

# Maternità

---

di Gaetano Previati

*Consiglio di amministrazione*

Cesare Zonca, Presidente  
Angelo Piazzoli, Segretario Generale  
Guido Crippa, Enrico Fusi, Angelo Piazzoli,  
Mario Ratti, consiglieri

*Pubblicazione edita in occasione della mostra  
"Maternità di Gaetano Previati"*

Bergamo, Palazzo Creberg  
9 maggio - 26 giugno 2015

*Coordinamento editoriale*

Angelo Piazzoli  
Michela Parolini  
Paola Silvia Ubiali

*Catalogo a cura di*

Paolo Plebani  
Sergio Rebora  
Francesca Rossi

*Testi*

A. Piazzoli, P. Plebani, S. Rebora, F. Rossi, R. Bellucci,  
R. Fontana, M. Barucci, E. Pampaloni, M. Raffaelli,  
A. Montecchi, J. Striova, A. Mazzinghi, C. Ruberto,  
C. Czelusniak, M. Massi, L. Palla, G. Lanterna

*Crediti fotografici*

Alinari - Firenze  
Banco Popolare - Verona  
Biblioteca Nazionale Braidense - Milano  
Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona - Tortona  
Foto Flury - Pontresina  
Foto Giacomino Gallarate - Oleggio  
Foto Saporetto - Milano  
Galleria d'Arte Moderna - Milano  
Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea,  
Museo dell'Ottocento - Ferrara  
Haltadefinizione - Novara  
Museo del Novecento - Milano  
Mart - Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento  
e Rovereto - Rovereto  
Opificio delle Pietre Dure - Firenze  
Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst - Rancate (Mendrisio),  
Canton Ticino, Svizzera  
Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente - Milano

*Progetto grafico*

Drive Promotion Design

*Art Director*

Giancarlo Valtolina

*Stampa*

Grafica & Arte

© Copyright 2015 Fondazione Credito  
Bergamasco, Bergamo.

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento  
totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati  
per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-7201-347-2

Opificio delle Pietre Dure, Firenze  
Mibact

*Direzione Generale Educazione e Ricerca*  
Caterina Bon Valsassina, Direttore Generale

*Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro*  
Marco Ciatti, Soprintendente

*Direzione del settore restauro dipinti mobili*  
Marco Ciatti, Cecilia Frosinini

INDAGINI DIAGNOSTICHE:

*Opificio delle Pietre Dure*

Fotografia ad alta risoluzione, in luce radente,  
in fluorescenza UV:  
Roberto Bellucci

Indagini diagnostiche:

Alfredo Aldrovandi, con Ottavio Ciappi (Radiografia X)  
Giancarlo Lanterna, Carlo Galliano Lalli  
(indagini chimiche e stratigrafiche)

*Istituto Nazionale Ottica – CNR, Firenze*

Responsabile Gruppo Beni Culturali  
Raffaella Fontana

Scansione Multi-Vis-Nir:

Marco Barucci, Marco Raffaelli

Misure spettrofotometriche e colorimetriche:

Marco Barucci, Raffaella Fontana, Enrico Pampaloni,  
Angela Montecchi, Marco Raffaelli, Jana Striova

*Istituto Nazionale Fisica Nucleare,*

*Sezione di Firenze*

Pier Andrea Mandò, Direttore

Analisi XRF a scansione:

Francesco Taccetti, responsabile rete INFN-CH-  
net

Anna Mazzinghi, Chiara Ruberto, Caroline Czelusniak,  
Mirko Massi, Lara Palla



# Maternità

---

di Gaetano Previati



# Indice

---

*Angelo Piazzoli*  
Capolavoro da riscoprire **5**

*Marco Ciatti*  
Presentazione **7**

## Saggi

*Paolo Plebani*  
*Maternità* di Gaetano Previati **11**

*Sergio Rebora*  
*Maternità*. Vicende di un capolavoro **27**

*Francesca Rossi*  
Gaetano Previati e la grafica per *Maternità*:  
una nuova acquisizione per le collezioni  
del Banco Popolare e altri disegni **39**

## Indagini diagnostiche

*Roberto Bellucci*  
*Maternità* di Gaetano Previati: un'ipotesi di lavoro **53**

*Raffaella Fontana, Marco Barucci, Enrico Pampaloni,*  
*Marco Raffaelli, Angela Montecchi, Jana Striova*  
Analisi ad immagine multispettrale Vis-NIR **58**

*Anna Mazzinghi, Chiara Ruberto, Caroline Czelusniak,*  
*Mirko Massi, Lara Palla*  
Analisi XRF a scansione **65**

*Giancarlo Lanterna*  
Analisi al Microscopio Ottico e Spettrofotometriche **68**

## Apparati

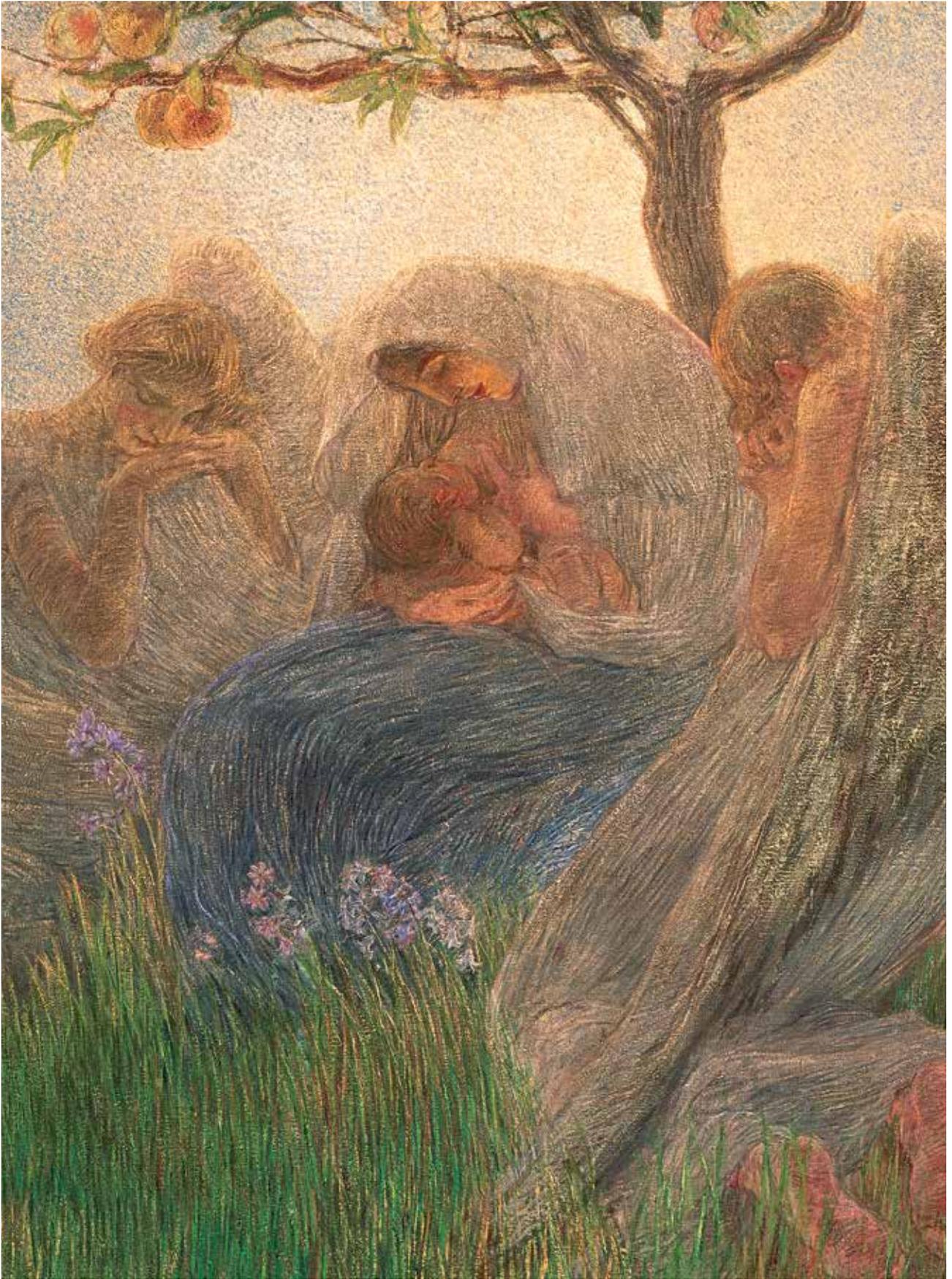
Biografia **74**

Catalogo delle opere **75**

Esposizioni **80**

Bibliografia **81**

---



G. Previati, *Maternità*, 1890-1891, olio su tela, Novara, Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare (particolare).

# Capolavoro da riscoprire

---

Nell'ambito delle iniziative espositive promosse presso il Palazzo Storico del Credito Bergamasco, la Fondazione Creberg presenta – nella primavera del 2015 – un progetto molto articolato e particolarmente impegnativo, legato a *Maternità* di Gaetano Previati, capolavoro di uno degli artisti più innovativi dell'Ottocento italiano.

Il dipinto – che fa parte, già dal 1924, delle collezioni della Banca Popolare di Novara, istituto ora confluito nel Banco Popolare – viene esposto, di concerto con quest'ultimo, nella grande sala consiliare di Creberg. L'opera, di dimensioni monumentali, si incontra al termine di un percorso all'interno del Palazzo Storico nel quale vengono presentati al pubblico e riuniti tutti insieme, per la prima volta, i bozzetti, i disegni e i *d'après* eseguiti da Gaetano Previati in preparazione e a seguito della grande opera *Maternità*, conclusa dall'artista nel 1891, pochi giorni prima di essere presentata all'Esposizione Triennale di Milano.

Grazie alla visione dei lavori che documentano le diverse fasi preparatorie del grande quadro, attraverso la lettura di stralci pubblicati in catalogo delle lettere dello stesso Previati al fratello Giuseppe e analizzando le reazioni della stampa e dei visitatori dopo l'esposizione alla Triennale, si evincono tutte le difficoltà dell'artista ferrarese nella gestazione di *Maternità*, acuite dal timore – ben riposto – di non incontrare la comprensione del pubblico.

Opera travagliata quindi sin dalla sua nascita; peraltro, prima di entrare nelle collezioni del Banco Popolare, venne spedita all'estero, poi abbandonata in un deposito per l'impossibilità economica di Previati di sdoganarla, in seguito conservata a lungo in collezione privata e tolta, di conseguenza, alla pubblica fruizione.

Un "monumento", sia per l'aspetto fisico e la sua imponenza, sia per la centralità del dipinto nello sviluppo delle arti figurative dell'epoca e specchio di un sentimento universale, quello della maternità.

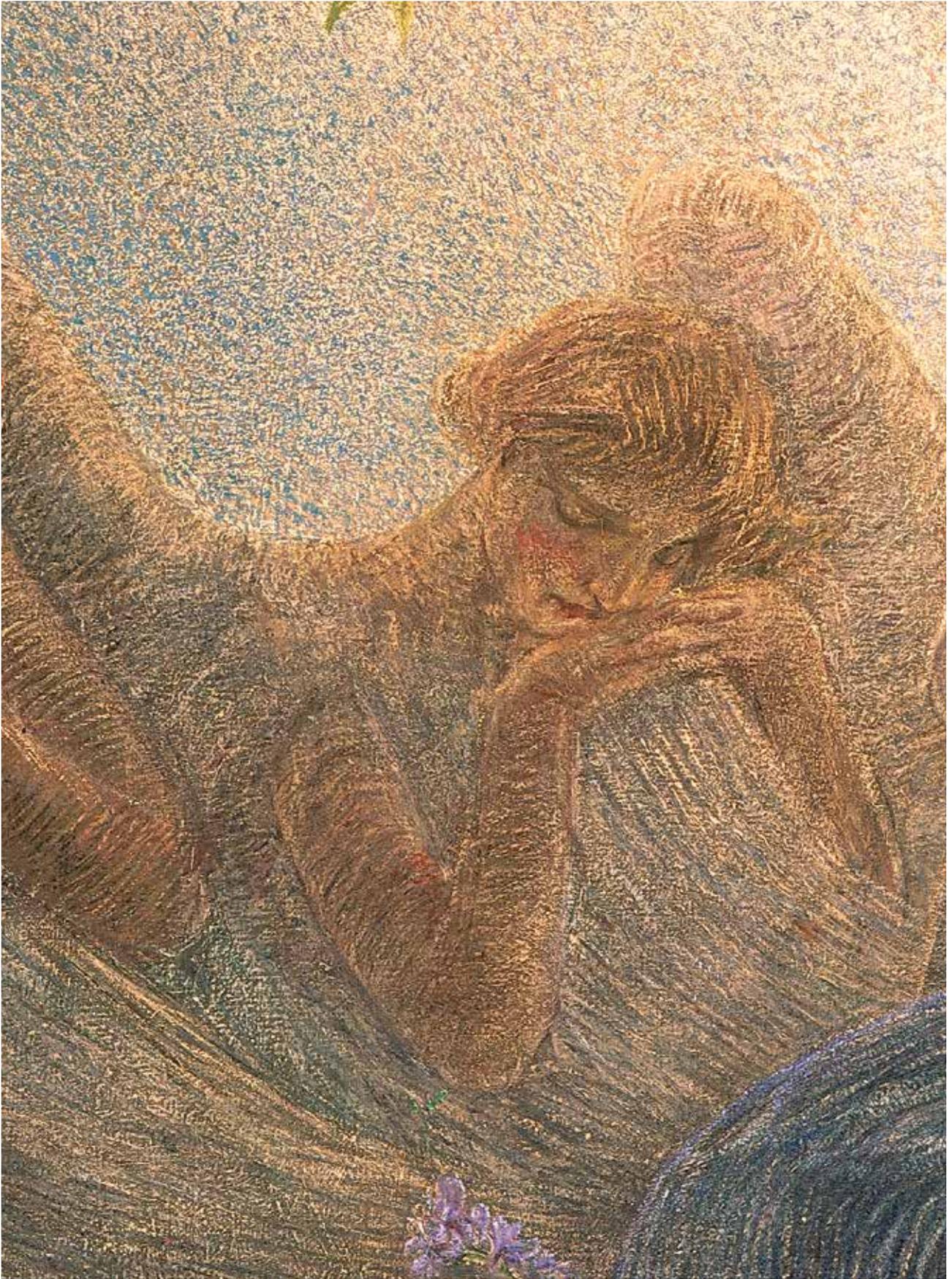
Un'opera che, per tutte queste ragioni, avrebbe meritato la stessa fama de *Il Quarto Stato* dell'amico e collega Pellizza da Volpedo che, terminato anch'esso dopo una lunga e complessa gestazione, fu invece destinatario di una sorte più clemente, diventando ben presto un'icona della società moderna.

Per una serie di coincidenze, proprio in questi ultimi giorni è stato reso disponibile alla pubblica fruizione un altro capolavoro di Gaetano Previati conservato a Bergamo – *Paolo e Francesca*, straordinario dipinto di qualche anno precedente *Maternità* – di nuovo esposto nelle collezioni dell'Accademia Carrara recentemente riaperta dopo i lavori di restauro ai quali la Fondazione Creberg ha largamente contribuito sostenendo il riallestimento del percorso museale.

L'esposizione a Palazzo Creberg di *Maternità*, degli studi preparatori e dei bozzetti ha rappresentato l'occasione per realizzare la presente pubblicazione che contiene approfonditi testi storico/critici – redatti da valenti ed eminenti studiosi – nonché le risultanze della campagna di indagini scientifiche svolte sul dipinto dall'Opificio delle Pietre Dure con la grande competenza e professionalità, di rilievo internazionale, che ne caratterizzano l'opera.

Bergamo, aprile 2015

Angelo Piazzoli  
Segretario Generale  
Fondazione Creberg



G. Previati, *Maternità*, 1890-1891, olio su tela, Novara, Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare (particolare).

# Presentazione

---

Sono estremamente lieto di salutare la presentazione degli studi compiuti sullo stupendo dipinto di Gaetano Previati, intitolato *Maternità*, promossi con un encomiabile interesse per una sua più approfondita conoscenza dal Banco Popolare, per opera di Ottavio Rigodanza, ed ora esposto in questa magnifica sede storica del Credito Bergamasco nella mostra organizzata da Angelo Piazzoli e curata da Paolo Plebani, Sergio Rebora e Francesca Rossi. Fin dal primo incontro con l'opera, cortesemente accompagnati da Michela Parolini e Francesca Rossi nella elegante sede di Palazzo Bellini a Novara, il dipinto, oltre che ad affascinare per le sue valenze espressive, poneva molti interrogativi sulle modalità tecniche della sua realizzazione e sui suoi problemi conservativi. Il rapporto tra la volontà espressiva di un artista e i mezzi tecnici impiegati rappresenta sempre uno degli argomenti di studio più interessanti in quanto i due aspetti devono trovare un momento di sintesi che porta spesso ad un nuovo equilibrio, determinato dalla loro reciproca influenza. Tutto questo è poi particolarmente vivo in un pittore come Previati che molto si dedicò ad approfondire la ricerca sui materiali e sulle tecniche artistiche, tanto da interessarsi anche al restauro, come dimostra la sua esemplare introduzione del 1918 al manuale di Giovanni Secco Suardo, *Il Restauratore dei Dipinti*, nella edizione Hoepli. Vi è in effetti una relazione profonda tra gli studi sulla tecnica artistica e la conservazione, dal momento che ogni serio progetto di restauro deve partire dalla conoscenza dei materiali impiegati, del funzionamento e delle patologie dell'opera stessa.

Nel caso della *Maternità* di Previati tutto ciò è presente al massimo livello, dal momento che l'artista cerca nuove tecniche pittoriche e forza in maniera ancora non del tutto chiara i materiali tradizionali, riuscendo ad ottenere effetti pittorici e di superficie del tutto inediti e personali, che non possono essere compresi e giustificati con l'interpretazione tradizionale della sua appartenenza al movimento del divisionismo, che adotta sistemi ben diversi. È iniziata così una sorta di sfida tra il Previati e l'O.P.D., Istituto Centrale del MiBACT, che ha impiegato tutti gli strumenti di indagine diagnostica che la ricerca scientifica applicata ai beni culturali oggi ci può mettere a disposizione. Nonostante questo il dipinto sembrava rifiutarsi di voler svelare la sua essenza, dato che, per esempio, le due indagini non invasive di area che di solito sono tra le più ricche di informazioni nella prima fase dello studio, e cioè la Radiografia Rx e la Riflettografia IR, non fornivano risposte chiarificatrici. Ulteriori approfondimenti, attuati grazie alla rete di costanti collaborazioni che l'O.P.D. può vantare, in questo caso con l'Istituto Nazionale di Ottica del C.N.R., l'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare e per mezzo del proprio Laboratorio Scientifico interno, hanno consentito di entrare all'interno del processo, mentale e tecnico, dell'artista, impegnato nella realizzazione dell'opera. L'esperienza e la competenza di Roberto Bellucci, che ha coordinato per l'O.P.D. questa ricerca, hanno così consentito di conseguire un più avanzato livello di conoscenza della consistenza fisica dell'opera che, unita agli importanti studi storici e critici qui presentati, ricchi di elementi di novità, porta questo progetto di ricerca ad un livello di eccellenza, che può rappresentare anche un ottimo punto di partenza per la futura conservazione dell'opera ed un suo eventuale restauro.

Sono quindi molto grato al Banco Popolare per averci coinvolto in questo progetto, alla cortesia di Francesca Rossi e Michela Parolini che ci hanno accompagnato in questo percorso, all'impegno di Roberto Bellucci e sono certo che il pubblico che visiterà questa presentazione avrà la consapevolezza di ottenere un livello di conoscenza del dipinto davvero profonda e significativa che può tramutarsi in un reale arricchimento dello spirito.

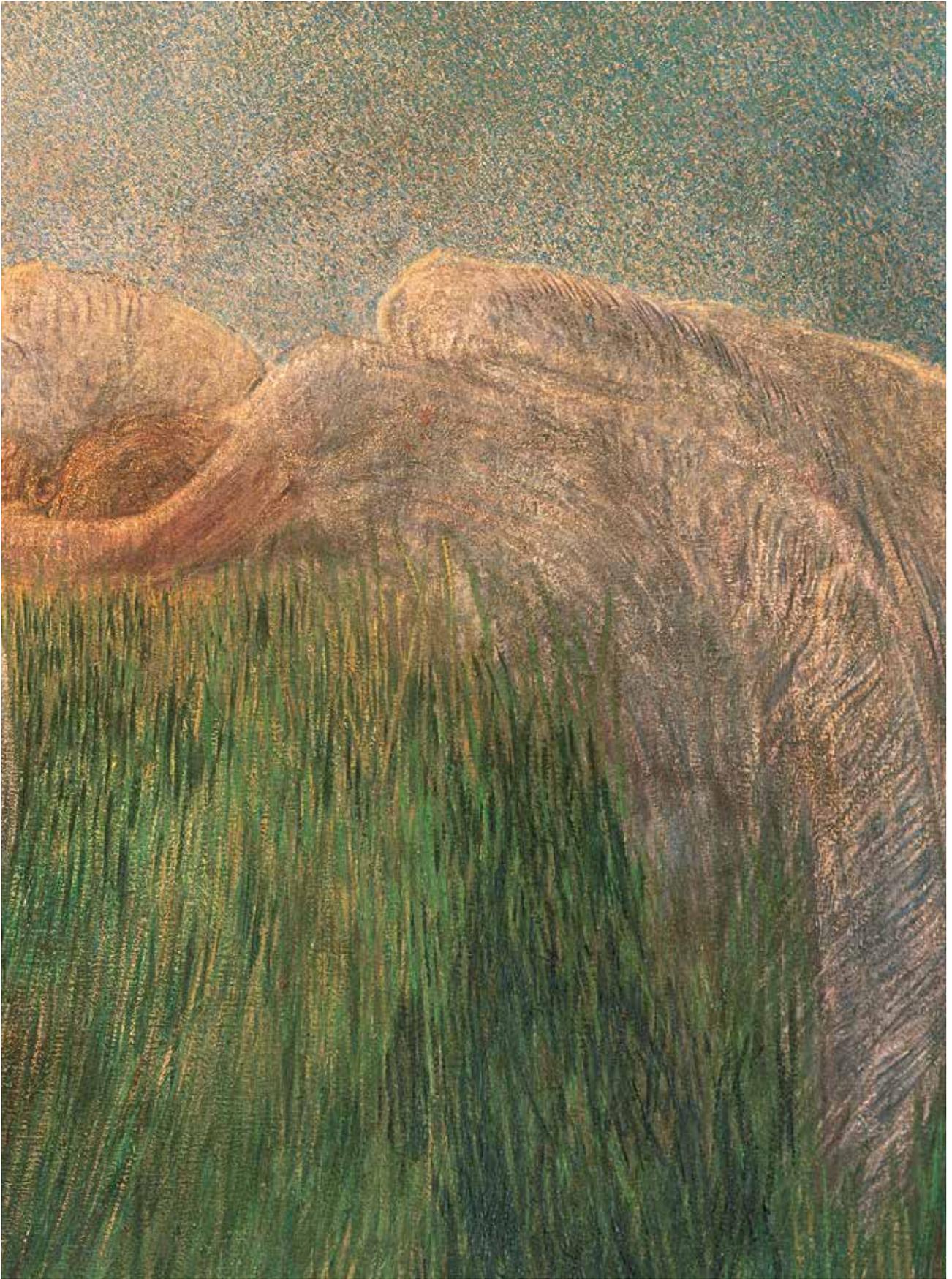
Marco Ciatti

*Soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure*



# Saggi

---



G. Previati, *Maternità*, 1890-1891, olio su tela, Novara, Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare (particolare).

# Maternità di Gaetano Previati

---

## Introduzione

Nel maggio del 1891 inaugurava nel palazzo di Brera a Milano la prima edizione dell'Esposizione Triennale. Nelle intenzioni degli organizzatori la manifestazione doveva sostituire, con una nuova e più ambiziosa esposizione internazionale d'arte, le mostre a frequenza annuale che per gran parte dell'Ottocento si erano tenute sempre a Brera e che erano state sospese nel 1889.

Le attese non andarono deluse. L'esposizione offriva una panoramica completa delle diverse tendenze che agitavano la cultura figurativa dell'epoca e segnava una vera propria svolta nella storia della pittura italiana. In quelle settimane a Brera si assistette alla definitiva affermazione dei nuovi temi e soggetti di contenuto sociale, con cui anche gli artisti davano voce alle contraddizioni di un paese in pieno sviluppo industriale; ma la Triennale del 1891 fu soprattutto quella del debutto del Divisionismo italiano<sup>1</sup>.

Le teorie ottiche sulla rifrazione della luce e sulla scomposizione del colore di Chevreul e di Rood avevano avuto larga diffusione anche in Italia e avevano trovato un accanito sostenitore e divulgatore nel gallerista, critico d'arte e pittore, Vittore Grubicy, il quale da qualche tempo, spronava gli artisti da lui seguiti ad adottare la nuova tecnica. Alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento risalgono i primi esperimenti di divisione del colore da parte di Giovanni Segantini, ma negli stessi mesi iniziavano a cimentarsi con la nuova tecnica anche Emilio Longoni, Gaetano Previati e Angelo Morbelli. Per questi pittori l'edizione inaugurale della Triennale fu la prima occasione pubblica in cui presentarono lavori divisionisti. Previati, in particolare, esponeva una grande tela di oltre quattro metri di lunghezza e di quasi due metri di altezza, intitolata *Maternità* (fig. 1; cat. 9).

La composizione del dipinto è molto semplice e al tempo stesso fortemente unitaria: una madre è china sul suo bambino, il frutto del suo grembo, e lo allatta amorevolmente. La vita da lei trasfusa nella creatura è simboleggiata dall'albero, probabilmente un melo, che le sta alle spalle e che sembra quasi proteggerla, come una sorta di elegante ombrello. Gli angeli si prostrano intorno a lei, che è il principio generatore della vita e i frutti della terra – i gigli, fiore simbolo della vita e dell'annunciazione a Maria, e gli anemoni – si piegano mossi da un vento misterioso. Realizzata secondo i principi della divisione del colore, la tela spiccava tra gli altri lavori dell'esposizione perché l'artista aveva tentato di evocare l'idea della maternità non attraverso una raffigurazione oggettiva, ma attraverso un'arte d'immaginazione e di sentimento, come Previati stesso la definiva. Il divisionismo era in questo senso la tecnica ideale per rompere con gli schemi e le convenzioni di un realismo che il pittore ferrarese da tempo sentiva come un limite, ma non costituiva la novità più importante della sua proposta pittorica, tanto che l'artista, scrivendo al fratello Giuseppe nei giorni precedenti l'apertura dell'esposizione, si diceva preoccupato che l'adozione della nuova tecnica oscurasse la sua ricerca di una pittura che superasse i limiti angusti di una raffigurazione semplicemente oggettiva della realtà.

La monumentale tela di Previati segnava in tal modo la prima apparizione del Simbolismo in una esposizione ufficiale italiana<sup>2</sup>. Essa divenne un vero e proprio "caso" e fu al centro di polemiche e discussioni furibonde, dividendo il pubblico tra accesi sostenitori, come Vittore Grubicy o Alfredo Melani, che fecero dell'artista un paladino della «pittura di idea», e implacabili detrattori, scandalizzati da quello che ritenevano il lavoro di un giovane capace in passato di dare ben altre prove del suo valore. Previati non era del resto uno sconosciuto: aveva 38 anni e alle spalle una lunga carriera durante la quale aveva fatto molto parlare di sé.





1. G. Previati, *Maternità*, 1890-1891, olio su tela, Novara, Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare.

## L'elaborazione del dipinto e la sua esecuzione

La gestazione di *Maternità* fu piuttosto travagliata e impegnò l'artista per diversi anni, come confidava al fratello Giuseppe nel settembre 1890, quando al momento di cominciare il dipinto, davanti all'enorme tela, ritornava con il ricordo ai tanti pensieri e alle tante riflessioni svolti intorno a questo soggetto:

«Ho davanti agli occhi la mia tela nella sua grandezza definitiva bell'e applicata sul telaio. Quanto aspettare! Pare che in pochi giorni ripassino tutti i pensieri che ho accumulati sul mio soggetto in diversi anni dicendomi sempre di metterli in atto una buona volta, sicché il ritardo del falegname che lavorava al telaio da un giorno, mi pareva enorme. Sono anni che questo telaio l'ho ordinato, nella mia mente; non ho ragione?»<sup>3</sup>

L'esecuzione materiale dell'opera si colloca tra l'autunno del 1890 e la primavera del 1891, ma Previati aveva iniziato a ragionare sul tema della maternità già da qualche anno. Una prima redazione del soggetto, in sostanza un vero e proprio bozzetto, è quella sviluppata in una tela conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano (fig. 2; cat. 1), dove è giunta nel 1930 attraverso il legato di Isaia Zancone, consulente commerciale che costituì una importante raccolta di opere d'arte, tra le quali diverse di Previati<sup>4</sup>.

