostre d'arte a Milano negli anni venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali (1920-1929)*, Allemandi, Torino 2012

M. Negri, *Innamorato della luna. Antonio Rubino e l'arte del racconto*, Scalpendi, Milano 2012.

P. Nicholls, G. Uco, a cura di, *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Ginevra – Milano 2012

L. Passarelli, *Sulla formazione di Arturo Tosi*, «Arte Lombarda», n. 166, 2012, 3, pp. 105-120.

A. Vedova, a cura di, *Momenti cruciali del Divisionismo*, in F. Cagianelli, D. Matteoni, a cura di, *Il Divisionismo. La luce del Moderno*, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio – 24 giugno 2012), Silvana Editoriale, Milano 2012, pp. 218-222

2012-2013

F. Misiano, *"La città più città d'Italia" verso l'Europa. L'esposizione internazionale di Milano nel 1906*, Tesi di dottorato, rel. Prof. M. Punzo, Università degli studi di Milano, a.a. 2012-2013.

2013

G. Anzani, *Tra realtà urbana e mondo della natura. Pittura di paesaggio a Milano e nel Canton Ticino fra Ottocento e primo Novecento*, in G. Anzani, E. Chiodini, a cura di *L'Ottocento tra poesia rurale e realtà urbana. Un mondo in trasformazione*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 13 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 29-45.

G. Anzani, E. Chiodini, a cura di *L'Ottocento tra poesia rurale e realtà urbana. Un mondo in trasformazione*, cat. della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 13 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013

M. Carrera, J. Nigro Covre, *Secessione Romana 1913-2013. Temi e problemi*, Bagatto, Roma 2013

C. Casero, *Enrico Butti. Un giovane scultore nella Milano di fine Ottocento*, FrancoAngeli, Milano 2013

C. Casero, *La "Scultura Sociale" tra il vero e l'ideale. Realismo e impegno nella plastica lombarda di fine ottocento*, Scripta, Verona 2013

N. Colombo, A. Masoero, S. Ragionieri, *Prima e dopo la Secessione Romana. Pittura in Italia 1900-1935*, cat. della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'arte moderna, 20 luglio – 3 novembre 2013), Viareggio 2013

N. D'Agati, *"...Verdi accettò un ricevimento in casa nostra": Giuseppe Verdi e l'associazionismo artistico milanese*, in P. Zatti, a cura di, *Giuseppe Verdi e le arti*, cat. della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 6 dicembre 2013 – 23 febbraio 2014), Electa, Milano 2013, pp. 42-47.

R. Floreani, *Carlo Erba. Disegni 1905-1915*, cat. della mostra (Roma, Galleria Russo, 21 novembre – 12 dicembre 2013), Roma 2013.

T. Rota, *Michele Vedani scultore. Testimone di un'epoca*, Amici dei musei del territorio lecchese, Lecco 2013.

F. Rovati, *Umberto Boccioni. Beata Solitudo Sola Beatitudo*, Scalpendi, Milano 2013.

I. Schiaffini, *I futuristi e la Secessione romana*, in M. Carrera, J. N. Covre, a cura di, *Secessione Romana. 1913-2013. Temi e problemi*, Bagatto, Roma 2013 pp. 52-64.

2014

M. Follini, A. Gasparotto, F. Tagliapietra, a cura di, *Luigi Russolo. Al di là della materia* (Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna, 14 settembre – 7 dicembre 2014), Skira, Milano 2014.

S. Frezzotti, M. Barrese, a cura di, *Secessione e avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, cat. della mostra (Roma, Gnam 31 ottobre 2014 – 15 febbraio 2015), Electa, Milano 2014.

V. Greene, *Italian Futurism 1909-1944*, Guggenheim Museum publ., New York, 2014.

M. Isgro, "A futurism of Place": *futurist Travel and the European Avant-Garde*, in V. Greene, *Italian Futurism 1909-1944*, Guggenheim Museum publ., New York, 2014, pp. 136-139

2014-2015

G. Lojacono, *I Grubicy e la Permanente di Milano: dinamiche di promozione artistica*, Tesi di Specializzazione in Beni storici artistici, Relatore Paolo Rusconi, correlatore Giorgio Zanchetti, Università degli Studi di Milano, anno accademico 2014-2015

2015

A. Botta, *Fonti visive per Luigi Russolo incisore. 1909-1910*, «Ricche Minere», II, n. 3, aprile 2015, pp. 105-122.

F. Caroli, *Il Divisionismo. Pinacoteca fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Electa, Milano 2015.

E. Cattori, *Per Filippo Franzoni pittore locarnese (1857-1911)*, «Verbanus», XXXVI (2015), Alberti Editore, 2015, pp. 52-66.

N. Colombo, G. Godio, a cura di, *Divisionismo tra Torino e Milano. da Segantini a Balla*, cat. della mostra (Torino, Museo di Arti decorative Accorsi-Ometto 16 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), Silvana Editoriale, Milano 2015.

F. Gozzi, P. Pallottino, G. Virelli, *Le due Guerre di Aroldo Bonzagni*, cat. della mostra, (Cento, Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni, 12 dicembre 2015 – 28 febbraio 2016), Minerva Edizioni, Bologna, 2015.

S. Grandi, *Aroldo Bonzagni, un pittore alla moda e per la moda*, in F. Gozzi, P. Pallottino, G. Virelli, *Le due Guerre di Aroldo Bonzagni*, cat. della mostra, (Cento, Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni, 12 dicembre 2015 – 28 febbraio 2016), Minerva Edizioni, Bologna, 2015, pp. 197-207.

Il Grane Erzia: riconoscimento e tragedia, Società Editrice Apuana, Carrara 2015.

L. Lecci, a cura di, *Antonio Rubino. La collezione del Museo civico di Sanremo.*, De Ferrari, Genova 2014.

L. Lecci, *Un artista fantastico*, in L. Lecci, a cura di, *Antonio Rubino. La collezione del Museo civico di Sanremo.*, De Ferrari, Genova 2014, pp. 17-21.

F. L. Maspes, a cura di, *Collezioni d'autore 2014*, Maspes, Milano 2014.

F.L. Maspes, a cura di, *Emilio Longoni. Atmosfere*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 18 settembre – 18 ottobre 2014), Maspes, Milano 2014.

F. Misiano, *L'Esposizione del Sempione 1906. Milano in vetrina*, «Diacronie» [Online], N° 18, 2 | 2014, documento 9

M. Morelli, *Intorno all'Indisposizione artistica di Venezia del 1887*, «Predella», 2015, n. 37, pp. 63-82..

M. Morelli, *Prima dell'Avanguardia. Considerazioni sui Salons umoristici della fine del XIX secolo. Storia degli studi e nuove acquisizioni*, in «Commentari d'arte», XXI (2015), 61/62, maggio-dicembre 2015, pp. 66-78.

F. Oppi, *Boccioni e Alessandrino, la Milano che sale. La prima Esposizione d'Arte Libera in Italia*, in G. Nuvoli, C. A. Colombo, *La signora dei disperati. Alessandrino Ravizza e Milano nel centenario della scomparsa*, Raccolto Edizioni, Milano 2015, pp. 71-89

Elisabetta Staudacher, *Gli esordi espositivi di Pompeo Mariani e i rapporti con la Società per le Belle Arti di Milano*, in E. Savoia, S. Bosi, a cura di, *Pompeo Mariani impressionista italiano*, catalogo della mostra Bottegantica, Milano 2014, pp. 171-187.

Elisabetta Staudacher, *Segantini e la Permanente, una storia inedita*, in A.-P. Quinsac, a cura di, *Segantini. Petalo di rosa, indagini e scoperte*, cat. della mostra, Gallerie Maspes, Milano 2015, pp. 77-103.

N. Stringa, *“Una inquietudine singolarissima”. Giovani artisti tra Ca' Pesaro e Secessione romana*, in S. Frezzotti, M. Barrese, a cura di, *Secessione e avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, cat. della mostra (Roma, Gnam 31 ottobre 2014 – 15 febbraio 2015), Electa, Milano 2014, pp. 46-57

E. Surdi, *Fantasia e Buonsenso. Antonio Rubino nei periodici per ragazzi (1907-1941)*, Pensa Multimedia, Lecce 2015

F. Tagliapietra, *Luigi Russolo artista figurativo*, in M. Follini, A. Gasparotto, F. Tagliapietra, a cura di, *Luigi Russolo. Al di là della materia* (Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna, 14 settembre – 7 dicembre 2014), Skira, Milano 2014, pp. 17-29.

M. Tanzi, *Mario Biazzi. L'urgenza espressiva e lo sguardo nell'abisso. Dipinti e disegni*, (Cremona, 26 settembre – 2 novembre 2014), Edizioni DelMiglio, Cremona 2014.

V. Pasini, *Archimede Bresciani da Gazoldo (1881-1939)*, Tesi di laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca'Foscari di Venezia, rel. S. Marinelli, aa. 2014-2015.

P. Plebani, *Maternità di Gaetano Previati*, in P. Plebani, S. Rebora, F. Rosi, *Maternità di Gaetano Previati*, cat. della mostra (Bergamo, Palazzo Creberg, 9 maggio – 26 giugno 2015), Grafica & Arte, Bergamo 2015, pp. 11-26

P. Plebani, S. Rebora, F. Rosi, *Maternità di Gaetano Previati*, cat. della mostra (Bergamo, Palazzo Creberg, 9 maggio – 26 giugno 2015), Grafica & Arte, Bergamo 2015

A.-P. Quinsac, a cura di, *Segantini. Petalo di rosa, indagini e scoperte*, cat. della mostra, Gallerie Maspes, Milano 2015.

2015-2016

L. Bartolommei, *Le mostre sindacali lombarde, 1928-1935*, Tesi di Laurea in Lettere, relatore Antonello Negri, correlatore Paolo Rusconi, Università degli Studi di Milano, anno accademico 2015-2016

2016

G. Agnese, *Umberto Boccioni. L'artista che sfidò il futuro*, Johan & Levi, Milano 2016.

B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, *I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo*, cat. della mostra (Rovereto, Mart 25 giugno – 9 ottobre 2016), Electa, Milano 2016

S. Bartolena, *“Una specie di mistica consorteria”: la bohème scapigliata*, in S. Bartolena, S. Zatti, a cura di, *Tranquillo Cremona e la Scapigliatura*, cat. della mostra (Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 26 febbraio – 5 giugno 2016), Skira, Milano 2016, pp. 19-29

S. Bartolena, S. Zatti, a cura di, *Tranquillo Cremona e la Scapigliatura*, cat. della mostra (Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 26 febbraio – 5 giugno 2016), Skira, Milano 2016

M. Calvesi, A. Dambruoso, *Umberto Boccioni. Catalogo Generale*, Allemandi, Torino 2016

A. Coppa, M. Mimmo, V. Mimosi, a cura di, *Antonio Sant'Elia. Il futuro delle città*, cat. della mostra (Milano, Triennale 25 novembre 2016- 8 gennaio 2017), Skira, Milano 2016.

N. D'Agati, *Lepitidia Fons Laetitia: artisticità effimera nella Milano della Scapigliatura (1864-1905)*, in M.G. Schinetti, a cura di, *Milano 1861-1906. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, FrancoAngeli, Milano 2016.

N. D'Agati, *Tradizione e Innovazione: nuovi indirizzi dell'associazionismo artistico milanese*, in M.G. Schinetti, a cura di, *Milano 1861-1906. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, FrancoAngeli, Milano 2016

A. D'Amico, *Giuseppe Mascarini: la schietta pittura del vero e il raro "lusso di divagare nel sogno"*, in A. D'Amico, a cura di, *Giuseppe Mascarini 1877-1954. Una tavolozza tra due secoli*, Skira, Milano-Ginevra 2016, pp.31-45.

A. d'Amico, a cura di, *Giuseppe Mascarini 1877-1954. Una tavolozza tra due secoli*, Skira, Milano-Ginevra 2016.

C. Fiaccadori, *Alessandro Rossi e l'Esposizione Permanente di Milano: una vetrina per l'arte italiana nel mondo (1869-1879)*, in M.G. Schinetti, a cura di, *Milano 1861-1906. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, FrancoAngeli, Milano 2016, pp. 113-149

S. Fontana, *Aroldo Bonzagni, un artista antagonista. Pittore, illustratore, cartellonista e caricaturista*, in «Ricerche di S/Confine», VII (2016), 1, pp. 18-44.

V. Fromager, *Rembrandt Bugatti, sculpteur. Une trajectoire foudroyante. Répertoire monographique*, Eds De L'Amateur, Parigi 2016.

V. Greene, *Morbillo pittorico: il contagio del divisionismo in Italia*, in B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, *I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo*, cat. della mostra (Rovereto, Mart 25 giugno – 9 ottobre 2016), Electa, Milano 2016, pp. 58-73

D. Lacagnina, *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, 2016, 8/2, pp. 723-741

A. Madesani, *Le Intelligenze dell'Arte. Gallerie e galleristi a Milano. 1876-1950*, Nomos, Busto Arsizio 2016

F. L. Maspes, E. Savoia, a cura di, *Anima Bianca. La neve da De Nittis a Morbelli*, cat. della mostra (Milano, GAM Manzoni, 21 ottobre 2016 – 19 febbraio 2017), GAMManzoni, Milano 2016.

F. Mazzocca, *Cenacolo Belgioioso. I ritratti*, cat. della mostra (Rimini, Foyer del Teatro Galli, 23 aprile – 10 luglio 2016), Medusa, Rimini 2016.

F. Mazzocca, *Cenacolo Belgioioso. Le caricature*, cat. della mostra (Rimini, Foyer del Teatro Galli, 23 aprile – 10 luglio 2016), Medusa, Rimini 2016.

R. Pagliarani, *Da Grubicy al Futurismo. Cultura figurativa e visione in Romolo Romani*, in M. Carrera, N. D'Agati, S. Kinzel, *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, Peterl Lang, Vienna 2016, pp. 258-298.

S. Reborà, *Eugenio Pellini e l'arte funeraria*, «Arte Lombarda», NS 178, 3 (2016), pp. 91-105.

S. Reborà, *Umberto Boccioni e la Galleria Grubicy, tracce per la ricostruzione di un rapporto*, in F. Rossi, A. Contò, a cura di, *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e memoria*, (Milano, Palazzo Reale, 23 marzo – 10 luglio 2016), Electa, Milano 2016, pp. 126-131.

F. Rossi, A. Contò, a cura di, *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e memoria*, (Milano, Palazzo Reale, 23 marzo – 10 luglio 2016), Electa, Milano 2016.

E. Savoia, F. L. Maspes, a cura di, *Mosrè Bianchi. La Milano scomparsa*, cat. della mostra (Milano, GAM Manzoni, 18 marzo – 26 giugno 2016), Milano 2016.

A. Scotti Tosini, *Brera 1891: la prima Triennale di Brera*, in E. Staudacher, a cura di, *Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'arte moderna*, cat. della mostra, (Milano, Gallerie Maspes, 21 ottobre – 18 dicembre 2016), Maspes, Milano 2016, pp. 82-103.

E. Staudacher, a cura di, *Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'arte moderna*, cat. della mostra, (Milano, Gallerie Maspes, 21 ottobre – 18 dicembre 2016), Maspes, Milano 2016

E. Staudacher, *Mosé Bianchi e Milano, "la realtà che s'alza al fantastico"*, in E. Savoia, F. L. Maspes, a cura di, *Mosrè Bianchi. La Milano scomparsa*, cat. della mostra (Milano, GAM Manzoni, 18 marzo – 26 giugno 2016), Milano 2016, pp. 17-23.

L. Tonani, S. Bartolena, *La Monaca di Monza*, cat. della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale, 1 ottobre 2016 – 19 febbraio 2017), Bellavite, Lecco 2016.

M. E. Versari, *Futurist painting Sculpture Plastic Dynamism*, Getty Museum, Los Angeles 2016.

S. Zatti, *Tranquillo Cremona e i suoi amici*, in Zatti, in S. Bartolena, S. Zatti, a cura di, *Tranquillo Cremona e la Scapigliatura*, cat. della mostra (Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 26 febbraio – 5 giugno 2016), Skira, Milano 2016, pp. 11-17

2017

G. Anzani, E. Chiodini, a cura di, *Alle cucine economiche. Un inedito di Angelo Morbelli*, Antiga, Crocetta del Montello 2017

A. Botta, *"Il fantasma sorge immediato e potente". I disegni di Gaetano Prevati per i Racconti di Edgar Allan Poe: genesi e fonti*, in «Saggi e Memorie di Stoiria dell'arte», 2017, 41, pp. 194-221.

A. Botta, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe*, Fondazione Passaré, Quodlibet, Macerata 2017.

M. Carrera, *La Secessione Romana e l'Europa, antefatti, presenze e scambi internazionali nell'orbita di Camillo Innocenti*, in F. Parisi, a cura di, *Le secessioni europee. Monaco, Vienna, Praga, Roma*, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 23 settembre 2017 – 21 gennaio 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 105-113

E. Chiodini, in *Filippo Carcano. Allegria, Pescarenico nel Lago di Lecco, 1880*, cat. della mostra (Milano, Art Studio Pedrazzini, 24 marzo-7 aprile 2017), Milano 2017, pp. 3-9.

O. Cucciniello, A. Oldani, P. Zatti, a cura di, *100 anni. Scultura a Milano 1815-1915*, cat. della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 23 marzo – 7 dicembre 2017), Officina Libraria, Milano 2017

N. D'Agati, *Dalla Scapigliatura a Fontana*, «Titolo», VII (XXVII), 13, inverno-primavera 2017, pp.10-13.

F. De Mattia, *Il Conte Napoleone Parisani. Nobiltà artistica tra Scuola Etrusca e In Arte Libertas*, in S. Valeri, a cura di, *Studi e ricerche di storia e critica dell'arte*, «Quaderni dell'Archivio di Lionello Venturi», I (2017), Campisano, Roma 2017, pp. 30-39

A. Madesani, E. Staudacher, N. Colombo, *La Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes 21 settembre – 14 ottobre 2017), Maspes, Milano 2017

D. Magnetti, F. Timo, *Giovanni Segantini e i pittori della montagna*, cat. della mostra (Aosta, Museo Archeologico Nazionale, 8 aprile-24 settembre 2017), Skira, Milano-Ginevra 2017.

F. Parisi, *Indipendenti, Rifiutati e Secessionisti. Le mostre di fronda in Italia tra il 1903 e il 1916*, in F. Parisi, a cura di, *Secessioni Europee. Monaco, Vienna, Praga, Roma*, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella 23 settembre 2017 – 21 gennaio 2018), Silvana Editoriale, Milano 2017, pp. 93-103.

F. Parisi, a cura di, *Secessioni Europee. Monaco, Vienna, Praga, Roma*, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella 23 settembre 2017 – 21 gennaio 2018), Silvana Editoriale, Milano 2017.

A.-P. Quinsac, *Dieci opere per raccontare Ranzoni*, in A.-P. Quinsac, a cura di, *Ranzoni. Lo scapigliato maudit*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 24 marzo – 24 giugno 2017), Maspes, Milano 2017, pp. 11-23

A.-P. Quinsac, a cura di, *Ranzoni. Lo scapigliato maudit*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 24 marzo – 24 giugno 2017), Maspes, Milano 2017

A.-P. Quinsac *Segantini, mostro sacro, e i pittori della realtà alpina*, in D. Magnetti, F. Timo, *Giovanni Segantini e i pittori della montagna*, cat. della mostra (Aosta, Museo Archeologico Nazionale, 8 aprile-24 settembre 2017), Skira, Milano-Ginevra 2017, pp. 10-21.