Il dipinto presenta uno schema compositivo simile a quello adottato nella versione definitiva. Il gruppo formato dalla figura della madre che tiene sulle ginocchia il bambino è il perno dell'immagine e intorno ad esso si dispongono gli angeli che si prostrano in adorazione. Il bozzetto tuttavia presenta un formato meno marcatamente orizzontale di quello utilizzato da Previati nella redazione finale, nella quale l'artista ferrarese intendeva sottolineare maggiormente l'impostazione a fregio decorativo dell'intera composizione. La differenza più rilevante riguarda il gruppo centrale, poiché nel dipinto già Zancone la madre ha la testa eretta e guarda intensamente il figlio che tiene sulle ginocchia, mentre in un secondo bozzetto e nella tela definitiva è china sul bimbo che sta allattando. A questa prima redazione di *Maternità* si riferisce Previati nel settembre del 1911 in una lettera all'amico Nino Barbantini, quando scrive che «nel quadro la madre era troppo dritta, le pieghe morelleggianti, la tecnica, come allora correva, derivata dal Cremona»<sup>5</sup>.



2. G. Previati, *Maternità*, 1886-1887 circa, olio su tela, Milano, Galleria d'Arte Moderna.



3. G. Previati, *Maternità*, 1886-1887 circa, Milano, Galleria d'Arte Moderna (particolare).



4. T. Cremona, *Amor Materno*, 1873 circa, olio su tela, Milano, Galleria d'Arte Moderna.

Il bozzetto della Galleria d'Arte Moderna di Milano è in effetti strettamente legato alle opere eseguite intorno o dopo la metà del nono decennio dell'Ottocento, nelle quali l'artista si confronta con Domenico Morelli e con la pittura degli Scapigliati, in particolare Tranquillo Cremona e Luigi Conconi, coetaneo di Previati e suo grande amico. I lavori di questo momento presentano ricchi impasti materici, stesure di audace sprezzatura formale, al limite spesso del bozzettistico, e tagli compositivi di particolare vigore drammatico, in cui un ruolo essenziale è giocato dagli accentuati contrasti luministici. Tali caratteristiche si ritrovano anche nella tela già Zancone che, sulla scorta delle parole di Previati al fratello Giuseppe sopra menzionate, dovrebbe quindi potersi collocare intorno al 1887<sup>6</sup>. È interessante notare, anche per comprendere l'effettivo inserimento di questa redazione iniziale di *Maternità* nel clima tardo scapigliato della cultura figurativa milanese degli anni Ottanta, che il gruppo della madre col bambino (fig. 3) riprende un celebre dipinto di Tranquillo Cremona: quell'*Amor Materno* di cui si conoscono almeno due versioni a olio (fig. 4) e che fu riprodotto in una serie di oleografie di grande successo<sup>7</sup>.

Un secondo bozzetto (fig. 5; cat. 2), che dovrebbe risalire alla fine del 1889 o agli inizi del 1890, è stato recentemente ritrovato in una collezione svizzera ed è ora in deposito presso la Pinacoteca Züst a Rancate<sup>8</sup>. A questo dipinto Previati fa riferimento in una sua lettera al fratello Giuseppe datata 4 dicembre 1889, scritta dopo che l'artista aveva evidentemente deciso il carattere generale della composizione: «il dipinto figurerà gli angeli che adorano intanto che la madre divina allatta il suo bambino»<sup>9</sup>. Nella tela, infatti, è adottata per la prima volta quella che sarà la soluzione definitiva, con la madre allattante. Gli angeli sono definiti soltanto in parte e per sommi capi: sono già presenti le due figure sulla destra, la prima riversa con la testa tra le mani e la seconda di spalle, mentre il gruppo di tre sulla sinistra è per il momento soltanto una massa di colore. Nel febbraio del 1890, Previati scrive nuovamente al fratello Giuseppe, soffermandosi sull'esecuzione di questo secondo bozzetto:

«Sono invischiato a rendere nella figura principale del quadro tutta l'intensità dell'amore materno spogliato dalle cianfruscole che hanno servito per mille dipinti – e in un renderlo partecipe del movimento delle altre figure del quadro perché ne risulti un tutto omogeneo che impedisca qualunque altra interpretazione dell'occhio



5. G. Previati, *Maternità*, 1889-1890 circa, olio su tela, Svizzera, collezione privata (in deposito presso la Pinacoteca Züst a Rancate).

dell'osservatore – ma che difficoltà Dio mio. Ti sei tu ben formato l'idea di ottenere da una tela una voce che annienti il vostro temperamento, i vostri gusti, la vostra educazione e vi faccia prorompere dall'animo il grido che l'universo, la terra, la vita è nulla... Non vi è che la maternità?!?! Anche sulla tela non vi devono essere né colori né forme – né cielo né prati – né figure di uomini né di femmine ma un fiat che dice adorare la madre...»<sup>10</sup>.

Le parole dell'artista esprimono bene le difficoltà di questo momento e la sua caparbia volontà di andare oltre una semplice raffigurazione realistica della maternità. Non va dimenticato, che in questi mesi Previati compie i primi contraddittori esperimenti con la tecnica divisionista. Di queste difficoltà, anche per il suo carattere di tentativo andato a vuoto, di compromesso impraticabile tra la cultura pittorica scapigliata o verista e le nuove istanze antinaturalistiche, questo secondo bozzetto è una testimonianza preziosa.

Nel settembre del 1890 Previati acquista la tela, informandone prontamente il fratello: «ho davanti agli occhi la mia tela nella sua grandezza definitiva bell'e applicata sul telaio», scrive il 18 settembre<sup>11</sup>. L'esecuzione dell'opera lo tiene impegnato per diverso tempo e si conclude soltanto nelle settimane precedenti all'inaugurazione della Triennale, nel maggio del 1891. Mesi intensi e faticosi, come testimoniano le lettere a Giuseppe, dalle quali traspare come l'artista non fosse soltanto occupato nell'esecuzione di un lavoro impegnativo, ma anche in un processo di radicale ridefinizione della propria arte di cui *Maternità* costituiva il centro e l'emblema e che andava nella direzione di quella che Previati stesso chiamava «pittura di idea». Il 24 settembre scrive nuovamente a Giuseppe:

«[...] del poco fatto non sono malcontento, manifestandosi un salto grandissimo tra il vecchio ideale e il nuovo che voglio attuare. Mi sono persuaso che finora non ero riuscito a mostrare interamente sulla tela le idee che mi passavano per la mente, non perché l'idea io non l'avessi chiara ma per un erroneo criterio del fine che si deve raggiungere con l'arte, il quale fine è puramente e semplicemente l'espressione di queste idee nel modo più efficace e più assomigliante alla propria impressione [...]»<sup>12</sup>.

In questa fase iniziale Previati sente la necessità di studiare alcuni dettagli della composizione realizzando diversi disegni, che vengono discussi da Francesca Rossi nel suo contributo in questo volume. È interessante notare, inoltre, come l'artista ferrarese temesse che le dimensioni monumentali

e perciò ambiziose dell'opera fossero interpretate come un espediente per stupire i critici e il pubblico, a scapito anche di una reale comprensione del lavoro. Un timore non del tutto fuori luogo per un pittore che fin dall'inizio della sua carriera aveva scelto di cimentarsi con i grandi formati. Scrive il 1° ottobre:

«Non ho in mente altro che mettere insieme il mio quadro. Ho fatto diversi disegni anche in questi giorni e il lavoro mi cresce sottomano in una maniera incredibile. Sai che comincio a dubitare davvero che il fare in grande sia uno sperpero immane di forza a scapito di quella intensità che si accumulerebbe tutta sulla superficie più piccola – quando guardo i disegni mediocri che ho fatto e che mi costano pure un bel sforzo per afferrare il momento più espressivo del modello – e misuro il lavoro che resta... Ma per stavolta sarebbe deplorabile abbandonarsi troppo a queste idee. Il pensiero che mi affligge dappiù rispetto al grande o al piccolo è la supposizione buttatami molte volte sotto il naso da colleghi ed altri, che io approfitti della superficie vasta per sopraffarre gli altri non colla bontà dell'opera ma godendo dell'importanza che a torto generalmente si dà alle grandi tele. Dio mi liberi dall'aver mai avuto un simile pensiero»<sup>13</sup>.

Previati trascorre l'autunno e l'inverno lavorando alacramente. Il 22 febbraio del 1891 è ancora impegnato nell'esecuzione del dipinto e iniziano ad affacciarsi nuove preoccupazioni per quella che sarà la sua accoglienza, presso la critica e presso il pubblico:

«Ho lavorato un poco ma il non avere alcuni dettagli che domani mi procurerò mi impedisce d'andare avanti con sicurezza e ripenso intanto alle cose che ti ho scritto e a tutte quelle che vorrei dirti per schiarire perfettamente quello che ho intenzione di fare. [...] Aspiro dunque a farmi capire da quelli cui lo stipendio il bigottismo o l'ignoranza non impedisce il volo della mente; non sarà un pubblico molto numeroso ma sono più propenso ad ammettere che io non riesco a dare sulla tela quel che richiede il soggetto che a negare al prossimo l'intuito di quelle speculazioni metafisico pittoriche»<sup>14</sup>.

Nel mese di marzo l'esecuzione è rallentata dal brutto tempo e dalla conseguente mancanza di luce nello studio, ma anche dalla scelta di adottare la nuova tecnica divisionista, che Previati applica con una certa libertà e con forte tensione sperimentale, accostando lunghi e spessi filamenti di colore:

«Caro Beppe oggi lavorato un poco nelle prime ore della luce debbo rinunziarvi per la sopravvenuta oscurità che accompagna sempre il cattivo tempo. Che birbonata, dopo tanti bei giorni che pareva avessero a durare chissà quanto eccoci sbalestrati nelle pioggerelle insistenti di marzo e aprile, e proprio quando sarebbe più necessario il sereno per l'imminente consegna dei quadri. Dei quadri? Del mio quadro s'intende sul quale mi arrabatto più che mai per farne cospirare le sue varie parti fino all'ultimo, con alternativi di speranza e di sconforto come succede sempre quando si è affannati dal dubbio di riuscire in tempo e bene. Ho un bel ripetermi che ne ho abbastanza davanti – che quel che non ottengo oggi verrà domani: conosco l'esigenza del mezzo lentissimo che adopero, ma non posso rassegnarmi a tollerare sulla tela toni e forme che non rispondono allo scopo. Che pazienza santo Dio!»<sup>15</sup>.

«Un'altra brutta giornata scura oltre il vento e la pioggia – sono di pessimo umore – avevo voglia di andare un po' a spasso per rinfrescare le idee, e poi mi da pena la mancanza di luce sul quadro basato tutto su una conquista tenuissima di luminosità che sarà poca cosa voglio ammetterlo ma costa il filo del groppone ad ottenerla se pure si arriva al bene maggiore di capirla»<sup>16</sup>.

## **Maternità alla Triennale del 1891**

Alla fine di marzo il quadro doveva essere quasi terminato, poiché il 9 aprile l'artista ferrarese scriveva al fratello per informarlo che l'indomani il dipinto sarebbe stato condotto a Brera. La lettera è anche l'occasione per tracciare un consuntivo di questi lunghi mesi di fatiche, per confidare a Giuseppe le speranze riposte in un'opera così impegnativa e per confessargli i timori di un allestimento che potesse arrecare danno al suo lavoro:

«Domani mattina inesorabilmente il quadro va a Brera (il tempo promette pioggia per domani e deve volare anche fuori dalla finestra!). Ho pochi rammarichi da farmi avendo utilizzato sin l'ultimo minuto e rassegnato a non riuscire una volta sola ad essere contento della mia opera e violentato sempre a vedermela strappata di mano. Comunque sia spero che l'inciampo della tecnica diversa non varrà a nascondere del tutto il sentimento che anima la composizione e una parte dell'impressione benevola sentita dalle diverse persone che hanno visto il quadro possa farsi strada nella generalità dei riguardanti. Ciò vedremo in seguito; adesso mi preoccupa un po' il collocamento sebbene sia accresciuto il numero degli amici della commissione e dal numero degli scarti già eseguiti sembrano istradati a giusti concetti artistici»<sup>17</sup>.

Le preoccupazioni di Previati si rivelano immediatamente fondate:

«[...] non credevo di suscitare un nuovo vespaio d'ire e di contestazioni col mio lavoro come è accaduto, e senza l'intromissione generosa ed intelligente di alcuni amici il mio quadro sarebbe stato respinto dalla mostra!!! [...] Uno dei dettagli che mi ha irritato di più e che mostra in quali mani e con quanta coscienza si trattino le cose d'arte è questo. Non avendo il giorno della consegna dei quadri spiccioli per le mancie ai sacripanti che sin dal mattino erano venuti numerosi pel trasporto della tela dal doratore poi della tela e cornice dal doratore a Brera attraversando chilometri di città e che aspettavano colla bocca aperta come tinche la consueta gratificazione è succeduto che io assente il quadro pesante e scomodo da trasportare fu abbandonato appena dentro in uno dei saloni terreni e appoggiato al muro inclinato quindi press'a poco a 45 gradi col dipinto volto all'infuori. Ti immagini che bella posizione sia questa per un quadro in genere e in specie pel mio tutto pieno di grossezza di colore, di un tono appena resistente in una ricercatissima collocazione e con una tecnica affatto diversa da quella praticata sin qui! Bene, lo vuoi credere, tutti i giudizi e gli sproloqui furono pronunziati osservando il dipinto in quella posizione e a nessuno è venuto in mente di metterlo in maniera che si potesse vedere non solo ma che appunto desse quel risultato sul quale era basata tutta la ragion d'essere dell'opera e che scaturisce inevitabilmente per tutti appena vinta la prima impressione di sorpresa e metti puranco di disgusto se vogliono per l'esecuzione da pazzo. Basta adesso, con pazienza spero di ottenere il collocamento che mi garba e subordinatamente ai locali infelici di Brera»<sup>18</sup>.

Il problema dell'allestimento non fu invece risolto. A pochi giorni dall'inaugurazione Previati lamentava che il dipinto fosse esposto in un luogo male illuminato e domandava consiglio al fratello sull'opportunità di ritirare l'opera dalla Triennale:

«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 qualcuno avrà il coraggio di dire di no e anche dicendolo saprà mantenerlo»<sup>19</sup>.

La tela non fu invece ritirata, ma a mostra inaugurata intorno ad essa si scatenò un acceso dibattito, che è possibile ripercorrere attraverso la pubblicistica dell'epoca.

Quale fosse il clamore suscitato dal quadro si vince dalla testimonianza a caldo, pochi giorni dopo l'inaugurazione, di un critico per nulla ostile al Divisionismo e a Previati, Gustavo Macchi:

«Raramente, in verità, io ho veduto così grande sdegno, quanto in faccia alla grande tela di Gaetano Previati, Maternità. I buoni borghesi torcono il guardo da quella tela, urtati dalla fatica che essa loro chiede, per concederle i suoi godimenti. Tutti si chiedono che cos'è, perché fanno minor fatica a mettere un poco d'ironia nella loro domanda, che non a mettere un poco di attenzione nella osservazione loro. Gli artisti fatti – cioè quelli che con molta fatica durata sono giunti a poter fare un'opera, non dico d'arte, quando vogliono, con mezzi stabiliti, con una formula, per la quale nel mondo dell'industria, potrebbero chiedere il brevetto – torcono il guardo anch'essi. Sembra loro spregevole chi ha buttato tanta forza di lavoro dietro a un ideale, senza riuscire ad attingerlo, mentre avrebbe potuto applicare le sue qualità, vantaggiosamente, sfruttando gli ideali già attuati»<sup>20</sup>.

A dar fuoco alle polveri della polemica fu un antico e sincero estimatore di Previati, Luigi Archinti, con un duro articolo pubblicato su "L'Illustrazione Italiana":

«Si stenta a capire quello che l'artista ha voluto rappresentare. L'effetto sparuto e vago tira a mente certi finali di balli spettacolosi, quando più veli vengono calati tra gli spettatori e la scena, e questa assume aspetto di cosa inconsistente, come una visione. [...] Tutto questo simbolismo potrebbe diventare sublime, trattato da un valente poeta in sublimi versi; ma la pittura si spiega coi mezzi del dipingere e qui il disegno è grande ma incerto, la pittura sembra un ricamo in lana svanito nei colori. È un'eclisse del bell'ingegno di uno dei più valenti artisti di Milano. Mi consola l'idea che le eclissi sono effimere»<sup>21</sup>.

Non era per niente tenero nemmeno Gian Giuseppe Fumagalli sulle pagine di tendenza democratica de "La Strada":

«Previati uno dei genii fabbricati dalla Famiglia Artistica e sostenuti dalla critica inetta e interessata dei giornalisti mestieranti [...] autori che a forza di crederci dei genii indipendenti corrono dritto dritto al manicomio a dare argomento a nuove elucubrazioni del prof. Lombroso»<sup>22</sup>.

Mentre l'anonimo recensore de "Il Secolo", pur apprezzando gli sforzi condotti da Previati al fine di rinnovare la propria pittura, giudicava insufficienti i risultati:

«Il Previati [...] è il più ardito e il più sfortunato di questi novatori. In un immenso quadro volle riunire gli angeli del cielo e i fiori della terra e i frutti degli alberi che si associano nell'inno alla santa maternità. Il pensiero era poetico, e il Previati credette fosse concesso di tentare una pittura nuova, che coi colori esprimesse il sogno. Ed ecco disegnare le figure che si vedono e non si vedono, come se vi fosse, tra noi e loro, un velo di acque scorrenti: ecco le erbe piegarsi come le ali degli angeli; ecco le tinte smarrirsi in un verde-azzurro che del tutto insieme porge l'idea di un arazzo che sia stato lasciato incompiuto dal tessitore e che aspetti d'essere finito coi colori veri e distinti»<sup>23</sup>.

Già il 20 maggio 1891 era apparsa su "Arte e Storia" una veemente difesa di Alfredo Melani:

«Il soggetto? Amor materno. La sostanza del quadro? Una visione. Cioè il sentimento dell'amor materno idealizzato in una visione d'angeli contornanti una madre che allatta il suo bambino. La madre, in parte, è quasi isolata nel quadro e sta all'ombra di un bel melarancio: intorno angeli che sensibilizzano estremamente la scena. Che originalità! Che sentimento! E il disegno e il colore? Colore, disegno, cielo, terra, tutto ivi si fonde in una armonia vaga, misteriosa, indistinta come un sogno. Nessuna piega nelle vesti, nessun contorno guasta il misticismo e la suggestività del quadro singolare, il più singolare dell'esposizione. Nel Previati pittore l'ho detto sempre c'è il poeta. [...] Il poeta che si è spinto oggi all'estremo limite della sua idealità. E come poeta il Previati appartiene ai decadenti e ai simbolisti. [...] Per il Previati la tavolozza è soltanto sorgente di poesia: per lui ogni colore è sentimento, è idealizzazione di immagine, è via a entrare nell'impenetrabile. A questo alto concetto egli tutto sacrifica. Chi non accetta questi propositi del pittore, chi non si sente chiamato a entrare in queste sottilità poetiche non guardi il quadro del Previati. Ci perderà la testa; e pretenderà che la testa l'abbia perduta il pittore. Io non credo affatto come molti, che il Previati abbia perduto la testa. Non lo credo. [...] Insomma, per me il quadro del Previati è un inno al sentimento, non è una poesia d'ambiente, non una festa di colori. Ecco. Ribelle a ogni specie di pedagogia ufficiale l'autore ivi ha dipinto quello che ha sentito: egli ha veduto per sentire non ha veduto per vedere»<sup>24</sup>.

A fronteggiare, insieme a Melani, le critiche serrate piovute sull'opera fu tuttavia soprattutto Vittore Grubicy, che intervenne più volte sulla stampa in difesa del dipinto, ribattendo colpo su colpo alle critiche e impostando un'appassionata e al tempo stesso lucidissima lettura dell'opera.

Un primo intervento del critico e gallerista risale al 17 maggio ed era ospitato sulle pagine della "Cronaca d'Arte", diretta da Ugo Valcarengi e culla del simbolismo letterario milanese. Questo primo articolo è interamente dedicato a *Maternità*, di cui Grubicy si erge a paladino, ed è un vero e proprio testo di critica militante che merita di essere riletto con attenzione nei suoi passaggi principali:

«Ma come? C'è a Brera un'opera che pare una nave fra le tempeste, flagellata da tutti i venti, che a stento ha sorpassato la burrasca della Giuria d'accettazione, che appena esposta – in condizioni sfavorevoli per essere giudicata nella sua essenza specialissima – è diventata e non cessa un istante dall'essere bersaglio degli sdegnosi quos ego... dei pontefici, alle contumelie, ai lazzi, alle spiritosaggini della gente ammodo, ma frettolosa, che beoticamente sfila a due passi di distanza dalla tela, scambiandola con un muro grezzo: un'opera che arriva sino a sviluppare il furore idrofobo nel conoscitore presuntuoso, il quale si crede insultato personalmente da quel pittore scalzacane che si arroga di volergli dare ad intendere lucciole per lanterne... Un'opera che da quando il giornalismo ha cominciato a sturare le sue emanazioni criticuggianti, è stata subito afferrata come canovaccio insperato per ricamarvi sopra, in svariati toni, tutte le varianti che possono far eco alle impressioni provate a fior di pelle dal pubblico, e solleticarne l'amor proprio col fargli credere d'essere buon giudice [...] Cosa ha voluto perpetrare di più delittuoso questo povero Previati? Ecco: il disgraziato si è permesso di fare seco stesso un ragionamento di questo genere. È convenuto che colla pittura si possano esprimere: delle idee che germogliano nel cervello; dei sentimenti che scaturiscono dall'animo, o delle emozioni che per gli occhi si ricevono dal mondo esteriore. Ammetto che la corrente della giornata predilige in modo quasi esclusivo questo ultimo genere di arte realista o impressionista, la cui dote fondamentale consiste nell'approssimarsi più che si può alla simulazione della realtà, sia nella forma che nel colore. Ammetto che, secondo le consuetudini vigenti, anche nel simboleggiare le idee, ricorrendo alla forma umana, si fa tutto il possibile per darle una parvenza di realtà che possa interessare all'occhio anche nel posarsi sui dettagli. Ma se il mio cervello è tormentato da un'idea astratta, mistica, indefinita nelle sue parti, la cui bellezza estetica risiede appunto in questa sua indeterminazione simbolica; se nel mio cervello questa idea, col cercare di incorporarsi e di manifestarsi, respinge con insistenza ogni immagine positiva che richiami alla realtà, e non trova la sua espressione se non mantenendosi in una specie di visione complessiva fluttuante, sintetica, di forme e di colori, che lascino appena intravedere

il simbolismo o ideismo musicale e quasi soprat terreno del mio pensiero; perché non mi sarà permesso di tentare la ricerca di un suono, d'una formula più tassativamente appropriata, invece di valermi delle solite parole, dei soliti strumenti, delle solite formule, che servirebbero bensì ad esprimermi secondo le consuetudini, ma non mi soddisfano, perché parmi che qualsiasi richiamo alla realtà debba contrastare e distruggere la natura dell'immagine complessiva che io accarezzo nella mia mente? Dunque cercherò qualche mezzo che mantenga al mio pensiero il suo carattere vago, oscillante di visione o di sogno indeterminato che sintetizzi forme, linee e colore, in modo da escludere qualsiasi divagazione sui dettagli, costringa la mente del riguardante a lasciarsi cullare dal simbolismo decorativo complessivo della mia idea. È riuscito Previati a presentare con chiarezza questo suo pensiero? Come la tela sta esposta a Brera, certo che l'intelligenza ne è difficilissima, e prima colpa ne va attribuita a quell'odioso dispotismo che mette senza appello in balia delle commissioni di collocamento l'opera e la reputazione d'un artista. [...] Data però anche una presentazione favorevole, è certo che l'essenza mistica dell'idea di Previati, simboleggiata con un sintetismo così radicale delle forme e dei colori, comparando a Brera in un momento in cui realismo ed impressionismo regnano sovrani, non poteva che urtare con violenza le consuetudini e suscitare clamori. Se poi si aggiunge che mezzi tecnici insoliti adoperati dal Previati non hanno ancora toccato quel grado d'efficacia che finisce coll'imporre, presto o tardi, qualsiasi innovazione, riesce facile spiegarsi le dubbiezze dei più intelligenti e le proteste generali. [...] Per parte mia non esito a scorgere in questo tentativo tutto quel che si può dire di più sinceramente coraggioso o meritorio verso l'arte e verso il pubblico»<sup>25</sup>.

Alla fine di giugno, Grubicy prende nuovamente la parola con un intervento pubblicato sulla "Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti", nel quale non solo difende nuovamente il quadro di Previati dalle critiche, ma soprattutto fornisce una precisa disamina di quella nuova pittura da lui battezzata con il nome di ideista, della quale *Maternità* costituiva il primo acerbo frutto:

«lo ritengo che scopo supremo della pittura non possa essere – come oggi vorrebbero – la sola rappresentazione diretta degli oggetti: il suo obiettivo finale più elevato dovrebbe essere quello di esprimere delle idee, traducendole con un linguaggio speciale. Ora questo linguaggio speciale può variare all'infinito, purchè sia accettato e compreso; per cui sembrami arbitrario il volerlo circoscrivere al solo linguaggio delle immagini positive che richiamano alla realtà sino al punto di far riscontrare "nel colore e nella forma il senso vivo della natura". Io credo anzi che quando l'artista ha per obiettivo di esprimere quegli esseri assoluti ed essenziali che sono le idee, gli oggetti che concorrono ad esprimerle non debbano avere valore in sé come oggetti, ma solo come segni, come lettere d'un alfabeto: e questi segni – per quanto indispensabili – sono nulla in se stessi, l'idea sola dovrebbe costituire il tutto. Gli è così che parmi non solo spiegabile, ma logica l'impressione speciale, inusitata, anti-reale della *Maternità* di Previati, impressione che coll'aver violentemente urtato le consuetudini, ha suscitato le invettive e le risate. Gli è appunto perché alle forme ed ai colori il Previati non ha attribuito alcuna importanza oggettiva, ma se ne valse unicamente come di segni e nel limite strettamente necessario ad esprimere l'idea complessiva; gli è perciò che ha ricorso a quella sintetica, arbitraria semplificazione e perfino alterazione di forme e di colori che, con svariati termini, furono da tutti stigmatizzate»<sup>26</sup>.

Il testo di Grubicy accompagnava una lunga memoria sulla tecnica nell'arte firmata da Previati, nella quale l'artista discuteva il rapporto tra «l'idea» e la sua «esecuzione», cercando di fare chiarezza tra quella che definiva come la «grande confusione fra ciò che è il fine dell'arte e i mezzi che servono ad estrinsecarla» e spiegando quindi le ragioni della sua scelta di adottare la tecnica divisionista<sup>27</sup>.

A mostra ormai chiusa, nel settembre successivo, il critico inoltre illustrava nuovamente il suo punto di vista in un lungo articolo programmatico uscito sulla rivista progressista "Pensiero italiano" nel quale riepilogava con grande chiarezza quanto detto e scritto precedentemente, ponendo fine a lunghe settimane di polemiche:

«L'universalità di coloro che si occupano di cose d'arte, nonché artisti, pel talento dei quali nutro la più cordiale riverenza, non ammettono che l'arte della pittura – anche quando si prefigge d'esprimere delle idee – possa scostarsi dalla rappresentazione dell'oggettività reale, adoperandola come simbolo. [...] Parrebbe quindi, in certo qual modo, che le consuetudini ed autorevoli apprezzamenti, abbiano assegnato delle colonne d'Ercole a quanto oggigiorno si è convenuto di chiamare pittura. Ma, mi si permetta di obiettare – esistono poi realmente queste colonne d'Ercole? È ineluttabilmente vero che la pittura non possa oltrepassarle senza cessare, per ciò solo, di essere pittura? Distinguiamola dunque con un nome speciale, giacché è questione di nome, e chiamiamola pittura ideista, posto che si prefigge d'esprimere con linguaggio speciale le idee, e giacché vogliamo distinguerla dall'altra l'idealista o simbolista, che pure aspira ad esprimere le idee, ma coi mezzi consueti del realismo, cioè colle forme ed i colori che più si approssimano alla realtà. [...] A Brera nella grande tela di Gaetano Previati *Maternità* abbiamo un esemplare interessante di quest'arte, che, osservata senza preconetti, presenta un carattere supremamente decorativo. Essa rivela appunto a prima vista la sua indole speciale – e non premette confusioni di sorta – col destare un'impressione nuova, inusitata, antireale; impressione che, coll'aver violentemente urtato le consuetudini, ha suscitato le invettive e le risate del pubblico e fatto sprecare ai critici qualche centilitro d'inchiostro per qualificarla una bizzarra ed impotente velleità d'innovazione. Io invece non esito a vedere in quest'opera un vero e profondo concetto estetico, che si potrà anche non approvare, ma che è puerile il disconoscere e tanto più flagellare. Previati non ha attribuito alcuna importanza oggettiva alle forme ed ai colori; ma se ne valse unicamente come di segni, sintetizzando e riducendo tutto alla misura strettamente indispensabile ad esprimere l'idea complessiva: *Maternità*. Ecco tutto»<sup>28</sup>.