F. Rossi, a cura di, *Umberto Boccioni. I disegno del Castello Sforzesco*, Scalpendi, Milano 2017.

E. Staudacher, a cura di, *La Collezione Renzo Weiss*, Art Studio Pedrazzini, 2017.

P. Lunardi Versienti, *Pompeo Mariani 1857-1927. Storia inedita di un grande pittore dell'ottocento*, Silvana Editoriale, Milano 2017.

P. Lunardi Versienti, *Elenco delle esposizioni nazionali e internazionali*, in P. Lunardi Versienti, *Pompeo Mariani 1857-1927. Storia inedita di un grande pittore dell'ottocento*, Silvana Editoriale, Milano 2017, pp. 244-254.

2018

M.C. Bandera, a cura di, *Carlo Carrà*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2018 – 3 febbraio 2019), Marsilio, Venezia 2018.

F. Benzi, *Arte di Stato durante il Regime fascista una storia di fallimenti dei meccanismi del "consenso"*, in «PianoB», v. 3, n.1, 2018, pp. 162-185.

P. Bolpagni, *L'Esposizione internazionale del Sempione a Milano nel 1906, tra arte, urbanistica e società: le ricadute sulla città*, in F. Tedeschi, a cura di, *Milano 1906-1945. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*, FrancoAngeli, Milano 2018, pp. 23-30

F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani, a cura di, *Esposizioni*, «Ricerche di S/confine», dossier 4, 2018.

G. Celant, a cura di, *Post Zang Tumb Tumb. Arte Vita Politca. Italia 1918-1943*, cat. della mostra (Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio – 25 giugno 2018), Fondazione Prada, Milano 2018.

N. D'Agati, *Bianco e Nero. Presenze futuriste alle esposizioni della Famiglia Artistica (1907-1917)*, in G. Marini, F. Parisi, a cura di, *I futuristi e l'Incisione. Il segno dell'avanguardia*, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 23 febbraio – 15 aprile 2018), Silvana Editoriale, Milano 2018, pp. 24-31.

G. Ginex, a cura di, *Angelo Morbelli. Il poema della vecchiaia*, cat. della mostra (Venezia, Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna 20 ottobre 2018 – 6 gennaio 2019), Skira, Milano 2018.

E. Godoli, a cura di, *Antonio Sant'Elia e l'Architettura del suo tempo. Atti del convegno internazionale*, Didapress, Firenze 2018.

G. Marini, F. Parisi, a cura di, *I futuristi e l'Incisione. Il segno dell'avanguardia*, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 23 febbraio – 15 aprile 2018), Silvana Editoriale, Milano 2018.

A. M. Montaldo, D. Giacon, *Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano*, cat. della mostra (Milano, Museo del Novecento 21 settembre 2018-24 febbraio 2019), Electa, Milano 2018.

A. Negri, *Margherita Sarfatti e Milano. 1902-1923. Alcune osservazioni*, in A.M. Montaldo, D. Giacon, *Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano*, cat. della mostra (Milano, Museo del Novecento, 21 settembre 2018 – 24 febbraio 2019), Electa, Mialno 2018, pp. 23-29.

U. Tramonti, *Il concorsi per la nuova sede della Cassa di Risparmio di Verona 1913-1914*, in E. Godoli, a cura di, *Antonio Sant'Elia e l'Architettura del suo tempo. Atti del convegno internazionale*, Didapress, Firenze 2018, pp. 163-174

G. Marini, F. Parisi, a cura di, *Ifuturisti e l'Incisione. Il segno dell'avanguardia*, cat. della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 23 febbraio – 15 aprile 2018), Silvana Editoriale, Milano 2018.

A. Negri, *Margherita Sarfatti e Milano. 1902-1923. Alcune osservazioni*, in A. M. Montaldo, D. Giacon, *Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano*, cat. della mostra (Milano, Museo del Novecento 21 settembre 2018-24 febbraio 2019), Electa, Milano 2018, pp. 23-29

E. Pontiggia, *Tosi e il "Novecento", Tosi e il Novecento*, in E. Pontiggia, M. Vinardi, *Arturo Tosi e il Novecento. Lettere dall'Archivio dell'Artista*, Sillabe, Livorno 2018, pp. 7-33

E. Pontiggia, M. Vinardi, *Arturo Tosi e il Novecento. Lettere dall'Archivio dell'Artista*, Sillabe, Livorno 2018

E. Pontiggia, L. Molimo, *armonie Verdi. Paesaggi dalla Scapigliatura al Novecento. Opere d'arte della Fondazione Cariplo e del Museo del Paesaggio di Verbania*, cat. della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 25 marzo– 30 settembre 2018), Silvana Editoriale, Milano 2018.

S. Rebora, *Tra spasimo e spleen*, in S. Rebora, a cura di, *Tranquillo Cremona. Ritorno a Milano*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 16 marzo-31 maggio 2018), Maspes, Milano 2018, pp. 11-37.

S. Rebora, a cura di, *Tranquillo Cremona. Ritorno a Milano*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 16 marzo-31 maggio 2018), Maspes, Milano 2018, pp. 11-37.

A. Scotti Tosini, *Morbelli e la Vita di risaia*, in A. Scotti Tosini, a cura di, *Vita in Risaia. Lavoro e socialità nella pittura di Angelo Morbelli*, cat. della mostra (Novara, 13-25 aprile 2018; Vercelli, Museo Francesco Borgogna, 29 aprile – 1 luglio 2018), Mets, 2018, pp. 15-24.

A. Scotti Tosini, a cura di, *Vita in Risaia. Lavoro e socialità nella pittura di Angelo Morbelli*, cat. della mostra (Novara, 13-25 aprile 2018; Vercelli, Museo Francesco Borgogna, 29 aprile – 1 luglio 2018), Mets, 2018.

E. Staudacher, *Le mostre postume di Tranquillo Cremona*, in S. Rebora, a cura di, *Tranquillo Cremona. Ritorno a Milano*, cat. della mostra (Milano, Gallerie Maspes 16 marzo – 31 maggio 2018), Maspes, Milano 2018, pp. 55-79.

E. Staudacher, *L'evoluzione del mercato artistico italiano nell'Ottocento*, in E. Staudacher, S. Rebora, a cura di, *Ottocento in collezione*, cat. della mostra (Novara, Castello Visconteo, 20 ottobre 2018 – 24 febbraio 2019), Mets, Novara 2018, pp. 15-24.

E. Staudacher, S. Rebora, a cura di, *Ottocento in collezione*, cat. della mostra (Novara, Castello Visconteo, 20 ottobre 2018 – 24 febbraio 2019), Mets, Novara 2018

2018-2019

R. Iossa, *Leonardo Dudreville e l'esposizione di Nuove Tendenze*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Milano, Corso magistrale in Storia e Critica dell'Arte, rel. P. Rusconi, a.a. 2018-2019.

2019

N. D'Agati, *Angelo Barabino. Il figlio*, in A.-P. Quinsac, a cura di *Divisionismo. La rivoluzione della luce*, cat. della mostra (Novara, Castello di Novara, 23 novembre 2019 - 15 aprile 2020), Mets, Novara 2019, pp. 212-215.

N. D'Agati, *"Diraimi della esposizione della Famiglia Artistica e novità puntini". Angelo Morbelli e la Famiglia Artistica nel decennio cruciale del Divisionismo (1890-1900)*, in P. Zatti, a cura di, *Angelo Morbelli 1853-1919*, cat. della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna 15 marzo-16 giugno 2019), Silvana Editoriale, Milano 2019, pp. 100-107.

M. d'Ambrosio, *Nuovi Archivi del Futurismo. Manifesti programmatici, teorici, tecnici, polemici*, De Luca, Roma 2019.

P. Zatti, a cura di, *Angelo Morbelli 1853-1919*, cat. della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna 15 marzo-16 giugno 2019), Silvana Editoriale, Milano 2019

A.-P. Quinsac, *Carlo Fornara. Alle radici del Divisionismo. 1890-1910*, cat. della mostra (Domodossola, Casa De Rosis, 25 maggio-20 ottobre 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019.

A.-P. Quinsac, *Divisionismo. La rivoluzione della luce*, cat. della mostra (Novara, Castello Visconteo Sforzesco, 23 novembre 2019-5 aprile 2020), Mets, Novara 2019.

A.-P. Quinsac, *Fiat lux. Il Divisionismo e Novara*, in A.-P. Quinsac, *Divisionismo. La rivoluzione della luce*, cat. della mostra (Novara, Castello Visconteo Sforzesco, 23 novembre 2019-5 aprile 2020), Mets, Novara 2019, pp. 29-59.

APPARATI

ELENCO DEGLI ESPOSITORI: 1886-1914

Mancando per il periodo considerato, ad eccezione delle annate 1909, 1910 e 1912, i cataloghi a stampa si sono riportati per ogni edizione i nominativi degli artisti espositori segnalati nella rassegna stampa.

Dei cataloghi disponibili si è trascritto l'intero contenuto, per quel che riguarda l'elenco degli espositori e dell'esposto, al fine di facilitare l'accesso a questi documenti difficilmente reperibili.

Le date di inizio e fine delle esposizioni e le indicazioni circa la sede, laddove non specificate dai cataloghi o dai biglietti di invito rintracciati, sono state ricavate dalla rassegna stampa.

Per ogni esposizione sono riportate soltanto le recensioni rintracciate sui quotidiani utili a compilare gli elenchi.

I nomi segnalati con * indicano artisti la cui identificazione è incerta a causa della mancanza del nome, nel caso di omonimie, o perché non rintracciati in altri cataloghi coevi locali e nazionali. Nel caso di identità dubbie, perché segnalate in maniera erronea nelle recensioni a causa di refusi o storpiature, qualora le informazioni presenti sul tipo di opere esposte abbiano permesso di risalire deduttivamente ad una personalità artistica, si è riportato il nome desunto.

I nominativi segnalati con *d* appartengono ad espositori indicati come *dilettanti* dai critici.

Non si è ritenuto opportuno riportare la consistenza dell'esposto in questi apparati, sia perché se ne è riferito in larga parte nell'analisi delle singole esposizioni, sia perché le indicazioni, nella maggior parte dei casi, non forniscono informazioni utili, a causa dell'eccessiva genericità, ad individuare con sicurezza le opere.

1886

7 dicembre 1886

Galleria Vittorio Emanuele, 11

Artisti espositori:

Armenise Raffaele; Astorri Enrico; Beltrami Giovanni; Bezzola Antonio; Bezzi Bartolomeo; Leonardo Bazzaro; Belloni Giorgio; Bianchi Mosè; Bignami Vespasiano; Cagnoni Amero; Cesare Cantù; Colombi Borde Francesco; Conconi Luigi; Cova Achille; Cressini Carlo; Crespi Ferruccio; De Albertis Sebastiano; Campi Giacomo; Carcano Filippo; Dell'Orto Uberto; Fontana*; Fornara Sallustio; Franzoni Filippo; Gignous Eugenio; Gola Emilio; Jotti Carlo; Longoni Emilio; Mantegazza Giacomo; Mariani Pompeo; Mentessi Giuseppe; Morbelli Angelo; Previati Gaetano; Pusterla Attilio; Quadrelli Emilio*; Rapetti Camillo; Ronchetti*; Sanquirico Pio; Paolo Sala; Tinelli Luigi* *d*; Quadrelli*; Weiss Lorenzo [Renzo].

Bibliografia:

Alla Famiglia Artistica, «Il Secolo», XXI (1886), 7424, 8-9 dicembre 1886, p. 2

V.C., *L'Apertura dell'Esposizione alla "Famiglia Artistica" di Milano*, «L'Italia», II (1886), 328, 8-9 dicembre 1886, p. 2.

Esposizione della Famiglia Artistica, «La Lombardia», XXVIII, n. 337, 7 dicembre 1886, p. 3.

L'Esposizione alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXI (1886), n. 338, 8-9 dicembre 1886, p. 3.

La Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XXVIII (1886), n. 9751, 8 dicembre 1886, p. 3.

GM [Gustavo Macchi], *Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXVIII, n. 339, 9 dicembre 1886, p. 2.

1887

12 dicembre 1887 – 24 dicembre 1887

Galleria Vittorio Emanuele, 11

Artisti espositori:

Leonardo Bazzaro; Berri*; Giorgio Belloni; Giovanni Beltrami; Bartolomeo Bezzi; Vespasiano Bignami; Amerino Cagnoni; Gerolamo Cairati; Cesare Calchi Novati; Camenis*; Filippo Carcano; Francesco Colombi Borde; Luigi Conconi; Ferruccio Crespi; Sebastiano De Albertis; Uberto Dell'Orto; Achille Dovera; Isidoro Farina; Francesco Filippini; Roberto Fontana; Filippo Franzoni; Eugenio Gignous; Emilio Longoni; Pompeo Mariani; Quaranta; Camillo Rapetti; Giovanni Todeschini; Pierre Troubetzkoy; Paul Troubetzkoy; Renzo Weiss.

Bibliografia:

L. Chirtani, *Due piccole mostre d'arte a Milano*, «Corriere della Sera», XXII (1887), n. 354, 23-24 dicembre 1887, pp. 1-2.

Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XXIX (1887), n. 10119, 13 dicembre 1887, p. 3

L'inaugurazione della Esposizione alla Famiglia Artistica, «L'Italia», III (1887) 344, 13-14 dicembre 1887, p. 3.

A. Melani, *Natale Artistico*, «Le Conversazioni della Domenica», II (1887), 52, 25 dicembre 1887. Pp. 411-412.

1888

12 dicembre 1888 – 24 dicembre 1887

Galleria Vittorio Emanuele, 11

Artisti espositori:

Raffaele Armenise; Leonardo Bazzaro; Giorgio Belloni; Giovanni Beltrami; Bartolomeo Bezzi; Vespasiano Bignami; Gerolamo Cairati; Filippo Carcano; Luigi Conconi; Carlo Cressini; Uberto Dall'Orto; Isidoro Farina; Francesco Filippini; Filippo Franzoni; Emilio Gola; Adolf Hohenstein; Emilio Longoni; Pompeo Mariani; Giuseppe Mentessi; Camillo Rapetti; Arturo Rietti; Luigi Rossi; Antonio Salvietti; Sartorio; Paul Troubetzkoy; Pierre Troubetzkoy; Renzo Weiss.

Bibliografia:

L. Chirtani, *Esposizioni di capo d'anno*, «Corriere della Sera», XXXIII (1888), nr. , 30 dicembre 1888, pp. 1-2

Due esposizioni d'arte, «La Lega lombarda», III (1888), 345, 21-22 dicembre 1888, p. 2.

G.M., *Le esposizioni di Natale alla Famiglia Artistica ed alla Patriottica*, «La Lombardia», XXX (1888), 354, 23 dicembre 1888, pp. 2-3

1889

14 dicembre 1889 – 25 dicembre 1889

Galleria Vittorio Emanuele, 11

Artisti espositori:

Bartezago; Ernesto Bazzaro; Leonardo Bazzaro; Giorgio Belloni; Giovanni Beltrami; Bartolomeo Bezzi; Antonio Bezzola; Vespasiano Bignami; Giulio Branca; Leopoldo Burlando; Amerino Cagnoni; Filippo Carcano; Gerolamo Cairati; Giacomo Campi*; Cariani; Giuseppe Carozzi; Carotti*; Francesco Colombi Borde; Luigi Conconi; Carlo Cressini; Cesare Crespi; Uberto Dell'Orto; Isidoro Farina; Francesco Filippini; Fortis*; Filippo Franzoni; Eugenio Gignous; Emilio Gola; Alessandro Laforet; Emilio Longoni; Pompeo Mariani; Giuseppe Mentessi; Negrini*; Pellegrini*; Pirinoli*; Giuseppe Puricelli Guerra; Giuseppe Quaranta; Camillo Rapetti; Arturo Rietti; Guido Ricci; Luigi Rossi; Pio Sanquirico; Giuseppe Sartori; Giovanni Todeschini; Paul Troubetzkoy; Pierre Troubetzkoy; Alessandro Vanotti; Aleardo Villa*; Renzo Weiss.

Bibliografia:

Alla Famiglia Artistica. L'Esposizione, «Il Pungolo», XXXI (1889), 245, 15-16 dicembre 1889, p. 2.

L. Chirtani, *Esposizioni Natalizie a Milano*, «Corriere della Sera», XIV (1889), n. 352, 22 dicembre 1889.

Famiglia Artistica, «Corriere della Sera» XVI (1889), n. 345, 15 dicembre 1889, p. 3

F. Fontana, *Le esposizioni artistiche per le feste natalizie*, «L'Italia», V (1889), 350, 20-21 dicembre 1889, p. 2.

C. Hanau, *Alla Famiglia Artistica*, «Lettere e Arti», I (1889), 49-50, 31 dicembre 1889, p. 13

G.M., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia» XXXI (1889), n. 350, 20 dicembre 1889, p. 2

1890

22 gennaio 1891 - 2 febbraio 1891

Via S. Paolo, 10

Artisti espositori:

Achille Alberti; Carlo Balestrini; Osvaldo Ballerio; Ernesto Bareggi; Enrico Bartezagò; Ernesto Bazzaro; Giorgio Belloni; Edoardo Berta; Bartolomeo Bezzi; Vespasiano Bignami; Mosè Bianchi; Giulio Branca; Napoleone Brianzi; Leopoldo Burlando; Cristoforo Buttafava; Gerolamo Cairati; Cesare Calchi Novati; Raffaele Carbonaro*; Filippo Carcano; Antonio Carminati; Giuseppe Cantù; Lodovico Cavaleri; Francesco Colombi Borde; Luigi Conconi; Carlo Cressini; Sebastiano De Albertis; Isidoro Farina; Arnaldo Ferraguti; Francesco Filippini; Roberto Fontana; Filippo Franzoni; Adolf Hohenstein; Gazzera*; Primo Giudici; Emilio Gola; Vittore Grubicy De Dragon; Emilio Longoni; Gustavo Macchi; Pompeo Mariani; Angelo Morbelli; Gian Giacomo Moretti; Giuseppe Mentessi; Gaetano Previati; Emilio Quadrelli; Giuseppe Quaranta; Guido Ricci; Arturo Rietti; Luigi Rossi; Saliotti*; Riccardo Salvadori; Pio Sanquirico; Giuseppe Sartori; Giovanni Todeschini; Paul Troubetzkoy; Pierre Troubetzkoy; Aleardo Villa; Alessandro Vannotti; Renzo Weiss.

Bibliografia:

Alla Famiglia Artistica, «L'Italia del Popolo», I (1891), 229, 23-24 gennaio 1891, p. 3.

B. *Alla Famiglia Artistica*, «L'Italia» VII (1891), 23, 23-24 gennaio 1891, p. 3.

L. Chirtani, *Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera» XVI (1891), n. 23, 23 gennaio 1891, p. 3

L. Chirtani, *La piccola Esposizione alla Famiglia Artistica a Milano*, «Corriere della Sera», XVI (1891), n. 28, 28 gennaio 1891, p. 1.