### Sfortuna di *Maternità*

Per comprendere appieno il clamore suscitato da Previati alla Triennale del 1891 è necessario rammentare che in quelle settimane si giocava una partita decisiva per gli sviluppi della pittura italiana. Nella stessa sala in cui era esposta la grande tela del ferrarese, Giovanni Segantini presentava *Le due madri* (Milano, Galleria d'Arte Moderna; fig. 6), un lavoro nel quale era esplicita l'adesione alle teorie della divisione del colore.



6. G. Segantini, *Le due madri*, 1889, olio su tela, Milano, Galleria d'Arte Moderna.



7. G. Sottocornola, *La preghiera degli angeli*, 1895, olio su tela, Collezione privata.

Eppure quest'ultimo dipinto non sollevò nessuno scandalo, trovando al contrario sinceri ammiratori. *Maternità* non soltanto adottava la nuova tecnica divisionista, ma rompeva senza esitazioni e tentennamenti con il retaggio delle poetiche veriste o realiste nelle quali invece Segantini era ancora invischiato. In questo senso il dipinto recepiva e interpretava in modi fortemente personali alcune delle istanze più innovative della cultura figurativa europea. Verso la fine degli anni Ottanta Previati aveva abbandonato il repertorio storicista tardoromantico e si era aperto alle tematiche decadenti e simboliste, introducendo nelle sue opere note oniriche e visionarie: basti pensare a *Le fumatrici di haschisch* del 1887 (Carpi, collezione privata) o alla serie di carboncini e chine realizzate per illustrare i *Racconti straordinari* di Edgar Allan Poe. Sappiamo inoltre quanto l'artista apprezzasse la pittura dei Preraffaelliti, divulgata in Italia attraverso la stampa specialistica illustrata e come guardasse in questi anni alle sintesi formali di pittori come l'inglese George Fredericks Watts o ai ritmi cadenzati delle composizioni a fregio del francese Puvis de Chavannes<sup>29</sup>. In un dipinto come *Maternità*, caratterizzato da un andamento sinuoso e accentuatamente bidimensionale della composizione, da un disegno sintetico dei volti e delle figure, che quindi spicca nel panorama italiano contemporaneo per il suo dichiarato antinaturalismo, agirono certamente anche suggestioni di questo tipo. Previati pagò a lungo lo scandalo della Triennale del 1891. Gli anni Novanta dell'Ottocento furono per l'artista anni di stenti e di difficoltà. Se il divisionismo italiano si andava imponendo, nelle figure di Segantini e di Pellizza da Volpedo, come la tendenza maggiormente innovativa dell'arte italiana, la pittura del ferrarese, che pure continuò ad adottare la tecnica della divisione del colore, faticava a imporsi. Ciò non lo distolse dal continuare nella strada intrapresa, come dimostrano le opere eseguite a cavallo tra Otto e Novecento e, in questo senso, è esatto affermare che *Maternità* costituì un punto di non ritorno nell'ambito del suo percorso. Le sorti di Previati si risollevarono a partire dalla fine degli anni Novanta, quando messo sotto contratto da Alberto Grubicy, la sua opera poté agevolarsi della campagna di promozione orchestrata su più fronti dal celebre gallerista, consentendo all'artista di lavorare in piena tranquillità. A consacrare definitivamente il pittore presso il grande pubblico fu la mostra antologica organizzata nell'inverno del 1910 da Alberto alla Permanente di Milano, esposizione dalla quale era peraltro assente *Maternità*<sup>30</sup>. Le vicende dell'opera dopo la mostra del 1891 testimoniano, da un lato, una sua sostanziale sfortuna, dall'altro, la difficoltà di comprenderne il messaggio artistico, se non traducendolo nei termini di un elegante decorativismo<sup>31</sup>. Il dipinto non soddisfaceva del tutto nemmeno il suo autore, il quale accarezzò per qualche tempo persino l'idea di rimettervi mano<sup>32</sup>. Esso non ebbe ripercussioni significative nell'ambiente dei pittori, diventando al limite spunto per occasionali citazioni come nel quadro eseguito da Giovanni Sottocornola nel 1895 e intitolato *La preghiera degli angeli* (fig. 7)<sup>33</sup>. La grande tela di Previati lasciò invece



8. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, 1901, olio su tela, Milano, Museo del Novecento (Copyright Comune di Milano - Tutti i diritti di legge riservati).

tracce più profonde nella scultura e in particolare nella scultura funeraria, dove le eleganti e sinuose figure angeliche in adorazione di *Maternità* furono una delle fonti ispiratrici di quel vasto repertorio di dolenti e di ploranti che abitano i monumenti sepolcrali realizzati ad esempio da Eugenio Pellini e da Leonardo Bistolfi, due protagonisti delle vicende della scultura italiana tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. A ostacolare la ricezione di *Maternità* erano inoltre le sue dimensioni imponenti e quindi la complicata e costosa movimentazione del quadro che, giunto intorno al 1906 in Palazzo Rezzonico a Venezia e successivamente trasferito a Novara nella sede della Banca Popolare, divenne poco accessibile per quasi mezzo secolo. Innalzata a vessillo di una modernità che la critica e il pubblico dell'Italia di fine Ottocento faticavano davvero a comprendere, *Maternità* non ha usufruito della straordinaria fortuna del *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo (fig. 8), diventato rapidamente una vera e propria icona del Novecento, e Previati non ha conosciuto quel successo internazionale che è toccato invece a un altro interprete del divisionismo e del simbolismo italiano, Giovanni Segantini<sup>94</sup>.

### Modernità di Previati

L'artista ferrarese rimane un personaggio complesso e anomalo nel panorama artistico italiano dei decenni finali dell'Ottocento e del primo decennio del Novecento: l'autore di una pittura di non immediata comprensione e soprattutto non facilmente circoscrivibile nell'ambito delle correnti che hanno dominato questo tratto della storia figurativa italiana. Estraneo all'impegno politico e abituato a una vita appartata, lontana dai clamori della folla e da scelte anticonformiste, Previati non si è conquistato i favori del pubblico o della critica, che ne ha travisato spesso il profilo, facendone l'esponente di un decadentismo provinciale e senza sviluppi. Soltanto negli ultimi decenni la sua figura è stata progressivamente recuperata come una personalità chiave della sua epoca. Non è un caso che egli abbia raccolto diversi consensi tra i giovani che all'inizio del Novecento si affacciavano sul palcoscenico artistico. Interessati al Previati teorico, ossia all'autore del celebre trattato intitolato

La tecnica della pittura, essi videro in lui soprattutto il maestro che per primo aveva aperto la strada a una pittura moderna<sup>35</sup>. Si pensi all'apprezzamento riservatogli da artisti come Giorgio De Chirico, Carlo Carrà o Adolfo Wildt, ma soprattutto alla stima tributatagli da Umberto Boccioni, la cui attività è fortemente segnata dall'esempio del ferrarese<sup>36</sup>. È sufficiente rileggere il celebre giudizio che nel marzo 1916, poche settimane prima di morire, Boccioni dedicava a Previati. Una appassionata esortazione ad approfondire e rivalutare la personalità dell'autore di *Maternità* che conserva a distanza di quasi un secolo una straordinaria lucidità critica:

«Quando finirà questa infame noncuranza, questa vergognosa incoscienza artistica e nazionale verso il più grande artista che l'Italia ha avuto da Tiepolo ad oggi? [...] L'opera di Gaetano Previati è di una vastità e di un valore che sconcertano... Previati è il solo grande artista italiano, di questi tempi, che abbia concepita l'arte come una rappresentazione in cui la realtà visiva serve soltanto come punto di partenza. Egli è il solo artista italiano che abbia intuito da più di trent'anni che l'arte fuggiva il verismo per innalzarsi allo stile. [...] Previati è stato il precursore in Italia della rivoluzione idealista che oggi sbaraglia il verismo e lo studio documentato del vero»<sup>37</sup>.

Paolo Plebani

<sup>1</sup> Sulla prima Triennale: A. Scotti, *Milano 1891. La I Triennale di Brera*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 18, 1982 (*L'arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita*), pp. 55-72.

<sup>2</sup> A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino, 1981, pp. 85-138.

<sup>3</sup> *Archivi del divisionismo*, raccolti e ordinati da T. Fiori, saggio introduttivo di F. Bellonzi, 2 voll., Roma, 1968, II, p. 246 (lettera del 18 settembre 1890).

<sup>4</sup> Sulla collezione Zancone qualche notizia in S. Rebora, in *Ospedale Maggiore / Cà Granda. Ritratti moderni*, coordinamento scientifico di M. T. Fiorio, Milano 1987, p. 52 n. 561. Non si hanno invece informazioni sull'acquisto da parte di Zancone del bozzetto di *Maternità*, che fu esposto una volta soltanto quando Previati era ancora in vita, alla grande antologica dedicata all'artista nel 1910 presso la Permanente di Milano.

<sup>5</sup> N. Barbantini, *Gaetano Previati*, Roma-Milano 1919, p. 79.

<sup>6</sup> Questa datazione è stata proposta inizialmente da Marco Rosci (in *Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, marzo - aprile 1970, Milano, 1970, pp. 88-89 n. 36) e confermata negli studi successivi.

<sup>7</sup> Entrambe le versioni di *Amor Materno* sono conservate presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano: la prima (inv. 505) risale al 1873 circa, mentre la seconda (inv. 1408) si data intorno al 1875. Sui due dipinti: L. Pini, in *Il segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 15 settembre - 3 dicembre 2006), a cura di M. Agliati Ruggia e S. Rebora, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 130-131 n. 18; S. Regonelli, in *La Galleria d'arte moderna e la Villa Reale di Milano*, a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo, 2007, p. 130 n. 10.

<sup>8</sup> Il dipinto, che presenta sul retro l'etichetta della Galleria Geri, fu acquistato da Riccardo Molo per la raccolta che andava allestendo nella sua residenza di Balema, vicino a Chiasso, in occasione di una vendita svoltasi presso la ditta con sede in via dei Fiori Oscuri nel giugno del 1926. Si veda: P. Plebani, in *Da Fattori a Previati: una raccolta ritrovata. Riccardo Molo, collezionista d'arte tra Svizzera e Italia*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst, settembre 2009 - gennaio 2010 / Genova, Galleria d'Arte Moderna, marzo - giugno 2010), a cura di S. Rebora con la collaborazione di P. Plebani, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 102-103, n. 36.

<sup>9</sup> *Archivi del divisionismo*, cit., II, p. 244 (lettera del 4 dicembre 1889).

<sup>10</sup> *Gaetano Previati. Lettere al fratello*, introduzione e note di S. Asciamprener, Milano, 1946, p. 44 (lettera del 18 febbraio 1890).

<sup>11</sup> *Archivi del divisionismo*, cit., II, p. 246 (lettera del 18 settembre 1890).

<sup>12</sup> *Archivi del divisionismo*, cit., II, p. 246 (lettera del 24 settembre 1890).

<sup>13</sup> *Gaetano Previati*, cit. pp. 45-46 (lettera del 1° ottobre 1890).

<sup>14</sup> *Gaetano Previati*, cit. pp. 54-56 (lettera del 21 febbraio 1891).

<sup>15</sup> *Gaetano Previati*, cit. pp. 56-57 (lettera del 10 marzo 1891).

<sup>16</sup> *Gaetano Previati*, cit. pp. 56-57 (lettera del 22 marzo 1891).

<sup>17</sup> *Gaetano Previati*, cit. p. 60.

<sup>18</sup> *Gaetano Previati*, cit. pp. 62-64 (lettera del 12 aprile 1891).

<sup>19</sup> *Gaetano Previati*, cit. pp. 63-65 (lettera del 22 aprile 1891).

<sup>20</sup> A. Sperelli (G. Macchi), *In difesa dell'opera d'arte*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 3, 14 maggio 1891, p. 20.

<sup>21</sup> L. Chirtani (L. Archinti), *L'Esposizione Triennale di Brera. II. Il piano superiore*, «L'Illustrazione Italiana», XVIII, 20, 17 maggio 1891, p. 318.

<sup>22</sup> G.G. Fumagalli, *A Brera*, «La Strada», I, 2, 16 maggio 1891, p. 2.

<sup>23</sup> s.n., *L'esposizione di Belle Arti a Milano V. La pittura*, «Il Secolo», 9025, 21-22 maggio 1891, p. 1.

<sup>24</sup> A. Melani, *Prima esposizione Triennale di Brera. Il quadro di Previati*, «Arte e Storia», a. X, n. 11, 20 maggio 1891, pp. 81-82.

<sup>25</sup> V. Grubicy, *Maternità di Gaetano Previati*, «Cronaca d'Arte», a. I, n. 22, 17 maggio 1891, pp. 181-182.

<sup>26</sup> V. Grubicy, *In difesa di un concetto estetico*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», n. 16, 28 giugno 1891, p. 126.

<sup>27</sup> G. Previati, *La tecnica nell'arte III*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», 17, 1 luglio 1891, pp. 5-6 (le prime due puntate dell'articolo erano uscite nei numeri precedenti della rivista: 15, 25 giugno 1891, pp. 116-118; 16, 28 giugno 1891, pp. 125-126).

<sup>28</sup> V. Grubicy, *Tendenze evolutive delle arti plastiche alla prima Esposizione triennale di Brera*, «Pensiero Italiano», vol. III, settembre-dicembre 1891, pp. 74, 76.

<sup>29</sup> Manca ancora una rassegna dei modelli e delle fonti visive dell'artista ferrarese, ma diversi spunti di grande interesse intorno a questo tema si leggono in F. Fergonzi, *Gaetano Previati disegnatore*, in *Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano, 1999, pp. 77-83 (ma anche le schede a pp. 225, 228-229, 242-249).

<sup>30</sup> Sul rapporto con Alberto Grubicy: S. Rebora, *Arte come impresa. Il caso Previati-Grubicy*, in *Gaetano Previati. 1852-1920. Un*

*protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano, 1999, pp. 46-53. Sui rapporti con il fratello di Alberto, Vittorio Grubicy, si veda il testo di Sergio Rebora in questa stessa sede.

<sup>31</sup> La storia collezionistica di *Maternità* è minuziosamente ricostruita nel contributo di Sergio Rebora.

<sup>32</sup> Si veda il cenno nella lettera spedita il 1° ottobre 1891 al fratello Giuseppe: «Se avessi avuto i mezzi a mia disposizione volevo dare qualche tocco alla *Maternità*, cominciare un altro quadro - *Il primo peccato* - ultimare le *Penombre* e il *Chiario di luna*, un complesso cioè uscente di getto dallo stesso principio pittorico e mandarli al Salon di Parigi, ma non parliamone per adesso per non ricascare nelle nubi» (*Gaetano Previati*, cit. p. 69; lettera del 1° ottobre 1891).

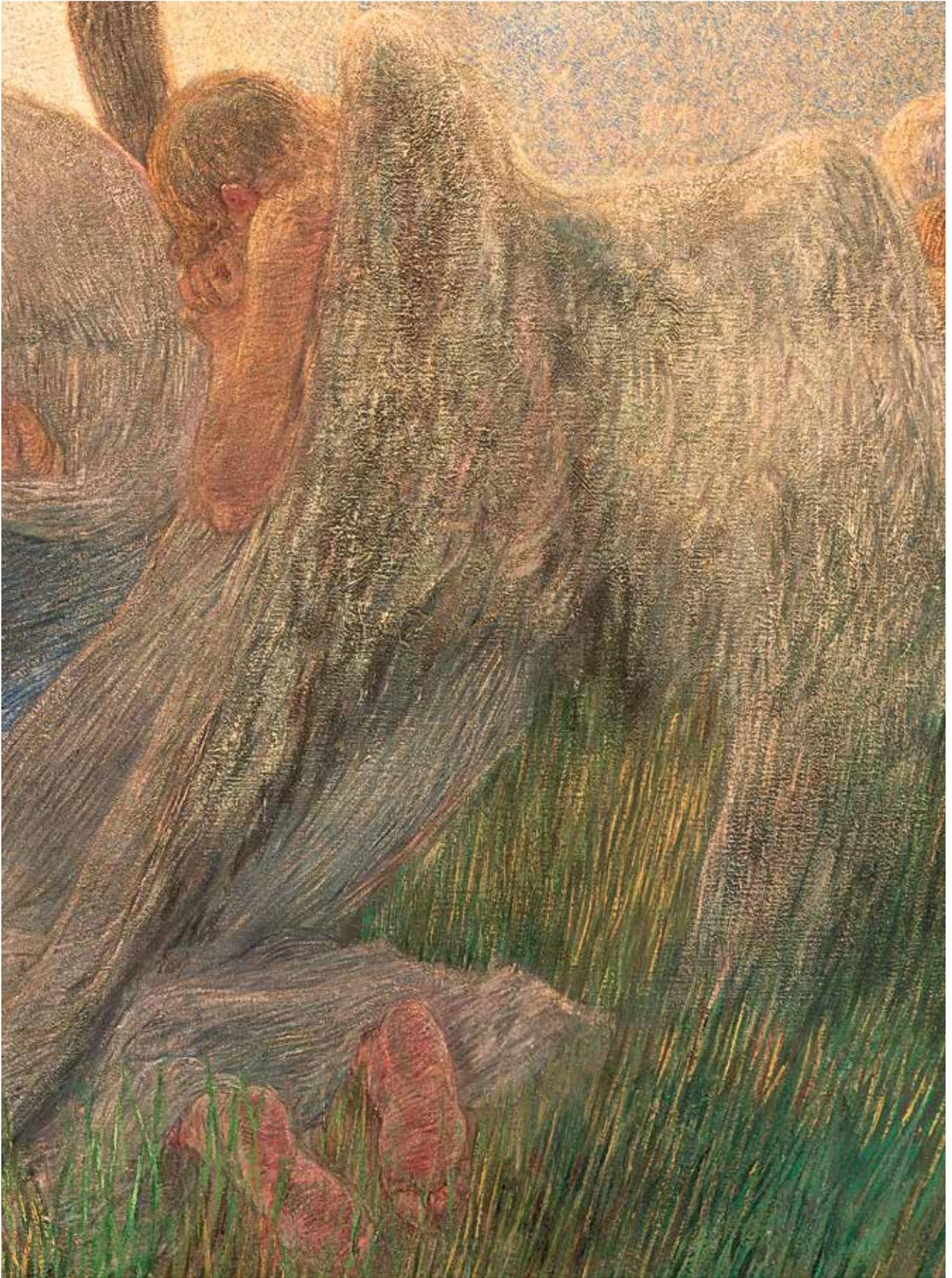
<sup>33</sup> Olio su tela, cm 54 x 128,5, firmato in basso a sinistra «G. Sottocornola» (*Immagini del Liberty Italiano*, catalogo d'asta Finarte n. 520, Milano, Fiera, 1-10 novembre 1985, Milano, 1985).

<sup>34</sup> Sulla fortuna del dipinto di Pellizza: *Cento anni di Quarto Stato. La fortuna del quadro di Pellizza da Volpedo tra ideologia e comunicazione di massa*, catalogo della mostra (Volpedo, Casa Museo di Pellizza da Volpedo, 15 settembre - 14 ottobre 2001), a cura di A. Scotti, Milano, 2001.

<sup>35</sup> G. Previati, *La tecnica della pittura*, Milano, 1905. Il volume inaugurava una trilogia che comprendeva anche *I principi scientifici del divisionismo*, Milano, 1906 e *Della pittura. Tecnica e arte*, Milano, 1907. Sul Previati teorico: S. Bordini, *Scienza, tecnica e creatività artistica negli scritti di Gaetano Previati*, «Ricerche di storia dell'arte» 51, 1993, pp. 40-51; S. Bordini, «I sogni dell'artista»: *Previati teorico*, in *Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano, 1999, pp. 84-87.

<sup>36</sup> Su questo tema si vedano i contributi di F. Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento* e di G. Ginex, «Un sogno che svanisce alla luce della modernità». *Gaetano Previati nella lettura della critica, dalle suggestioni antipositiviste all'influsso su Umberto Boccioni*, entrambi in *Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano, 1999, rispettivamente pp. 19-31 e 69-75.

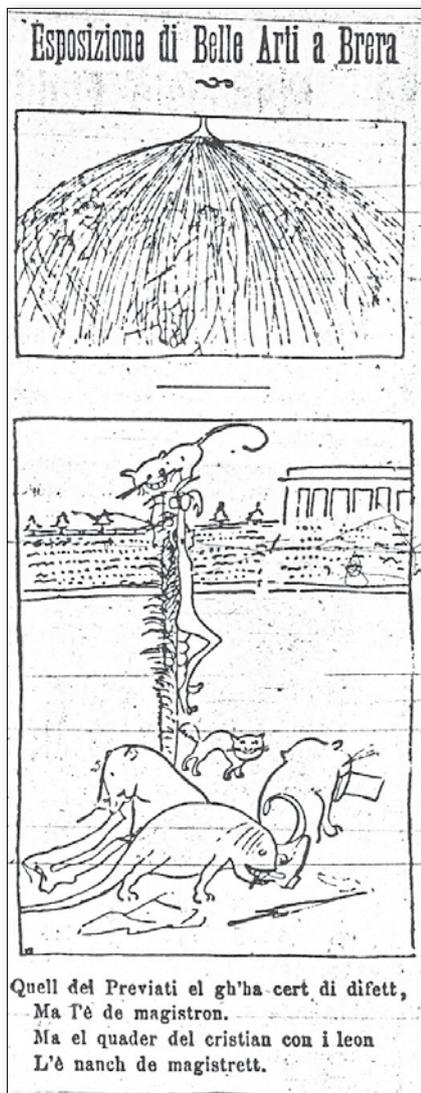
<sup>37</sup> U. Boccioni, *Le esposizioni collettive di Gaetano Previati e Carlo Fornara a Milano - L'arte di Gaetano Previati*, «Gli Avvenimenti», 14, 26 marzo 1916 (ripubblicato in Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano, 1971, p. 405).



G. Previati, *Maternità*, 1890-1891, olio su tela, Novara, Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare (particolare).

# Maternità. Vicende di un capolavoro

La prima apparizione pubblica di *Maternità* risale al giorno d'inaugurazione della I Esposizione Triennale di Brera, cui Gaetano Previati prendeva parte con il grande dipinto, al quale in precedenza aveva dedicato mesi di lavorazione nel suo studio di corso Venezia 53, a Milano. Nell'ambito della rassegna, allestita nelle sale dell'Accademia, la tela era ospitata nella Sala L, accanto ad altre quattordici opere di vari autori, tra cui *Le due Madri* di Giovanni Segantini, *Fuori di porta* di Giovanni Sottocornola, *La cura del sangue* di Attilio Pusterla, *Le parche* di Cesare Laurenti, *La Madonna della Pace* di Gerolamo Cairati e *Ricordanze* di Carlo Fornara; nel catalogo che



accompagnava la mostra essa era riprodotta in zincotipia nelle tavole fuori testo, affiancata all'illustrazione di *Ora triste* di Giuseppe Mentessi, anch'egli ferrarese come Previati<sup>1</sup>. Le numerose recensioni alla rassegna pubblicate in quella occasione sulla stampa milanese si soffermavano a descrivere e commentare criticamente il dipinto, registrando anche le reazioni dei visitatori della rassegna (fig. 1), colpiti dalla novità della tecnica divisionista secondo l'accezione a essa conferita dallo stesso Previati<sup>2</sup>. Non avendo suscitato l'interesse di alcun acquirente, al termine della mostra *Maternità* venne riportata nello studio dell'artista. Come documentano alcune lettere, Previati in quei mesi, l'autunno e poi l'inverno compreso tra il 1891 e il 1892, cercò d'intensificare i suoi rapporti con Vittore Grubicy De Dragon, che più di ogni altro esponente della critica milanese si era speso in un'appassionata difesa del dipinto esposto a Brera: «Carissimo Grubicy, ho un desiderio grandissimo di discorrere con lei. Come vederci? Alla sera mi riesce quasi impossibile uscire di casa e di giorno l'ho cercata inutilmente. Vuol fissarmi un'ora?»<sup>3</sup>. Separatosi dal fratello Alberto nel novembre del 1889 – uscendo di fatto dalla Galleria Grubicy, l'impresa da entrambi fondata – nei primi anni Novanta il mercante-pittore stava cercando di riguadagnare la posizione in parte perduta di *deus ex machina* critico (e, non senza una certa ambiguità, anche quella di promoter commerciale) tra gli artisti milanesi sensibili alle istanze dell'ideismo pre-simbolista e ai richiami della pittura divisionista, da lui teorizzati sulle colonne di “Pensiero Italiano” e “L'Idea Liberale”. Vittore aveva individuato tra i luoghi congeniali alla divulgazione del suo pensiero la Famiglia Artistica, che dal 1886, pur nell'eclettismo dell'indirizzo figurativo dei propri soci, stava conoscendo una stagione di rinnovata propositività e incisività anche attraverso rassegne individuali, vetrine in cui presentare in modo informale al pubblico i prodotti della sperimentazione più avanzata. Oltre a Grubicy, che nella stessa sede si cimentò eccezionalmente anche come incisore all'acquaforte, tra gli altri, si confrontarono tra loro in quegli anni nelle sale della Famiglia Artistica pittori e scultori affini per sensibilità estetica e inclinazioni ideologiche e,

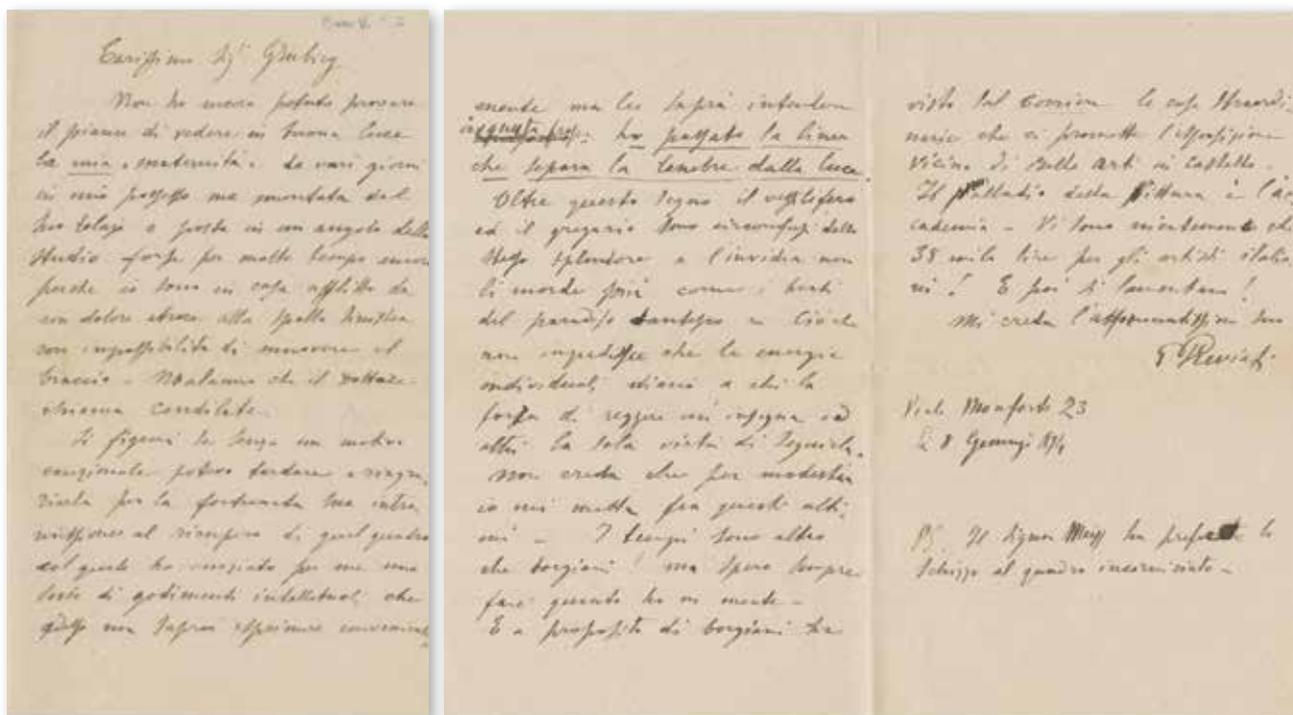
1. *Maternità* di Gaetano Previati e *Il martirio di Santa Blandina* di Emilio Magistretti alla I Esposizione Triennale («Guerin Meschino», 17 maggio 1891, n. 20, p. 3).

nel senso più ampio del termine, culturali, come Angelo Morbelli, Emilio Longoni, Gerolamo Cairati, Luigi Conconi, Paul Troubetzkoy, Eugenio Pellini oltre allo stesso Previati, che peraltro non mancò di manifestare personali riserve nei confronti della componente più conservatrice del sodalizio<sup>4</sup>. Ma, fatta salva la condivisione della tecnica divisionista, a Grubicy l'artista dovette fare riferimento anche per un aiuto nella valorizzazione commerciale della propria opera: «Carissimo Signor Grubicy, Ella sarebbe capace di trascinarci in istudio il Sig. Borzino? Ho un grandissimo pastello rappresentante Cesare Borgia a Capua (il mio quadro di Torino) assolutamente oleografabile! Non è ancora finito ma in istato sufficiente per fare un affare. Io non posso più tirare avanti un giorno solo senza danaro, e se la cosa è fattibile bisognerebbe... farla subito!»<sup>5</sup>.