Fra gli artisti, «Il Secolo», XXVI (1891), 8910, 23-24 gennaio 1891, p. 3.

V. Grubicy De Dragon, *Alla Famiglia Artistica. Arte di Immaginazione*, «Cronaca d'Arte», I (1891), 7, 1 febbraio 1891, pp. 1-2.

G.M., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXIII(1891), n. 31, 31 gennaio 1891, p. 3

G.M., *Alla Famiglia Artistica. II*, «La Lombardia», XXXIII (1891), n. 32, 1 febbraio 1891, p. 3

A.Z., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», VI (1891), 30, 1-2 febbraio 1891, p. 3.

1891

15 dicembre 1891 – 2 gennaio 1892

Via S. Paolo, 10

Artisti espositori:

Achille Alberti; Giorgio Belloni; Giovanni Beltrami; Edoardo Berta; Antonio Bezzola; Mosè Bianchi; Vespasiano Bignami; Cristoforo Buttafava; Amero Cagnoni; Gerolamo Cairati; Giuseppe Cantù; Filippo Carcano; Giuseppe Carozzi; Francesco Colombi Borde; Luigi Conconi; Carlo Cressini; Isidoro Farina; Arnaldo Ferraguti; Francesco Filippini; Bartolomeo Giuliano; Gnecci*; Emilio Gola; Napoleone Gradi; Vittore Grubicy De Dragon; Emilio Longoni; Alberto Malaspina; Pompeo Mariani; Marietti*; Angelo Morbelli; Eleuterio Pagliano; Gaetano Previati; Giuseppe Quaranta; Emilio Quadrelli; Luigi Rossi; Arturo Rietti; Pio Sanquirico; Giuseppe Sartori; Paul Troubetzkoy; Alessandro Vanotti; Aleardo Villa.

Bibliografia:

E.A., *L'Esposizione di Belle Arti alla Famiglia Artistica*, «L'Italia», VII (1891), 354, 25 dicembre 1891, p. 2.

Alla Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XXXIII (1891), 21 dicembre 1891, 11567, p. 3.

Luigi Chirtani, *Corriere Artistico. L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XVI (1891), n. 345, 16 dicembre 1891, p. 3

Cose d'Arte. Esposizione alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XXX (1891), 350, 20 dicembre 1891, p. 3

Esposizione alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XXXIV (1892), 2, 2 gennaio 1892, p. 2.

F. Fontana, *Esposizioni d'arte*, «L'Italia del Popolo», I (1891), 557, 21-22 dicembre 1891, pp. 1-2.

L'esposizioncina alla Famiglia Artistica, «Cronaca d'Arte», II (1891). 12, 20-27 dicembre 1891, p. II.

g.m., *Cose d'arte. L'esposizione della Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXX (1891), 346, 16 dicembre 1891, p. 3

1892

12 dicembre 1892 – 26 dicembre 1982

Via S. Paolo, 10

Artisti espositori:

Ernesto Bazzaro; Mosè Bianchi; Vespasiano Bignami; Bozzi *d*; Gerolamo Cairati; Cesare Calchi Novati; Filippo Carcano; Giacomo Campi; Giuseppe Carozzi; Carlo Cressini; Francesco Colombi Borde; Luigi Conconi; Uberto Dell'Orto; Isidoro Farina; Francesco Filippini; Filippo Franzoni; Riccardo Galli; Aurora Girardelli Crespi *d*; Gioachimo Galbusera; Bartolomeo Giuliano; Emilio Gola; Vittore Grubicy De Dragon; Emilio Longoni; Pompeo Mariani; Giuseppe Mentessi; Monteni*; Angelo Morbelli; Mozzi *d*; Attilio Pusterla; Gaetano Previati; Emilio Quadrelli; Ranci*; Gian Maria Rastellini; Arturo Rietti; Luigi Rossi; Giuseppe Sartori; Pio Sanquirico; Paul Troubetzkoy; Alessandro Vanotti; Aleardo Villa.

Bibliografia:

Alla "Famiglia Artistica", «La Perseveranza», XXXIV (1892), 11919, 18 dicembre 1892, p. 2.

G. Beltrami, *Piccole Esposizioni a Milano*, «Corriere della sera» XVII (1892), n. 356, 27 dicembre 1892, p. 2

Bladinus, *Divagazioni semi-artistiche*, «La Sera», I (1892), 64, 28 dicembre 1892, p. 2.

Proteo-Bladinus, *Alla Famiglia Artistica. Suonata a quattro...piedi*, «La Sera», I (1892), 56, 15 dicembre 1892, p. 2

L'esposizione alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera» XVII (1892), n.343 , 13 dicembre 1892, p. 3

L'Esposizione di Belle Arti alla Famiglia Artistica, «Il Pungolo Nuovo», I (1892), 113, 22 dicembre 1892, p. 2.

g.m., *Alla Famiglia Artistica. Esposizione annuale di Belle Arti*, «La Lombardia» XXXIV (1892), 374, 17 dicembre 1892, p. 2.

A.Z.V., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», VII (1892), 358, 13 dicembre 1892, p. 3.

1893

22 dicembre 1893 – 1 gennaio 1894

Via S. Paolo, 10

Artisti espositori:

Carlo Balestrini; Ernesto Bazzaro; Leonardo Bazzaro; Giorgio Belloni; Antonio Bezzola; Mosè Bianchi; Bordini*; Bozzi*; Leopoldo Burlando; Gerolamo Cairati; Cesare Calchi Novati; Giacomo Campi; Antonio Carminati; Giuseppe Carozzi; Luigi Conconi; Francesco Filippini; Carlo Fornara; Filippo Franzoni; Gioachimo Galbusera; Riccardo Galli; Emilio Gola; Emilio Longoni; Pompeo Mariani; Angelo Morbelli; Alfonso Muzii; Eugenio Pellini; Emilio Quadrelli; Giuseppe Quaranta; Gian Maria Rastellini; Luigi Rossi; Paolo Sala; Pio Sanquirico; Giovanni Todeschini; Paul Troubetzkoy; Aleardo Villa;

Bibliografia:

Alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XXXV (1893), n. 351, 22 dicembre 1893, p.4

c.b., *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», V (1893), 1282, 28-29 dicembre 1893, p. 3.

Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XXXV (1893), 12293, 29 dicembre 1893, p. 2.

L'Esposizione Natalizia alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XXXV (1893), n. 352, 23 dicembre 1893, p.3

M., *L'Esposizione annuale alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», VIII (1893), 343, 24-25-26 dicembre 1893, p. 3.

1894

21 dicembre 1894 – gennaio [?] 1895

Via S. Paolo, 10

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Raffaele Armenise; Carlo Balestrini; Giorgio Belloni; Giovanni Beltrami; Antonio Bezzola; Mosè Bianchi; Cesare Calchi Novati; Giuseppe Cantù; Antonio Carminati; Giuseppe Carozzi; Achille Cattaneo; Francesco Colombi Borde; Luigi Conconi; Carlo Cressini; Uberto Dell'Orto; Francesco Filippini; Filippo Franzoni; Riccardo Galli; Emilio Gola; Vittore Grubicy De Dragon; Emilio Longoni; Alberto Malaspina; Pompeo Mariani; Eugenio Pellini; Gaetano Previati; Attilio Pusterla; Emilio Quadrelli; Mario Quadrelli; Giuseppe Quaranta; Giulio Ricordi; Giuseppe Rinaldi*; Luigi Rossi; Paolo Sala; Paul Troubetzkoy; Aleardo Villa; Renzo Weiss.

Bibliografia:

E.A., *Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», III (1894), 353, 24 dicembre 1894, p. 3.

c.b., *L'Esposizione della Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», VI (1894), 1642, 29 dicembre 1894, p. 3.

p.v.c., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXVI (1894), n. 351, 22 dicembre 1894, p. 4.

A.Z.C., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», IX (1894), 345, 24-25-26 dicembre 1894, p. 1

b.r., *Cose d'Arte. Le esposizioni della Famiglia Artistica e della Società Patriottica*, «Corriere della Sera», XIX (1894), n. 358, 30 dicembre 1894 p. 3

1895

14 dicembre 1895 – 26 dicembre 1895

Via S. Paolo, 10

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Altes*; Leonardo Bazzaro; Giorgio Belloni; Antonio Bezzola; Mosè Bianchi; Giovanni Buffa; Cesare Calchi Novati; Innocente Cantinotti; Giuseppe Cantù; Antonio Carminati; Giuseppe Carozzi; Filippo Carcano; Pietro Chiesa; Francesco Colombi Borde; Luigi Conconi; Conti*; Achille Filippini Fantoni; Riccardo Galli; Gattinara*; Gioachimo Galbusera; Emilio Gola; Emilio Longoni; Alberto Malaspina*; Pompeo Mariani Giuseppe Mentessi; Angelo Morbelli; Mario Quadrelli; Eugenio Pellini; Antonio Pirla; Gaetano Previati; Pio Sanquirico; Giuseppe Sartori; Paul Troubetzkoy; Michele Vedani; Aleardo Villa.

Bibliografia:

C.b., *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», VII (1895), 1996, 23 dicembre 1895, p. 2.

Callofilo, *Tre Esposizioncine*, «Corriere della Sera», XX (1895), n. 349, 20 dicembre 1895, p. 3

P.v.c., *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXVII (1895), n. 344, 16 dicembre 1895, p. 3

A.z.c., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», X (1896), 346, 28 dicembre 1895, pp. 2-3.

Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XXXVII (1895), 13009, 27 dicembre 1895, p. 2.

L'Esposizione annuale della Famiglia Artistica, «La Lega Lombarda», X (1896), 337, 18 dicembre 1895, p. 3.

L'Esposizione alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XXXVII (1895), n. 346, 18 dicembre 1895, p. 3

G.m., *Cose d'Arte. L'Esposizione della Famiglia Artistica*, «La Sera», IV (1895), 345, 17 dicembre 1895, p. 3.

G. Macchi, *Le Esposizioni Natalizie alla Famiglia Artistica ed alla Patriottica*, «La Sera», IV (1895), 354, 27-28 dicembre 1894, p. 3.

1896

23 dicembre 1896 – gennaio [?] 1897

Via Silvio Pellico, 8

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Raffaele Armenise; Giovanni Buffa; Innocente Cantinotti; Richard Carniel*; Giuseppe Carozzi; Pietro Chiesa; Francesco Colombi Borde; Luigi Conconi; Pietro Chiesa; Josef Feller Mayer; Riccardo Galli; Emilio Gola; Emilio Longoni; Pompeo Mariani; Eugenio Pellini; Antonio Pirla; Gaetano Previati; Attilio Pusterla; Mario Quadrelli; Paul Troubetzkoy; Michele Vedani; Aleardo Villa; Renzo Weiss; Guido Zuccaro.

Bibliografia:

C.b., *Un'Esposizione d'arte*, «L'Italia del Popolo», VII (1896), 2359, 27-28 dicembre 1896, p. 2.

Pvc., *Alla Patriottica ed alla Famiglia*, «La Lombardia», XXXVIII (1896), 357, 28 dicembre 1896, p. 2.

A.z.c., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lega Lombarda», XI (1896), 349, 30-31 dicembre 1896, p. 2.

G.m., *L'Esposizione natalizia alla Famiglia Artistica*, «La Sera», V (1896), 359, 31 dicembre 1896-1 gennaio 1897, p. 2.

La mostra della Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XXXVIII, 13637, 24 dicembre 1896, p. 2.

1897

15 dicembre 1897 – 1 gennaio 1898

Via Silvio Pellico, 8

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Ernesto Bazzaro; Giorgio Belloni; Guido Bertini; Luigi Borgo Maineri; Giovanni Buffa; Cesare Calchi Novati; Innocente Cantinotti; Giuseppe Cantù; Antonio Carminati; Giuseppe Carozzi; Pietro Chiesa; Cialente*; Guido Cinotti; Francesco Colombi Borde; Carlo Colombo; Luigi Conconi; Riccardo Galli; Primo Giudici; Emilio Gola; Josef Feller Mayer; Emilio Longoni; Gustavo Macchi; Emilio Magoni; Alberto Malaspina; Giuseppe Mascarini; Giuseppe Mentessi; Attilio Prendoni; Gaetano Previati; Attilio Pusterla; Cesare Ravasco; Arturo Rietti; Pio Sanquirico; Eugenio Speafico; Paul Troubetzkoy; Aleardo Villa; Guido Zuccaro.

fig. 1 Biglietto d'Invito all'Intima 1897 su disegno di Giovanni Buffa. Coll. Mazzanti.

Bibliografia:

C.b. *La interessante esposizione della Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», IX (1897), 2720, 18-19 dicembre 1897, p. 2.

Bon., *Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XXXVIII (1897), 13732, 31 dicembre 1897, p. 3.

P.v.c., *Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», XXXIX (1897), 353, 24 dicembre 1897, p. 2

A.z.c., *Note d'Arte*, «Lega Lombarda», XII (1897), 342, 22-23 dicembre 1897, pp. 2-3.

La Famiglia Artistica, «La Sera», VI (1897), 344, 15 dicembre 1897, p. 3.

G.m. [Guido Martinelli], *Due Esposizioni. Alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXII (1897), 353, 24 dicembre 1897, p. 2.

r., *alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XXXII (1897), 11486, 16 dicembre 1897, p. 3.

1898

20 dicembre 1898 – 5 gennaio 1899

Via Silvio Pellico, 8

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Luigi Borgo Maineri; Giovanni Buffa; Cesare Calchi Novati; Innocente Cantinotti; Giuseppe Carozzi; Pietro Chiesa; Carlo Colombo; Luigi Conconi; Romolo Dal Bo; Riccardo Galli; Emilio Longoni; Emilio Magoni; Marchiuti* Giuseppe Mascarini; Giuseppe Mentessi; Angelo Morbelli; Gaetano Previati; Michele Vedani; Guido Zuccari.

Bibliografia:

A.z.c., *Questioni d'arte*, «Lega Lombarda», XVI (1899), 1, 1 gennaio 1899, p. 2.

U. Ojetti, *Cronaca d'Arte. Due piccole esposizioni milanesi*, «Corriere della sera», XXIV (1899), n. 10, 10-11 gennaio 1899, pp. 1-2.

f.v., *Nel Campo Artistico, Alla Famiglia Artistica e alla Patriottica*, «La Lombardia», XL (1898), n. 356, 29 dicembre 1898, pp. 3-4.

1899

20 dicembre 1899 – 6 gennaio 1900

Via S. Paolo, 10

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Felice Bialetti; Luigi Borgo Maineri; Giovanni Buffa; Vittorio Agostino Castagneto; Pietro Chiesa; Armando Colla; Carlo Colombo; Luigi Conconi; Romolo del Bò; Emilio Longoni; Emilio Magoni; Masarini*; Giuseppe Mascarini; Mascayano*; Giuseppe Mentessi; Alfonso Quarantelli; Cesare Ravasco; Antonio Rizzi; Arturo Tosi; Michele Vedani.

fig. 2 Biglietto d'Invito all'Intima 1899 su disegno di Giovanni Buffa, coll. Mazzanti

Bibliografia:

G.b., *L'Esposizione Artistica della Patriottica. Alla Famiglia Artistica*, «La Lombardia», (XLI) 354, 25 dicembre 1899, p. 2.

G. Macchi, *Tre piccole Esposizioni*, «Il Tempo», II, 355, 10 gennaio 1900, pp. 1-2.

1900

Dicembre 1900 – Gennaio 1901

Via S. Paolo, 10

Artisti espositori:

Bibliografia:

c.b., *Arte. Le Esposizioni della Famiglia Artistica e della Patriottica*, «L'Italia del Popolo», X (1900), 3, 28 dicembre 1900, p. 2

Alla *Famiglia Artistica* – dove da poco cominciò la fornicazione coll'Accademia – l'ambiente modesto, intimo, pressoché di soli artisti, incoraggia i solitari, i ribelli, i giovani ad esporre i tentativi, le ricerche, le confidenze: spesso vi si rivela un esordiente; un dilettante è battezzato artista. I compratori sono buongustai d'avanguardia, modernisti intransigenti e raffinati, originali ritenuti addirittura pazzi pericolosi dai benpensanti dell'arte corrente, dai mecenati dell'ordine.

Alla *Patriottica* (a tempo avanzano *Società degli artisti* e ricapito obbligatorio degli ortodossi in ogni genere) la verde distesa dei tavolini di giuoco attrae la pitturina e la sculturina appartenenti a quella specie che, da tutta terra, accorre alla esposizione annuale del Principato di Monaco, *vulgo* Montecarlo, durante la *season*. Niente tentativi, nessuna ricerca, proibite le confidenze; quadretti invece: poca fatica e gradevole effetto; bella cornice e prezzo facile.

Vorrei citare alcune operette e alcuni autori e, facendo una rivista critica in chiave di acquistato e acquistabile, vorrei almeno rilevare qualche onorevole eccezione in via S. Giuseppe e qualche eccezione biasimevole in via San Paolo; ma venni oramai a prendere nel giornale uno spazio sproporzionato a quello occupato dalle due esposizioncine, quest'anno ancora più limitate e meno visitate del consueto. Basterà il registrare che questa volta quella della *Patriottica* è, nel suo complesso, meno mercantile del solito; mentre quella della *Famiglia Artistica* è, nel suo complesso, inferiore alla sua simpatica tradizione.

1901

Dicembre 1901- Gennaio 1902 [?]

Via S. Paolo, 10

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Mario Baroffio*; Bellini* [scultore]; Giorgio Belloni; Felice Bialetti; Tullo Brianzi; Giovanni Buffa; Giuseppe Cantù; Pietro Chiesa; Luigi Conconi; Baldassare Longoni; Emilio Longoni; Gustavo Macchi; Luigi Borgo Maineri; Giuseppe Mascarini; Giuseppe Mentessi; Filiberto Minozzi; Eugenio Pellini; Emilio Quadrelli; Mario Quadrelli; Cesare Ravasco; Pietro Adamo Rimoldi; Guido Zuccaro.

Bibliografia:

C.b., *Le esposizioni d'arte di fine d'anno*, «L'Italia del Popolo», X (1901), 366, 31 dicembre 1901, p. 2.

F. Vismara, *Le esposizioncelle alla Patriottica e alla Famiglia Artistica*, «La Sera», X (1901), 354, 26 dicembre 1901, p. 2.

1902

18 dicembre 1902 – 6 gennaio 1903

Foro Bonaparte 71

Artisti espositori:

Ermenegildo Agazzi; Giuseppe Amisani*; Enrico Astori; Elia Ajolfi; Balestrieri*; Carlo Balestrini; Giorgio Belloni; Felice Bialetti; Luigi Borgo Maineri; Tullo Brianzi; Giovanni Buffa; Rembrandt Bugatti; Cesare Calchi Novati; Giacomo Campi; Antonio Carminati; Pietro Chiesa; Cima*; Guido Cinotti; Luigi Conconi; Carlo Cressini; Romolo Dal Bò; Franco Fano; Josef Fellermeier; Carlo Fornara (?); Filippo Franzoni; Angelo Galli; Riccardo Galli; Giovanni Gilli; Emilio Gola; Oreste Labò; Baldassare Longoni; Emilio Longoni; Giuseppe Mascarini; Aldo Mazza; Guido Mazzocchi; Enrico Monti; Angelo Morbelli; Mario Moretti Foggia; Eugenio Pellini; Emilio Quadrelli; Cesare Ravasco; Pietro Adamo Rimoldi; Ercole Giuseppe Rinaldi*; Luigi Rossi; Antonio Seveso; Thalmann*; Arturo Tosi; Michele Vedani; Raul Viviani; Guido Zuccaro.

Bibliografia:

Alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XLIV (1902), 349, 20 dicembre 1902, p. 3

Alla «Famiglia Artistica», «Corriere della Sera», XXVII (1902), 348, 19 dicembre 1902, p. 4

L'Esposizione Intima della Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XLIII (1902), 15520, 19 dicembre 1902, p. 4.

G.m. [Gustavo Macchi], *Un poco d'arte. Esposizioni d'Arte-Concorsi-Arte Pubblica. II*, «Il Tempo», II (1903), 7, 7 gennaio 1903, pp. 1-2.

Novità nel Castello. Legno, ferro, vetro – Tre Esposizioni, «L'Italia del Popolo», XI (1902), 720, 26 dicembre 1902, p. 2.

Una bicchierata alla "Famiglia Artistica", «L'Italia del Popolo», XI (1902), 714, 19 dicembre 1902, pp. 2-3.

1903

19 dicembre 1903 – 6 gennaio 1904

Foro Bonaparte, 71

fig. 3 Biglietto d'Invito all'Intima 1903 su disegno di Riccardo Galli. Coll. Mazzanti.

Artisti espositori:

Felice Abrami; Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Giuseppe Amisani; Elia Ajolfi; Pier Enrico Astorri; Carlo Balestrini; Felice Bialetti; Giorgio Belloni; Leonardo Bistolfi; Archimede Bresciani da Gazzola; Tullo Brianzi; Giovanni Buffa; Cesare Calchi Novati; Innocente Cantinotti; Giuseppe Cantù; Vittorio Agostino Castagneto; Carlo Cazzaniga; Cellini*; Pietro Chiesa; Carlo Cressini; Riccardo Galli; Gazzeri *d*; Giovanni Gilli; Oreste Labò; Baldassare Longoni; Emilio Longoni; Gustavo Macchi; Pompeo Mariani; Aldo Mazza; Giuseppe Mentessi; Angelo Morbelli; Mario Moretti Foggia; Giuseppe Omio; Lazzaro Pasini; Antonio Piatti; Eugenio Pellini; Attilio Prendoni; Franco Quadrelli; Alfonso Quarantelli; Cesare Ravasco; Pietro Adamo Rimoldi; Scola*; Alfredo Tansini; Talmann*; Arturo Tosi; Michele Vedani; Raul Viviani; Guido Zuccaro.

Bibliografia:

c.b., *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», XII (1903), 1080, 27 dicembre 1903, p. 2

a.c., *Notizie Artistiche. Due esposizioni artistiche a Milano*, «Corriere della Sera», XXVIII (1903), 350, 21 dicembre 1903, p. 3.

Il Conte Azzurro, *Il quarto d'ora*, «Natura ed Arte», XIII (1903-1904), f. III, pp. 17-1

L'arte a Milano. Una corsa nelle tre esposizioni ora aperte, «La Lombardia», XLV (1903), 353, 24 dicembre 1903, pp. 1-2.

r.s., *L'esposizione intima annuale alla «Famiglia Artistica»*, «La Sera», XII (1903), 351, 22-23 dicembre 1903, p. 2.

F.M.V. [Francesco Malaguzzi Valeri], *Le Esposizioni artistiche a Milano. Alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XCIV (1903), 15884, 25 dicembre 1903, p. 2.

1904

22 dicembre 1904 – gennaio 1905

Piazza San Sepolcro, 9

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Elia Ajolfi; Altes*; Carlo Balestrini; Giorgio Belloni; Felice Bialetti; Roberto Borsa; Archimede Bresciani da Gazoldo; Tullo Brianzi; Camillo Broggi; Giovanni Buffa; Cesare Calchi Novati; Sante Callegari; Innocente Cantinotti; Giuseppe Cantù; Vittorio Agostino Castagneto; Carlo Cazzaniga; Pietro Chiesa; Carlo Cressini; Romolo Del Bò; Riccardo Galli; Emilio Gola; Grata*; Oreste Labò; Baldassare Longoni; Emilio Longoni; Alberto Malaspina; Pompeo Mariani; Aldo Mazza; Giuseppe Mentessi; Carlo Moroni; Giuseppe Omio; Lazzaro Pasini; Eugenio Pellini; Antonio Piatti; Emilio Quadrelli; Mario Quadrelli; Alfonso Quarantelli; Cesare Ravasco; Pietro Adamo Rimoldi; Giodano Rossi; Luigi Rossi; Scola*; Arturo Tosi; Michele Vedani; Raul Viviani; Renzo Weiss; Guido Zuccaro.

Bibliografia:

Alla Famiglia Artistica. L'esposizione di Quadri, «La Perseveranza», XLV (1904), 16237, 23 dicembre 1904, p. 2.

a.c., *Cose d'arte. Alla Famiglia Artistica*, «Il Tempo», VI (1904), 354, 30 dicembre 1904, p. 2.

a.c., *Notizie Artistiche - L'esposizione alla Famiglia Artistica di Milano*, «Corriere della Sera», XXIX (1904), n. 351, 25 – 26 dicembre 1904, p. 4.

c. b. *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Italia del Popolo», XIII (1904), 1438, 30 dicembre 1904, p. 3.

m.b.c., *Cronaca d'Arte. L'Esposizione alla "Famiglia Artistica"*, «La Lombardia», XLVI (1904), 351, 25 dicembre 1904, p. 1.

1905

19 dicembre 1905 – 7 gennaio 1906

Piazza San Sepolcro, 9

Artisti espositori:

Adami*; Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Elia Ajolfi; Giorgio Belloni; Innocente Cantinotti; Pietro Chiesa; Plinio Codognato; Romolo Del Bò; Francesco Della Volta*; Riccardo Galli; Baldassare Longoni; Emilio Longoni; Gustavo Macchi; Pompeo Mariani; Giuseppe Mascarini; Aldo Mazza; Guido Mazzocchi; Giuseppe Mentessi; Carlo Moroni; Eugenio Pellini; Attilio Prendoni; Emilio Quadrelli; Arturo Rietti; Pasquale Rimodi; Giovanni Sottocornola; Arturo Tosi; Michele Vedani; Aleardo Villa; Raul Viviani; Guido Zuccaro.

Bibliografia:

m.b.c., *Note d'arte. Esposizione intima alla Famiglia Artistica, «La Lombardia»*, XLVII (1905), 350, 21 dicembre 1905, p. 1.

L'esposizione alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXXI (1906), 6, 6 gennaio 1906, p. 4.

L'esposizione intima di Natale alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXX (1905), 348, 19 dicembre 1905, p. 3.

L'Esposizione intima di Natale alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXX (1905), 353, 24 dicembre 1905, p. 3.

Notizie Artistiche. L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXX (1905), 349, 20 dicembre 1905, p. 3.

1906

22 dicembre 1906 – gennaio 1907

Piazza San Sepolcro, 9

Artisti espositori:

Ermenegildo Agazzi; Giuseppe Cantù; Vittorio Agostino Castagneto; Guido Cinotti; Emilio Longoni; Pompeo Mariani; Giuseppe Mascarini; Angelo Morbelli; Carlo Moroni; Antonio Piatti; Franco Quadrelli; Adolfo Ferraguti Visconti; Michele Vedani; Raul Viviani.

Bibliografia:

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXXI (1906), 351, 23 dicembre 1906, p. 3

Esposizione Intima, «La Lombardia», XLVIII (1906), 350, 23 dicembre 1906, p. 4

Esposizione Intima alla Famiglia Artistica, «La Lombardia», XLVIII (1906), 356, 30 dicembre 1906, p. 4

U. Monneret, *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», XLVIII (1907), 3, 3 gennaio 1907, p. 2.

1907

22 dicembre 1907 – 6 gennaio 1908

Via S. Raffaele, 6

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Guglielmo Baldassini; Mario Bezzola*; Roberto Borsa; Archimede Bresciani da Gazoldo; Felice Bialetti; Emilio Broggi; Sante Callegari; Innocente Cantinotti; Filippo Carcano; Vittorio Agostino Castagneto; Giannino Castiglioni*; Carlo Cattaneo; Giovanni Cavalli; Carlo Cazzaniga; Pietro Chiesa; Filippo Franzoni; Cesare Fratino; Riccardo Galli; Alessandro Gallotti; Emilio Gola; Napoleone Gradi*; Angelo Landi; Baldassare Longoni; Angelo Luraschi; Gustavo Macchi; Luigi Mantovani; Giuseppe Mascarini; Guido Mazzocchi; Angelo Morbelli; Mario Moretti Foggia; Lazzaro Pasini; Eugenio Pellini; Antonio Piatti; Carlo Prada; Emilio Quadrelli; Francesco Quadrelli; Adamo Rimoldi; Luigi Russolo; Antonio Rubino; Eugenio Sala; Paolo Sala; Ada Schalk; Vico Viganò; Giovanni Sottocornola; Raul Viviani; Renzo Weiss.

Bibliografia:

L'esposizione alla "Famiglia Artistica", «Corriere della Sera», XXXII (1907), 350, 23 dicembre 1907, p. 4.

Terra d'Ombra, *Esposizioni d'arte. Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XVII (1908), 7, 7-8 gennaio 1908, p. 2.

Virens, *Le esposizioni della "Famiglia Artistica" e della "Patriottica"*, «La Lombardia», II (1907), 356, 30 dicembre 1907, pp. 1-2.

1908 – Esposizione del Bianco e Nero

18 aprile 1908 – 10 maggio 1918

Via S. Raffaele, 6

Artisti espositori:

Felice Abrami; Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Ambrogio Alciati; Giorgio Belloni; Mario Bezzola; Mario Biazzini; Vespasiano Bignami; Archimede Bresciani Da Gazoldo; Giuseppe Camona; Giuseppe Cantù; Carlo Cazzaniga; Pietro Chiesa; Luigi Conconi; Emilio Gola; Italo Jozs; Angelo Luraschi; Guido Mazzocchi; Giuseppe Mentessi; Carlo Moroni; Eugenio Pellini; Antonio Rubino; Luigi Russolo; Sola [forse Sala]*; Aleardo Terzi; Vico Viganò.

fig. 4 Biglietto di Invito al Bianco e Nero del 1908, disegno di Aleardo Terzi, già Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese

Bibliografia:

L'esposizione di bianco e nero, «Il Secolo», XLIII, 15088, 27 aprile 1908, p. 3.

Notizie artistiche. Mostra di Bianco e Nero, «Corriere della Sera», 33 (1908), 111, 21 aprile 1908, p. 4

1908

26 dicembre 1908 – 6 gennaio 1909

Via S. Raffaele, 6

Artisti espositori:

Felice Abrami; Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Ambrogio Alciati; Dante Bertini; Guglielmo Baldassini; Bassini*; Mario Bezzola; Mario Biazzini; Cornelia Bisi; Umberto Boccioni; Emilio Borsa; Roberto Borsa; Archimede Bresciani da Gazoldo; Brusa*; Cesare Calchi Novati; Sante Callegari; Giuseppe Camona; Giuseppe Cantù; Filippo Carcano; Giuseppe Carozzi; Aldo Carpi; Carlo Carrà; Vittorio Castagneto; Achille Cattaneo; Giovanni Cavalli; Giannino Castiglioni; Pietro Chiesa; Carola De Agostini; Carlo Erba; Stephan Erzia; Filippo Franzoni; Riccardo Galli; Alessandro Gallotti; Napoleone Gradi; Giovanni Battista Grandi*; Giannino Grossi; Achille Jemoli; Italo Josz; Angelo Landi; Angelo Luraschi; Luigi Macchi; Alberto Malaspina; Ugo Martelli; Aldo Mazza; Guido Mazzocchi; Mario Moretti Foggia; Moracci*; Carlo Moroni; Giuseppe Omio; Augusto Ortolani; Antonio Pasinetti; Lazzaro Pasini; Romolo Pellegrini; Eugenio Pellini; Antonio Piatti; Pietro Adamo Rimoldi; Egidio Riva; Gloriano Rossi; Luigi Rossi; Enrico Savoldi; Scandellari; Ada Schalk; Giovanni Sottocornola; Carlo Tagliabue; Arturo Tosi; Giuseppe Vaiani; Vico Viganò; Raul Viviani; Winderling*; Guido Zuccaro.

Bibliografia:

Alla Famiglia Artistica, «La Perseveranza», L (1909), 2, 2 gennaio 1909, p. 3

a.c., *Notizie Artistiche Esposizione alla Famiglia Artistica di Milano*, «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 359, 27 dicembre 1908, p. 5.

A.D.C., *Un'esposizione intima alla Famiglia Artistica*, «La Giovane Italia», n.2, febbraio 1909, pp. 83-84: 83.

Esposizione alla Famiglia Artistica, «La Perseveranza», XLIX (1908), 359, 27 dicembre 1908, p. 3.

d.l.m., *L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica*, «L'Unione», I (1908), 872, 28 dicembre 1908, p. 4.

G. Marangoni, *Piccole esposizioni natalizie*, «La Lombardia», L (1908), 360, 29 dicembre 1908, p. 2

1909

26 dicembre – 6 gennaio 1909

Via S. Raffaele, 6

fig. 5 Coperta editoriale del catalogo della mostra e biglietto di Invito per l'Intima del 1909 su disegno di Carlo Carrà. In basso il biglietto ordinario di ingresso con l'introduzione della tassa sperimentata nell'edizione del 1909.

Milano, coll privata (in deposito presso l'Archivio Storico Famiglia Artistica Milanese)

Artisti espositori:

1. Strada Attilio	Bronzo
2. Agazzi Carlo	Studio di paese in Valcava
3. //	//
4. //	//
5. //	//
6. //	//
7. //	//
8. Omio Giuseppe	Impressioni
9. //	//
10. //	//
11. //	//
12. //	Alta montagna
13. //	Casolari
14. Piatti Antonio	Parco di Milano
15. Moroni Carlo	Paesaggio
16. //	Rustico
17. //	Lanca sul Ticino
18. //	Parco di Monza
19. //	Impressioni
20. Mazzocchi Guido	//
21.	//
22.	//
23.	//
24.	Ritratto della Sig.na Risi
25. Eugenio Pellini	Bronzo, Ritratto
26. //	Attesa
27. Moretti-Foggia Mario	Notre Dame, Paris
28. //	Saint Etienne, Paris
29. Giannotti G. B.	Impressioni
30. //	//
31. //	Vialone di Gorla
32. //	Brunate
33. //	S. Marco
34. //	Impressioni
35. //	Crepuscolo
36. //	Impressioni
37. //	Casolari in Montagna
38. //	Studio di paese
39. Carozzi Giuseppe	Il Cervino
40. //	Ballo al chiaro di luna – cfr. Varietas 1909, p. 593
41. Tosi Arturo	Paesaggi Valle Seriana
42. //	//
43. Ermenegildo Agazzi	Ritratto
44. Tosi Arturo	Paesaggi Valle Seriana
45. //	//
46. Ermenegildo Agazzi	Sensazione verde
47	La Presolana
48. //	Songavazzo

49. //	Tempo di pioggia
50. //	Case rustiche
51. //	Marina
52. //	Impressione dal vero
53. //	//
54. Bresciani Archimede	Ricordi di Venezia
55. //	//
56. //	//
57. //	//
58. B[R]ussolo Luigi	Piante al vento
59. //	//
60. //	//
61. Jemoli Achille	Studio di paesaggio
62. //	//
63. Risi Cornelia	Impressione ad olio
64. //	//
65. Caprotti Guido	Studio di teste
66. Cattaneo Achille	Impressioni
67. Turati Luigi	Chioggia
68. //	Contadina
69. Caprotti Guido	Sole e nebbia
70. Turati Luigi	Vela Bianca
71. //	Barche Chioggette
72. Ravasco Cesare	Studio
73. //	//
74. //	//
75. Grandi G.B.	Giardino
76. Castiglioni Giannino	Sul lago
77. Borsa Roberto	Rio
78. Caprotti Guido	Bosco
79. Risi Cornelia	Studio ad Olio
80. //	Autunno
81. //	Riflessi autunnali
82. Lombardi Ambrogio	Al Pascolo
83. Jemoli Achille	Il ponte
84. Maldarelli giuseppe	Ritratto
85. //	Testa di ragazza
86. //	//
87. Mantovani Luigi	Nubi
88. //	//
89. Boniforti Savina	Stagno
90. Grandi G.B.	Mio figlio
91. Rigamonti Mariquita	Testa ad olio
92. Leoni Giuseppe	Studio
93. Barbieri Alessandro	Cadon le foglie
94. //	Prima comunione
95. //	Studio ad olio
96. Biazzini Mario	Autoritratto
97. //	Testa di ragazza
98. Borsa Roberto	Venezia
99. //	Sbarco S. Zaccaria, Venezia

100. //	Palazzo antico a Venezia
101. Carrà Carlo Dalm.	Impressioni di Chioggia
102. //	Studi in montagna
103. //	//
104. //	//
105. //	//
106. //	//
107. //	//
108. //	//
109. Sala Paolo	Nel cortile
110. //	Bosco
111. Castagneto Vittorio	Impressioni di Venezia
112. //	//
113. //	//
114. //	//
115. Rocco Giovanni	Paesaggio
116. Borsa Roberto	Testa di alcoolizzato
117. Moretti – Foggia Mario	Grun ein Wald
118. Mantovani Luigi	Impressione
119. Amisani Giuseppe	Autoritratto
120. Ortolani Augusto	Alti pascoli
121. Rossi Luigi	Madre
122. Gallotti Alessandro	Chioggia
123. Carcano Filippo	Riposo
124. //	Il superbo
125. //	Ostinata
126. //	Tramonto
127. Ferragutti Visconti	Paese
128. //	Capricciosa
129. Martelli Ugo	Chiaro di Luna
130. //	Alberi al vento
131. Amisani Giuseppe	Studio di testa
132. Viviani Raul	Arco di S. Nicolò a Firenze
133. //	Casucce Rosse
134. Rossi Gloriano	Auto ritratto
135. //	Ritratto di signora
136. Morbelli Angelo	Dopo la pioggia
137. //	Neve
138. //	Alta montagna
139. Ravasco Cesare	Ritratto dell'ing. Gallavresi
140. Macchi Luigi	Macchietta in bronzo
141. Pasini Lazzaro	Montanaro
142. //	Conca di Rusa (Valsesia)
143. //	Impressione a Rusa
144. //	Grampa di Mollia
145. //	Piedirina
146. Mazzolari Ugo	Gargnano
147. //	L'eremo
148. Cavalli Giovanni	Impressioni
149. //	//
150. //	//