Attraverso l'epistolario intercorso tra Gaetano Previati e suo fratello Giuseppe la presenza di Grubicy nella vita e nel lavoro dell'artista in quegli anni affiora in più occasioni. Accennando alle opere esposte alla prima Triennale, ad esempio, il ferrarese ricordava dell'amico Vittore le «...piccole tele umili – modeste – naturalmente reiette dalla commissione fra i peggiori quadri della mostra – ma nell'orbita giusta dell'arte»<sup>6</sup>; esprimendo poi una valutazione positiva e generosa della sua visione critica: «Grubicy è un intendente d'arte di primissimo ordine mosso da una passione rarissima per l'arte e gli artisti ed è animato da un disinteresse reale offuscato dall'aver negoziato un tempo soltanto per quelli che non lo conoscevano»<sup>7</sup>.

Anziché all'Esposizione Nazionale di Palermo, svoltasi tra il 15 novembre 1891 e il 7 giugno 1892, cui molti artisti milanesi inviarono le loro opere presentate in precedenza alla prima Triennale – Segantini, per esempio, mandò *Le due madri* – Vittore Grubicy suggerì a Previati di presentare la tela al primo Salon Rose-Croix, indetto a Parigi presso la Galerie Durand-Ruel tra il 10 marzo e il 10 aprile del 1892, in opposizione al Salon ufficiale. L'opera, che era stata preventivamente sottoposta in visione al segretario della mostra parigina attraverso l'invio di una fotografia, il 22 febbraio stava viaggiando verso la Francia tramite la compagnia di trasporti Gondrand «con bigliettino di presentazione del Grubicy»<sup>8</sup>. Secondo la testimonianza di Nino Barbantini, «le notizie di Parigi dicevano appena che il quadro era esposto, situato in alto sotto al soffitto, vicino ad altri che ne distruggevano l'effetto, senza cornice sulla parete rossa»<sup>9</sup>. Invenduta anche in questa seconda circostanza, al suo ritorno a Milano *Maternità* rimase immagazzinata presso la Stazione Centrale per circa un anno, data l'impossibilità economica del pittore di pagarne le spese di trasporto e di deposito. Come permetteva loro il regolamento in materia, nel luglio del 1893 le Ferrovie misero il dipinto all'asta, senza che Previati ne fosse informato: «Ieri seppi della infelice fine del quadro *Maternità* che non potrò più dire mio. È stato venduto all'asta della ferrovia e *acquistato* (!) da uno spedizioniere di qui non so per che cifra! Il quadro lo ha appiccato [sic] così senza cornice perché è troppo grande in anticamera della sua agenzia... Questo passaggio di proprietà che non farebbe piacere neanche ad un socialista mi pare eccessivo per il modo e per l'importo. Perché non mi si è detto che si apriva l'asta in un giorno fisso e in un luogo noto perché potessi anch'io usufruire del diritto di addirvi? E il valore dell'opera d'arte e il danno derivante per questa sua qualità in confronto di una merce o altro valore qualunque non imporrebbero un trattamento diverso? Oggi ho discusso a lungo con un amico consulente legale della Ferrovia che avevo appunto incaricato di sapermi dire qualche cosa di quel mio povero quadro. La sua argomentazione più forte è che vi sono state migliaia di cause di simile natura contro la ferrovia sempre risolte a di lei favore e che se l'esperienza avesse suggerito altri provvedimenti a di lei tutela li avrebbe già presi. Essa non è tutrice della merce abbandonata e pel diritto accordatole dalla legge, vende per rifondersi delle spese»<sup>10</sup>. Dopo aver verificato che sarebbe stata impresa vana contestare l'iniziativa delle Ferrovie, Previati cercò di rientrarne in possesso: «Proverò a tentare il ricupero del mio quadro tentando in accomodamento collo spedizioniere G. Corrado Meiss che lo possiede ora – valendomi dell'intromissione di Grubicy che par fatto apposta per queste faccende e vedremo»<sup>11</sup>. E, ancora, nell'ottobre seguente: «Ho pregato Grubicy di interessarsi per il possibile riscatto della mia povera *Maternità* vedendo se il detentore attuale volesse per i denari che ha sborsato, magari anche con qualche ragionevole sconto e facilitazione di pagamento a lunga scadenza rimettermi in possesso del mio quadro (...) in ogni modo la speranza di riavere quel quadro mi dà un vero piacere.

Un giorno potrei finirlo e quello è un quadro destinato a vivere un pezzo – ne ho la perfetta convinzione»<sup>12</sup>. L'affare dovette concludersi entro l'anno in effetti attraverso la mediazione di Grubicy: «Non ho ancora la Maternità perché nello scompiglio dei giorni di malattia di mamma il Grubicy non mi ha trovato in istudio sicché la pratica è al punto istesso della lettera ma aspetto l'arrivo della tela come un avvenimento per me. Sento che mi rimetterà in forze»<sup>13</sup>. Il dipinto fece ritorno nell'atelier di Previati verosimilmente proprio a cavallo tra la fine di dicembre del 1893 e i primi giorni di gennaio del 1894, come l'artista stesso comunicava a Grubicy: «Non ho ancora potuto provare il piacere di vedere in buona luce la mia "maternità" da vari giorni in mio possesso ma smontata dal suo telaio e posta in un angolo dello studio forse per molto tempo ancora perché io sono in casa afflitto da un dolore atroce alla spalla sinistra con impossibilità di muovere il braccio. Malanno che il Dottore chiama condilite. Si figuri se senza un motivo eccezionale potevo tardare a ringraziarla per la fortunata sua intromissione al ricupero di quel quadro col quale ho iniziato per me una serie di godimenti intellettuali che adesso non saprei esprimere convenientemente ma che lei saprà intendere in questa frase: ho passato la linea che separa la tenebra dalla luce»<sup>14</sup> (fig. 2). Da un post scriptum aggiunto alla missiva citata, si evince che il proprietario di *Maternità* si era lasciato convincere da Grubicy a restituire il dipinto a Previati in cambio di un'altra sua opera: «Il Signor Meiss ha preferito lo schizzo al quadro incorniciato»; peraltro Nino Barbantini nella sua monografia ricorda *Maternità* «acquistata per trecento lire da un galantuomo di operaio [sic] che in seguito la restituì al suo autore in cambio di un abbozzo del *Valentino*»<sup>15</sup>.



2. Lettera di Gaetano Previati a Vittore Grubicy De Dragon, Milano 8 gennaio 1894 (Rovereto, Mart, Archivio Benvenuti Grubicy, Ben. V. 7.2.).





3. Alberto Grubicy e Gaetano Previati (*Guide Marini. Milano illustrata. Cose – persone*, Genova 1903, pp. 101, 261)

La grande tela giacque per cinque anni nello studio di Previati, come dimenticata: nell'epistolario intercorso tra l'artista e il fratello Giuseppe fino al 1896, dopo il dicembre del 1893 non ne affiorano mai tracce. L'artista nel frattempo attendeva, tra l'altro, alla lavorazione – sembrerebbe in autonomia critica (nello stesso 1894 Grubicy si trasferì per buona parte dell'anno e fino al 1898 a Miazzina, per dipingere in solitudine), almeno sempre stando all'epistolario intercorso con il fratello – di nuove ambiziose composizioni destinate al circuito espositivo nazionale, tra cui *La Madonna dei gigli*, *Il trasporto di una vergine*, *Le Marie ai piedi della croce*, *I Re Magi*, apparse rispettivamente alla II Triennale di Milano (1894), alla I e alla II Biennale di Venezia (1895, 1897) e alla I Quadriennale di Torino (1898), composizioni anch'esse, al pari di *Maternità*, notate e commentate dai vari recensori delle rassegne ma ignorate dal mercato.

È verosimile ipotizzare che la svolta ideista imboccata con *Maternità* e soprattutto l'adesione convinta manifestata nei confronti della pittura divisionista, sia pure interpretata secondo un'accezione assolutamente peculiare e distinta da quelle che contraddistinguevano l'operare degli altri maestri – da Segantini a Pellizza, da Morbelli a Longoni a Nomellini –, abbia indotto Alberto Grubicy a puntare gradatamente e con cautela il proprio interesse anche verso Previati, fino a quel momento rimasto di fatto al di fuori dello stretto ambito degli artisti afferenti alla Galleria (fig. 3). Anche se nel passato si è ritenuto di riferire al 1895 l'inizio di un rapporto di tipo commerciale tra i due attraverso un accenno ad Alberto Grubicy dall'interpretazione ambigua in una lettera inviata da Previati al fratello nel luglio di quell'anno<sup>16</sup>, è oggi assodato far risalire l'anno cruciale in tal senso al 1899. Rimasto unico titolare dal 1889 della Galleria fondata insieme al fratello Vittore tredici anni prima, nell'ultimo decennio dell'Ottocento Alberto proseguì l'attività dell'impresa principalmente mediante la gestione della produzione pittorica e del relativo indotto (quello che oggi dal punto di vista del marketing verrebbe chiamato merchandising) di Giovanni Segantini e di Achille Tominetti, maestri a lui vincolati in esclusiva da un

contratto. Il crescente successo riscosso da Segantini, soprattutto all'estero, suggerì inoltre al mercante – al contempo intraprendente uomo d'affari in contatto con i principali uomini dell'alta finanza milanese, alcuni di loro suoi clienti – di potenziare l'offerta della Galleria attraverso il reclutamento di altri due interpreti del divisionismo (in senso stretto Tominetti non poteva essere definito tale): il maturo Previati, attestato a livello critico da almeno un decennio ma attivo sulla scena milanese da due, e il più giovane e meno noto Carlo Fornara.

Fu lo stesso Segantini a convincere definitivamente Grubicy della scelta. Dopo essere stato consultato sull'opportunità di cooptare Previati e Giuseppe Mentessi, il 9 febbraio del 1899, pochi mesi prima della sua improvvisa e precoce scomparsa, l'artista scriveva infatti ad Alberto: «lo credo che con Previati si può far qualche cosa molta dell'arte di Previati a qualità serie di sentimento ed io la apogerei. Anche Mentessi a qualità serie e molto sentimento ma converrà che venga egli da te»<sup>17</sup>. Messo dunque da parte Mentessi, il 20 febbraio successivo Alberto stipulò un contratto con Previati attraverso il quale il mercante acquistava per la somma complessiva di trentasette milioni di lire le opere più significative dell'artista tra quelle che in quel momento si trovavano in giacenza presso il suo atelier, *Maternità*, in primis, e poi la *Madonna dei gigli*, *Giulietta e Romeo*, la seconda versione di *Chiaro di luna*, *La danza delle Ore*, *Diva nutrix*, *Io sono la via*, *la verità*, *la vita*, *Quiete*, *Viaggio nell'azzurro*, *Le Marie ai piedi della Croce*, *Cristo crocifisso*, *Testa di Cristo*, *Carezze*, *Madonna*, *Sacra famiglia* e diciotto studi per la *Via Crucis*. Grubicy rilevò inoltre i seguenti disegni: quattordici stazioni della *Via Crucis*, *Le Marie ai piedi della Croce*, *I Re Magi*, *Giulietta e Romeo*, *Discesa nel Maelstrom*, *Doppio delitto della Rue Morgue*, *Il giorno sveglia la notte*, *La fame di Milano*, *I bravi*, *Il demonio che prende un'anima*, *Il demonio cui sfugge un'anima* per il totale di duemilaottocentocinquanta lire. Contestualmente il mercante s'impegnava ad anticipare annualmente a Previati una somma fissa sulle vendite future: grazie al nuovo benessere, sopraggiunto dopo anni di vera e propria indigenza – testimoniata a oltranza dall'epistolario con il fratello Giuseppe – l'artista fu in grado di dedicarsi alla pittura con maggiore tranquillità, anche se, negli anni a seguire, Grubicy lo avrebbe incitato a produrre senza interruzione per assecondare le incalzanti esigenze del mercato<sup>18</sup>.

Una volta entrata a far parte del corpus pittorico gestito dalla Galleria Grubicy, *Maternità* conobbe una seconda vita. A dieci anni esatti dalla sua prima ostensione pubblica, Alberto attuò infatti un clamoroso rilancio della grande tela immettendola nuovamente nel circuito espositivo internazionale dopo il remoto insuccesso parigino del 1892. Preceduta – e verosimilmente favorita – dalla pubblicazione dell'ampio articolo dedicato a Previati da Domenico Tumiati sulle pagine di "Emporium"<sup>19</sup>, la mostra personale del pittore ferrarese nell'ambito della IV Biennale di Venezia nell'estate del 1901 venne attuata soprattutto per volontà di Vittorio Pica. Il critico, collaboratore della rassegna veneziana fin dalle sue origini, superando le proprie perplessità in precedenza nutrite nei confronti dell'artista, in questa circostanza si spendeva in prima persona e con energia per difendere la sua proposta di assegnare a Previati una delle sei mostre monografiche previste (le altre spettavano a Rodin, Boecklin, Domenico Morelli e Luigi Nono), contro il parere dei responsabili della Biennale, inizialmente orientati a dedicarla a Segantini<sup>20</sup>. Gli acquisti in mostra, tra i sette dipinti, i sette pastelli e i sessantadue disegni presenti, escludevano tuttavia ancora una volta *Maternità*, privilegiando opere da un lato dalle dimensioni più contenute e dall'altro dai soggetti innegabilmente più accattivanti e in sintonia con le istanze dell'intimismo di gusto crepuscolare allora in auge. Le quattro composizioni a olio dal titolo *Farfalle*, *Uva*, *Bambino che suona* e *Pianticella* e il pastello *Calma* entrarono così a far parte delle raccolte della Casa Reale (i quattro oli) e dell'industriale tessile Gaspare Gussoni (il pastello).

L'anno successivo Grubicy riservò *Maternità* alla II Quadriennale di Torino, svoltasi in autunno in consonanza con la prima Mostra d'Arte Decorativa Moderna, destinando opere del maestro meno ambiziose alle Esposizioni collettive allestite presso la sua Galleria, dove a Previati si affiancavano i coetanei Gola, Conconi e Tominetti e l'avanguardia divisionista su cui Alberto qualche anno dopo avrebbe fatto affidamento per espandere la propria attività anche sul mercato francese, rappresentata dal giovane Fornara (considerato erede di Segantini per lo svolgimento di consimili temi di vita pastorale alpestre e, sotto certi aspetti, per la peculiare accezione della

tecnica divisionista adottata) e dai giovanissimi Cesare Maggi, Filiberto Minozzi, Gottardo e Mario Segantini oltre che dallo scultore Cesare Ravasco, esponente di tendenze moderniste moderatamente bistolfiane. A Torino, dove Pellizza inviava il suo *Quarto Stato*, di Previati oltre a *Maternità* erano presenti i disegni per il dramma storico *Parisina* di Domenico Tumiati. Anche in questa occasione la grande tela non trovò acquirenti (neppure il *Quarto Stato*), ma forse proprio in tale contesto essa venne ad assumere, per gradi ma in modo inesorabile, una nuova e diversa valenza estetica, quella che sostanzialmente nel Novecento la critica ha inteso più spesso ravvisare. Come è noto, la rassegna torinese rappresentava il momento di più elevata e intensa adesione alle istanze del simbolismo internazionale da parte degli artisti italiani e, in parallelo, attraverso la sezione dedicata alle cosiddette arti minori, a quelle del Liberty. Lontana nel tempo e ormai dissolta o, perlomeno, non più riconosciuta nella sua complessa originalità, la dimensione cerebrale di matrice ideista e di lontana ma profonda ascendenza scapigliata sottesa al concepimento dell'opera e alla sua lenta esecuzione, lasciava ora il posto a una lettura critica in chiave puramente modernista, attenta a cogliere e valorizzare le latenti implicazioni decorative<sup>21</sup>. Forse sulla scia di tali suggestioni, Grubicy cercò di promuovere *Maternità* nuovamente anche Oltralpe inviandola all'esposizione della Secessione di Berlino nel 1903, ma, ancora una volta, senza buon esito commerciale<sup>22</sup>. Nel 1906, quindici anni esatti dopo la sua prima presentazione al pubblico, il dipinto fece di nuovo la sua comparsa a Milano, città in cui non si era verificata più una circostanza pubblica in cui poterne prendere visione. Assecondando una consuetudine abituale nella prassi attuata dalla strategia commerciale della Galleria, Alberto approfittò della presenza di una grande manifestazione ospitata dalla sua città per organizzare le mostre monografiche dei suoi artisti; era accaduto, per esempio, nel 1894 con la rassegna dedicata a Segantini presso il Castello Sforzesco in coincidenza (e in connessione) con le Esposizioni Riunite e la II Triennale<sup>23</sup>.

Questa volta, in concomitanza all'Esposizione Nazionale di Belle Arti indetta per celebrare il compimento del traforo del Sempione, Grubicy allestì una mostra in un padiglione ubicato presso quelli che ospitavano la



4. L. Bistolfi, *Monumento a Giovanni Segantini* («Emporium», XXXVIII, 226, 1913, p. 314).

rassegna stessa ma anche nelle immediate vicinanze della nuova sede della Galleria, traslocata pochi anni prima dallo storico indirizzo di via San Marco a quello di via Cairoli 2 (oggi via Luca Beltrami). L'evento venne dedicato a Segantini e a Previati, i due artisti di punta della ditta affiancati l'uno all'altro come in un ideale passaggio di consegne. In tale ottica, il grande artista defunto – di cui la Galleria possedeva, per forza di cose, un numero sempre minore di opere – andava anche ad accreditare l'autorevolezza di Previati (di cui peraltro, come si è accennato, Segantini stesso aveva caldeggiato il reclutamento), la cui produzione grazie all'intraprendenza indefessa di Alberto si confermava in continuo incremento e smercio. Alla rassegna del 1906 erano infatti presenti ben novantadue opere del maestro ferrarese, ripartite in diciannove dipinti a olio, sei a pastello e sessantasette disegni. Come una sorta di cerniera tra le due sezioni, quella dedicata a Segantini e l'altra a Previati, si ergeva il *Monumento a Giovanni Segantini* di Leonardo Bistolfi, commissionato allo scultore sette anni prima da un comitato di cui Previati era membro effettivo e destinato a Saint-Moritz, sinuosa figura femminile che prende forma e vita dalla roccia nuda dal titolo *La Bellezza liberata dalla Materia*<sup>24</sup> (fig. 4). In mostra, *Maternità* apriva la sezione riservata a Previati – in catalogo è infatti contrassegnata dal numero uno – svolgendo il ruolo di protagonista di quell'indotto commerciale cui si è accennato

in precedenza e che, ormai da tempo, andava accompagnando e contraddistinguendo le iniziative promosse dalla Galleria Grubicy. Il dipinto venne infatti riprodotto più volte nell'abbondante materiale di corredo alla rassegna, dalle raccolte di riproduzioni fotografiche di alcune delle opere in mostra offerte in vendita in diversi formati, alle cartoline postali illustrate. Anche se finora non sono stati reperiti dati diretti per affermarlo in modo inoppugnabile, risulta assai verosimile l'ipotesi che Alberto Grubicy sia riuscito finalmente a esitare *Maternità* proprio in occasione dell'Esposizione Segantini-Previati del 1906. Le fonti più antiche, Nino Barbantini nella fattispecie, segnalano infatti che la tela fu acquistata dal conte Lionello Hirschel de Minerbi nel 1904<sup>25</sup>; nel catalogo della mostra milanese, tuttavia, tale indicazione di proprietà risulta assente, per cui sembra legittimo ritenere che l'opera fosse allora ancora appartenente alla Galleria, come del resto tutte le altre presenti. Si deve inoltre considerare il fatto che difficilmente Grubicy sarebbe stato disposto a spendersi per valorizzare attraverso la mostra e le connesse e costose operazioni di merchandising un'opera non più in suo possesso, tra l'altro chiedendola in prestito a un proprietario residente nella lontana Venezia.

Che il collezionista sia entrato in possesso di *Maternità* proprio nel 1906 sembra plausibile anche in virtù di un dato inerente alle sue vicende biografiche: in quell'anno il conte, in precedenza residente a Torino, si sposò, trasferendosi insieme alla moglie in una dimora acquistata e allestita per l'occasione. Carlo Leone Gioacchino Hirschel de Minerbi, chiamato comunemente Lionello, era nato a Parigi il 29 ottobre 1873 da Oscar (1835-1908) e da Emilia Obermayer. Il padre apparteneva a una famiglia austriaca di origine ebrea residente a Trieste di imprenditori e possidenti in campo immobiliare e agricolo, con beni ubicati nella Bassa Friulana, a Precenicco; nel secondo Ottocento e fino alla vigilia della grande guerra, gli Hirschel de Minerbi si adoperarono per valorizzare e incrementare la rendita della loro tenuta con operazioni di bonifica, canalizzazione, arginatura e disboscamento<sup>26</sup>. Laureatosi in ingegneria, in gioventù Lionello risiedette, come si accennava, a Torino, città della cui squadra di *football* entrò a far parte – l'Internazionale Torino – partecipando anche al primo campionato italiano, disputato nel 1898.

In quegli stessi anni il conte iniziò a manifestare il proprio interesse anche nei confronti delle arti figurative: nel 1902 ricoprì la carica di vice segretario del Comitato Artistico della I Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna di Torino, di cui, insieme a Enrico Reyceud, era vice presidente Leonardo Bistolfi. Su commissione del giovane Lionello, tra il 1899 e il 1903 lo scultore progettò ed eseguì l'edicola funeraria di famiglia per il Cimitero di Belgirate, località della sponda piemontese del Lago Maggiore dove Oscar Hirschel era proprietario di una villa, oggi conosciuta come villa le Azalee, e di altre proprietà<sup>27</sup>. La tomba doveva essere edificata per ospitare le spoglie di Emma Rocca Hirschel de Minerbi (1872-1898), sorella di Lionello deceduta prematuramente e ancora nubile. Il prospetto frontale dell'edificio, noto con il nome di *Tempio della Purificazione*, si adornava di un bassorilievo in bronzo raffigurante il *Funerale di una vergine*; per il vano interno Bistolfi scolpì invece un gruppo in marmo dal titolo *Purificazione*, il cui modello in gesso venne ultimato tra il 1900 e il 1901, raffigurante una figura femminile virginale che sorge tra gigli – verrebbe da dire sboccia – i cui riferimenti formali scalano nel tempo tra Botticelli e lo stesso Previati. Il modello in gesso del *Funerale*, oggi conservato presso la Gipsoteca Leonardo Bistolfi di Casale Monferrato, sembra a sua volta riecheggiare le solenni cadenze dei *Funerali di una vergine*, inviati dall'artista ferrarese alla Biennale di Venezia nel 1895<sup>28</sup>.

Fu verosimilmente attraverso i contatti con Bistolfi – il quale, come si è osservato, presentò in anteprima il suo *Monumento a Giovanni Segantini* in occasione della mostra dedicata da Grubicy allo stesso Segantini e a Previati nel 1906 a Milano – che Lionello Hirschel de Minerbi poté entrare in possesso di *Maternità*, una composizione la cui rilettura attuata nei primi anni del Novecento dal pensiero modernista, come si diceva, ne agevolava una nuova collocazione critica, allineata con le istanze bistolfiane espresse dal *Tempio della Purificazione*. Il grande dipinto venne destinato alla dimora che il conte acquistò nel 1906, come si diceva, in occasione del suo matrimonio – avvenuto nello stesso anno – con Antoinette Ines Cattai (Parigi 1885 - Roma 1979), appartenente a una famiglia francese di banchieri con investimenti in Egitto, unione da cui nacquero i



5. F. Ongania, *Ca' Rezzonico - Venezia*, 1890-1895, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA) - collezione Malandrini, Firenze. © ALINARI.



6. Ambrogio Alciati, *Ritratto di Antoinette Hierschel de Minerbi Cattai*, 1914, Cassa di Risparmio di Biella e Vercelli Spa.

figli Leonardo, Oscar, Maria Giuseppina e Antonio. Il palazzo in questione era Ca' Rezzonico (fig. 5), a Venezia, ceduta a Lionello dal pittore Robert Barrett Browning, figlio del poeta inglese Robert Browning, che ne era stato il precedente proprietario e vi aveva abitato fino alla morte, avvenuta nel 1889. Il conte arredò gli appartamenti di Ca' Rezzonico con oggetti d'arte e d'antiquariato, specialmente risalenti al diciottesimo secolo e di manifattura veneziana o veneta; risulta peraltro che fu attento anche nei confronti del dibattito figurativo del suo tempo, come dimostra la commissione ad Ambrogio Alciati del ritratto di sua moglie (fig. 6) – oggi di proprietà della Cassa di Risparmio di Biella e Vercelli Spa. – nel 1914, anno in cui il maestro vercellese conseguì il Premio Principe Umberto all'Esposizione Nazionale Biennale di Brera con il *Ritratto di Ada Luisa Binda*, ritenuto dalla critica del tempo vertice della sua ritrattistica. E proprio a Venezia, nell'ambito dell'XI Esposizione Internazionale d'Arte, il ritratto alciatiano di Antoinette fece la sua prima comparsa pubblica<sup>29</sup>. Dello stesso Previati gli Hierschel de Minerbi erano in possesso anche di un disegno tratto dalla *Madonna dei gigli*<sup>30</sup>. Oltre alla casa di Venezia, essi erano proprietari della villa padronale di Precenicco, di tre residenze a Belgirate e di una casa a Roma, un patrimonio davvero ingentissimo che nell'arco di pochi anni si sarebbe totalmente dissolto.

Nel primo dopoguerra una *débacle* economica obbligò infatti Lionello a cedere, poco per volta, tutti i suoi beni. Nel 1922 vennero alienate le proprietà di Precenicco e successivamente quelle sul Verbano; nel 1935 fu la volta di Ca' Rezzonico, che il Comune di Venezia acquistò destinandola a sede museale. Nel frattempo anche le cospicue collezioni di oggetti d'arte e di antiquariato appartenenti alla famiglia Hierschel de Minerbi furono oggetto di vendite, compresa *Maternità*. La grande tela venne acquisita dalla Banca Popolare di Novara, allora un vero e proprio colosso tra gli istituti di credito italiani, anche in virtù del progressivo assorbimento di altre banche. Dal momento che i verbali delle sedute del Consiglio di Amministrazione della Popolare con le relative delibere non registrano l'atto di acquisto del dipinto negli anni in questione, ci si può spingere a ipotizzare che esso sia entrato a far parte del suo patrimonio appunto attraverso l'accorpamento di una banca dopo il 1918, quando Lionello Hierschel de Minerbi iniziò ad alienare i suoi beni. Forse il conte vendette il quadro alla Banca Popolare Cooperativa di Venezia, che il 17 aprile 1924 fu assorbita dalla Banca Popolare di Novara<sup>31</sup>; più verosimilmente esso passò al Piccolo Credito Novarese, fondato nel 1903 da notabili piemontesi e rilevato dalla Popolare il 17 novembre 1930. Nella seduta del Consiglio del 31 dicembre di quello stesso anno si deliberava infatti di autorizzare la cancellazione dell'ipoteca giudiziale iscritta dal Piccolo Credito Novarese a

favore del conte Lionello Hirschel de Minerbi sul Palazzo Rezzonico di Venezia il 20 febbraio 1930 con la tassa di 1239,50 lire, considerato che l'ipoteca stessa non aveva più «ragion d'essere»<sup>32</sup>: forse, per pagare l'ipoteca, Lionello aveva ceduto al Piccolo Credito proprio *Maternità*. Venduta Ca' Rezzonico, lasciò Venezia e si stabilì con la moglie a Roma, dove morì nel 1937.