151. //	//
152. //	//
153. //	//
154. Fratino Cesare	Paesaggio
155. //	//
156. //	Paesaggio di notte
157. //	Venezia
158. //	Verziere di Milano
159. //	Giardino
160. Castiglioni Giannino	Bozzetto ad olio
161. //	//
162. Abrami Felice	Venezia
163. //	Fra il Verde
164. //	Chiesa in montagna
165. //	Venezia
166. Galli Riccardo	In porto a Genova
167. //	Studio di paese
168. //	Pineta a Pegli
169. Boccioni Umberto	Impressione di figura
170. //	Mattino
171. //	Impressione di paese
172. //	Crepuscolo
173. Gradi Napoleone	Marina
174. //	Teste di ragazze
175. Rimoldi Pietro	Naviglio
176. Mazza Aldo	Sulla Spiaggia
177. //	Vele
178. //	Similitudini
179. Erba Carlo	Paese
180. //	Tramonto d'autunno
181. Della Volta Francesco	Paesaggio
182. Pasinetti Antonio	Paesaggio
183. Bezzola Mario	Riflessi di sole
184. //	Pesco in fiore
185. //	Nel parco di Monza
186. //	Castello in Valsolda
187. //	Nel parco di Monza
188. //	Sorriso
189. Ravasco Cesare	Gesso
190. Rigamonti Mariquita	Pastello
191. Marana Eugenio	Impressioni
192. //	//
193. Sottocornola Giov.	Figura a pastello
194. //	Verginità
195. Bonzagni Aroldo	Fiori del male
196. //	La macchina
197. //	Notturmo
198. //	Le bambole
199. //	Fiori del male
200. Marana Eugenio	Pastello
201. Rossi Luigi	Frumento (pastello)

202. Rigamonti Mariquita	Pastello
203. //	//
204. Weiss Renzo	Acquarello
205. //	//
206. Rimoldi Pietro Adamo	Rose
207. //	Studio a pastello
208. Totonelli Gamillo	Campagna romana
209. //	Stagni di Lambrate
210. //	//
211. //	Campagna romana
212. De Agostini Carola	Pastelli
213. Barbieri Alessandro	Bozzetto
214. Pensa Maria	Impressione
215. Leoni Giuseppe	Studio
216. Marana Eugenio	Studio
217. //	//
218. Bollier Nancy	Impressioni
219. Grossi Giannino	Pecore
220. Moizo Benedetto	Studi
221. //	//
222. //	//
223. Grossi Giannino	Sul Lago
224. //	//
225. //	//
226. Rimoldi Pietro Adamo	Ritratto
227. Braschi Antonio	Paesaggio
228. //	//
229. Leoni Giuseppe	Autunno
230. Vezzoni Paolo	Nevicata
231. //	Aurora (colli di Brescia)
232. //	Impressione
233. Pellegrini Romolo	Paesaggio (Studio)
234. Marana Eugenio	Riflesso
235. //	Vicolo
236. //	Paesaggio
237. Calchi Novati Cesare	Funghi
238. //	Anemoni
239. Vezzoni Paolo	Il Lago
240. Barbieri Alessandro	In Montagna
241. //	Duomo (interno)
242. Bernasconi Ugo	Fiori
243. //	//
244. //	//
245. Monzini Luigi	Marina
246. Braschi Antonio	Ritratto
247. //	Paesaggio
248. Monzini Luigi	Adda ad Airuno
249. Laforet Augusto	Ultima luce
250. Leoni Giuseppe	Paesaggio
251. Josz Italo	Ritratto
252. Baffini Silvio	Testa di Vecchio

253. Moretti Foggia Mario	Susteinhovn
254. Lombardi Ambrogio	Nube rossa
255. Leoni Giuseppe	Barche
256. Barrella Gianni	Ritratto
257. Arpesani L.	Bronzo
258. //	//
259. Castiglioni Giannino	Targa per le nozze d'argento dell'On. Gussoni
260. //	Ritratto
261. Saroldi Enrico	Il primo peccato Targa
262. //	Allegorie a Venezia Medaglie
263. //	Il canto Targa
264. //	Pastorale Targa
265. Dal Castagné Albino	Sorelline
266. //	La Sposa
267. Josz Italo	Ritratto
268. //	//
269. Antonio Rubino	Distruzione
270. //	Il Dolore
271. //	L'acqua
272. //	Il fuoco
273. //	Castello di sogno
274. //	Cavalcata bizzarra
275. Luraschi Lino	Un cieco
276. //	Settecento
277. Agazzi Carlo	Piazza Fontana
278. Piatti Ugo	Studio d'alberi
279. //	//
280. //	//
281. //	//
282. Jemoli Achille	Ritratto
283. Penagini Siro	Studio d'animali
284. //	//
285. //	Nel parco a Berlino
286. //	Studio d'animali
287. Russolo Luigi	Acqueforti
288. //	Nietzsche (acquaforte)
289. //	Acqueforti
290. Chiesa Pietro	La cattedrale
291. Penagini Siro	Schizzo di nudo
292. //	Cavalli
293. Fratino Cesare	Sogno architettonico
294. Viganò Vico	Le lavandaie
295. //	Danza infantile
296. //	La convalescenza
297. //	Le comari

Bibliografia:

C.b., *L'Esposizione alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLIV (1909), 15687, 22 dicembre 1909, p. 3.

a.c., *Notizie Artistiche. L'Esposizione della Famiglia artistica*, «Corriere della Sera», XXXIV (1909), 350, 19 dicembre 1909, p. 6.

Esposizione Annuale d'Arte della Famiglia Artistica Via San Raffaele 6. 15 dicembre 1909-8 gennaio 1910. Catalogo, I.C.A.P., Milano 1909.

L'Esposizione della Famiglia Artistica, «L'Unione», II (1909), 859, 31 dicembre 1909, p. 4

L'Esposizione della Famiglia Artistica, «La Perseveranza», L (1909), 353, 21 dicembre 1909, p. 2

L'esposizione intima della "Famiglia Artistica", «La Perseveranza», L (1909), 351, 19 dicembre 1909, p. 3.

G. Marangoni, *Piccole Esposizioni*, «La Lombardia», LI (1909), 359, 29 dicembre 1909, pp. 1-2.

L. Mezzadri, *Note d'Arte. Alla Famiglia Artistica di Milano*, «La Provincia di Brescia», XLI (1910), 10, 10 gennaio 1910, p. 3.

1910 – Esposizione del Bianco e Nero

19 marzo 1910 – 3 aprile 1910

Via S. Raffaele, 6

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Mario Bezzola; Mario Biazzi; Umberto Boccioni; Aroldo Bonzagni; Filippo Carcano; Carlo Carrà; Carlo Cressini; Vittore Grubicy De Dragon; Achille Jemoli; Italo Josz; Clemente Pugliese Levi; Angelo Luraschi; Luigi Mantovani; Ugo Martelli; Aldo Mazza; Giuseppe Omio; Lazzaro Pasini; Romolo Pellegrini; Gaetano Previati; Luigi Rossi; Antonio Rubino; Luigi Russolo; Arturo Tosi.

Bibliografia:

Artisti e Futuristi alla Famiglia Artistica, «L'Unione» III (1910), 79, 30 marzo 1910, p. 4.

a.c., *Notizie Artistiche. Un'esposizione di Bianco e Nero*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 79, 20 marzo 1910, p. 5.

Il Bianco e Nero alla Famiglia Artistica, «La Perseveranza», LI (1910), 80, 21 marzo 1910, pp. 2-3.

A. Inglese, *L'Esposizione di bianco e nero alla Famiglia Artistica*, «Arte e Artisti», VIII (1910), 167, 1 aprile 1910, p. 2.

L'esposizione di Bianco e Nero, «La Perseveranza», LI (1910), 79, 20 marzo 1910, p.3.

La mostra di bianco e nero alla Famiglia Artistica, «Il Secolo», XLV (1910), 15775, 21 marzo 1910, p. 5.

1910

20 dicembre 1910 – 1 gennaio 1911

Via S. Raffaele, 6

fig. 6 Coperta editoriale del Catalogo e Biglietto d'Invito per l'Intima 1910 su disegno di Aroldo Bonzagni. Catalogo (Cesena, Biblioteca Malatestiana), Cartolina (Milano, coll. privata in deposito presso l'Archivio Storico della Famiglia Artistica Milanese)

Artisti espositori:

1. Agazzi Carlo
2. //
3. //
4. //
5. //
6. //
7. //
8. //
9. //
10. //
11. //
12. //
13. Ortolani Augusto
14. //
15. Pariani Alfredo
16. //
17. //

Sera d'oro	Sera d'oro
Mattino ridente	Mattino ridente
Meriggio	Meriggio
Sera serena	Sera serena
Scogliera di Recco	Scogliera di Recco
Riflessi	Riflessi
Tramonto	Tramonto
Mattino azzurro	Mattino azzurro
Grigi dorati	Grigi dorati
Campo di grano	Campo di grano
Sera	Sera
Testa (affresco)	Testa (affresco)
Aratura in Val Leogra	Aratura in Val Leogra
Il Leogra	Il Leogra
Piove sul Segrino	Piove sul Segrino
Impressioni in Brianza	Impressioni in Brianza
Il Disgrazia (Valtellina)	Il Disgrazia (Valtellina)

17b. //	//
18. //	//
19. //	//
20. Grandi Giov. Batt.	Studio
21. //	//
22. //	//
23. //	Grand Boulevard
24. //	Studio
25. //	Sotto i castagni
26. //	Studio
27. Marana Eugenio	Studi:
//	1. Tramonto
//	2. Alla Bovisa
//	3. Prealpi
//	4. Al Parco
//	5. Mattino in Brianza
//	6. Al Parco
//	7. Viottolo
//	8. Tronco d'ulivo
//	9. Rupe al sole
//	10. Sole e vento
//	11. Pineta
//	12. 13. 14. 15. Mattinata nuvolosa
//	16. Alba serena
28. //	Pianura Lombarda
29. Piatti Antonio	Il lago dei cigni a Bruxelles
30. //	Ragazza olandese
31. //	Canale olandese
32. //	Sulla Senna a Parigi
33. Tosi Arturo	Impressioni
34. //	//
35. //	//
36. //	//
37. //	//
38. //	//
39. Poggiati Mario	Testa
40. Viviani Raul	Sera d'autunno
41. Erba Carlo	Studio di paese
42. //	Crepuscolo
43. //	Impressioni
44. //	Impressioni
45. Caprotti Guido	Paesaggio
46. //	//
47. //	Testa
48. Russolo Luigi	Il Profumo
49. //	Impressione
50. //	Nietzsche
51. //	I Lampi
52. //	Strada Ferrata
53. //	Acqueforti
54. //	//

55. //	//
56. Boccioni Umberto	Baruffa
57. //	Crepuscolo
58. //	Il Lutto
59. //	Maestra di scena
60. Carrà Carlo	La Città
61. //	//
62. //	//
63. //	//
64. //	//
65. //	//
66. //	Paesaggio
67. Bezzola Mario	Il ghiacciaio del Tiefen
68. //	Sul Gottardo
69. Morbelli Angelo	Canale di Murano
70. Martelli Ugo	L'olivo
71. //	Impressioni
72. //	Autunno
73. Della Volta Francesco	Paesaggio
74. Morbelli Angelo	Laguna
75. Amisani Giuseppe	Ritratto del N.H. Carlo Zen
76. Jemoli Achille	Bufera
77. //	Rio del Malcantone
78. //	Mattino d'inverno
79. //	Tramonto
80. Mazza Aldo	Sulla Spiaggia
81. //	Marina
82. Moroni Carlo	Al Parco di Milano
83. Maldarelli Giuseppe	Studio di Testa
84.	Studio
85. //	//
86. Lanfreddi Egisto	Studio di Testa
87. Moroni Carlo	Riflessi
88. Agazzi Ermenegildo	7 impressioni
89. //	Paese
90. //	//
91. //	//
92. //	//
93. //	Testa di donna
94. //	Paese
95. Carozzi Giuseppe	Paese
96. //	Bozzetto
97. //	Tramonto
98. Conconi Luigi	Fosso divisorio
99. //	Pianta
100. Grossi Giannino	Impressioni di Venezia
101. //	//
102. //	//
103. //	//
104. //	//
105. //	Scene notturne

106. Fratino Cesare	Testa
107. //	La Stazione
108. Mazzocchi Guido	Dopo l'uragano
109. //	Testa di bimba
110. //	Ritratto di mia sorella
111. //	Spighe mature
112. //	Accordi
113. Maimeri Gianni	Studi: notte
114. //	Venezia
115. //	Strade
116. //	Torrente
117. //	Impressioni
118. Abrami	Alta montagna
119. //	L'ospizio
120. //	Studio
121. //	//
122. //	//
123. //	//
124. //	//
125. Pasini Lazzaro	Monte Rosa
126. //	Capretta
127. //	Dal pascolo (Val Sesia)
128. //	Valle Imagna
129. //	Piove a Rusa
130. //	La nonna
131. //	Alagna Sesia
132. //	San Giuliano (Genova)
133. //	Alla Fonte in Val Sesia
134. Borsa Roberto	Pian Quaggè
135. //	Viuzza di Premeno
136. //	Pian Nava
137. //	Riva degli Schiavoni
138. //	Fra i monti
139. //	Primo sole sul Zeda
140. //	Prime ombre a Venezia
141. //	Scheveningen
142. Poggiati Mario	Testa
143. Biazzi Mario	Ritratto del pittore Romani
144. Castiglioni Giannino	Paesaggi
145. Biazzi Mario	Ritratto
146. Moretti Foggia Mario	Una piazza di Damasco
147. //	Cammellieri del Gisa
148. //	Beduini del Sahara
149. Pasinetti Antonio	Lago di Garda
150. //	La Valle
151. //	Lago di Como
152. Jotz Italo	Donna Umbra
153. //	Io e lei
154. Ravasco Cesare	Le Nuvole
155. Strada Attilio	Riposo (gesso)
156. Dal Castagnè	Bronzo

157. Dresler Alberto	Figurina di donna (gesso)
158. Castiglioni Giannino	Primavera
159. Macchi Luigi	Busto (gesso)
160. Vedani Michele	Satiro (bronzo)
161. Arpesani Lina	Sorrisi (bronzo)
162. Calchi Novati Cesare	Paesaggio
163. Zago Erma	Impressioni
164. Luraschi Angelo	Paesaggio
165. //	Torno
166. //	Paesaggio d'autunno
167. Rimoldi Pietro Adamo	Autoritratto
168. //	Il monte Rosa
169. //	La Toilette
170. //	Platani
171. //	Lungo il naviglio
172. Ghedini Carlo	Impressione
173. //	//
174. //	//
175. Remondina Carlo F.	Marina
176. //	La fiera di P.ta Genova
177. Salvetti	Mamma Povera
178. //	In casa
179. Rigamonti Mariquita	Impressioni – Brianza
180. //	//
181. //	Gioconda R (studio)
182. Turati Luigi	Ultimo sole
183. //	Alta montagna
184. Barella Gianni	Vecchie barche
185. //	Paesaggio
186. Bertini Dante	Lavori sul corso Venezia a Milano
187. Piatti Ugo	Studi
188. //	//
189. //	//
190. Gianotti G.B.	Impressioni
191. //	//
192. //	//
193. //	//
194. //	//
195. //	//
196. //	//
197. Braschi Antonio	Autunno
198. //	Bambina
199. //	Paesaggio
200. //	Alpe
201. Barbieri Alessandro	Cortile
202. //	Al bivio
203. //	Raggio di sole
204. //	Atrio S. Ambrogio
205. //	Vita cittadina
206. //	Bambini nei campi
207. Pasinetti Antonio	Maternità

208. //	//
209. //	//
210. Pensa Maria	Pastello
211. //	//
212. //	//
213. //	//
214. Bellio Ugo	Grotta azzurra
215. De Agostini Carola	Sorelline
216. Vezzoni Paolo	Pescarenico
217. //	Lago di Garda
218. //	Nevicata
219. //	Mattino
220. Laforet Augusto	Una via di Intragna
221. //	Pergolato a Crenna
222. //	Casa del sindaco – Intragna
223. Pellizzari Ferruccio	In montagna
224. //	Ai giardini di Milano
225. //	Autoritratto
226. Lanfreddi Egisto	Paesaggio
227. //	//
228. Bellio Ugo	Foresta
229. //	Effetto di luna
230. //	Cortile spagnolo
231. //	Nelle gole dei Pirenei
232. Arpesani Lina	Nanna
233. Ravasco Cesare	Madre con bambino
234. Castiglioni Giannino	Non radice sed vertice
235. Saroldi Enrico	Capre
236. Castiglioni Giannino	Il faro
237. Ravasco Cesare	Targa
238. Castiglioni Giannino	Medaglia di premiazione del ministero dell'I.P. per le scuole d'arte e musica
239. Saroldi Enrico	Il brutto
240. Del Castagné Albino	Arte e musica
241. Strada Attilio	Testa di bimbo
242. Del Castagné Albino	Ritratto puttino
243. Campi Giacomo	Acquarello
244. //	//
245. //	//
246. Poggiati Mario	Armonie
247. //	Disegni
248. Barella Gianni	Figura decorativa
249. //	//
250. Bonzagni Aroldo	Riflessi elettrici
251. //	Solitudine
252. //	Lei e Lui
253. //	Five o'clock tea
254. //	Dame e cavalieri
255. //	Luce e fango
256. //	Profili d'oggi
257. //	Passaggio a livello

258. //	Impressioni di vita nostra
259. De Agostini Carola	Cuffietta azzurra
260. //	Notturnino
261. //	Testina
262. Conconi Luigi	Acquarello
263. //	//
264. Pellegrini Romano	Antico ponte delle gabelle
265. //	Lierna
266. //	Il Verziere
267. Luraschi Angelo	A sera
268. Omio Giuseppe	Autoritratto
269. Dudreville Leonardo	Dramma
270. Dudreville Leonardo	Glorie antiche
271. //	L'opificio
272. Callegari Sante	Il vagabondo
273. //	Un'ora d'angoscia
274. //	Donna nuda
275. //	Sorridente
276. //	Serenità
277. //	Rimorso
278. Arpesani Lina	Segreto

Bibliografia:

d.b., *Alla "Famiglia Artistica". Esposizione Intima*, «La Perseveranza», LI (1910), 353, 21 dicembre 1910, p. 3.

M.B. [Mario Bezzola], *Una Esposizione alla Famiglia Artistica*, «L'Unione», III (1910), 360, 30 dicembre 1910, p. 3.

a.c., *Un'altra esposizione di Belle Arti*, «Corriere della Sera», XXXV (1910), 356, 24 dicembre 1910, p. 5.

Catalogo Illustrato della Esposizione Annuale d'Arte della Famiglia Artistica. Anno 1910-11, I.G.A.P., Milano 1910

L'Esposizione intima della Famiglia Artistica, «Il Secolo», XLV (1910), 16047, 21 dicembre 1910, p. 5

G. Marangoni, *L'Esposizione Natalizia alla "Famiglia Artistica"*, «La Lombardia», LII (1910), 358, 27 dicembre 1910, p. 2

A. Mazza, *La Pittura futurista alla Famiglia Artistica*, «Il Nuovo Teatro», I (1910), 5-6, 25 dicembre 1910-5 gennaio 1911, p. 4

i.o., *L'Esposizione intima della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLV (1910), 16052, 27 dicembre 1910, p. 3

A. Teglio, *Pittura e pittori futuristi*, «Il Panaro», L (1911), 1, 1 gennaio 1911, pp. 1-2.

1911

11 dicembre 1911 – 2 gennaio 1912

Via Agnello, 8

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Ermenegildo Agazzi; Giuseppe Amisani; Guglielmo Baldassini; Mario Bezzola; Umberto Boccioni; Aroldo Bonzagni; Sante Callegari; Guido Caprotti; Carlo Carrà; Giannino Castiglioni; Raimondo Chinelli*; Carola De Agostini; Giamiero*; G.B. Gianotti; Giovanni Battista Grandi; Grossi*; Achille Jemoli; Oreste Labò; Angelo Luraschi; Giuseppe Maldarelli; Luigi Mantovani; Eugenio Marana; Ugo Martelli; Aldo Mazza; Guido Mazzocchi; Giuseppe Mentessi; Angelo Morbelli; Lazzaro Pasini; Romolo Pellegrini; Eugenio Pellini; Antonio Piatti; Cesare Ravasco; Pasquale Rimoldi; Luigi Russolo; Antonio Salvetti; Arturo Tosi; Raul Viviani;

Bibliografia:

fig. 7 Biglietto d'Invito all'Intima 1911 riproducente una placchetta di Giannino Castiglioni. Coll. Mazzanti.