L'assenza presso l'Archivio Storico di inventari dei beni mobili appartenenti alla Banca Popolare di Novara redatti dal Servizio Economato non ci permette purtroppo di verificare l'epoca in cui la tela è entrata a far parte dell'assetto della sontuosa sede di via Carlo Negroni, dove tuttora si trova, palazzo Bellini, dimora settecentesca dall'esuberante decorazione rococò. Sicuramente si trovava in quella sede nel 1934: nella seduta del Consiglio di Amministrazione del 27 settembre di quell'anno il presidente Aldo Rossini, senatore del Regno, comunicava la notizia che in occasione della sua visita alla città di Novara del prossimo 8 ottobre, quasi certamente Benito Mussolini sarebbe transitato anche dalla Popolare: «Il Presidente chiede quindi quali speciali onoranze si possano tributare al Duce in quella occasione ed in quale modo tangibile si possa manifestargli la devozione della banca. Il consiglio ad unanimità ritiene che l'eccezionale avvenimento debba svolgersi in modo solenne ed austero e prega il Presidente di esporre in proposito proposte concrete. Il Presidente propone che siano consegnate al Duce £ 100.000 quale contributo della banca alla costruzione del Palazzo del Littorio in Roma e contemporaneamente gli sia offerto, per ornamento di tale palazzo, il quadro *La Maternità* di Gaetano Previati, opera pregevole d'arte e simbolo della continuità della stirpe»<sup>33</sup>. I lavori di costruzione dell'edificio cui il dipinto era destinato, progettato da Enrico Del Debbio, Arnaldo Foschini e Vittorio Ballio Morpurgo, ebbero tuttavia inizio solo nel 1937, ma già nel 1942 era stato deciso di allocarvi anziché la sede del Partito Nazionale Fascista, quella del Ministero degli Affari Esteri. Il palazzo, chiamato poi della Farnesina per la sua ubicazione, fu ultimato solo nel 1959: fu dunque questa lunghissima dilazione di tempo a impedire che il dipinto lasciasse Novara. Il presidente Aldo Rossini mutuò forse il progetto di destinare un capolavoro di Previati all'abbellimento di un edificio dalle linee novecentiste ispirato alle istanze del nuovo regime da un autorevole esempio, anch'esso romano: la Casa Madre dell'Associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra (ente designato da Alberto Grubicy proprio erede universale) disegnata da Marcello Piacentini e ubicata presso Castel Sant'Angelo, che del maestro ferrarese conservava – e conserva tuttora – il grande trittico *L'Eroica*, datato al 1907.

Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale *Maternità* lasciò per la prima volta Novara nel 1952 trasferendosi temporaneamente a Ferrara, in occasione della realizzazione della mostra retrospettiva dedicata a Previati nel primo centenario della nascita dell'artista; dopo quella occasione, tuttavia, il dipinto conobbe un lungo periodo di oblio, come attesta anche in quegli anni – e sostanzialmente per più di tre lustri – l'assenza di significative voci bibliografiche a esso inerenti. Solo nella seconda metà degli anni Sessanta, in concomitanza con il rinnovato interesse degli studi per le arti in Italia alla fine del diciannovesimo secolo in tutte le loro implicazioni storiche e sociali – si ricordi il recupero del fenomeno Liberty allora attuato da Rossana Bossaglia – Gaetano Previati e *Maternità* furono oggetto di moderne letture critiche, anche in rapporto con la cultura simbolista internazionale e, allora soprattutto, con le implicazioni della pittura divisionista italiana. In questo senso, un'operazione di assoluta avanguardia fu la catalogazione generale e ragionata attuata da Teresa Fiori sotto il coordinamento di Fortunato Bellonzi, segretario della Quadriennale nel secondo dopoguerra, ma anche e soprattutto storico e critico d'arte e come tale autore della prima monografia moderna dedicata al fenomeno uscita in concomitanza<sup>34</sup>, negli *Archivi del divisionismo*, dati alle stampe nel 1968 per i tipi di Officina Edizioni di Roma, in cui per la prima volta si dava conto della produzione completa, il più possibile e con gli strumenti di allora, dei principali protagonisti del divisionismo in Italia. L'anno successivo, tra i mesi di luglio e ottobre, *Maternità* venne nuovamente esposta a Ferrara presso il Palazzo dei Diamanti nell'ambito di un'altra mostra antologica dedicata al suo autore, a cura di una commissione tecnico scientifica di cui facevano parte Renato Barilli, che su Previati e *Maternità* si era da poco intrattenuto in sede critica<sup>35</sup>, Fortunato Bellonzi, Palma Bucarelli, Maurizio Calvesi, Dario Durbè, Franco Farina, cui si devono i saggi e l'introduzione che compongono



7. *Maternità* allestita nell'ambito della Mostra del Divisionismo italiano al Palazzo della Permanente, 1970. Milano, Archivio fotografico della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (Archivio SBAEP, AF 1.29 - 1970, Mostra del Divisionismo).

il catalogo, con la collaborazione di Teresa Fiori per l'estensione delle relative schede storico critiche. Tra il marzo e l'aprile del 1970, con una successione dei tempi incalzante, la grande tela fu esposta a Milano, città in cui non era stata più presentata al pubblico dal 1906: *Maternità* compariva infatti tra i dipinti selezionati per rappresentare la pittura di Previati nel percorso della Mostra del divisionismo italiano, organizzata presso il palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente a cura di una commissione esecutiva di cui facevano parte ancora una volta Fortunato Bellonzi, Anna Maria Brizio, Raffaele De Grada, Gian Alberto Dell'Acqua, Teresa Fiori, Gianni Mattioli, Lino Montagna, Attilio Rossi, Franco Russoli e Marco Valsecchi (fig. 7). Se Bellonzi apriva il catalogo della rassegna con un lungo e articolato saggio critico, Anna Maria Brizio coordinava di fatto il catalogo delle opere in mostra affidato a professori, assistenti e allievi della Scuola di perfezionamento dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Milano. L'individuazione degli artisti più significativamente rappresentativi del fenomeno e la scelta delle loro opere furono agevolate dal repertorio prodotto dagli Archivi del Divisionismo; allo studio di Previati e di *Maternità* attese in quella circostanza Marco Rosci.

Sergio Rebora

<sup>1</sup> *Brera 1891. Catalogo illustrato*, Milano, 1891, p. 30, n. 213, ill. f.t. Il dipinto aveva lasciato lo studio dell'artista il 10 aprile precedente per essere trasportato a Brera (N. Barbantini, *Gaetano Previati*, Milano, 1919, p. 83).

<sup>2</sup> Per una disamina delle diverse voci della stampa a riguardo si veda il testo di Paolo Plebani in questa stessa sede.

<sup>3</sup> Lettera di Gaetano Previati a Vittore Grubicy De Dragon, 16 settembre 1891 (Rovereto, Mart, Archivio Benvenuti Grubicy, Ben. V. 1.1.). In merito ai rapporti tra i due si vedano anche le lettere inviate da Previati a Grubicy del 2 e del 12 gennaio 1892 (Rovereto, Mart, Archivio Benvenuti Grubicy, Ben. V.1.3.; Ben. V.1.4.).

<sup>4</sup> Nello stesso 1891, in occasione della rassegna di dicembre della Famiglia Artistica, il letterato Ferdinando Fontana annota sulle colonne de "L'Italia del Popolo": «Previati, e Cairati, e il mago Conconi, e il Grubicy [sic], 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*, mentre il Morbelli, già tanto spintosi innanzi per questa via, sembra ritirarsene e, abolita la espressione del sistema prismatico, ci dà una tela apprezzata da tutti» (F. Fontana, *Esposizioni d'Arte*, in «L'Italia del Popolo», n. 557, 21-22 dicembre 1891, pp. 1-2).

<sup>5</sup> Lettera di Gaetano Previati a Vittore Grubicy De Dragon, 21 febbraio 1892 (Rovereto, Mart, Archivio Benvenuti Grubicy, Ben. V. 1.2.). Il personaggio citato è identificabile in Ulisse Borzino, pittore e titolare di uno stabilimento di riproduzioni in oleografia operante a Milano fin dal settimo decennio dell'Ottocento.

<sup>6</sup> *Gaetano Previati. Lettere al fratello*, introduzione e note di Spartaco Asciamprener, Milano, 1946, p. 65 (lettera del 22 aprile 1891).

<sup>7</sup> *Gaetano Previati*, cit. p. 99 (lettera del 28 dicembre 1891).

<sup>8</sup> *Gaetano Previati*, cit. p. 105 (lettera del 22 febbraio 1892).

<sup>9</sup> N. Barbantini, *Gaetano Previati*, cit. p. 119.

<sup>10</sup> *Gaetano Previati*, cit. p. 141 (lettera del 14 luglio 1893).

<sup>11</sup> *Gaetano Previati*, cit. p. 143 (lettera del 20 luglio 1893). Giovanni Corrado Meiss, originario di Zurigo, in età preunitaria si era trasferito a Milano dove aveva fondato una ditta di spedizioni e commissioni, registrata alla Camera di Commercio il 22 settembre 1845 e gestita insieme al fratello Goffredo. Dopo la morte del titolare, avvenuta a Milano il 22 luglio 1867, l'impresa passò a Goffredo Meiss che nello stesso anno ne confermò la procura generale a Virginio Castiglioni,

affidata dal fratello nel 1865. Castiglioni, impiegato presso la ditta dal 1851, mantenne la procura fino al 1899, quando a sua volta la trasmise al figlio Corrado Castiglioni de Meiss; quest'ultimo il 2 maggio 1901 fondò e registrò alla Camera di Commercio una società collettiva per l'esercizio di trasporti, assicurazioni, commissioni e rappresentanze insieme a Carlo Widmer mantenendo l'antica ragione sociale *G. Corrado Meiss*. Essendo defunto da anni il fondatore, l'acquirente di *Maternità* dovrebbe quindi essere identificato nell'allora procuratore generale della ditta, Virginio Castiglioni o, più verosimilmente, in suo figlio Corrado, che al proprio aveva aggiunto il cognome Meiss con il predicato "de" (Milano, Archivio Storico della Camera di Commercio, *Registro Ditte, scatola 597*).

<sup>12</sup> *Gaetano Previati*, cit. pp. 160-161 (lettera del 7 ottobre 1893).

<sup>13</sup> *Gaetano Previati*, cit. p. 170 (lettera del 24 dicembre 1893).

<sup>14</sup> Lettera di Gaetano Previati a Vittore Grubicy De Dragon, 8 gennaio 1894 (Rovereto, Mart, Archivio Benvenuti Grubicy, Ben. V. 7.2.).

<sup>15</sup> N. Barbantini, *Gaetano Previati*, cit. p. 92.

<sup>16</sup> F. Balestra, *Gaetano Previati pro Tubercosario di Cuasso al Monte*, Milano, 1919. Il passo in questione, che accenna ad Alberto Grubicy «fratello dello scrittore» e a Segantini, è riportato in *Gaetano Previati*, cit. p. 198 (lettera dell'11 luglio 1895).

<sup>17</sup> A.P. Quinsac, *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, Oggiono, 1985, p. 571, n. 725.

<sup>18</sup> S. Rebor, *Arte come impresa. Il caso Previati-Grubicy*, p. 47, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano, 1999, pp. 46-53.

<sup>19</sup> D. Tumiati, *Artisti contemporanei: Gaetano Previati*, in «Emporium», n. 73, gennaio 1901, pp. 2-25.

<sup>20</sup> P. Zatti, *La presenza di Gaetano Previati alle Biennali di Venezia (1895-1914)*, pp. 54-55, in *Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano, 1999, pp. 54-58.

<sup>21</sup> Per un approfondimento di tali aspetti si rimanda al testo di Paolo Plebani in questa stessa sede.

<sup>22</sup> Finora ignorata dagli studi, la notizia della partecipazione di *Maternità* alla mostra della Secessione di Berlino del 1903 è stata rintracciata grazie al rilevamento dell'etichetta cartacea

della mostra posta sul telaio attuata in occasione del restauro in corso presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Il catalogo della rassegna non comprende tuttavia il nome di Previati.

<sup>23</sup> S. Rebor, *1894 Segantini al Castello*, di imminente pubblicazione.

<sup>24</sup> Promotore e protagonista dell'iniziativa, complessa e irta di ostacoli, risulta proprio Alberto Grubicy: si veda *Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Chiostro di Santa Croce, Palazzo Langosco, 5 maggio - 17 giugno 1984), a cura di S. Berresford, Casale Monferrato, 1984, pp. 79-82.

<sup>25</sup> N. Barbantini, *Gaetano Previati*, cit. p. 92.

<sup>26</sup> Si ringrazia Elena Hierschel de Minerbi Chiesa, nipote di Lionello, per le informazioni inerenti alla storia della sua famiglia cortesemente fornite in questa occasione.

<sup>27</sup> S. Rebor, *I protagonisti della villeggiatura in villa. Tipologie sociali e consuetudini antropologiche*, p. 94, in R. Lodari, *Giardini e ville del lago Maggiore. Un paesaggio culturale tra Ottocento e Novecento*, Torino, 2002, pp. 93-98.

<sup>28</sup> *Bistolfi 1859-1933*, cit. p. 226.

<sup>29</sup> Ringrazio vivamente Cinzia Lacchia per la gentile collaborazione prestata nel verificare il dipinto e per altre informazioni a esso inerenti.

<sup>30</sup> L'opera è passata all'asta Sotheby's nel 2000.

<sup>31</sup> Delle carte appartenenti alla Banca Popolare Cooperativa di Venezia presso l'Archivio storico della Banca Popolare di Novara si conserva un solo faldone, in cui peraltro non è stata riscontrata documentazione inerente a *Maternità*. Ringrazio Paolo Cirri per la preziosa, competente e generosa assistenza fornita nella consultazione dell'Archivio storico della Banca e nella comunicazione di informazioni inerenti alla storia della Popolare di Novara.

<sup>32</sup> Archivio Storico Banca Popolare di Novara, *Verbali Consiglio di Amministrazione*, vol. 29, Processo verbale dell'adunanza 31 dicembre 1930, c. 146.

<sup>33</sup> Archivio Storico Banca Popolare di Novara, *Verbali Consiglio di Amministrazione*, vol. 32, Processo verbale dell'adunanza 27 settembre 1934 c. 50.

<sup>34</sup> F. Bellonzi, *Il Divisionismo nella pittura italiana*, Milano, 1967. La data di edizione, indicata nel volume, sembra contraddetta dalla presenza nella bibliografia di tre titoli editi nel 1968.

<sup>35</sup> R. Barilli, *Il simbolismo*, Milano, 1967, p. 21.



1. G. Previati, *Angelo genuflesso di profilo rivolto a destra verso la Madre con il bambino in braccio. Studio per Maternità*, 1890 circa, carboncino su carta, Verona, Banco Popolare.

# Gaetano Previati e la grafica per *Maternità*: una nuova acquisizione per le collezioni del Banco Popolare e altri disegni

---

Il Banco Popolare ha arricchito le sue raccolte artistiche con un notevole disegno preparatorio per la celebre *Maternità* di Gaetano Previati presentata alla prima Triennale di Milano nel 1891, ora nella collezione della Banca Popolare di Novara<sup>1</sup> (fig. 4; cat. 9), uno schizzo a carboncino su un foglio di carta beige di grandi dimensioni (fig. 1; cat. 4). Il segno fluttuante, essenziale e corposo è quello di un pensiero steso di getto, con scioltezza e irruenza: l'artista sta lavorando al nucleo centrale della composizione con l'angelo inginocchiato di profilo con le mani al volto in segno di raccoglimento, rivolto a destra verso la madre seduta con il bambino in braccio davanti al tronco di un melo.

Per organizzare con precisione gli elementi nello spazio, l'autore ha ritenuto necessario un riferimento astratto e ha tracciato quindi un asse verticale che divide in due il foglio. Siamo in una fase ideativa molto fresca e immediata eppure i rapporti tra figure e sfondo appaiono quasi definitivi e sintetizzano già compiutamente i valori espressivi della pittura finita. La differenza tra il disegno e la redazione pittorica finale riguarda la posizione dei piedi dell'angelo, che nel primo caso ha le gambe incrociate e i piedi appoggiati su un lato mentre nel secondo è fissato con le gambe parallele e le punte dei piedi con le piante verso l'alto che si sfiorano.

Nel dipinto i flussi ondegianti delle pennellate lunghe e filamentose legano in un unico movimento ellittico le figure tra loro e alla natura, ai fasci erbosi e ai fiori. L'ipnotica struttura dinamica si esalta anche nel ritmo della costruzione grafica e impressiona in special modo nell'impalcatura delle enormi ali vibranti della creatura angelica, protagoniste assolute della scena sin dalle versioni preliminari del soggetto che l'artista realizzò in due bozzetti a olio su tela verso la fine degli anni Ottanta (a Milano, Galleria d'Arte Moderna, fig. 2, cat. 1, e Rancate, Pinacoteca Züst, in deposito da una collezione privata svizzera, fig. 3; cat. 2)<sup>2</sup>.

Il carboncino risalta con un tono nero intenso e brillante sul foglio chiaro, là dove la profondità spaziale e la distanza tra gli elementi compositivi sono suggeriti da un sommario tracciato prospettico sotto le ginocchia e il piede destro della figura, oltre che da nette variazioni di pressione della mano che liberano tratti vigorosi e insistiti per fissare l'angelo in primo piano, e tratti leggeri e sintetici per i due personaggi che affiorano dallo sfondo, in particolare lo schizzo dell'infante, abbozzato come un involto informe tra le linee di un triangolo.

La complessa stesura pittorica risultante dalle innumerevoli sovrapposizioni di colore contrasta nettamente con l'elementarietà del disegno, una qualità che Previati reputava fondamentale, come sottolinea in una lettera al fratello Giuseppe del febbraio 1891, nella quale afferma che i risultati, i principi, le conclusioni del lavoro artistico «non possono a meno di rientrare nel bello che è sempre semplice e a riassumere il quale niente secondo me è più idoneo del disegno che è il linguaggio più semplice trovato dall'uomo»<sup>3</sup>. Ma se in realtà il monumentale dipinto appare come un tentativo ancora confuso alla ricerca della nuova tecnica del colore diviso, la libertà dirompente dello schizzo qui presentato supera in un nuovo linearismo la tradizione del disegno accademico e dimostra che l'artista ha già varcato la soglia dell'arte moderna ed è alle prese con un originale linguaggio che diventerà un punto di riferimento imprescindibile per gli artisti all'avanguardia della generazione successiva. Non va dimenticato, a questo proposito, che quando, nel 1907, Umberto Boccioni visitò il *Salon des peintres divisionnistes italiens* di Parigi, rimase folgorato dalle opere esposte di Previati e tra queste c'era anche un disegno per *Maternità*<sup>4</sup>.

Nel lavoro sull'idealizzazione della figura umana traspare l'ispirazione neoquattrocentesca dei Preraffaelliti inglesi che Previati tanto ammirava, ma d'altra parte è ben nota la passione che all'epoca egli nutriva a sua volta per i primitivi come Botticelli, per cui aveva «una venerazione che tocca l'idolatria», esempio di purezza formale assoluta sottilmente riflesso nello stile di *Maternità*, nei singoli particolari e nel decorativismo della cortina degli angeli attorno alla Madonna che sembra rievocare memorie personali della *Primavera* e della *Madonna del Magnificat* della Galleria degli Uffizi. «Sai che adesso è di gran moda il Sandro Botticelli. Lo ricordi a Firenze? Questi ritorni di quando in quando alle manifestazioni più pure del sentimento mostra l'aridità della conquista nel campo del realismo (parlo di pittura) che ha solo ragione d'essere studiato come elemento necessario per dar corpo all'idea»<sup>5</sup>.

Sono rari i fogli preparatori per *Maternità* documentati ma l'artista sembrerebbe averne eseguiti numerosi. La gestazione del dipinto fu lunga e travagliata e sappiamo che il 24 settembre 1890, in un momento di lavoro febbrile, egli scriveva al fratello: «Sono assorbito completamente dalla gran tela che ho davanti agli occhi senza averci messo le mani così ferocemente da seppellire tutto lo schizzo segnatevi anni addietro»<sup>6</sup>. In corso d'opera doveva dunque aver cambiato radicalmente l'idea iniziale e prodotto nuovi disegni, come confida il mese seguente: «Non ho in mente altro che mettere insieme il mio quadro. Ho fatto diversi disegni anche in questi giorni e il lavoro mi cresce sottomano in una maniera incredibile»<sup>7</sup>. L'insoddisfazione crescente che gli procurava quell'impresa titanica toccava però non solo la faticosa tecnica pittorica del colore diviso ma gli esiti dei disegni stessi: «Quando guardo i disegni mediocri che ho fatto e che mi costano pure un bel sforzo per afferrare il momento più espressivo del modello – e misuro il lavoro che resta...»<sup>8</sup>.

Tra i fogli del fondo Previati alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara è noto un secondo studio riferibile al dipinto. Raffigura il solo *Angelo genuflesso di profilo rivolto a sinistra* (fig. 5; cat. 3)<sup>9</sup>. È un disegno dal carattere intimo condotto con un segno tenue, costante e fittamente articolato ben diverso dalla stesura essenziale, energica e contrastata che vediamo nel foglio del Banco Popolare. La vibrazione delicata della mano rivela lo sviluppo ancora embrionale della figura, studiata in questo caso senza le grandi ali e orientata in controparte. Si può ipotizzare che l'artista abbia a un certo punto considerato di collocare l'angelo sul lato opposto della scena materna; vero è che i due modelli sono equivalenti nella posizione delle gambe e dei piedi incrociati visti di lato e coincidono puntualmente anche nelle misure, e ciò fa pensare che la figura abbozzata nel foglio ferrarese possa essere stata poi semplicemente rovesciata, usando forse una carta da lucido, supporto che l'artista adotta per esempio nel piccolo studio a grafite con la *Madonna con il bambino* (Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 312).

Nei due bozzetti eseguiti a olio su tela, il primo e più antico, quello alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, collocabile intorno al 1887 (fig. 2; cat. 1), il secondo, in collezione privata svizzera, databile dopo il dicembre 1889 (fig. 3; cat. 2), l'angelo genuflesso appare già collocato sulla destra come nel dipinto di Novara, ma in entrambi le pennellate materiche e sprezzate non definiscono a sufficienza le gambe e i piedi dell'angelo per mostrare che relazione vi sia con lo schizzo del Banco Popolare. Evidentemente la posizione degli arti inferiori non era ancora risolta ma sarebbe certamente utile analizzare i due bozzetti con una riflettografia per verificare se sotto lo strato pittorico c'è traccia di un disegno sottogiacente.

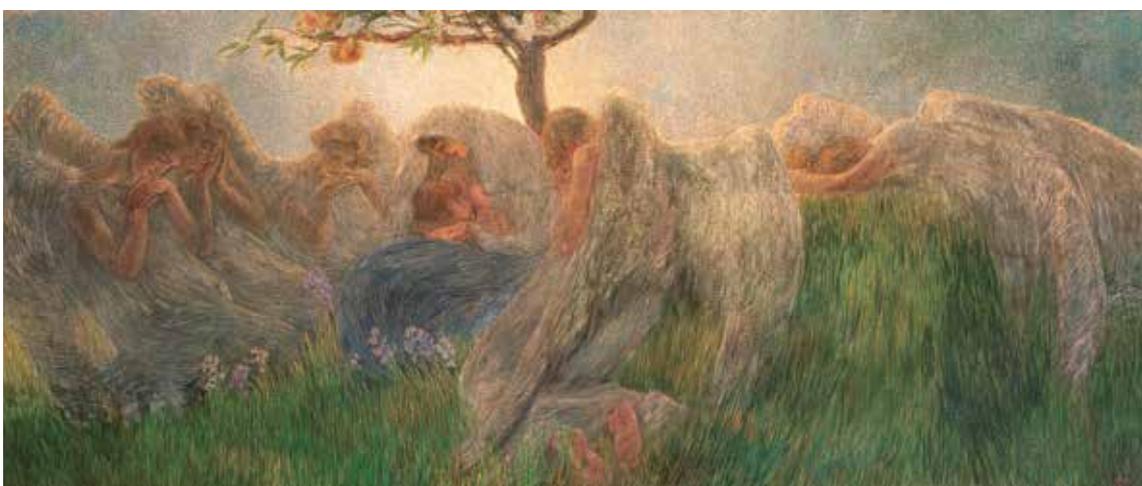
Altri due schizzi scoperti di recente in collezioni private sono concentrati sulla definizione dell'angelo proteso con le braccia distese in avanti sulla sinistra della composizione. Risalgono a uno stesso momento di studio del modello e presentano la stessa stesura veloce a carboncino caratterizzata da segni tesi, lunghi e schematici. Per il primo, in collezione privata svizzera (fig. 6; cat. 5), è documentata un'antica provenienza dalla collezione di un noto mecenate milanese dei pittori divisionisti come Attilio Vercelli. Il secondo, appartenuto a Natale Gallini, è entrato a far parte della collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona dopo un passaggio nello Studio Paul Nicholls a Milano (fig. 7; cat. 6)<sup>10</sup>. La figura allungata con la testa tra le braccia fu di ispirazione anche per un bozzetto pubblicitario per le «Assicurazioni sulla vita» di Roma raffigurante una



2. G. Previati, *Maternità*, 1886-1887 circa, olio su tela, Milano, Galleria d'Arte Moderna.



3. G. Previati, *Maternità*, 1889-1890 circa, olio su tela, Svizzera, collezione privata (in deposito a Rancate presso la Pinacoteca Züst).



4. G. Previati, *Maternità*, 1890-1891, olio su tela, Novara, Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare.



5. G. Previati, *Angelo genuflesso di profilo rivolto a sinistra. Studio per Maternità*, 1890-1891 circa, carboncino su carta, Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Museo dell'Ottocento.



6. G. Previati, *Angelo proteso in avanti verso destra. Studio per Maternità*, 1890 circa, carboncino su carta, Svizzera, collezione privata.

donna che sostiene quattro figure, un soggetto allegorico che attinge dalla classica iconografia della Carità collocabile entro gli anni Ottanta<sup>11</sup>. Infine, altri due piccoli fogli con studi d'albero di melo del museo ferrarese (inv. 354 e inv. 356) sono forse da considerare in relazione all'albero alle spalle della madre.

Con gli studi parziali è riemerso giusto durante la preparazione di questa esposizione un altro pezzo fondamentale per ricomporre le vicende dell'elaborazione di *Maternità*, un suggestivo disegno firmato di 250 x 573 mm, preparatorio per il soggetto completo (fig. 8; cat. 7)<sup>12</sup>. Esso riassume nei contorni sicuri l'idea definitiva della composizione sviluppata in orizzontale. Il tratto sintetico e il chiaroscuro polveroso e rarefatto rivelano che la ricerca degli effetti luministici è ancora in atto ed è interessante osservare a tale proposito il procedimento particolare usato per la costruzione della luce: la carta bianca di supporto è stata preparata in grigio chiaro, si direbbe sfumando o sciogliendo il carboncino in un'acquerellatura molto diluita. In alcune zone tra l'albero e le figure della madre e dell'angelo però si osserva che la superficie non è colorata, è stata lasciata bianca, e così facendo l'autore ha potuto rendere l'effetto di luce intensa che nel dipinto si irradia attorno al personaggio principale. Il bozzetto prevedeva di disporre altri fiori tra l'erba sul lato destro della scena, particolari che poi non sono stati dipinti. Potrebbero essere tra le parti che l'artista rimpiangeva di non essere riuscito a completare, come sappiamo da alcuni passaggi delle sue lettere: dopo l'insuccesso alla Triennale del 1891 scriveva: «Se avessi avuto i mezzi a mia disposizione volevo dare qualche tocco alla maternità»<sup>13</sup>; e in seguito, quando non aveva più il quadro e sperava di recuperarlo: «un giorno potrei finirlo»<sup>14</sup>.