Alla "Famiglia Artistica". L'Esposizione Intima Annuale, «La Lombardia», LIII (1911), 343, 12 dicembre 1911, p. 2.

d.b., *L'Esposizione Intima alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LII (1911), 344, 12 dicembre 1911, p. 2.

Mario Bezzola, *L'Esposizione annuale alla Famiglia Artistica*, «L'Unione», IV (1911), 343, p. 4.

a.c., *Alla Famiglia Artistica. La festa della verniciatura*, «Corriere della Sera», XXXVI (1911), 343, 12 dicembre 1911, p. 5.

Pio De Flaviis, *Quadri Passatisti e quadri futuristi. L'inaugurazione della Famiglia Artistica di Milano*, «Il Piccolo della Sera», XXX (1911), 10926, 15 dicembre 1911, p. 4.

M. Grassini Sarfatti, *Cronaca d'Arte. L'esposizione Intima alla Famiglia Artistica*, «L'Avanti», XV (1911), 344, 13 dicembre 1911, p. 3.

L'Esposizione intima alla Famiglia Artistica, «Il Secolo», XLVI (1911), 16399, 12 dicembre 1911, p. 5

L'inaugurazione della "Famiglia Artistica", «L'Avanti!», XV (1911), 343, 12 dicembre 1911, p. 4.

1912

12 dicembre – 12 gennaio 1913

Via Agnello, 8

fig. 8 Coperta editoriale del Catalogo dell'Intima del 1912 con illustrazione di Leonardo Dudreville. Milano, coll. privata in deposito presso l'Archivio Storico della Famiglia Artistica Milanese.

Artisti espositori:

1. Valori Romano	Studio
2. Baldassini Guglielmo	Marina
3. //	//
4. //	//
5. //	//
6. Agazzi Carlo	Bozzetto
7. Scopinich Luigi A.	Pergola al sole
8. Maldarelli Giuseppe	Studi
9. Scopinich Luigi A.	Giardino – Margherite
10. Agazzi Carlo	Bozzetto
11. Bonzagni Aroldo	Le tre Arcate
12. Agazzi Carlo	Mattinale
13. Ortolani Augusto	Notturmo
14. Menni Rosa	Studio
15. Pariani Alfredo	Alta Montagna
16. Ferrante Ettore	Lago di Como
17. Rizzi Antonio	In Chiesa
18. Albertazzi A.	Testa di vecchio

19. Pariani Alfredo
20. Valori Romano
21. Abrami Felicee
22. Albertazzi A.
23. Barbieri Alessandro
24. Pasini Lazzaro
25. //
26. //
27. //
28. Caprotti Guido
29. //
30. //
31. //
32. Pensa Maria
33. Grossi Giannino
34. Mazzocchi Guido
35. //
36. Marana Eugenio
37. //
38. Jemoli Achille
39. //
40. //
41. Albertazzi A.
42. Marana Eugenio
43. //
44. Menni Rosa
45. //
46. Marana Eugenio
47. //
48. //
49. Agazzi Ermenegildo
50. //
51. Leiss Otello
52. Grossi Giannino
53. Pensa Maria
54. Rocco Giovanni
55. //
56. Grossi Giannino
57. Cavalli Giovanni
58. //
59. //
60. Grossi Giannino
61. //
62. Dall'Oca Bianca Angelo
63. //
64. //
65. //
66. Risi Cornelia
67. Morbelli Angelo
68. //
69. //

Alta Montagna
Ritratto
Venezia – Sul Canalazzo
La Calza
La Calca
Donnina
Il Molino dei Santi (Dumenza)
Lago Maggiore (da Agra)
Falciatrice (Dumenza)
Massaie
Ombra e luce
Bambine
Bragozzi in porto
Primo sole sulla Lera
Lungo i bastioni di Porta Venezia
Fanciulla dalle viole
La Grigna (mattino)
Primavera lombarda
//
Milano Vecchia
Sul lago di Como (impressioni)
In Brianza (studio)
Contadina
Primavera lombarda
//
Ora mistica
Fiammetta
Oltre la cinta
Riposo
Notte
Paese
//
Marina
Notturmo
Garofani
Sirminone (paesaggio)
Valle d'Intelvi
Impressione
Tamigi (Londra)
Villars s. Ollon
Chioggia
Tramonto a Chioggia
Sulla laguna
All'ombra
Giardino antico
Tramonto (S. Fermo)
Il capitello di Piazza delle Erbe
Riva Fiorita (Impressione)
Alba d'inverno
Monte Vallicetta (Bormio)
Tramonto (Val Furva)

70. Risi Cornelia
71. //
72. D'Anna A.B.
73. //
74. Ciardi Guglielmo
75. //
76. Buzzoni Giuseppina
77. Tosi Arturo
78. //
79. //
80. Nomellini Plinio
81. Moretti Foggia Mario
82. D'Anna A.B.
83. Maimeri Gianni
84. //
85. //
86. //
87. Castiglioni Edoardo
88. //
89. //
90. Turati Luigi
91. Martelli Ugo
92. Gianotti G.B.
93. //
94. Casciaro Giuseppe
95. //
96. Ciardi Beppe
97. Sacheri G.
98. //
99. Turati Luigi
100. Sacheri G.
101. Ciardi Beppe
102. Leoni G.
103. //
104. Casciaro Giuseppe
105. //
106. Chiesa Pietro
107. //
108. Leoni Giuseppe
109. //
110. Chiesa Pietro
111. Campi G.
112. Longoni Baldassarre
113. //
114. Castiglioni Giannino
115. //
116. Rimoldi Pietro
117. //
118. Marzola A.
119. Rimoldi Pietro
120. //

Impressione
//
Le betulle
Nubi
Canale della Giudecca
Sulla spiaggia
Brughiera
Paese
Poesia campestre
Paese
La nave incagliata
Mercato a tripoli
Notturmo
Tramonto
Ricordo di Venezia
Crepuscolo
Pomeriggio
Naviglio
Lavandaie
Lungo il Naviglio
Piccolo spazzacamino
Paesaggio
Impressione
//
Tramonto a Castro
Monte Solaro (Capri)
Vecchie case
Plenilunio a Venezia
//
Studio della Verzasca
Plenilunio a Venezia
Armonie d'aprile
Maschere
Fra il verde
Sulla via di Tiberio
Le case (Nusco)
Orto autunnale
Mattino d'estate
Souvenir
Villa Borghese (Roma)
Giochi infantili
Epopoea garibaldina
Tramonto gaio
Lago di Como dal Castello d'Argegno
Manifestazione patriottica
Studio
Naviglio
//
Fiori rossi
Naviglio
Chiesa della Salute

121. Biazzì Mario	Studio di testa giovanile
122. //	Ritratto del signor Villani
123. //	Studio di vecchia
124. Dudreville Leonardo	Impressione
125. Maimeri Gianni	Ottobre
126. Carozzi Giuseppe	Notturmo
127. //	Raccolta delle foglie
128. //	Temporale imminente
129. Borsa Roberto	Cantastorie
130. //	Naufrago
131. //	Piazza dei fiori, Bruxelles
132. Gianotti G.B.	Impressione
133. Giusti Buzzoni Giuseppina	Autunni
134. Castiglioni Giannino	Mattino
135. Rimoldi Pietro	Autoritratto
136. Borella Raffaele	Mesta
137. Moretti Foggia Mario	L'aratura nell'Exmoor England
138. Carpi Aldo	Bambina
139.	Nostalgia alpina
140. Camona Giuseppe	Studio
141. //	Sera d'ottobre – disegno
142. //	Studio
143. //	//
144. //	//
145. //	//
146. //	Lago Maggiore – mattino
147. //	Fiori
148. //	Novembre
149. Viviani Raul	Pace autunnale
150. //	Ottobre d'oro
151. Gianotti G.B.	Impressione
152. //	Impressione
153. Dudreville Leonardo	Gli assorti
154. //	Quando le campane martellano a festa (bozzetto)
155. Piatti Antonio	Sulla Senna
156. //	Gli amanti
157. Gianotti G.B.	Impressione
158. Mazza Aldo	Disegno
159. Vezzoni Paolo	Ponte Azzone Visconti Lecco
160. Brambilla Riccardo	Luce crepuscolare (Genova)
161. Josz Italo	Marina
162. //	Fiore reciso
163. Dudreville Leonardo	Souvenir d'un jour d'été
164. Pellegrini Romolo	Il ponte delle gabelle
165. //	Il naviglio a Santa Sofia
166. //	Il naviglio in via Vallone
167. //	Il naviglio al ponte di Porta Ticinese
168. De Francisco Pietro	Acqueforti
169. Carpi Aldo	Sia fatta la tua volontà
170. Luraschi Angelo	Natività

171. //
172. Mazza Aldo
173. //
174. //
175. Viganò Vico
176. Marzola A.
177. Barbieri Alessandro
178. Maimeri Giovanni
179. Corti Emilio
180. Viani A.
181. De Francisco Pietro
182. Lentini Giovanni
183. Borella L.
184. Brambilla R.
185. Borgonovo Giovanni
186. Albertazzi A.
187. Corti Emilio
188. Pellegrini Romolo
189. Boniforti Savina
190. Calchi Novati Cesare
191. Carpi Aldo
192. Mazza Aldo
192bis . Lentini Giovanni

Inverno
Disegno
//
//
Paranze
Fiori bianchi
Conversazione sul pomeriggio
Lo stagno
Viale d'Ercole (Villa d'Este)
Paese
Barche sulla spiaggia, Palermo
Pizzo Duan
Birichina
Praterie (Brianze)
Il sobborgo
La voce di Dio
Stomaino sopra Cernobbio
Paesaggio
Paese
Natura morta
Notte di Natale
Disegno
Testa

SCULTURE

193. Pellini Eugenio
194. Castiglioni Giannino
195. Galli Angelo
196. Saroldi Enrico
197. Righetti Guido
198. Tedeschi G.B.
199. Tedeschi G.B.
200. Strada Attilio
201. Callegari Sante
202. Castiglioni Giannino
203. Pellini Eugenio
204. Righetti Guido
205. Pellini Eugenio
206. //
207. Righetti Guido
208. Pellini Eugenio
209. Labò Oreste

L'ombra
A.G. Bianchi
Alpino
Femmina
Scimmietta
Ritratto
Caduta d'Icaro
Sonno
Bambino
Testa muliebre
Vecchia
Pecore
Mattino d'estate
Tazza di caffè
Scimmie
Fermacarte
Statuetta in marmo

Bibliografia:

Alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 354, 21 dicembre 1912, p. 6

c.b., *La 40 Esposizione Annuale della Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVII (1912), 16764, 14 dicembre 1912, p. 5.

D.b., *Le opere esposte alla Famiglia Artistica*, «La Perseveranza», LIII (1912), 349, 16 dicembre 1912, p. 2.

a.c., *L'esposizione alla Famiglia Artistica*, «Corriere della Sera», XXXVII (1912), 343, 13 dicembre 1912, p. 5.

Catalogo illustrato della quarantesima esposizione annuale d'arte della "Famiglia Artistica". Anno 1912-1913, Bertieri e Vanzetti, Milano 1912.

Esposizioni che si chiudono, «Corriere della Sera», XXXVIII (1913), 15, 15 gennaio 1913, p. 5.

L'Esposizione Intima alla Famiglia Artistica a Milano, «La Lombardia», LV (1912), 345, 13 dicembre 1912, p. 2.

L'Esposizione Natalizia "alla Famiglia Artistica", «La Cultura Moderna. Natura ed Arte», XXII (1912-1913), I, f. IV, p. 269

G. Mussio, *L'esposizione Intima della "Famiglia Artistica"*, «L'Italia», I (1912), 171, 13 dicembre 1912, p. 4

G.R., *Gli ultimi giorni della mostra "acquarellisti". Alla Famiglia Artistica*, «La Sera», XXI (1912), 360, 29 dicembre 1912, p. 2.

1913

18 dicembre 1913 – 18 gennaio 1914

Via Agnello, 8

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Rinaldo Agazzi; Ettore Archinti; Lia Arpesani; Lina Arpesani; Mario Bettinelli; Bianchi*; Mario Biazzì; Aroldo Bonzagni; Raffaele Borella; Roberto Borsa; Archimede Bresciani da Gazoldo; Sante Callegari; Giuseppe Camona; Guido Caprotti; Filippo Carcano; Guido Caprotti; Aldo Carpi; Giannino Castiglioni; Giovanni Cavalli; Beppe Ciardi; Guglielmo Ciardi; Guido Cinotti; A. B. D'Anna; Albino Dal Castagné; Carola De Agostini; Pietro De Francisco; Riccardo Fontana; Andrea Fossombrone; Virgilio Achille Funi; Giovanni Greppi; Ottavio Grolla; Giannino Grossi; Achille Jemoli; Italo Jozs; Giuseppe Leoni; Levis; Baldassare Longoni; Gianni Maimeri; Giuseppe Maldarelli; Luigi Mantovani; Eugenio Marana; Vitaliano Marchini; Ugo Martelli; Marzolo*; Aldo Mazza; Guido Mazzocchi; Mazzotti*; Rosa Menni; Angelo Morbelli; Mario Moretti Foggia; Eugenio Olivari; Augusto Ortolani; Antonio Pasinetti; Lazzaro Pasini; Siro Penagini; Maria Pensa; Antonio Piatti; Isabella Pirovano; Carlo Prada; Ferdinando Ramponi; Vespasiano Quarenghi; Gianni Maria Restellini; Guido Righetti; Pasquale Rimoldi; Arturo Tosi; Luigi Turati; Raul Viviani;

Bibliografia:

Alla Famiglia Artistica. l'esposizione di bozzetti inaugurata iersera, «Corriere della Sera», XXXVIII (1913), 353, 19 dicembre 1913, p. 4.

c.b., *Bozzetti e disegni alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLVIII (1913), 17132, 19 dicembre 1913.

d.b., *Arte e Artisti. Bozzetti e disegni*, «La Perseveranza», LIV (1913), 351, 19 dicembre 1913, p. 2.

M. Sarfatti, *Le esposizioni alla Famiglia Artistica*, «L'Avanti», XVIII (1914), 1, 1 gennaio 1914, p. 3.

1914

17 dicembre 1914 – 10 gennaio 1915

Via Ugo Foscolo, 1

Artisti espositori:

Carlo Agazzi; Rinaldo Agazzi; Ambrogio Alciati; Lia Ambrosoli; Ettore Archinti; Lina Arpesani; Mario Bettinelli; Roberto Borsa; Sante Callegari; Giuseppe Camona; Beppe Ciardi; Emma Ciardi; Guglielmo Ciardi; Guido Cinotti; A. B. D'Anna; Albino Dal Castagné; Carola De Agostini; Francesco Della Volta; Leonardo Dudreville; Carlo Erba; Giovanni Battista Gianotti; Giuseppe Leoni; Giuseppe Maldarelli; Eugenio Marana; Guido Marchesi; Guido Mazzocchi; Rosa Menni; Filiberto Minozzi; Angelo Morbelli; Mario Moretti Foggia; Mario Ornati; Carlo Parmeggiani; Lazzaro Pasini; Maria Pensa; Antonio Piatti; Guido Righetti; Cornelia Risi; Carlo Rizzarda; Antonio Rizzi; Giovanni Rocco; Giuseppe Sacheri; Arturo Tosi; Raul Viviani.

Bibliografia:

Alla Famiglia Artistica. La mostra natalizia, «La Lombardia», LVIII (1914), 351, 21 dicembre 1914, p. 3

c.b., *La Mostra intima alla Famiglia Artistica*, «Il Secolo», XLIX (1914), 17492, 17 dicembre 1914, p. 5

d.b., *Esposizione Intima*, «La Perseveranza», LV (1914), 319, 18 dicembre 1914, p. 3.

R.G. [Raffaello Giolli], *Alla Famiglia Artistica*, «Pagine d'Arte», II (1914), 21, 30 dicembre 1914, p. 273.

L'Esposizione Intima alla Famiglia Artistica, «La Sera», XXIII (1914), 351, 21 dicembre 1914, p. 2

La Mostra intima annuale alla Famiglia Artistica, «Corriere della Sera», 39 (1914), 350, 19 dicembre 1914, p. 5.

ILLUSTRAZIONI

PARTE II
CAPITOLO II

«INTERESSANO VIVAMENTE CHI SI APPASSIONA ALLE BATTAGLIE INCRUENTE DELL'ARTE».
LE RASSEGNE INTIME DAL 1886 AL 1899.

PARTE II, CAPITOLO II, II.1.1 - «UN'ESPOSIZIONE QUASI DI FAMIGLIA»: LE RASSEGNE INTERNE DELLA SOCIETÀ DEGLI ARTISTI E PATRIOTTICA

Ill. 1 - Angelo Morbelli,, *Refettorio del Pio Albergo Trivulzio*, olio su tavola, 21.5x35 cm, 1884, Coll. privata.

PARTE II, CAPITOLO II, II.1.2 – «QUANDO A QUALCUNO LAMPEGGIÒ L'IDEA DELL'ESPOSIZIONE»: LA NASCITA DELLE *INTIME*, 1886.

Ill. 1 – L. Conconi, *Un'occhiata al mondo*, 1886, acquarello, 61x30,5.
Milano, Museo Poldi Pezzoli.

III. 2 – E. Longoni, *Gaetanina*, 1886, olio su tela.
collezione privata.

PARTE II, CAPITOLO II, II.1.3. - «UNA VERA BABILONIA DI COLORI E PENNELLATE ARDITE, IMPETUOSE, PETULANTI»: 1887-1889.

III. 1 – F. Carcano, *I Credenti* (bozzetto), olio su tela, 1887, 33x63
Milano, coll. privata.

III. 2 – F. Carcano, *Colazione all'aperto*, 1887 c.
Ub. Sconosciuta

III. 3 – G. Belloni, *Poesia* (bozzetto), 1889, olio su tavola, 21x28,5 cm
Coll. privata.

III. 4 – G. Belloni, *Poesia*, 1889 c., olio su tela, 40x60 cm
Coll. privata.

III. 5 – P. Troubetzkoy, *Giovenca con vitello*, 1889, gesso, 27,5x39x37
Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio.

III. 6 – E. Longoni, *Violino con ortensie*, 1889, olio su tela, 39x74 cm
Coll. privata.

III. 7 – E. Longoni, *Il Panettone*, 1888 c., olio su tela, 34x57 cm
Coll. privata.

III. 8 – E. Longoni, *Ciliegie*, 1889, olio su tela, 20,5x42,5 cm
Coll. privata.

III. 9 – L. Conconi, *Cenerentola*, 1889 c., olio su tela, 79x39 cm.
Varese, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea.