Questo gruppo di disegni preparatori e i resoconti nelle lettere indicano che nelle fasi di ideazione dell'opera è stata seguita scrupolosamente la prassi del disegno preparatorio tradizionale che prevedeva, dopo uno schizzo sommario dell'intero soggetto su carta o sulla tela, di approfondire analiticamente i singoli dettagli figurativi in fogli separati (perlopiù di considerevoli dimensioni perché l'artista ha ragionato in grande sin dalle prove su carta) e giungere a un livello di elaborazione formale e luministica di ciascun particolare, per produrre infine, ricomponendo le parti, un progetto dell'insieme attentamente rifinito.



7. G. Previati, *Studio per Maternità*, 1890 circa, carboncino su carta, Tortona, Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio.

È pur vero che tra le critiche mosse all'arte di Previati c'era quella di non saper disegnare, ma tra i sostenitori dell'artista non mancava chi, come Alfredo Melani, arrivò a invocare i nomi di Puvis de Chavannes e di Rodin per sottolineare il valore e l'originalità dello stile del ferrarese che come quei grandi maestri «disegnando o dipingendo si rivolge all'anima piucché allo sguardo»<sup>15</sup>. I disegni per *Maternità*, comunque sia, denotano uno spirito di osservazione del vero svelto e acuto, basti notare la naturalezza del movimento reso alle ali degli angeli nei diversi studi.

Oltre ai disegni preliminari conosciamo alcune riprese posteriori del dipinto in opere su carta accuratamente rifinite e di grande formato. L'affermazione di questa sofisticata modalità di riproduzione seriale di pitture di successo va attribuita all'incoraggiamento dell'astuto gallerista milanese Alberto Grubicy, che la richiese inizialmente a Giovanni Segantini. Erano 'ricordi' che circolavano sul mercato a costi accessibili, avevano una valenza autonoma ed erano più facili dei dipinti da movimentare per le mostre, perciò dovettero diventare un veicolo importante anche nella promozione di *Maternità*, specialmente successivamente alla rassegna milanese su Segantini e Previati organizzata dalla Galleria Grubicy nel 1906, l'ultima sede espositiva che sembra avere ospitato il quadro prima della sua collocazione nella collezione veneziana del conte Lionello Hirschel de Minerbi a Palazzo Rezzonico, dopodiché esso non fu più disponibile.

Con ogni probabilità, quindi, i disegni dal dipinto furono commissionati da Alberto Grubicy a distanza di molti anni dalla stesura del prototipo pittorico. Ne troviamo uno esposto nel gennaio-febbraio 1910 all'*Esposizione di duecento opere di Gaetano Previati* svolta a Milano nel Palazzo della Permanente. Riproduceva in modo pressoché identico la composizione pittorica ed era illustrato al n. 19 del catalogo tra le rarissime immagini scelte per accompagnare il testo introduttivo (fig. 10). Prima di perderne le notizie lo troviamo riprodotto nel volume di Giorgio Nicodemi sull'opera religiosa di Previati edito a Milano nel 1917 da Alfieri e Lacroix<sup>16</sup>.



8. G. Previati, *Studio per Maternità*, 1890 circa, carboncino su carta, Milano, La Portantina di Mattia Jona.

Due anni dopo, nel 1912, due versioni del soggetto parteciparono alla mostra *Latin-British exhibition* tenuta a Londra, un'altra vetrina di primo piano per la divulgazione del divisionismo alla quale Grubicy portò complessivamente cinquantasette opere sacre del pittore ferrarese. Il catalogo fornisce purtroppo una descrizione molto generica delle opere in questione, possiamo soltanto registrare che si trattava di un abbozzo o schizzo preparatorio (in elenco al n. 26, detto «Maternity [Sketch]»), e di un'altra versione, verosimilmente completa e pittorica (al n. 40, detta solo «Maternity»).

Già in precedenza d'altronde la fortuna di *Maternità* all'estero doveva dire grazie a un disegno. Come già ricordato infatti al *Salon des peintres divisionnistes italiens* organizzato dall'1 settembre al 15 ottobre 1907 a Parigi dalla Société Dante Alighieri e dalla Galleria Grubicy, tra le ventisette opere previatesche figurava un foglio riferito al dipinto<sup>17</sup>.

Nella tipologia dei *d'apres* grafici non si conoscono stesure a gessetti colorati tipo quelle prodotte da Segantini ma soltanto versioni monocrome. Se il foglio esposto nel 1910 è andato disperso, per questa produzione si fa riferimento a un esemplare minuziosamente rifinito esposto alla mostra di Lavagna nel 2005 (fig. 11; cat. 10)<sup>18</sup>, che traduce con leggere varianti il capolavoro pittorico rielaborandone l'andamento dei rami e delle foglie dell'albero. Di *Maternità* esiste pure un singolare lavoro a matita quadrettato realizzato su una tela di 57 x 129 cm (fig. 12), dimensioni quasi raddoppiate rispetto a quelle delle prove su carta e pressoché identiche a quelle del bozzetto in collezione svizzera in deposito alla Pinacoteca Züst di Rancate (fig. 3; cat. 2). Non un elaborato dal chiaroscuro denso e incisivo come nei casi sopra illustrati ma un disegno scarno, lievissimo che fa pensare piuttosto all'*underdrawing* di un dipinto rimasto incompiuto, come si direbbe anche dalla presenza della quadrettatura lasciata in evidenza sulla tela.

L'immagine pallida e arida non ha nulla a che vedere con la sofisticazione e la resa atmosferica dei disegni indipendenti di Segantini su tela come l'*Autoritratto* a carboncino, lumeggiature a gessetto bianco e tocchi d'oro del 1895 del Museo Segantini di St. Moritz (fig. 13).

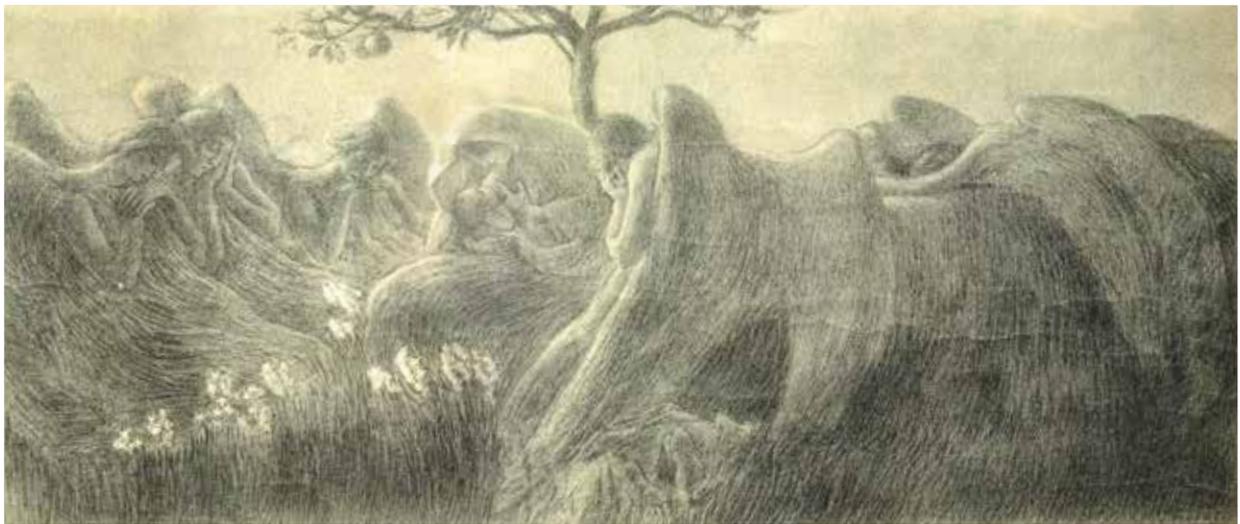
Quest'opera ibrida apparteneva al fratello di Gaetano, Giuseppe Previati e in seguito alla nuora<sup>19</sup>, prima di giungere in comodato alla Pinacoteca della Fondazione della Cassa di Risparmio di Tortona. Si presenta tuttora montata in una sontuosa cornice intagliata e dorata dall'ebanista di fiducia del pittore Ettore Zaccari di Chiavari, un assemblaggio imponente che stride con l'effetto evanescente del disegno. È stato proposto che sia forse da identificare con uno studio esposto dal pittore all'*Esposizione di Arte Sacra* svolta a Ferrara nella chiesa di San Carlo Borromeo nel 1903<sup>20</sup>, ma pare anch'essa piuttosto da collocare nella categoria delle riprese postume.



9. G. Previati, *Studio per Maternità*, 1890 circa, carboncino su carta, Milano, La Portantina di Mattia Jona (particolare).



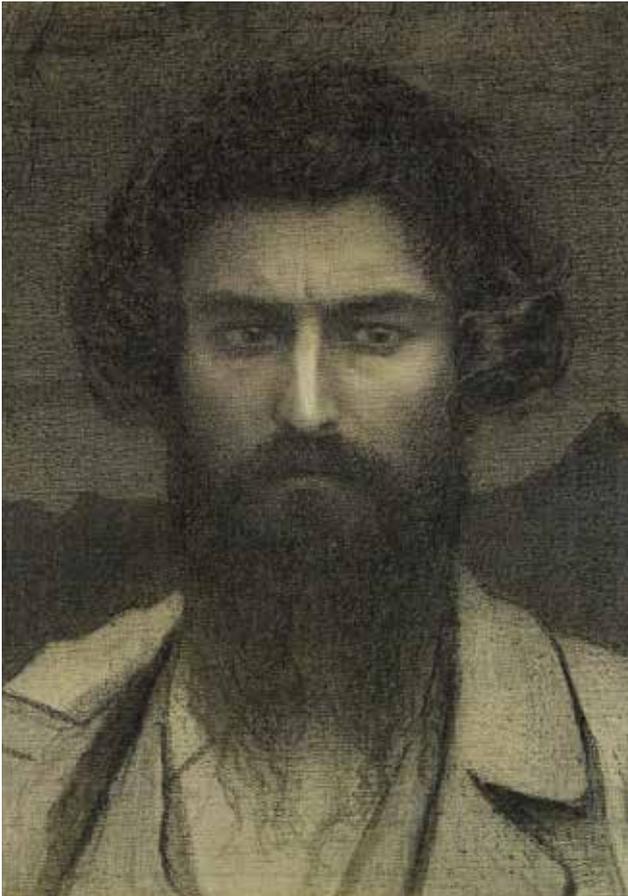
10. G. Previati, *Maternità* (disegno), 1910 circa (?), ubicazione sconosciuta da *Esposizione di duecento opere di Gaetano Previati*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo della Permanente], 1910.



11. G. Previati, *Maternità*, 1910-1912 circa, carboncino in impronta fotomeccanica e lumeggiature a gessetto bianco, Genova, collezione privata.



12. G. Previati, *Maternità*, carboncino su tela (quadrettata), collezione privata, in comodato presso la Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona.



13. G. Segantini, *Autoritratto*, 1895, carboncino e tracce di matita su tela, St. Moritz, Museo Segantini (donato dalla famiglia di Oskar Bernhard, 1948), Foto Flury, Pontresina.



14. G. Previati, *Studio per Maternità*, 1890-1891 circa, ubicazione sconosciuta (da A. Melani, *Gaetano Previati pittore sacro*, «Natura ed Arte», XI, 8, 15 marzo 1902, p. 553).



15. G. Previati, *Studio per Maternità*, 1890-1891 (?), grafite su carta, Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Museo dell'Ottocento.

Un discorso a parte richiede il ben noto disegno non finito per la composizione d'insieme oggi alle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara (inv. 408) (fig. 15; cat. 8), proveniente con ogni probabilità dalla «cartella degli studi del grande pittore» già di proprietà del figlio, Alberto Previati, giunta nelle raccolte civiche nell'agosto del 1927 in occasione dell'acquisto del dipinto con *L'assunzione* dallo stesso Alberto<sup>21</sup>. L'esemplare denuncia le caratteristiche di uno strumento di lavoro intermedio: un disegno esile a grafite limitato al puro contorno, quadrettato e non finito nella parte inferiore e destra, dove vediamo profilato soltanto l'orlo superiore delle ali degli angeli. Non è da escludere che sia servito per una ripresa tardiva piuttosto che per il dipinto originario. Tra le opere non identificate si segnala un foglio appartenuto a una nobile famiglia Toscana «*La maternità*. Studio a matita. Firmato. Alt. cm. 31, larg. cm. 45», transitato in vendita a Milano il 24 maggio 1909 presso la casa d'aste di Luigi Battistelli<sup>22</sup> (disegno messo di nuovo all'incanto nel novembre 1910)<sup>23</sup>. Di certo comunque, se la diffusione dei disegni dal dipinto è attestata con sicurezza nel 1910, gli studi preliminari dovevano circolare negli ambienti del collezionismo almeno dagli albori del secolo. In un articolo su Previati pittore sacro apparso su «*Natura ed Arte*» del 1902, Alfredo Melani celebrava la grandezza di *Maternità* illustrando un foglio di sua proprietà, oggi disperso, preparatorio per le figure della madre con il bambino (fig. 14).

Francesca Rossi

\* Ringrazio per il fondamentale contributo nel reperimento dei disegni in collezioni private qui presentati Roberto Consolandi, Matteo Crespi, Mattia Jona, Paul Nicholls, Alessandro Pernecco. Senza il loro apporto questo approfondimento sulla grafica di Previati per *Maternità* non sarebbe stato possibile. Grazie inoltre a Tiziana Giuberti e Chiara Vorrasi.

<sup>1</sup> Disegno a carboncino su carta beige, 465 x 340 mm; acquisito nel 2013 presso «Il Bulino. Antiche stampe» di Matteo Crespi, Milano.

<sup>2</sup> I bozzetti a olio di *Maternità* della Galleria d'Arte Moderna di Milano e della collezione svizzera (in deposito presso la Pinacoteca Züst di Rancate) sono stati esposti per la prima volta accanto al dipinto della Banca Popolare di Novara alla mostra *Da Fattori a Previati: una raccolta ritrovata. Riccardo Molo, collezionista d'arte tra Svizzera e Italia*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst, settembre 2009 - gennaio 2010, Genova, Galleria d'Arte Moderna, marzo - giugno 2010), a cura di S. Rebora con la collaborazione di P. Plebani, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 100-103, nn. 35-36.

<sup>3</sup> *Gaetano Previati. Lettere al fratello*, introduzione e note di S. Asciamprener, Milano, 1946, p. 55 (lettera del 22 febbraio 1891).

<sup>4</sup> Si veda qui in proposito più avanti nel testo e alla nota 17. Boccioni scrive della mostra parigina nel suo secondo taccuino giovanile, il 17 ottobre 1907: «L'Esposizione dei divisionisti a Parigi, interessantissima. Tele meravigliose del Segantini, arditissime del Previati e degne quelle di Fornara e altri. Mi hanno dato il colpo decisivo. Balla è finito». (cfr. Z. Birolli [a cura di], *Umberto Boccioni, Gli scritti editi e inediti*, Milano, 1971, p. 266). Da notare che nella stessa pagina del diario scrive di aver «gettato giù l'idea per un Trittico «Omaggio alla Madre». La madre stanca. Il tutto semplicissimo, compositissimo, accuratissimo. Lo eseguirò?» (Birolli [a cura di], *Umberto Boccioni*, cit., p. 265).

<sup>5</sup> *Gaetano Previati*, cit. p. 46 (lettera dell'1 ottobre 1890).

<sup>6</sup> *Archivi del divisionismo*, raccolti e ordinati da T. Fiori, saggio introduttivo di F. Bellonzi, 2 voll., Roma, 1968, vol. I, p. 246 (lettera al fratello Giuseppe Previati del 24 settembre 1890).

<sup>7</sup> *Gaetano Previati*, cit. p. 45 (lettera dell'1 ottobre 1890).

<sup>8</sup> *Gaetano Previati*, cit. p. 45 (lettera dell'1 ottobre 1890).

<sup>9</sup> *Archivi del divisionismo*, cit., II, p. 47, n. III.75, fig. 503; *Gaetano Previati (1852-1920). Mostra Antologica*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti-Galleria Civica d'Arte Moderna, luglio - ottobre 1969), Ferrara, 1969, s.p. n. 7.

<sup>10</sup> P. Nicholls, *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Milano, 2012, p. 146, n. 38.

<sup>11</sup> Il bozzetto pubblicitario è segnalato a Chiavari nella collezione Previati nella didascalia dell'illustrazione pubblicata in A. Previati, *Gaetano Previati nelle memorie del figlio: 1927*, a cura di A. P. Torresi, con un contributo di L. Scardino, Ferrara, 1993, p. 131, tav. 39.

<sup>12</sup> Il disegno proviene da un collezionista di Cesena e dal febbraio 2015 si trova a Milano, alla Galleria La Portantina di Mattia Jona.

<sup>13</sup> *Gaetano Previati*, cit. p. 69 (lettera dell'1 ottobre 1891).

<sup>14</sup> *Gaetano Previati*, cit. p. 161 (lettera del 7 ottobre 1893).

<sup>15</sup> A. Melani, *Gaetano Previati pittore sacro*, «*Natura ed Arte*», a. XI, n. 8, 15 marzo 1902, p. 551.

<sup>16</sup> G. Nicodemi, *L'opera religiosa di Gaetano Previati*, Milano, 1917, p. 5.

<sup>17</sup> D. Lobstein, *Paris 1907: The Only Salon of Italian Divisionists*, in *Arcadia & Anarchy. Divisionism, Neo-Impressionism*, catalogo della mostra (Berlino, Deutsche Guggenheim, 27 gennaio - 15 aprile 2007; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 27 aprile - 6 agosto 2007), a cura di V. Greene, New York, 2007, pp. 61, 65, n. 273 (ringrazio Giovanna Ginex per la segnalazione del testo).

<sup>18</sup> Il *d'après* è stato reso noto per la prima volta in *Omaggio a*

*Gaetano Previati*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Silbernagl, novembre 1997), a cura di R. Silbernagl, Azzate, 1997, s.p., s.n.; si veda inoltre in *Gaetano Previati: vent'anni in Liguria (1901-1920)*, catalogo della mostra (Lavagna, Villa Grimaldi Gentile, 18 marzo - 8 maggio 2005), a cura di F. Ragazzi, Genova, 2005, p. 160, n. 17. Non è stato possibile visionarlo prima dell'esposizione odierna.

<sup>19</sup> La segnalava ancora nella collezione della nuora di Gaetano Previati Antonio Torresi (cfr. A.P. Torresi, *Premessa del curatore*, in A. Previati, *Gaetano Previati nelle memorie del figlio: 1927*, a cura di A. P. Torresi, con un contributo di L. Scardino, Ferrara, 1993, p. 22).

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>21</sup> Cfr. C. Vorrasi, *Tra simbolismo e avanguardia*, in *Boldini, Previati, De Pisis. Due secoli di grande arte a Ferrara*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 13 ottobre 2012 - 13 gennaio 2013), a cura di M.L. Pacelli, B. Guidi, C. Vorrasi, Ferrara, 2012, pp. 62, 64-65, tav. 38. Ringrazio Chiara Vorrasi per le informazioni sui disegni del fondo Previati delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Museo dell'Ottocento di Ferrara.

<sup>22</sup> Milano, Luigi Battistelli, 24 maggio 1909 (lot. 115): «*La maternità*. Studio a matita. Firmato. Alt. cm. 31, larg. cm. 45»; *Importanti quadri antichi e moderni, mobili diversi antichi, due camere da letto, un pianoforte, collezione di miniature, medaglie, oggetti d'arte, ecc. Raccolta appartenente a nobile famiglia toscana e altre proprietà*, in vendita all'incanto, Milano 1909.

<sup>23</sup> Milano, Luigi Battistelli, 22-26 novembre 1910 (lot. 189): «*Maternità*. Disegno firmato. In passe-par-tout»; *Importanti quadri antichi e moderni, miniature, marmi, bronzi, maioliche, porcellane, oggetti d'arte, mobili, cornici, provenienti da un castello della toscana in vendita al pubblico incanto*, Milano 1910.



# Indagini diagnostiche

---



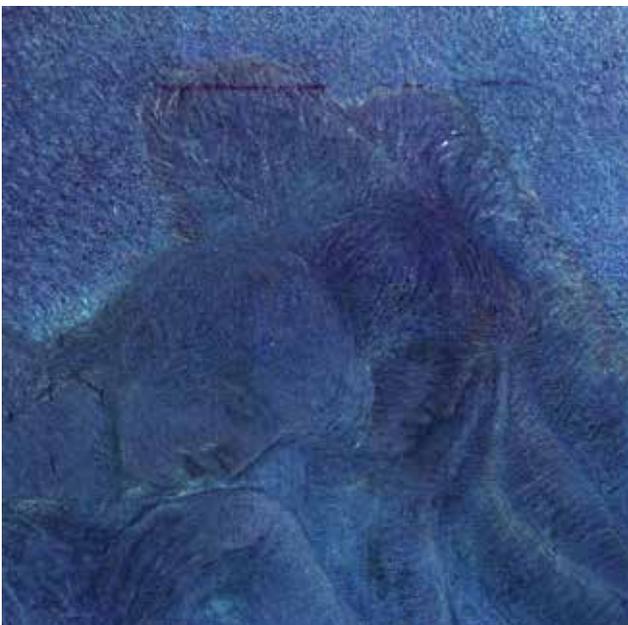
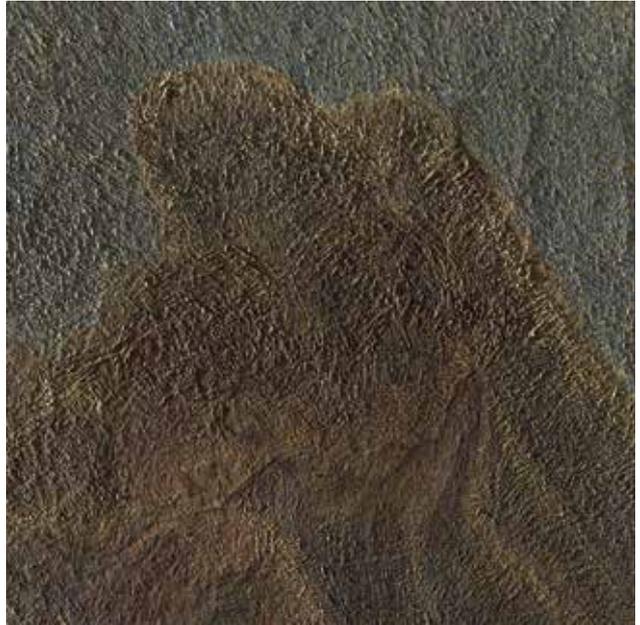
1. G. Previati, *Maternità*, 1890-1891, olio su tela, Novara, Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare. Particolare dei fiori in luce diffusa, luce radente, fluorescenza ultravioletta e radiografia.

# Maternità di Gaetano Previati: un'ipotesi di lavoro

---

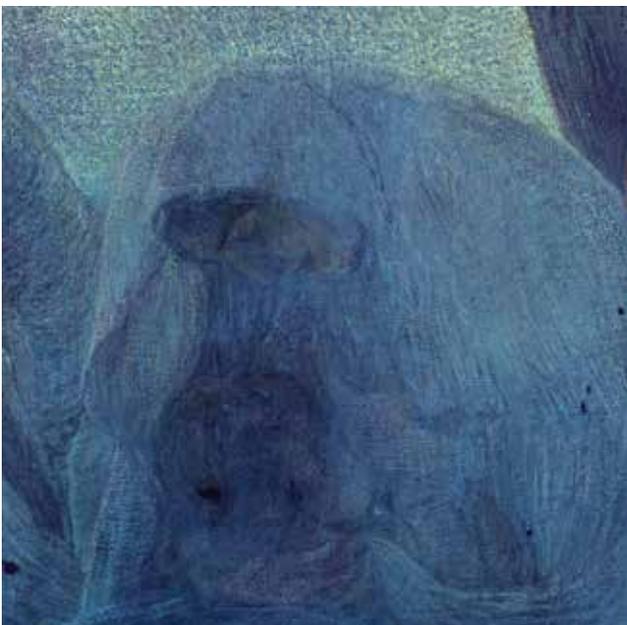
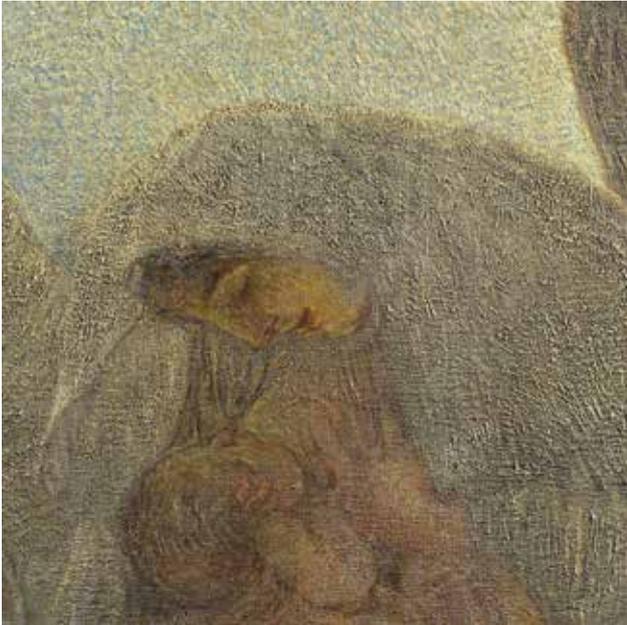
«Si potrà sempre indagare sull'opera di pittura l'esistenza del segno eccitatore della impressione intellettuale o fisica che essa ci desta»\*

Uno dei concetti entrati profondamente nella cultura del restauro, postulato da Cesare Brandi negli anni Settanta del secolo scorso, afferma che «il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro»<sup>1</sup>. Oggi piuttosto che il termine *restauro* si preferisce usare il termine *conservazione*, riconoscendo a questa definizione il compito di racchiudere tutta una serie di azioni pratiche, che vanno dal restauro stesso alla cura preventiva, a tutte le azioni di manutenzione di cui un bene necessita per garantirne, appunto, la *trasmissione al futuro*; ma anche quelle attività di studio atte ad aumentarne la conoscenza e la valorizzazione. Non sono passati molti anni da quel florido periodo durante il quale eminenti studiosi cercavano di stabilire, attraverso la critica e la teoria del restauro, dei concetti di metodo che guidassero coloro che operavano e tuttora operano nel campo della conservazione e del restauro. Ai giorni nostri l'attenzione si è maggiormente indirizzata verso gli avanzamenti tecnologici e scientifici che il mondo della ricerca continuamente mette a punto grazie all'attività di un sempre più nutrito gruppo di enti di ricerca, pubblica o privata, università, istituti di restauro o del CNR, tanto che forse non sembrerà troppo ambizioso affermare che lo studio tecnico dei materiali che costituiscono un'opera d'arte, la conoscenza delle fasi della sua costruzione, i peculiari passaggi delle nascoste lavorazioni, non si configurano più soltanto come una necessaria acquisizione, preliminare al complesso restauro del bene o alle sue articolate fasi di conservazione, ma diventano materia di studio in sé. La possibilità che oggi la diagnostica offre di entrare all'interno di un'opera d'arte, la finestra che si apre sul momento in cui il pittore lavora alla sua costruzione e la possibilità, in qualche misura, di partecipare alle sue scelte, di entrare in contatto mentale con i processi decisionali dell'artista, costituisce un valore che prescinde da altre finalità. Questa possibilità e questo bagaglio di conoscenze si palesano come un criterio, tra i molti, di comprensione dell'opera d'arte, di apprezzamento dei suoi contenuti non solo materiali, che aumentano il portato culturale che quella determinata opera trasmette. E si badi bene che questa non è solo l'idea peregrina di coloro che si lasciano attirare dalla "ossessione della materia"; il Codice dei beni culturali e del paesaggio in vigore in Italia, in riferimento al concetto di *conservazione del patrimonio culturale* riferisce che essa «è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro» stabilendo così un principio fondamentale, ovvero, che l'approccio ad un bene culturale, in prima istanza deve essere effettuato secondo una «coordinata e programmata attività di studio». Il dipinto *Maternità* che Gaetano Previati realizzò nel 1891, di proprietà della Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare, è stato di recente oggetto di studio da parte dell'Opificio delle Pietre Dure; una richiesta, quella avanzata dalla Banca, mirata alla conoscenza dello stato di conservazione ed anche finalizzata allo studio delle particolari procedure pittoriche impiegate dall'artista per realizzare quello che la critica ritiene sia il manifesto più compiuto della poetica divisionista e simbolista di Gaetano Previati. A più di un secolo dalla sua realizzazione, il dipinto si presenta in buone condizioni di conservazione, almeno nel senso ampio della valutazione. La grande tela (cm 175,5 x 412,0) appare ben tensionata sul telaio, anche se questo mostra evidenti segni di deformazione degli incastri angolari e dei montanti verticali che, se così lasciati, potranno in futuro far venire meno la necessaria tenuta meccanica del telaio stesso. Il dipinto, per le sue grandi dimensioni, per essere stato foderato in passato e per il peso dovuto anche ai corposi impasti pittorici di cui è costituito, necessita di una forte tensione per essere teso



2. G. Previati, *Maternità*, 1890-1891, olio su tela, Novara, Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare. Particolare dei volti di due angeli in luce diffusa, luce radente, fluorescenza ultravioletta e radiografia.

sul telaio al fine di mantenere una buona planarità. Ed è a causa di questa forza tensile, che si contrappone alla azione meccanica del telaio, che avvengono le deformazioni sugli incastri angolari dei montanti del telaio. L'opera, per tutta la sua larghezza, a circa  $\frac{3}{4}$  dell'altezza, mostra in superficie una linea di infossamento del colore dovuta al rimarcarsi sul fronte delle cuciture che uniscono tra loro le pezze di tele che costituiscono il supporto originario. Gli strati di preparazione alla pittura e la pittura stessa risultano ben adesi e coesi anche in quelle aree che sono state oggetto di restauro in passato<sup>2</sup>. Tracce di adesivo utilizzato per effettuare le fermature di colore si possono osservare anche sul retro, dove evidentemente tale materiale è veicolato durante l'operazione stessa di fermatura. Purtroppo, come spesso capita nei casi dei dipinti con impasti di colore molto spessi, la riflettografia IR non fornisce indicazioni circa gli strati sottostanti, in particolare non illustra quella complessa fase di costruzione grafica attraverso la quale i pittori si cimentavano con il comporre la raffigurazione nelle sue dimensioni finali. Elaborazione della cui esistenza, oltre al fatto che si tratta in sé di una necessità tecnica e compositiva, possiamo essere a buon diritto certi, nel caso di *Maternità*, grazie alla presenza dei numerosi disegni di cui Francesca Rossi parla nel suo saggio. Questi testimoniano come Previati abbia fatto precedere alla esecuzione della pittura, una lunga fase di studio e preparazione per la realizzazione del grande dipinto e come molto verosimilmente questa fase sarà poi servita al riporto della composizione, attraverso un disegno di grandezza uno a uno, sul supporto definitivo. Neppure l'indagine radiografica effettuata su tutta la superficie dell'opera, ci dà conto dei passaggi stratigrafici dei materiali, dalla preparazione alle stesure pittoriche; anzi, in alcune zone fa vedere come al di sotto degli strati più superficiali il pittore abbia realizzato altri particolari che poi sono stati coperti. Si veda ad esempio la zona dei fiori azzurri sotto la veste della madre, dove, per via del maggior assorbimento delle radiazioni da parte di alcuni pigmenti, si vedono chiaramente altri fiori che poi sono stati coperti (fig. 1). Da una osservazione ravvicinata è possibile esaminare la particolare tecnica messa a punto dall'artista per ottenere quegli effetti di rilievo del colore che diverranno poi la cifra stilistica più conosciuta di Previati. Il colore si allunga e si torce in linee accostate l'una all'altra, un intrico di fili e grumi di colore che danno forma alle pose sinuose delle figure, slancio e verticalità ai fili d'erba, passaggi di luce al cielo. Una scelta ponderata e ricercata, sul piano della tecnica, poiché Previati sceglie rugosità diverse per rappresentare il prato, il cielo, le vesti delle figure, gli incarnati. Al di là dell'utilizzo del tipo di pigmenti, che le analisi puntuali individueranno, quello che sembra da sottolineare è la modifica del legante che viene di volta in volta effettuata ai fini di adattare i colori da stendere a specifiche esigenze morfologiche. Una modalità sicuramente prossima agli effetti del divisionismo è quella che viene utilizzata per l'esecuzione del cielo azzurro che si fa luminoso di una luce calda al centro sopra la testa della madre e sotto l'albero del giardino dell'Eden. In questo caso il contrappunto cromatico è dato essenzialmente dall'accostamento di tre colori, ma con una fusione morbida, e che non lascia intravedere e comprendere la successione e l'alternanza delle pennellate. Diversamente per l'esecuzione delle ali degli angeli, che sono più in rilievo, le pennellate si fanno lunghe e corpose anche se il colore si rapprende (strozza) mentre viene depositato sulla superficie, formando dei grumi dalla superficie liscia, apparentemente morbida (fig. 2). Anche la veste della madre così come i fili d'erba del prato sono in rilievo e applicati con pennellate alternate di colore. Gli incarnati sono le parti del dipinto più levigate, in particolare gli occhi, le bocche e le dita delle mani, dove la tinta del colore viene ottenuta per mescolanza sulla tavolozza fino al raggiungimento del tono desiderato (fig. 3). Tutti questi effetti non possono che dipendere da una accurata e sapiente miscelazione delle sostanze che formano la parte legante dei pigmenti. Appurata la volontà specifica di dar un diverso rilievo alle varie parti del dipinto, una intenzionalità di creare non soltanto un contrappunto cromatico ma anche di rilievo, morfologico, resta da capire come questi effetti siano stati possibili. Com'è possibile infatti che un pennello carico di colore depositi sulla superficie della tela dei grumi che si rapprendono nel momento stesso in cui la pennellata procede? Questo fenomeno lo possiamo ottenere solo con la proprietà che alcuni fluidi pseudo-plastici hanno di variare la loro aeriformità quando sottoposti a sollecitazione; questo fenomeno viene definito dai chimici come trasformazione sol-gel ovvero tixotropia. Questa caratteristica permette, durante l'applicazione, di stendere il colore abbastanza facilmente; poi, cessata l'azione della forza di stiramento, la fluidità



3. G. Previati, Maternità, 1890-1891, olio su tela, Novara, Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare. Particolare della madre col bambino in luce diffusa, luce radente, fluorescenza ultravioletta e radiografia.

diminuisce evitando in tal modo al colore di gocciolare e di rimanere nella forma assunta, anche se la stesura è avvenuta con il supporto del dipinto in verticale. I leganti tradizionali impiegati nella pittura non presentano queste caratteristiche e quindi solo se modificati possono fornire tali proprietà. Nell'industria moderna dei colori questi risultati sono ottenuti con l'aggiunta di dispersioni finissime di particelle solide in un solvente. Alla fine del XIX secolo questi processi non erano ancora noti e quindi rimane il dubbio su come Previati possa aver ottenuto tali effetti. Due potrebbero essere le ipotesi da prendere in considerazione: l'aggiunta di sostanze che, insieme all'olio, potrebbero formare una emulsione, una combinazione tempera-olio, oppure uovo-olio. Oppure un materiale addizionato ai tradizionali leganti, come potrebbe essere la cera saponificata, poi mescolata a freddo con l'olio e gli impasti del colore. È interessante a questo proposito notare come, a partire dalla metà dell'800, i pittori sviluppino una ricerca per soddisfare esigenze pittoriche indirizzate verso aspetti di freschezza e rapidità di esecuzione. Delacroix, per citare un pittore che come Previati si era dedicato alla scienza dei colori, fa più volte riferimento nel suo *Diario* alla possibilità di unire della cera all'olio impiegato per stemperare i colori, come espediente che soddisfa la sua necessità artistica, «in questa figura la cera m'ha servito molto per seccare presto e per tornare continuamente sulla forma»<sup>3</sup>. Anche Previati era a conoscenza degli aspetti chimico-tecnici che poteva offrire una cera saponificata da miscelare insieme ai leganti più tradizionali e ne dà una esauriente prova, dissertando a lungo sull'utilizzo della tecnica dell'encausto nel suo trattato su *La Tecnica della pittura*; anche se pare esserne scettico verso un suo utilizzo, proprio per le intrinseche caratteristiche chimico fisiche della cera: «quasi che nel XVIII secolo non si sapesse dell'ingiallimento della cera, della sua perpetua mobilità alle menome differenze di temperatura, la nessuna resistenza agli attriti, l'opacità e la polvere continua che trattiene su tutto ciò dov'è distesa, onde è l'ultima sostanza cui pensare per la protezione di un dipinto»<sup>4</sup>.

Non sempre capita nello studio tecnico di un'opera, di avere la possibilità di confrontarsi anche con una parte teorica che l'autore del dipinto, nel corso della sua vita artistica, ha elaborato e pubblicato. Sono noti a tutti i casi di Piero della Francesca, di Leonardo da Vinci, di Giorgio Vasari, di Andrea Pozzo, solo per citarne alcuni. Anche Gaetano Previati, grazie ai suoi studi e pubblicazioni, rientra in questa categoria, di "artisti teorici"<sup>5</sup>. Ma anche nel suo caso, nel momento in cui si ricercano confronti diretti tra i dati tecnici che le indagini diagnostiche individuano sulla sua opera e si confrontano questi risultati con quanto egli stesso afferma nei suoi enunciati teorici, non si hanno quei riscontri diretti che certe aspettative potrebbero aver creato. In generale sembra sempre esserci una cesura mentale tra uomo *artista* e uomo *teorico*, come se la mente del teorico sia rivolta verso l'esterno, indirizzata verso i lettori e quindi prodiga di analisi, considerazioni e consigli; mentre quella dell'artista, sia del tutto personale e privata, rivolta verso la ricerca degli espedienti più funzionali al raggiungimento degli scopi legati alla propria esigenza di creatività. Tuttavia nei ponderati scritti, di pittore, di restauratore e ricercatore scientifico di Gaetano Previati, potremo considerare alcune frasi come auspicio e incoraggiamento a portare avanti la ricerca. «Così le sensazioni di grande, di piccolo, di morbido, di secco, di azzurro o di rosso, di bianco o di nero, di orizzontale o di verticale, di quiete o di moto, non possono razionalmente essere destinate che da concrete ed accertabili corrispondenze plastiche. Ciò che vi può essere di discutibile sarà il grado di tali elementi positivi quando difettino mezzi di misura assoluta, ma per via di comparazioni fra materiali analoghi, col raffronto di opere, colla guida dei trattati teorici e pratici dell'epoca alla quale appartiene un dipinto è possibile sempre di sviscerare la costituzione tecnica di una pittura, tanto più se l'indagine sia mossa da un sincero amore di verità e da un vero interesse di progresso dell'arte»<sup>6</sup>.

Roberto Bellucci

\* G. Previati, *I principi scientifici del divisionismo*, Milano, 1906, pp. 124-125.

<sup>1</sup> C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Torino, 1977, p. 6.

<sup>2</sup> Si veda a tal proposito il *Rapporto di Restauro* redatto da Open

Care Restauri di Milano, nell'ottobre del 2009 e gentilmente fornitoci dalla Banca Popolare di Novara.

<sup>3</sup> Si veda a tal proposito S. Bordini, *Il Dizionario di belle arti di Eugène Delacroix*, Padova, 2009, p. 15 ed in particolare p. 18.

<sup>4</sup> G. Previati, *La tecnica della pittura*, Torino, 1905, p. 48.

<sup>5</sup> Sempre di Gaetano Previati si ricorda, oltre ai già citati testi, anche *Della Pittura. Tecnica e Arte*, Milano, 1907.

<sup>6</sup> G. Previati, *I principi scientifici del divisionismo*, cit. p. 125.

# Analisi ad immagine multispettrale Vis-NIR

---

## Introduzione

La diagnostica, intesa come indagine conoscitiva dello stato di conservazione di manufatti di valore storico e artistico, generalmente precede un intervento conservativo o di restauro, essendo indirizzata all'analisi delle modificazioni della struttura e dei materiali costitutivi dell'oggetto prodotte dal degrado, identificandone le cause, per poi individuare le soluzioni più idonee per arrestare o contenere gli effetti dei processi di deterioramento.

Le indagini scientifiche utilizzate per avere indicazioni sulla composizione dei materiali originari, sulla tecnica di esecuzione, su precedenti interventi di restauro, su possibili mutamenti nella destinazione d'uso, vengono catalogate, secondo la distinzione corrente, in tecniche invasive e non invasive, con riferimento all'impatto che tali metodi di analisi e gli strumenti usati a fini diagnostici possono avere sui manufatti.

Per tecniche invasive si intendono quelle tecniche che richiedono il distacco di frammenti che vengono poi esaminati con sistemi di analisi chimiche o fisiche [1]. Tali prelievi non sempre sono rappresentativi dello stato di conservazione dell'intera opera o di come essa sia stata realizzata, dato che tipicamente vengono effettuati in regioni in prossimità del bordo dell'opera stessa e che, cercando di creare il minor danno possibile, sono di piccole dimensioni.

Non invasive sono, invece, le tecniche che hanno un impatto minimo sull'opera d'arte, non alterandone l'equilibrio termodinamico e non perturbandola con scambi energetici: a questa categoria appartengono le tecniche ottiche che hanno acquisito un ruolo fondamentale nel campo del restauro e della conservazione. Tra queste, le tecniche ottiche ad immagine, il cui risultato della misura, cioè, mantiene l'aspetto dell'oggetto investigato, non solo facilitano la leggibilità dei risultati, ma forniscono un'informazione esaustiva/completa perché distribuita su tutta la superficie del dipinto. Sono numerose le tecniche ottiche ormai entrate a far parte della diagnostica di routine eseguita sui dipinti; tra queste la riflettografia nel vicino infrarosso (NIR, dall'inglese *Near InfraRed*) [2-4] è sicuramente tra le più conosciute. L'immagine, intesa come risultato dell'analisi fisica, ha lo scopo di cercare di ampliare la capacità visiva: la messa a punto di strumenti che consentano di vedere oltre la superficie, all'interno dell'oggetto, per conoscerne la struttura in tutti gli aspetti, ha migliorato l'analisi di dipinti sia antichi sia moderni.

Anche le tecniche di *imaging* multispettrale [5-8], che consistono nell'acquisire la radiazione diffusa dal dipinto in intervalli spettrali stretti, sono state applicate con successo negli ultimi anni. Queste tecniche consentono una caratterizzazione spettrale e colorimetrica delle superfici utile per la caratterizzazione dei materiali che compongono lo strato pittorico.

In questo lavoro vengono presentati alcuni risultati ottenuti mediante l'analisi multispettrale Vis-NIR eseguita con un dispositivo a scansione realizzato per l'applicazione specifica di opere d'arte.

## La tecnica utilizzata

L'analisi spettrofotometrica nella regione spettrale del visibile (Vis) e del vicino infrarosso fornisce un set di immagini quasi monocromatiche a lunghezze d'onda differenti che possono essere analizzate sia come sequenza di immagini con differente contenuto spettrale (analisi multispettrale ad immagine) sia come insieme di informazioni spettrali per ogni pixel dell'immagine (spettrofotometria Vis-NIR). I dati acquisiti nella regione spettrale del visibile, opportunamente elaborati per produrre l'immagine a colori, consentono un'analisi colorimetrica del dipinto, come ad esempio il calcolo della variazione di colore prima e dopo la pulitura o il riconoscimento dei pigmenti. Le immagini acquisite nella regione spettrale del vicino infrarosso, invece, permettono di studiare le fasi realizzative dell'opera in quanto contengono informazioni relative all'eventuale presenza di pentimenti, ritocchi o disegni preparatori. È poi possibile "mescolare" le immagini acquisite nei due differenti intervalli spettrali per ottenere la cosiddetta immagine in falso colore che fornisce un'informazione qualitativa, ma di immediata interpretazione, della presenza di possibili interventi di restauro subiti dall'opera, di pentimenti o ridipinture.

Lo strumento utilizzato è costituito da un sistema di scansione XY che movimentata simultaneamente, seguendo un andamento bustrofedico, i sistemi di illuminazione e di rivelazione davanti alla superficie dipinta. La radiazione retro-diffusa dal dipinto è focalizzata da un'ottica a specchi (caratterizzata dall'assenza di aberrazione cromatica, fenomeno consistente su un esteso intervallo spettrale e inevitabilmente presente se si utilizzano obiettivi) sulla terminazione di un fascio di 36 fibre ottiche, disposte in modo da formare un quadrato di 6x6 fibre, e condotta al sistema di rivelazione. Questo è composto da un insieme di rivelatori preceduti, ciascuno, da un filtro interferenziale per la selezione della lunghezza d'onda.

Il dispositivo è dotato di un sistema di autofocus costituito da un distanziometro ottico a triangolazione, montato solidalmente all'ottica di raccolta, che si muove secondo la direzione di scansione Z (perpendicolarmente alla superficie pittorica) mantenendo lo scanner alla corretta distanza di lavoro durante tutta l'acquisizione. Il controllo dello strumento avviene via calcolatore mediante un software dedicato.

Lo scanner acquisisce contemporaneamente 16 immagini Vis (da 395 a 765 nm) e 16 immagini NIR (da 750 a 2500 nm). La massima area di acquisizione è di 1 m<sup>2</sup>, con una distanza di campionamento di 4 punti per millimetro.

Lo strumento fornisce, dunque, un set di immagini perfettamente sovrapponibili, metricamente corrette e prive di aberrazioni. Ciò permette di confrontare i risultati ottenuti a diverse lunghezze d'onda e di localizzare con precisione i risultati ottenuti, nonché di elaborare le immagini tra di loro senza necessità di applicare alcun *post-processing*.

## Risultati

L'analisi spettrofotometrica mediante scanner multispettrale Vis-NIR è stata condotta sulla parte centrale del dipinto. L'immagine a colori, mostrata in figura 1, è stata ottenuta dalla misura del fattore di riflessione spettrale nella regione spettrale del Vis (16 bande da 395 a 765 nm) utilizzando l'osservatore standard 1931 e l'illuminante standard D65, e passando poi dallo spazio CIE XYZ allo spazio di colore sRGB mediante opportuna matrice di trasformazione (lo spazio sRGB è stato creato da una collaborazione tra HP e Microsoft nel 1996 ed è utilizzabile su schermi video, stampanti e Internet. Esso è stato appoggiato dal W3C, Exif, Intel, Pantone, Corel, e molti altri rappresentanti dell'industria di settore).

Essa costituisce una vera e propria misura del colore, nel senso che punto per punto dell'area misurata sono



1. Immagine a colori acquisita mediante scanner multispettrale.

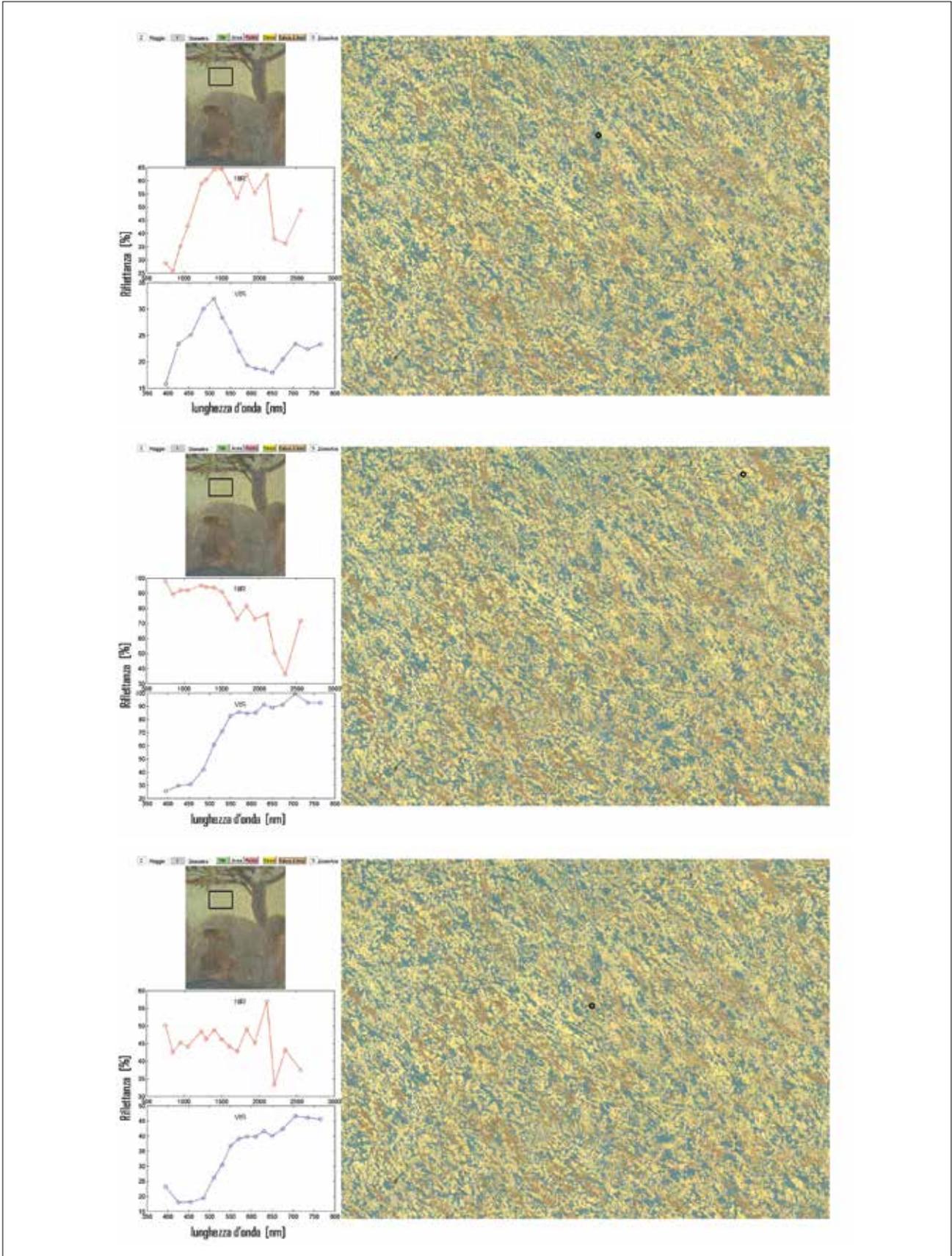
note le coordinate sRGB; mediante ulteriore cambio di coordinate, a partire dal CIE XYZ è possibile calcolare le coordinate CIE Lab.

Le coordinate colorimetriche, per quanto già detto, sono state calcolate a partire dagli spettri di riflettanza misurati punto per punto della superficie del dipinto. Mediante un software sviluppato per la specifica applicazione, sono stati selezionati alcuni punti nella regione del cielo e l'andamento degli spettri nei vari punti è mostrato in figura 2. Tali spettri confermano come il particolare colore del cielo sia stato ottenuto mediante utilizzo di tre pigmenti differenti, corrispondenti ai cerchietti neri riportati sull'ingrandimento dell'area considerata.

L'analisi delle immagini acquisite nell'infrarosso consente di evidenziare la presenza di materiali che, avendo differente risposta nel NIR, non sono visibili ad occhio nudo. Questo è il caso di alcuni ritocchi, che appaiono come macchie di colore più chiaro. A titolo di esempio, in figura 3 sono riportate due immagini NIR, a 950 nm e 2100 nm, rispettivamente.

Infine, in figura 4 è mostrata l'immagine in falso colore ottenuta utilizzando le immagini NIR@950 o 2100 nm, R e G, e attribuendole, rispettivamente, ai canali del rosso, verde e blu di un programma di elaborazione di immagine. Il risultato consente di discriminare, in modo qualitativo, pigmenti che appaiono uguali se illuminati con luce visibile, ma che hanno differente risposta nell'infrarosso. Questo è il caso di ritocchi o ridipinture, per i quali il pigmento utilizzato deve avere la stessa apparenza nel visibile ma tipicamente ha risposta diversa nel NIR dato che difficilmente le integrazioni venivano fatte con gli stessi materiali impiegati originariamente dall'artista.

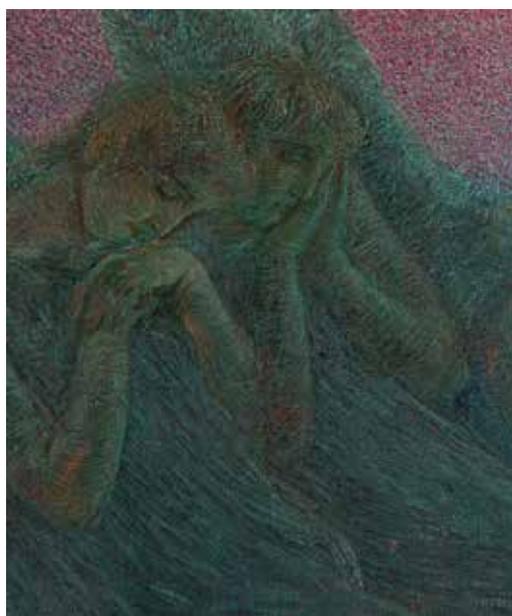
*Raffaella Fontana, Marco Barucci, Enrico Pampaloni, Marco Raffaelli, Angela Montecchi, Jana Striova*



2. Spettri Vis e NIR misurati in corrispondenza di tre diversi pigmenti (blu, giallo e marrone) evidenziati dai cerchietti neri rappresentati sull'ingrandimento dell'area evidenziata dal rettangolo nero.



3. Immagini NIR @950 nm e NIR@2100 nm.



4. Immagine in falso colore ottenuta con i canali IR@950 (sinistra) o IR@2100 nm (destra), R, G, rispettivamente. Il ritocco sul manto della figura femminile è maggiormente visibile nel falso colore ottenuto con l'immagine NIR@950 nm, mentre la presenza di ritocchi è maggiormente visibile in quella ottenuta con l'immagine NIR@2100 nm.

<sup>1</sup> S. Bracci, D. Magrini, *Gruppo scultoreo pietà di Palestrina, Galleria dell'Accademia, Firenze. Analisi di microprelievi per l'identificazione di materiali presenti in superficie e analisi colorimetrico di aree campione*, Report tecnico 3/2008/ICVBC Prot. 510 del 23/05/2008.

<sup>2</sup> D. Bertani, M. Cetica, P. Poggi, G. Puccioni, E. Buzzegoli, D. Kunzelman, S. Cecchi, *A Scanning Device for Infrared Reflectography*, «Studies in Conservation», 35, 113-115, (1990).

<sup>3</sup> F. Fabbri, E. Pampaloni, L. Pezzati, F. De Luca, *La riflettografia infrarossa: una tecnica per l'analisi di dipinti*, «Alta Frequenza. Rivista di Elettronica», 13, 5-10 (2001).