III. 10 – E. Bazzaro, *Capra*, 1888-89 c, bronzo, 16x21x14cm
Coll. privata.

PARTE II, CAPITOLO II, II.1.4 – «COLPI DI PENNELLO COME FOSSERO SCIABOLATE»: LE INTIME DEL 1890 E DEL 1891.

III. 1 – P. Troubetzkoy, *Ritratto di Adelina Bracco* (?), 1890, olio su tela, 145x99 cm
Coll. privata.

III. 2 – A. Morbelli, *Il Parlatoio del Pio albergo Trivulzio – Un consiglio*, olio su tela, 60x45 cm
Alessandria, Fondazione cassa di risparmio.

III. 3 – A. Morbelli, *Un inverno tra le vecchine del Trivulzio*, 1891, olio su tela, 35x50 cm
Alessandria, Fondazione cassa di Risparmio.

III. 4 – L. Conconi, *La Terza Roma*, 1890, acquaforte, 660x460 mm
Coll. privata.

III. 5 – L. Conconi, *Ventaglio*, 1890, olio su seta, 44x89 cm
Naples (Florida), Gilgore Collection.

III. 6 – L. Conconi, *Fiammetta*, 1890-91 (?), olio su tela, 65,7x104 cm
Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

III. 7 – V. Grubicy De Dragon, *Lavandaie a Lierna*, 1887, olio su tela, 25,5x60,5 cm
Livorno, collezione Cassa di Risparmio di Livorno.

III. 8 – G. Previati, *Ippopotami*, 1890 c., carboncino nero su carta, 340x565 mm
Milano, Coll. privata.

III. 9 – G. Belloni, *Ritratto*, 1891, pastello su carta, 36x27 cm
Coll. privata.

III. 10 – P. Troubetzkoy, *Cagnolina gravida*, 1891, fusione in bronzo datata 1891, 26 cm
Coll. privata.

III. 11 – A. Morbelli, *Vecchine Curiose*, 1891, olio su tela, 55x75 cm.
Tortona, Pinacoteca Fondazione cassa di Risparmio di Tortona.

III. 12 – E. Longoni, *Ona Staderada*, 1891, olio su tela, 155x91,8 cm
Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di risparmio di Tortona.

III. 13 – E. Longoni, *Il pulcino*, 1891, olio su tela, 23x29 cm
Roma, coll. privata.

III. 14 – L. Conconi, *Ora allegra*, 1890 c., tempera su carta, 33x36 cm
Casa Museo Pisani Dossi.

III. 15 – F. Carcano, *L'appiccato*, 1890-91, olio su tavola, 56x28 cm
Coll. privata.

III. 16 – P. Troubetzkoy, *Ritratto del conte Durini*, 1891, gesso patinato, 44x23,5x29 cm
Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio.

PARTE II, CAPITOLO II, II.1.5 - «LIETI E SUPERBI DI VEDERE UNA EVOLUZIONE»: LE INTIME DAL 1892 AL 1894.

II.1.5.1 - «LO SPIRITO GIOVANILE E RIFORMATORE»: L'INTIMA DEL 1892

III. 1 – G. Previati, *Adorazione dei Magi*, 1892, olio su tela, 58,5x131 cm
Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona.

III.2 – caricatura de *Le tre Marie* di Previati da, Bladinus, *Divagazioni semi-artistiche*, «La Sera», I (1892), 64, 28 dicembre 1892, p. 2.

III. 3 – G. Previati, *Le tre Marie*, 1891, olio su tela, 100x79,3 cm
Coll. privata.

III. 4 – G. Previati, *Le Tre Marie*, 1889, olio su tela, 90x56 cm
Novara, coll. privata.

III. 5 – L. Conconi, *Ragazzi in Giardino*, 1879, olio su tela, 164x126 cm
Coll. privata.

III. 6 – L. Conconi, *Nastagio degli onesti*, 1891-92, olio su tela, 59x30 cm.

III. 7 – V. Grubicy De Dragon, *Pecore*, 1891 c., olio su tela, 37x55 cm
Coll. privata.

III. 8 – E. Longoni, *Alla Finestra*, 1892, olio su tela, 34x20 cm
Coll. privata

III. 9 – F. Carcano, *I cigni*

III. 10 – F. Carcano, *Un'Impressione del Processo Carcano*

III. 11 – P. Troubetzkoy, *Ritratto di Gabriele D'Annunzio*, 1892, gesso patinato, 49,5x31x22,5 cm
Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio

III. 12 – P. Troubetzkoy, *Ritratto di Francesco Crispi*, 1892, gesso, 43x46x29 cm
Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio

II.1.5.2 - «IL RISULTATO GENUINO DELLE RICERCHE AFFANNOSE»: L'INTIMA DEL 1893

III. 1 – E. Longoni, *Mamma*, 1892-93, olio su tela, 20x11,5 cm
Coll. privata

III. 2 – G.M. Rastellini, *La Culla*, 1893, olio su tela, 27,6x45,2 cm
Coll. privata.

Ill. 3 – E. Quadrelli, *Giuseppe Verdi*, 1893, bronzo patinato, 52 cm
Coll. privata.

Ill. 4 – P. Troubetzkoy, *Giuseppe Giacosa*, 1893, 30x18x23,5 cm
Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio.

III. 5 – P. Troubetzkoy, *Bracco*, 1893, bronzo fusione a cera persa, 31x34x20 cm
Coll. privata

III. 6 – E. Pellini, *Stanca*, 1894, gesso (?), da «Lotta di Classe» 1896.

II.1.5.3 – «UNA ESUBERANZA DI GIOVINEZZA»: L'INTIMA DEL 1894

III. 1 – G. Previati, *Chiaro di Luna* (seconda versione), 1894
Ub. Sconosciuta.

III. 2 – L. Conconi, *Ruit Hora!* 1893, acquaforte e monotipo su pergamena I stato, 350x345
Milano, Civica Raccolta delle stampe Achille Bertarelli.

III. 3 – F. Franzoni, *La Madre*, 1891 c., olio su tela, 65x49,5 cm
Locarno, Fondazione Filippo Franzoni

III. 4 – P. Troubetzkoy, *Ritratto del conte Giulio Venino*, 1894, gesso patinato, 43x46x18 cm
Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio.

PARTE II, CAPITOLO II, II.1.6. - «PITTURE ASSOLUTAMENTE OSTICHE AI PIÙ»: UNA NUOVA GENERAZIONE DI MAESTRI E DI ESORDIENTI. LE INTIME DAL 1895 AL 1899.

II.1.6.1 - «LA PIÙ SVARIATA, LA PIÙ SCAPIGLIATA»: L'INTIMA DEL 1895

III 1 - G. Previati, *La Guardiania delle oche*
Ub. Sconosciuta.

III. 2 – A. Morbelli, *S'Avanza*, 1894-96, olio su tela, 85,5x85 cm
Verona, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti

III. 3 – E. Longoni, *L'Isola di San Giulio*, 1895, olio su tela, 110x90 cm
Banca di Credito cooperativo di Barlassina

III. 4 – P. Troubetzkoy, *Busto di Amélie Louis Rives o Primavera*, 1894-95, gesso patinato, 52x58x36 cm
Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio

III. 5 – G. Mentessi, *Il Viatico*, 1895-96, olio su tela, 54x87 cm
Ferrara, Collezione Banca BPER

II.1.6.3. – «UN VENTICEL DI FRONDA». L'INTIMA DEL 1897

III. 1 – A. Pusterla, *Ritratto della Signora Silvestri-Volpi* (bozzetto) , olio su tela, 30x22 cm.
Coll. privata

III. 2 – G. Zuccaro, *Faust*, 1897
Ub. Sconosciuta

III. 3 – L. Borgo Maineri, *Sorridono i Fiori*, 1901
Ub. Sconosciuta

III. 4 – L. Borgo Maineri, *Luce e Fiori*, 1900
Ub. Sconosciuta

III. 5. – P. Troubetzkoy, *Ritratto della Signora Adelaide Auernheimer*, 1897, gesso, 54x69,5x71,5 cm
Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio

III. 6 – A. Carminati, *Canzone allegra*, 1897, bronzo, 62 cm
Coll. privata

II.1.6.4 - «UN SOFFIO DI PRIMAVERA SU LA FACCIA»: LE INTIME DI FINE SECOLO DEL 1898 E DEL 1899

III. 1 – G. Previati, *Sacra Famiglia*, 1898
Ub. Sconosciuta

III. 2 – G. Previati, *La Quiete*, 1898, pastello su carta, 111x76 cm
Milano, Galleria d'Arte Moderna, Raccolta Grassi

III. 3 – A. Morbelli, *Per Ottanta Centesimi!*, 1895, olio su tela, 69x124,5 cm
Vercelli, Museo Francesco Borgogna

III. 4 – A. Morbelli, *Alba Felice*, 1892-93, olio su tela, 58x103 cm
Coll. privata.

III. 5 – Carlo Colombo, *Profilo di bambina*, 1898-99, olio su tela, 45x40 cm
Milano, Galleria d'arte moderna

III. 6 – Innocente Cantinotti, *Studi per il Lavoro Redento*, 1897, matita rossa su carta, 80x52 cm
Coll. privata

III. 7 – Romolo del Bo, Testa di nazareno, 1903 (marmo dal gesso del 1898), marmo, 32x28 cm
Milano, Galleria d'Arte Moderna

III. 8 – G. Belloni, *autoritratto in veste di Cristo*
Ub. Sconosciuta

III. 9 – E. Longoni, *Ritratto di Elisa Biffi*, 1899, pastello su carta, 120x68 cm
Coll. privata

PARTE II
CAPITOLO III

«UN PO' CIÒ CHE FURONO E SONO, SPECIALMENTE IN GERMANIA, LE MOSTRE SECESSIONISTE». LE
RASSEGNE ANNUALI DAL 1900 AL 1914.

PARTE II, CAPITOLO III, III.1.1 - «BUONGUSTAI D'AVANGUARDIA, MODERNISTI INTRANSIGENTI E RAFFINATI»: LE INTIME DAL 1900 AL 1902.

III. 1 – G. Mentessi, *Lagrima*, 1900-1901 circa, Tempera e pastello su carta applicata su tela, 80x60 cm.
Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona.

ill. 2 – G. Zuccaro su cartone di Giovanni Buffa, *Medusa*, 1901-1902 (cartone 1901), vetrata, cm Ø 56,5 cm
Wolfsoniana, Genova.

Ill. 3 – Baldassare Longoni, *Allegoria della Primavera*, 1900-1905 c., olio su tavola, 34,5x50 cm.
Galleria Ricci Oddi, Piacenza,

ill. 4 – Baldassare Longoni, *Marina*, 1904 , olio su tela, 14,5x26 cm.
Galleria D'Arte Moderna, Milano

ill.5 – Carlo Paolo Agazzi, *Ritratto di Signora*, da Lucini 1900, p. 327.
Ubicazione sconosciuta.

ill.6 – Ermenegildo Agazzi, *Pastorello*, 1891-92 c., da Marangoni 1917.
Ubicazione sconosciuta.

ill.7 – Ermenegildo Agazzi, *Riflessioni*, 1898 c., da *Catalogo Esposizione...1898*.

ill.8 – Baldassare Longoni, *Suona il fischio*, 1897-1900, olio su tela, 70,5 x 50 cm.
Collezione privata.

ill.9 – Angelo Morbelli, *Le Due Nevi*, 1903, olio su tela, 47x71 cm
Collezione privata.

ill.10 – Angelo Morbelli, *Vecchie Calzette*, prima versione, da Pica 1903.

ill.11 – Angelo Morbelli, *La sedia vuota*, prima versione, da E. Ximenes, *Quinta Esposizione Internazionale d'arte di Venezia 1903*.
Pubblicazione speciale de l'Illustrazione Italiana, Treves, Milano 1903, f. 3, p. 7.

ill.12 – Pietro Chiesa, *Ritorno dal lavoro – sobborghi milanesi verso sera*, 1905, olio su tela, 125x162 cm
Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

ill.13 – Felice Bialetti, *Pensiero Dominante*, 1902-1903, bronzo, 72x49x69 cm.
Milano, Galleria d'Arte Moderna.

ill.14 – Felice Bialetti, *Esausta*, 1899, bronzo, 38x48x40,5 cm
Collezione privata.

ill.15 – Felice Bialetti, *Il calamaio del poeta*, 1903, bronzo su base in marmo, 50x72x43 cm
Collezione Privata.

ill.16 – Felice Bialetti, *Portatrice d'acqua*, 1903, bronzo patinato.
Collezione Privata.

ill.17 – Cesare Ravasco, *Lavandaia*, 1903, bronzo, 19 cm.
Collezione Privata.

ill. 18, Camera da letto e studio esposti dalla Famiglia Artistica a Torino nel 1902. Camera da letto disegnata da Giovanni Buffa (manifattura Fagnani) in ciliegio rosso; Studio disegnato da Monti.
Da: *I mobili alla...* 1902, tav. 45.

PARTE II, CAPITOLO III, III.1.2 - «I TENTATIVI DI RINNOVAMENTO NELLA TECNICA»: LE INTIME DAL 1903 AL 1906.

III.1.2.1 - «NESSUNA IDEA NUOVA, NESSUN CONCETTO SANO E FORTE»: LE INTIME DEL 1903 E DEL 1904

ill.1 - Angelo Morbelli, *Lago d'Iseo*, 1903, olio su tela, 30x51 cm
Collezione Privata.

ill. 2 - Angelo Morbelli, *Nudo di Donna*, 1903, olio su tela, 50x80 cm
Collezione Privata.

ill, 3, Arturo Tosi, *Paesaggio a Rovetta*, 1903, olio su tela, 45x55 cm
Collezione privata.

ill.4 - Michele Vedani, *I Fratellini*, bronzo, 18x9x11 cm
Collezione Privata

ill.5 - Cesare Ravasco, *Medaglioni Famiglia Dossi*, marmo
Como, Villa Dosso Pisani.

ill.6 - Elia Ajolfi, *Signora in abito da sera*, 1903, bronzo, 53x31x30
Collezione privata

ill.7 - Eugenio Pellini, *La Madre*, 1897, bronzo, 140x90x100
Bologna, Galleria d'Arte Moderna – Raccolta Lercaro

ill.8 – Emilio Longoni, *Morena e lago alpino*, 1904-1905, olio su carta intelata, 35x44 cm
Varese, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea.

III. 9 – Tullio Brianzi, *Lucifero*, 1903, ubicazione sconosciuta.
Stampa all'albumina, Varischi, Artico & Co, mm 160x259, Milano, coll. privata.

III. 1.2.2 – «LE RICERCHE DEL NUOVO HANNO QUI LA LORO SEDE PIÙ ADATTA». IL BIENNIO 1905-1906

III. 1 - G. Mazzocchi, *Marina*, 1905, olio su tavola, 42x24 cm
Coll. privata

III. 2 – Emilio Longoni, *Ghiacciaio Cambrena*, 1905, olio su tela, 58,5x83 cm
Milano, coll. privata.

III. 3 – Raul Viviani, *Paesaggio*, 1905-1910 c., olio su tela, 50,5x50,5 cm.
Coll. privata.

III 4 – Giovanni Sottocornola, *Ritratto*, 1904, pastello su carta, Ø 50 cm
Coll. privata.

III. 5 - Arturo Rietti, *Ritratto di Pompeo Mariani*, 1900-1904, pastello e tempera su cartone, 61,5x50 cm
Coll. privata.

III. 6 - Arturo Rietti, *Ritratto di Achille Cattaneo*, 1904-1905, pastello su cartone, 53x49,5 cm
Coll. privata.

ill. 7 – Arturo Rietti, *Ritratto di Giacomo Puccini*, 1906, pastello su cartone, 60x50 cm
Milano, Museo Teatrale del Teatro Alla Scala

ill. 8 – Innocente Cantinotti, *Ritratto di Gaetana Guidetti Ferrario*, 1907, olio su tela, 99x129 cm
Milano, Raccolte d'Arte dell'Ospedale Maggiore

ill. 9 – Guido Cinotti, *Marina*, 1907., olio su cartone, 50x61 cm
Verbania, Museo del Paesaggio

ill. 10 – Ermenegildo Agazzi, *La Famiglia del Pescatore*, 1905-06, olio su tela, 114x155 cm
Coll. privata.

PARTE II, CAPITOLO III, III. 1.3 - «LA SEDUZIONE CHE ESERCITA LA PRIMA BATTAGLIA». L’AFFERMAZIONE DI UNA NUOVA GENERAZIONE: 1907-1909.

III.1.3.1 – «LA FAMIGLIA ARTISTICA NON PUÒ NON ESSERE IL VIVAIO DEI FUTURI MAESTRI». L’INTIMA DEL 1907.

Ill. 1- Filippo Carcano, *Autoritratto a ventiquattro anni*, 1863, olio su tela, 68x50 cm
Coll. privata.

III. 2 - Carlo Cazzaniga, *Ritratto*, 1905, olio su tela, 35x44 cm
Coll. Privata

III. 3 – Carlo Cazzaniga, *Ritratto*, 1909, olio su tela, 171x100 cm
Coll. Privata

III. 4 - Pietro Chiesa, *La Farfalla*, 1907, pastello e tempera su carta, 120x101 cm
Lugano, Museo Civico di Belle Arti

III. 5 – Antonio Piatti, *Autoritratto*, 1907, olio su tela
Ub. sconosciuta

Ill. 6 - Mario Bezzola, *Veduta di Campione*, 1910 c. (da iscrizione autografa al retro), olio su tela, 45,5x60 cm
Coll. privata.

Ill. 7 - Alessandro Gallotti, *Vele dell'Adriatico*, 1908, olio su tela, 60x40 cm
Coll. privata.

III. 8 - A. Rubino, *La Stupidità mitrata belluina, L'ingenuità ambiziosa, La danza degli spiriti maligni*, 1905.
Da Bevione 1905.

III.1.3.2 – «IN OGNI TESTA SPLENDE UN PENSIERO». IL *BIANCO E NERO* NEL 1908.

III. 1 - L. Conconi, *Giosuè Carducci*, 1906-1907, acquaforte, 705x527 mm. (foglio)
Londra, British Museum

III. 2 - L. Russolo, *Ritratto Femminile*, 1907, acquaforte e acquatinta. 136 x 97 mm;
L. Russolo, *Autoritratto*, 1907, acquaforte, 82x70 mm
Coll. privata.

III. 3 - A. Terzi, *Figurino*, da «Novissima» 1907.

III. 1.3.3 - «QUESTA È UNA MOSTRA CHE ACUISCE IL DESIDERIO DI DIPINGERE»: L'INTIMA 1908.

III 1 – E. Agazzi, E. Agazzi, *Ritratto virile*, 1899-1900, olio su tela, 61x37 cm
Milano, Galleria d'Arte Moderna.

III. 2 - V. A. Castagneto, *Buttugno in Val Vigizzo*, 1910-12
Ub. sconosciuta.

ill. 3 - Philipp Maljavin, *Due Contadine*, olio su tela, 250x159 cm
S. Pietroburgo, The State Russian Museum

ill. 4 – M. Moretti Foggia, *Stalla a Gazzuolo*, 1909, olio su cartone, 35x48 cm
Coll. privata.

Ill. 5 – A. Landi, *Madre e Figlio e Sensazioni musicali*, olio su tela, 60x184 cm
Coll. privata.

ill. 6 – A. Piatti, *Fra Sole e Luna*, 1907
Ub. sconosciuta (da: *Antonio Piatti...*1921)

ill. 7 – P. Chiesa, *I due amici*, 1908, olio su tela, 48,3x57,2 cm

ill. 8 – U. Boccioni, *Beata Solitudo, Sola Beatitudo*, 1908, china su carta, 64x33 cm
Coll. privata.

ill. 9 – U. Boccioni, *Allegoria Natalizia*, penna su carta, 1908, 61x44 cm
Lugano, Biblioteca Cantonale

ill. 10 – U. Boccioni, *La madre con l'uncinetto*, 1907, acquaforte e puntasecca, 368x310 mm
Bologna, Pinacoteca Nazionale

III.1.3.4 – ESPOSIZIONE PITTURA E SCULTURA BRUNATE. LA MOSTRA DEL MAGGIO 1909.

ill. 1 – L. Russolo, *Morfina*, 1909, acquaforte e acquatinta, 66x88 mm
Coll. privata.

ill. 2 – L. Russolo, *Medioevo*, 1909, Acquaforte e acquatinta, 145x235 mm
Coll. privata

ill. 3 – C. Carrà, *Cascinale*, 1908, olio su tavola, 23,5x31 cm
Coll. privata

ill. 4 – U. Boccioni, *Autoritratto*, 1909, carboncino, tempera e pastello su carta, 435x383 mm
Milano, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco.

III.1.3.5 - «UN PODEROSO E INSOLITO ALLARGARE DI ALI»: L'INTIMA DEL 1909.

ill. 1 – E. Agazzi, *Ritratto*, 1909, olio su tela (?).
Ub. sconosciuta

ill. 2 – A. Tosi, *Campagna autunnale*, 1908, olio su tela, 95x82 cm
Coll. privata.

ill. 3 – G. Carozzi, *Il Cervino*, 1909.
Ub. sconosciuta.

ill. 4 – G. Carozzi, *L'Incantatore*, 1909-1910.
Ub. sconosciuta. Da Pica 1912.

ill. 5 – G. Carozzi, *Danze al chiaro di luna*, 1909.
Ub. sconosciuta. Da Barbantini 1909.

ill. 6 – A. Morbelli, *Neve*, 1909, olio su tela, 24x38 cm
Coll. privata.

ill. 7 – G. Sottocornola, *Pastello*, 1909
Ub. sconosciuta.

ill. 8 – G. Sottocornola, *La Lettura*, 1910, olio su tela, 174x91 cm.
Novara, Galleria D'Arte Moderna Giannoni.

ill. 9 – G. Sottocornola, *Purità*, 1909,
ub. Sconosciuta, già coll. Chiesa.

ill. 10 – F. Carcano, *Il Superbo*, 1909 c.
Ub. Sconosciuta

Ill. 11 - *La Madre triste*, 1909 c., olio su tela, 49x31 cm
Rancate, Pinacoteza Züst.

ill. 12 – C. Fratino, *Paesaggio fluviale*, 1908, olio su tela, 121x95 cm
Coll. privata.

ill. 13 – U. Martelli, *Alberi al vento*, 1909
Ub. sconosciuta.

ill. 14 – A. Gallotti, *Chioggia*, 1909 c.,
ub. Sconosciuta

ill. 15 – G. Amisani, *Studio di Testa*, 1909
Ub. Sconosciuta

ill. 16 – G. Mazzocchi, *Ritratto della Sig.na Risi*, 1909
Ub. Sconosciuta.

ill. 17 – M. Biazzi, *testa di ragazza*, 1909
Ub. sconosciuta

ill. 18 – A. Rubino, *Acqua*, china e acquarello su carta, 220x182 mm
Coll. privata

ill. 19 – C. Erba, *Pioppi*, 1908-1909, olio su cartone, 36x42 cm
Coll. privata.

ill. 20 – C. Erba, *Paesaggio all'alba*, 1910, olio su cartone, 18,5x22,3 cm
Coll. privata

ill. 21 – C. Erba, *Pioppi*, 1910, olio su tela, 27x28 cm
Coll. privata.

ill. 22 – C. Erba, *Specchio d'acqua*, 1908-1909, olio su tela, 24,2x38,4 cm
Coll. privata.

ill. 23 – C. Erba, *Alberi e specchio d'acqua*, 1908-1909, olio su tela su cartone, 34,8x27,4 cm
Coll. privata.

ill. 24 – C. Carrà, *Marina*, 1909, olio su tela, 16,3x24,5 cm
Coll. privata

ill. 25 – C. Carrà, *Sagliano Micca*, 1908, olio su tela, 26x35 cm
Coll. privata.

ill. 26 – C. Carrà, *Paesaggio con pecore*, 1909, olio su tavola, 26x31 cm
Coll. privata

ill. 27 – C. Carrà, *Paesaggio montano*, 1909, olio su tavola, 18x25 cm
Coll. privata.

ill. 28 – L. Russolo, *Nietzsche*, 1909, acquaforte e acquatinta, 125x125mm
Coll. privata

III. 29 – U. Boccioni, *Mattino*, 1909, olio su tela, 60x55 cm
Coll. privata

III. 30 – U. Boccioni, *Crepuscolo*, 1909, olio su tela, 90x120 cm
Coll. privata

III. 31 – A. Bozagni, *I fiori del male*, 1909 c., guazzo
Ub. Sconosciuta.

III. 32 – E. Saroldi, *Il primo peccato*, 1909 c., bronzo
Ub.sconosciuta.

ill. 33 – E. Pellini, *Ritratto*, 1909 c., gesso
Ub. Sconosciuta

III. 1.4 - «QUEL MOVIMENTO AFFATTO MODERNO, CHE SEMBRA ACCENNARE AD UNA FISIONOMIA NUOVA E FORTE DI ARTE». IL BIENNIO FUTURISTA: 1910-1912.

III.1.4.1 - «NOI, PITTORI FUTURISTI, GIÀ VITTORIOSI NELLA NOSTRA PRIMA ESPOSIZIONE DI MILANO»: IL BIANCO E NERO DEL 1910.

ill. 1 – L. Russolo, *I Vinti o Il Trionfo della morte*, 1909-1910, acquaforte, 240x403 mm (lastra)
Tortona, Pinacoteca Fondazione cassa di risparmio di Tortona

ill. 2 – L. Russolo, *La Chioma*, 1910, acquaforte, 144x163 mm
Coll. privata

III. 3 - U. Boccioni, *La nonna*, 1905-1906, pastello su carta, 116x71 cm
Venezia, Coll. Fondazione di Venezia.

III. 4 - U. Boccioni, *Controluce*, 1910, matita su carta, 36x49 cm
Collezione Ramo.

III. 5 - U. Boccioni, *Ritratto di Luigi Russolo*, 1909, pastello su carta, 40x30 cm
Coll. privata.

III.6 - A. Rubino, *Il Pensiero e la Follia*, 1905.
Bevione 1905.

III.1.4.2 - «PUÒ SEMBRARE DI RICEVERE UN PUGNO NELLO STOMACO»: L'INTIMA DEL 1910.

Ill. 1- A. Bonzagni, *Disegno per la Camiceria Corbella*, 1910 c.
Ub. sconosciuta

Ill. 2 – A. Bonzagni, *Luce e Fanco*, 1910 c., da Marangoni 1921.
Ub. sconosciuta

III. 3 - A. Bonzagni, *L'arrivo del treno*, 1910, pastello e tempera su cartoncino, 44x63 cm
Genova, Wolfsoniana

III. 4 - L. Russolo, *Periferia-Lavoro*, 1910, olio su tela, 77x61 cm
Coll. privata.

III.5 – L. Russolo, *Lampi I*, 1910, olio su tela, 100x101 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

III.6 – L. Russolo, *Lampi II*, 1911, olio su tela, 50x50 cm
Coll. privata

III. 7 -- L. Russolo, *Profumo*, 1910, olio su tela, 64,5x65,5 cm
Rovereto, MART

III. 8 -- U. Boccioni, *Baruffa o Rissa in Galleria*, 1910, olio su tela, 76x64 cm
Milano, Pinacoteca di Brera (Collezione Jesi)

III. 9 - U. Boccioni, *Il Lutto*, 1910-1911, olio su tela, 105x134,6
Coll. privata.

III. 10 - U. Boccioni, *Maestra di scena*, 1909-1910, olio su tela, 100x80 cm
Coll. privata

Ill. 11 – C. Carrà, *Notturmo a Piazza Beccaria*, 1910, olio su tela, 60x45 cm
Milano, Collezioni d'Arte del Comune di Milano

Ill. 12 – C. Carrà, *Piazza del Duomo a Milano*, 1910, olio su tela, 60x45 cm
Coll. privata

III. 13 - L. Dudreville, *studio per Cinematografo*, 1910 ?, matita su carta, 25x33 cm
Coll. privata.

III. 14 – I. Josz, *Io e Lei*, 1910, olio su tela, 50x35 cm
Coll. privata.

III. 15 - G.B. Grandi, *Quando cantano le cicale*, 1904.
Ub. Sconosciuta.

III. 16 - G.B. Grandi, *La Pallida*, 1907.
Ub. Sconosciuta.

III. 17 - G.B. Grandi, *Grand Boulevard*, 1910, olio su tela, 56x70,5 cm
Coll. privata.

III. 18 - G. Carozzi, *Lo Stagno dell'oblio*, 1910
Ub. Sconosciuta

III. 19 - G. Carozzi, *Lo Stagno dell'oblio - bozzetto*, 1910, olio su tavola, 27x42 cm
Coll. privata

ill. 20 – L. Conconi, *Fosso divisorio*, 1909 c.
Ub. Sconosciuta.

ill. 21 – A. Jemoli, *Bufera*, 1909-1910 c.
Ub.sconosciuta

ill. 22 – A. Pasinetti, *Lago di Garda*, 1890-1900
Ub. Sconosciuta.

Ill. 23 - P.A. Rimoldi, *Lungo il Naviglio*, 1909-1910
Ub.sconosciuta

III. 24 - L. Pasini, *Valle Imagna*, 1910 c.
Ub. sconosciuta

ill. 25 – A. Piatti, *Olandesina*, 1910, olio su tela, 58x58 cm
Coll. privata

III. 26 - A. Piatti, *Lago dei cigni a Bruxelles*, 1910
Ub. Sconosciuta

III. 27 - M. M. Foggia, *Una piazza di Damasco*, 1910, olio su tela, 50x68 cm
Coll. privata.

III. 28 - M. M. Foggia, *Il souk al Cairo*, 1910, olio su tavola, 17x28 cm
Coll. privata.

III. 29 – R. Borsa, *Prime ombre*, 1910 c.
Ub. sconosciuta

III.30 – R. Viviani, *Sera d'Autunno*, 1910, olio su tela, 60x60 cm
Coll. Privata.

III. 31 - G. Mazzocchi, *Ritratto di mia sorella*, 1910 c.
Ub. sconosciuta

III.32 - G. Amisani, *Ritratto di N.H Carlo Zen*, 1911, olio su tela, 54x67,5 cm
Coll. privata

III. 33 - G. Maldarelli, *Studio*, 1910 c.
Ub. Sconosciuta

III. 34 - C. Fratino, *Testa*, 1910 c.
Ub. Sconosciuta

III. 35 - M. Biazzi, *Ritratto di Romolo Romani*, 1910, olio su tela, 75x114,5 cm
Milano, Galleria d'Arte Moderna

Ill. 36 - S. Callegari, *Il rimorso*, 1910, bronzo
Ub. Sconosciuta.

Ill. 37 - M. Vedani, *Satiro*, 1910, bronzo, 40 cm
Coll. privata.

III. 38 - A. Dal Castagné, *Arte e Musica*,
ub. Sconosciuta

III. 39 - A. Strada, *Testa di Bimbo*, 1910
Ub. Sconosciuta

III. 40 - L. Arpesani, *Sorrisi*, bronzo, 1910, 44 cm
Coll. privata.

III.1.4.3 - « IL DIVISIONISMO, LA VIBRAZIONE, L'IPERSENSIBILITÀ, QUELLO CHE SI VEDE QUELLO CHE NON SI VEDE, TRIPOLI, LA GUERRA, IL CAOS». L'INTIMA DEL 1911.

III. 1 - P. Bouvier, *Il sudario di un passatista*, 1911 c.
Ub. Sconosciuta

III.2 – L. Russolo, *Una e tre teste*, 1911
Ub. Sconosciuta

III.3 - L. Russolo, *Autoritratto con doppio eterico*, 1911
Ub. Sconosciuta

III. 4 – U. Boccioni, *La Risata*, 1911, olio su tela, 110,2x145,4 cm
New York, Moma

III. 5 - U. Boccioni, *La strada entra nella casa*, 1911, olio su tela, 100x100 cm
Hannover, Sprengel Museum

III. 6 - C. Carrà, *Ciò che mi ha detto il tram*, 1911, olio su tela, 52,5x67 cm
Rovereto, Mart, Vaf-Stiftung

III. 7 - C. Carrà, *Movimento del chiaro di luna*, 1911, olio su tela, 75x75 cm
Coll. privata

III. 8 - C. Carrà, *Sobbalzi di carrozza*, 1911, olio su tela, 55x67 cm
New York, Moma

III. 9 - C. Carrà, *Ritmi di oggetti*, 1911-1913, olio su tela, 53x67 cm
Milano, Pinacoteca di Brera collezione Jesi

III. 10 - C. Carrà, *Ritmi di oggetti*, I versione, da Longhi 1913

PARTE II, CAPITOLO III, III.1.5 – «RISALE AI TEMPI, E SEMBRANO LEGGENDARI, DELL'ULTIMA *BOHÈME* MILANESE, LA PRIMA ESPOSIZIONE DELLA FAMIGLIA ARTISTICA». IL RUOLO DELLE INTIME NELLA MILANO POST-FUTURISTA.

III.1.5.1 - «MARGINI PER IL FUTURO?». L'INTIMA DEL 1912.

III. 1 – G. Carozzi, *Notturmo*, 1911-12
Ub. Sconosciuta

III. 2 – A. Morbelli, *Tetti sotto la neve*, 1912, olio su tela, 132,5x70 cm
Coll. privata.

Ill. 3 - - A. Morbelli, *Tetti sotto la neve*, 1912, olio su tela, 42x72,5 cm
Coll. privata.

Ill. 4 - B. Longoni, *Lago di Como dal Castello di Argegno*, 1910-1912,
ub. Sconosciuta

ill. 5 - R. Viviani, *Ottobre d'oro*, 1912
Ub. sconosciuta

III. 6 - A. Ortolani, *Notturmo*, 1912
Ub. sconosciuta

III. 7 – A. Tosi, *Poesia Campestre*, 1911-1912
Ub. Sconosciuta.

III. 8 – U. Martelli, *Paesaggio Lombardo*, 1912
Ub. Sconosciuta.

III. 9 - G. Leoni, *Fra il Verde*, 1912
Ub. Sconosciuta.

III. 10 - G. Leoni, *Nel Boudoir*, 1913, olio su tavola, 41x29 cm
Coll. privata.

III. 11 - E. Marana, *Oltre la Cinta*, 1911-1912
Ub. Sconosciuta

III. 12 - G. Camona, *Sera d'Ottobre*, 1912
Ub. Sconosciuta

Ill. 13 - L. Dudreville, *Quando le campane suonano a festa*, 1915-1916, tempera su carta, 23x36,5 cm
Coll. privata

Ill. 14 - L. Dudreville, *Quando le campane suonano a festa*, 1911-12, olio su tela, 130x176 cm
Lugano, Museo civico di belle arti

III. 15 – L. Dudreville, *Gli assorti*, 1912
Ub. Sconosciuta.

III. 16 - L. Turati, *Spazzacamino*, 1912
Ub. Sconosciuta .

III. 17 - G. Mazzocchi, *La fanciulla delle violette*, 1912
Ub. Sconosciuta.

III. 18 – E. Pellini, *Mattino d'estate*, 1911-12
Ub. Sconosciuta.

III. 19 – G. Castiglioni, *Testa muliebre*, 1912
Ub. Sconosciuta.

III.1.5.2 – «INIZIA L'ERA NOVELLA CON QUESTA PICCOLA ESPOSIZIONE INTIMA». LE RASSEGNE DEL 1913-1914.

Ill. 1 – L. Dudreville, *Eroismo-Tragedia-Follia-Ossessione-Asfissia*, 1914, pastello su carta, 60x77 cm
Coll. privata.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Niccolò D'Agati _____ matricola: 956292 _____

Dottorato: Storia delle Arti _____

Ciclo: XXXII _____

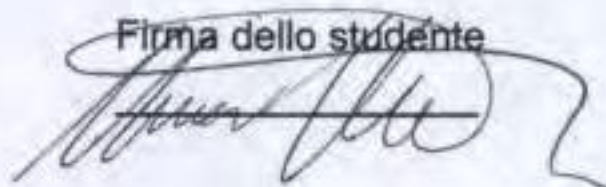
Titolo della tesi¹: La Famiglia Artistica. Un caso di studio per l'arte a Milano tra il 1886 e il 1914 _____

Abstract:

La ricerca affronta la ricostruzione della storia e dell'attività espositiva della Famiglia Artistica di Milano fondata nel 1872. Nella prima parte, prendendo avvio dalla messa a fuoco del ruolo che la Famiglia svolse in ambito locale in qualità di organo di rappresentanza degli artisti in rapporto alle istituzioni ufficiali, in particolare l'Accademia di Brera, si è cercato di ricostruire l'attività del sodalizio e la sua azione di intervento e modifica dei complessi equilibri artistici locali. La seconda parte della ricerca è centrata sull'analisi, dal 1886 al 1914, delle rassegne annuali "Intime" promosse dall'associazione. Attraverso le recensioni rintracciate nella carta stampata, in mancanza dei cataloghi, si è potuto ricostruire la fisionomia delle singole edizioni. La ricerca evidenzia come queste mostre abbiano assunto, nel corso del tempo, un ruolo di primo piano nel contesto artistico locale rappresentando l'unica occasione di una rassegna priva di giurie di ammissione ed indipendente, che si definisce quale laboratorio per la manifestazione delle ricerche artistiche più moderne.

This research centres around the reconstruction of the history and exhibitions held by the *Famiglia Artistica di Milano* founded in 1872. After determining the precise role the *Famiglia* fulfilled locally as representative body of artists in their relations with official institutions, in particular the *Accademia di Brera*, the first part strives to piece together the activity of the association and define how it influenced and altered the delicate balance of local art. The second part of the research focuses on analysis of the annual exhibitions, entitled "*Intime*", promoted by the association from 1886 to 1914. Despite the absence of records, it has been possible to outline what each individual exhibition was like thanks to printed reviews uncovered by virtue of this study. The research emphasizes how over time these exhibitions achieved a prominent position within the local artistic community, by being the sole examples of independent exhibitions free from any admission committee, which makes them stand out as occasions and opportunities for the most avant-garde artistic experimentation to be put on display.

Firma dello studente



¹ Il titolo deve essere quello definitivo, uguale a quello che risulta stampato sulla copertina dell'elaborato consegnato.