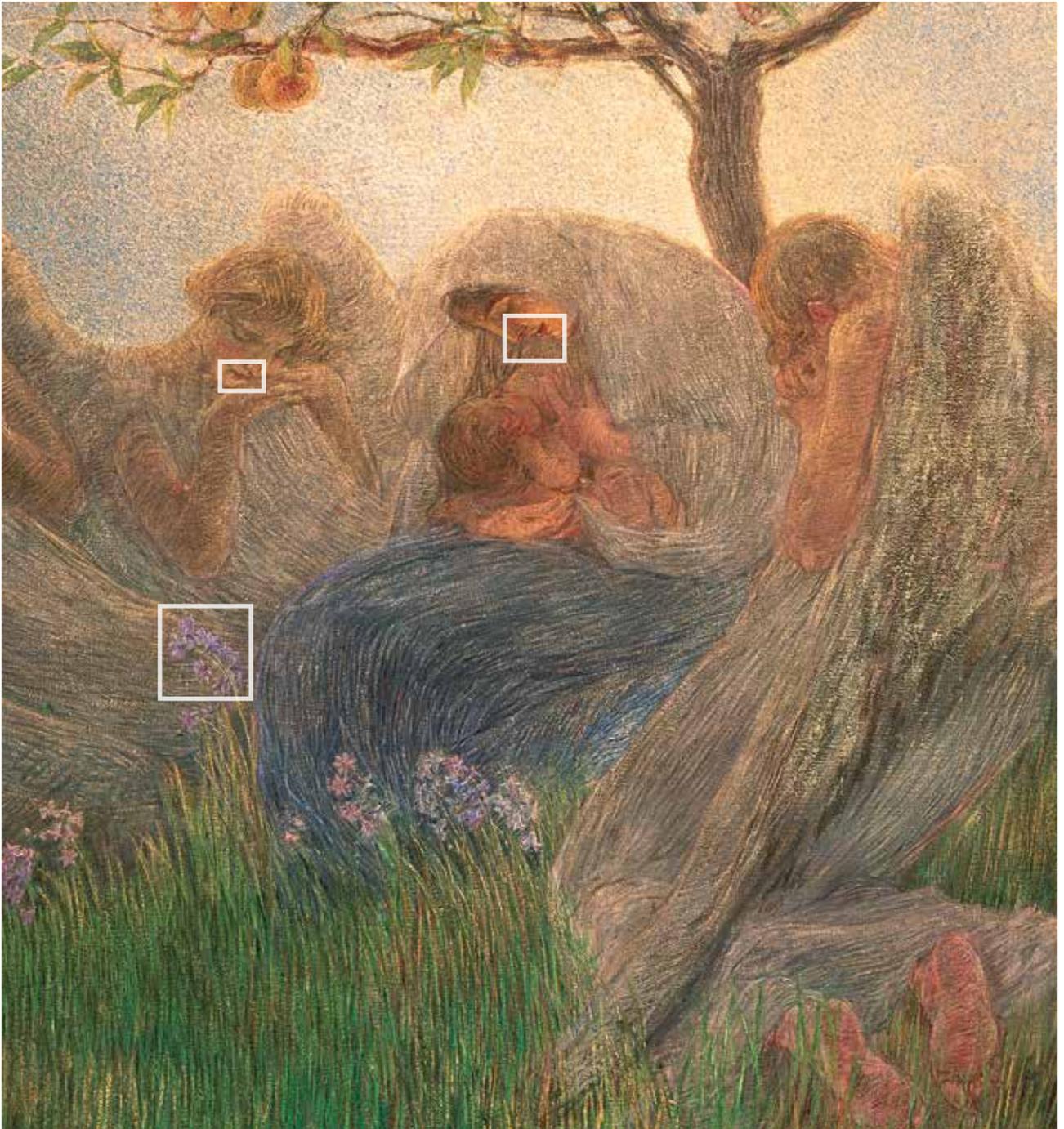
<sup>4</sup> R. Fontana, M.C. Gambino, M. Greco, L. Marras, M. Materazzi, E. Pampaloni, L. Pezzati, P. Poggi, *New high resolution IR-colour reflectography scanner for painting diagnosis*, «Proc. SPIE», vol. 5146, 108-115, (2003).

<sup>5</sup> S. Baronti, A. Casini, F. Lotti, S. Porcinai, *Multispectral imaging system for the mapping of pigments in works of art by use of principal-component analysis*, «Applied Optics», 37 (8), pp. 1299-1309.

<sup>6</sup> A. Casini, F. Lotti, M. Piccolo, L. Stefani, E. Buzzegoli, *Image spectroscopy mapping technique for non-invasive analysis of painting*, «Studies in Conservation», 1999, 44, pp. 39-48.

<sup>7</sup> R. Fontana, D. Bencini, P. Carcagni, M. Greco, M. Mastroianni, M. Materazzi, E. Pampaloni, L. Pezzati, *Multi-spectral IR reflectography*, «Proc. SPIE», vol. 6618, 661813, (2007).

<sup>8</sup> C. Daffara, E. Pampaloni, L. Pezzati, M. Barucci, R. Fontana: *Scanning Multispectral IR Reflectography SMIRR: An Advanced Tool for Art Diagnostics*, «Accounts of Chemical Research», vol. 43, 6 (2010), pp. 847-856.



1. Aree analizzate con la XRF a scansione.

# Analisi XRF a scansione

---

La sezione di Firenze dell'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare (INFN) ha recentemente messo a punto un innovativo spettrometro XRF: il sistema, muovendosi parallelamente alla superficie da analizzare in modo controllato, produce mappe elementali che consentono di ricostruire la distribuzione spaziale degli elementi all'interno dell'area scansionata. In questo modo è possibile riconoscere la presenza di eventuali punti anomali, oppure se e come due o più elementi sono associati (ad esempio se hanno la stessa distribuzione) e quindi fornire importanti informazioni riguardo alla composizione dell'opera. Il grande vantaggio delle mappe sta nella semplicità e nell'immediatezza della lettura dei dati: non abbiamo più uno spettro da interpretare ma immagini, facilmente leggibili anche dai non addetti ai lavori. Inoltre, una volta ottenute le mappe, è possibile scegliere il punto di misura più appropriato ed interessante per un'analisi tradizionale, ovvero puntuale, più accurata.

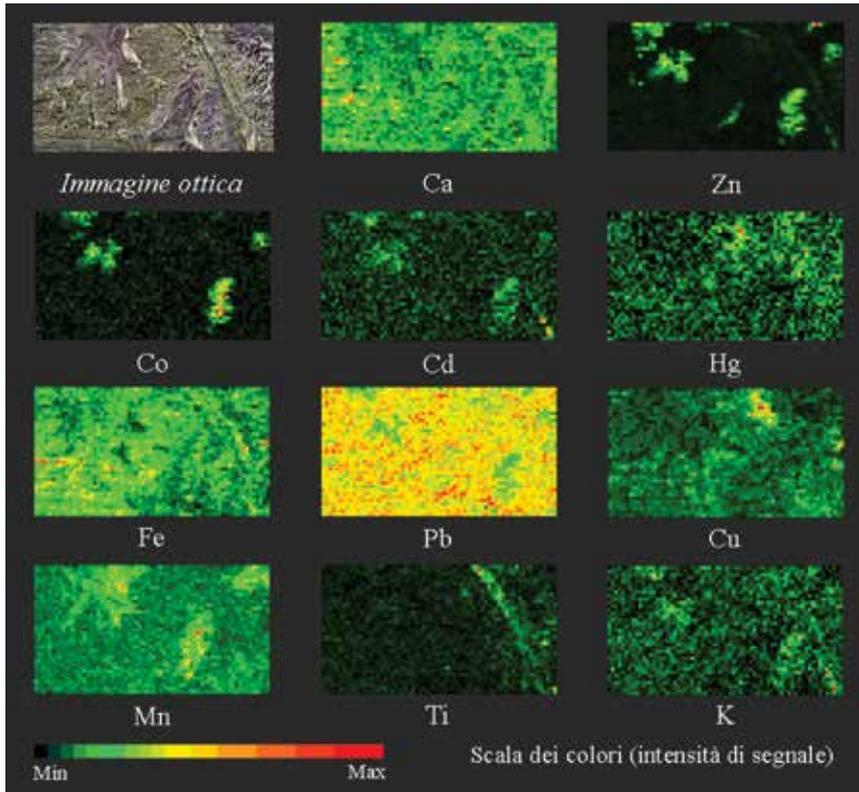
Il nostro nuovo spettrometro è attualmente in fase di test ed il dipinto *Maternità* di Gaetano Previati è stato uno dei primi ad essere stato analizzato. Sebbene lo spettrometro sia ancora un prototipo, i risultati ottenuti sono più che incoraggianti e danno informazioni di grande interesse riguardo alla tecnica pittorica di Previati.

Delle dieci aree analizzate riportiamo qui i risultati delle tre più interessanti (indicate in fig. 1), che forniscono le prime informazioni riguardo la tecnica pittorica di questo artista. Data la complessità dell'opera, queste analisi sono da considerare uno studio preliminare che necessita di ulteriore approfondimento. La difficoltà principale della tecnica pittorica di Previati sta nel fatto che non realizza delle campiture di colore ben definite, mescolando i colori sulla tavolozza, piuttosto li stende direttamente sulla tela, accostando pennellate di colore diverso, che sovrapponendosi creano gli effetti cromatici desiderati.

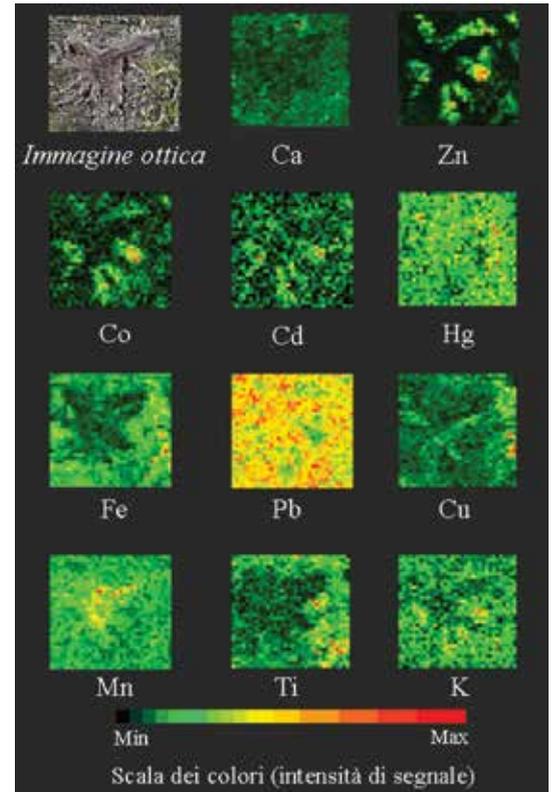
I risultati vengono riportati mostrando l'area di misura (*immagine ottica*) e le corrispondenti mappe elementali, che mostrano la distribuzione di ogni elemento all'interno dell'area di misura<sup>1</sup>. Per ogni area si riporta sempre anche la mappa del calcio poiché, essendo presente ovunque nell'opera (dato che si trova nella preparazione<sup>2</sup>) ed in quantità pressoché omogenee, si può considerare un indicatore dello spessore degli strati pittorici e del "peso" degli elementi presenti nei pigmenti. Elementi pesanti (alto numero atomico Z) e/o strati pittorici più spessi, infatti, assorbono di più i raggi X caratteristici del calcio, producendo una sorta di immagine in "negativo" dell'area di analisi. In tutte le mappe (ed in tutti gli spettri) si registra la presenza dello stronzio, elemento vicariante del calcio. La sua presenza non viene commentata in quanto circa costante per l'intero dipinto. È importante notare che con il set-up utilizzato per queste misure si ha un'elevata efficienza di rivelazione per i segnali del titanio. La sua presenza infatti viene registrata anche se in tracce, pertanto tali segnali non sono da attribuire al pigmento bianco di titanio (introdotto nel 1920), ma a tracce presenti in altri pigmenti.

## **Fiori**

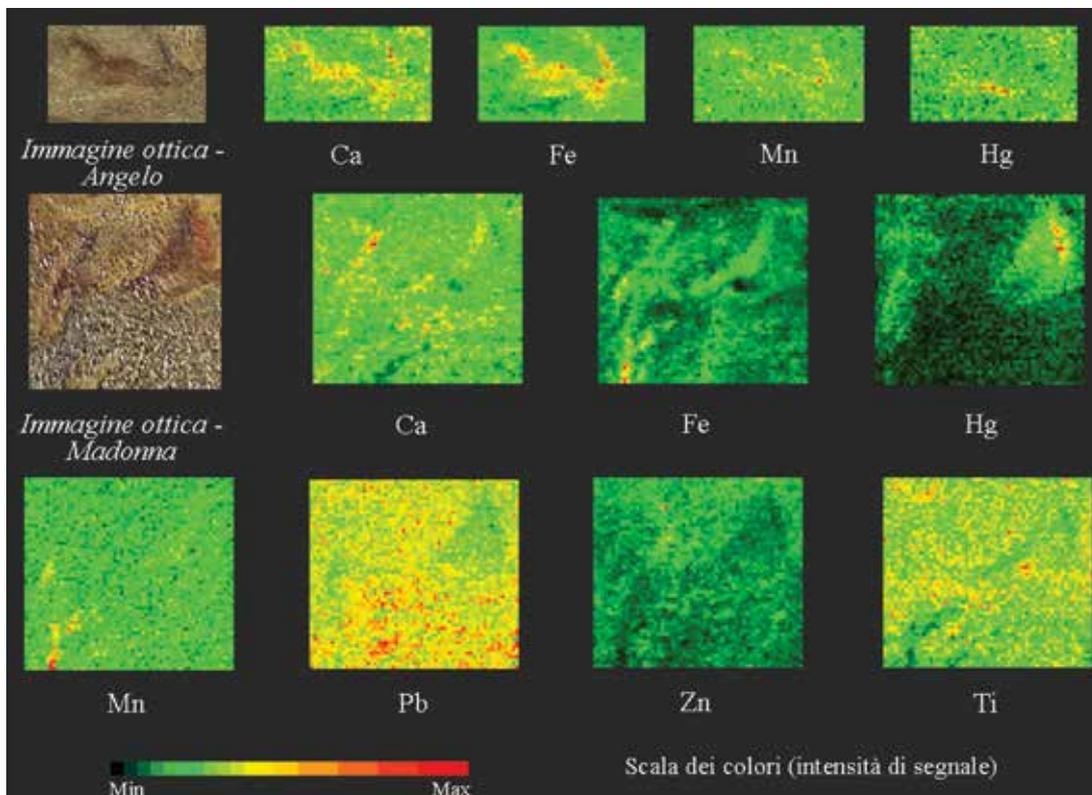
Tra le aree analizzate quelle dei fiori blu poiché sono di immediata lettura, essendo questi di dimensioni ridotte. Dalle mappe è evidente che i fiori sono realizzati per lo più da pigmenti contenenti zinco e cobalto, verosimilmente una mescolanza di bianco di zinco e blu di cobalto, come si può vedere dal fatto che le mappe di questi due elementi presentano esattamente la stessa distribuzione. Anche la distribuzione spaziale del cadmio, presente in minor quantità, è analoga a quella dello zinco e del cobalto. È possibile che l'artista abbia usato in mescolanza al bianco e al blu un pigmento rosso (rosso di cadmio) per ottenere una tonalità che tende al lilla. La parte centrale dei fiori, che non presenta segnali intensi degli elementi citati prima (zinco, cobalto, cadmio), risulta caratterizzata dalla presenza significativa di manganese, attribuibile all'uso di una terra d'ombra, di un bruno Van Dyck o di un nero di manganese. Il ferro si ritrova per lo più nella zona verde/bruno tra i fiori, in alcune aree di colore violaceo dei fiori stessi in



2. Coppia di fiori con stelo, mappa di 7 x 4 cm acquisita in circa 45 minuti.



3. Dettaglio di un singolo fiore, mappa di 3 x 3 cm acquisita in circa 15 minuti.



4. Labbra dell'Angelo e della Madonna, mappe di 5 x 3 cm e di 5 x 4,5 cm acquisite rispettivamente in circa 25 minuti e 40 minuti.

corrispondenza a dove si trova il manganese e nelle zone giallastre dello stelo. Lo stelo, come visibile in figura 2, è caratterizzato anche da zinco e poco cadmio nella parte bassa, mentre nella parte più alta si ritrovano segnali del titanio. In associazione al ferro si ritrovano anche deboli segnali del potassio, del rame, del mercurio e del titanio anche se distribuiti in modo diverso tra loro. Questo può essere giustificato con l'impiego di pigmenti (probabilmente terre) a base di ferro di colorazione diversa che contengono tracce di elementi diversi. Le mappe del piombo risultano per lo più omogenee, eccetto per le zone dove si trovano i segnali di zinco e cobalto, che mostrano un impoverimento. Si può pensare che l'artista abbia usato anche la biacca in uno strato sottostante alla pittura e che i raggi X del piombo presente nella biacca vengano maggiormente assorbiti dove ci sono pigmenti costituiti da elementi più pesanti. Anche il calcio è fortemente assorbito, nelle aree di disegno, dove ci sono strati più spessi, lasciando ipotizzare che la tela sia stata preparata con uno strato di gesso.

### **Confronto tra le labbra della Madonna e dell'Angelo**

È risultato interessante il confronto tra le labbra dell'Angelo e della Madonna: non risultano infatti realizzate con lo stesso pigmento come invece si poteva supporre.

Il profilo della bocca dell'Angelo viene ben delineato, come evidente in figura 4, dalle mappe del ferro e del manganese, facendo ipotizzare l'utilizzo di una terra d'ombra, o di un bruno Van Dyck o di una terra in mescolanza con un nero di manganese. Una piccola sfumatura rossa è stata probabilmente realizzata con una mescolanza con il cinabro. Anche il calcio ricalca il profilo delle labbra: si può ipotizzare che anch'esso sia contenuto nel pigmento, che potrebbe essere il nero d'ossa. La maggior parte dei pigmenti neri non può essere rivelata con la tecnica XRF in quanto organici (è possibile vedere solo elementi più pesanti del sodio, per cui elementi come carbonio, idrogeno ed ossigeno, caratteristici della materia organica, non sono rivelabili), ma è possibile ottenere delle informazioni guardando degli elementi in traccia. Ad esempio i segnali del calcio trovati in corrispondenza delle labbra dell'angelo potrebbero indicare l'uso del nero d'ossa, tuttavia questa può essere considerata solo un'ipotesi da verificare con altre tecniche di analisi.

La bocca della Madonna è caratterizzata, diversamente da quella dell'Angelo, principalmente dalla presenza del mercurio (verosimilmente cinabro). Si ritrovano segnali del mercurio anche nell'ombra del naso.

La mappa del ferro risulta particolarmente disomogenea, ed è difficile ricondurre delle forme a qualcosa di riconoscibile. Alcune delle forme visibili nella mappa del ferro si ritrovano in quella del calcio, si può quindi ipotizzare l'utilizzo del nero d'ossa come nel caso precedente. Si ritrovano inoltre tracce di altri elementi, più o meno localizzate, come zinco, titanio e manganese.

Come abbiamo visto da queste analisi, i risultati di misure XRF su questa opera di Gaetano Previati non sono di facile interpretazione a causa della sovrapposizione di molti pigmenti diversi stesi in modo disomogeneo per realizzare una sola campitura, tratto distintivo della tecnica pittorica dell'artista.

*Anna Mazzinghi, Chiara Ruberto, Caroline Czelusniak, Mirko Massi, Lara Palla*

---

<sup>1</sup> Le mappe sono state acquisite con le seguenti condizioni di misura: tubo a raggi X MOXTEC, anodo in cromo, collimatore da 0,8 mm di diametro, tensione 20 kV, corrente anodica 100 µA, passo della scansione 1 mm, velocità 1 mm/s.

<sup>2</sup> In tutte le mappe (ed in tutti gli spettri) si registra anche la presenza dello stronzio, elemento vicariante del calcio, proveniente dalla preparazione. Le mappe dello stronzio, a differenza di quelle del calcio, risultano omogenee e pertanto non vengono riportate.

# Analisi al Microscopio Ottico e Spettrofotometriche

La problematica è di risolvere la tecnica di applicazione del colore stratificato in maniera singolare, di aspetto lucido e compatto, con molti rilievi, attraverso la conferma dell'ipotesi di utilizzo di un medium ceroso per ottenere tali effetti. L'individuazione di tale materiale tra quelli organici è stata effettuata tramite spettrofotometria FTIR di polveri e fluorescenza UV di frammenti inglobati in sezione stratigrafica.

## TECNICHE DI INDAGINE

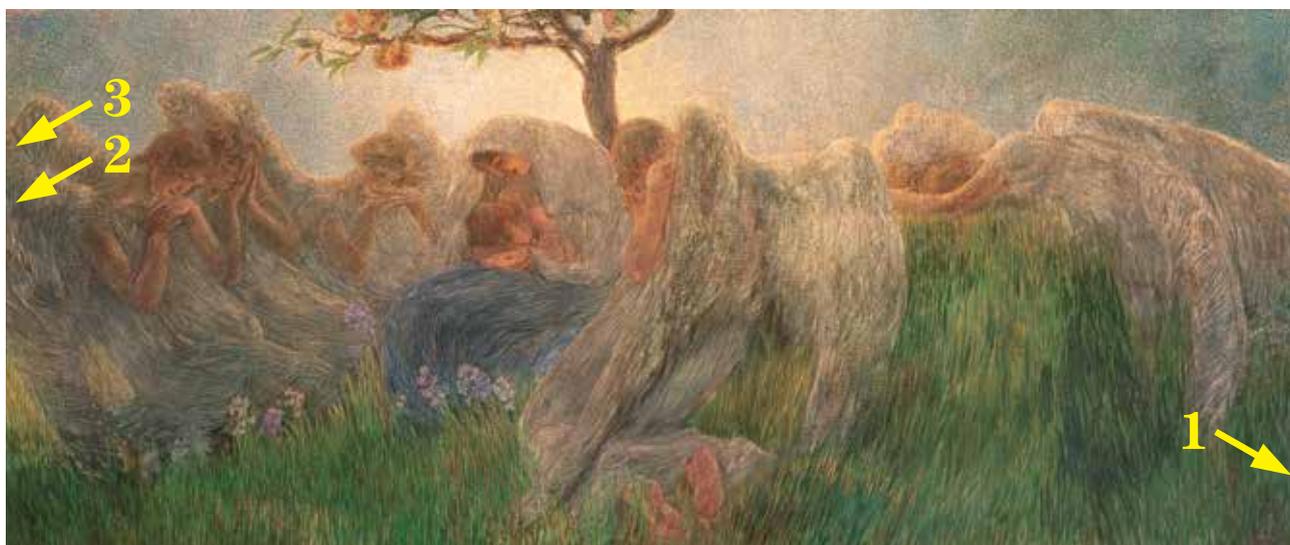
### *Indagini Spettrofotometriche in Infrarosso*

I campioni sono stati prelevati in modo ultra-selettivo mediante aspirazione sotto vuoto e raccolta in un filtro di acetato di cellulosa (diam 13 mm); successivamente la polvere è stata raccolta sotto microscopio ed analizzata mediante Spettrofotometro IR a Trasformata di Fourier (FT-IR, apparecchio THERMO NICOLET NEXUS™) con la tecnica delle micropastiche (Ø 1,5 mm) in KBr. Per l'elaborazione e la rappresentazione dei dati è stato utilizzato il software OMNIC™ "Spectra" e OM-NIC™ "Specta".

### *Indagini stratigrafiche al Microscopio Ottico*

I microframmenti prelevati sono stati inglobati in resina poliesteri ed esaminati secondo la tecnica delle sezioni lucide al Microscopio Ottico in luce diffusa e con sorgente UV per l'esame della fluorescenza indotta nei materiali. È stato impiegato un microscopio ottico Zeiss Axioplan attrezzato con obiettivi da 5x a 50x e avente come sorgenti illuminanti una lampada alogena 100 W e UV HBO a vapori di mercurio.

## POSIZIONAMENTO E DESCRIZIONE DEI PUNTI DI MISURA



C 1. Frammento di pittura verde scuro

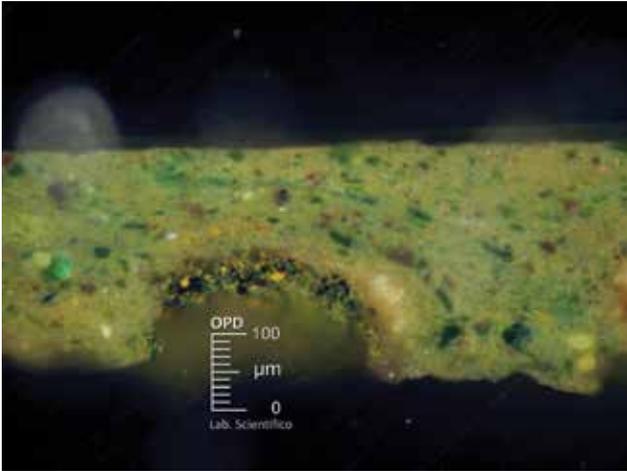


Immagine 20 x luce diffusa

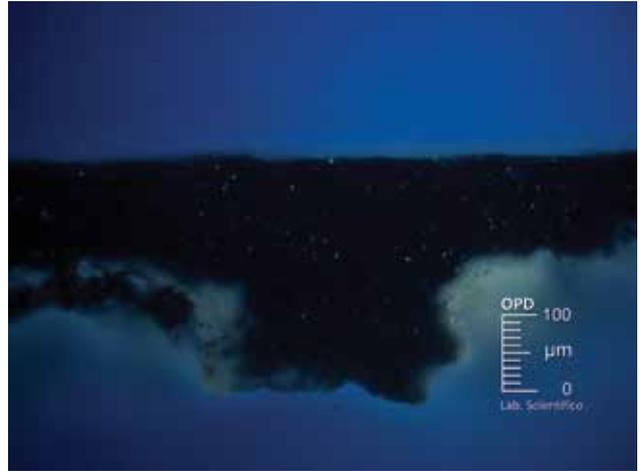


Immagine 20 x luce UV

C 2. Frammento di pittura beige su fondo azzurro

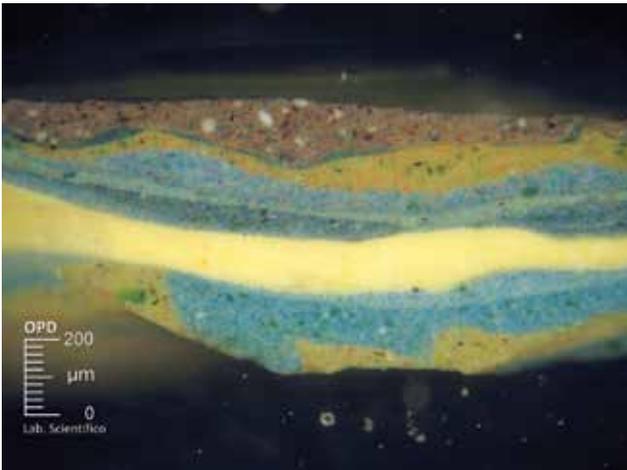


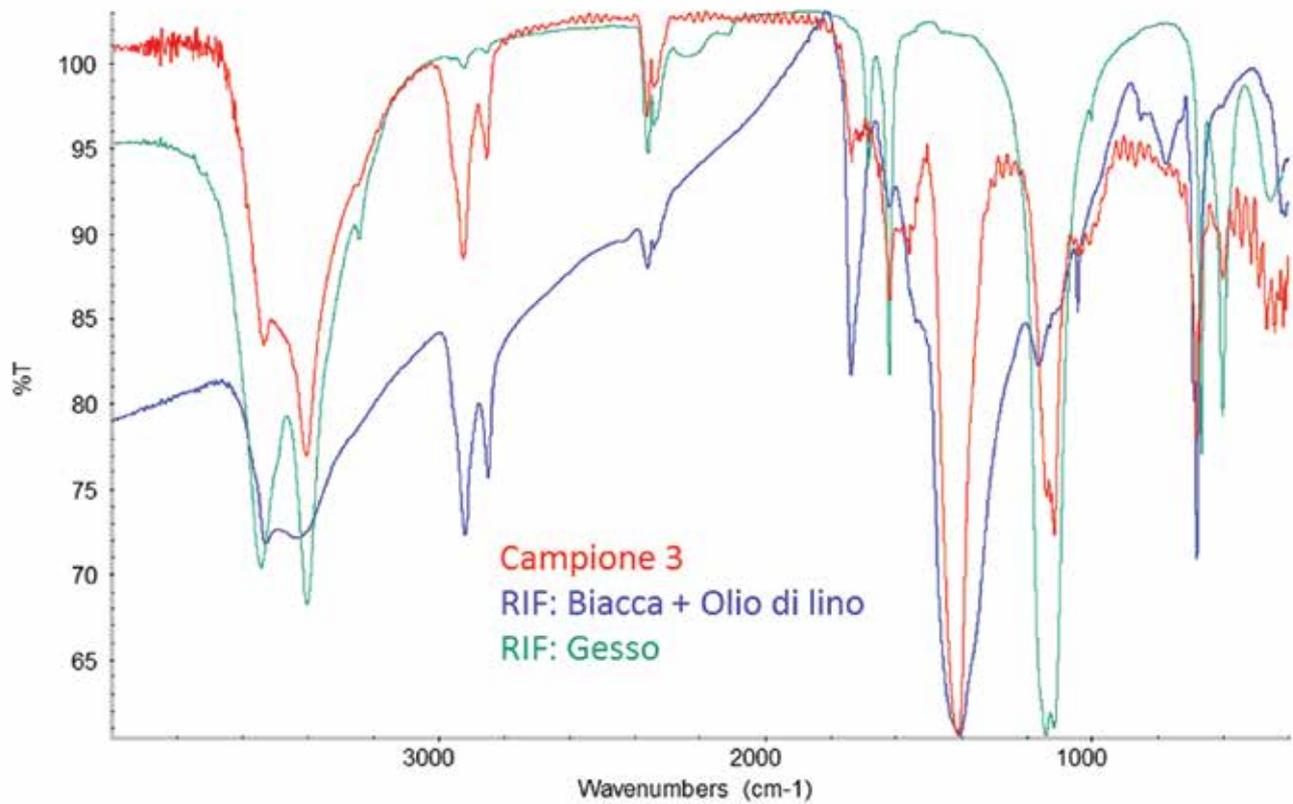
Immagine 10 x luce diffusa



Immagine 10 x luce UV

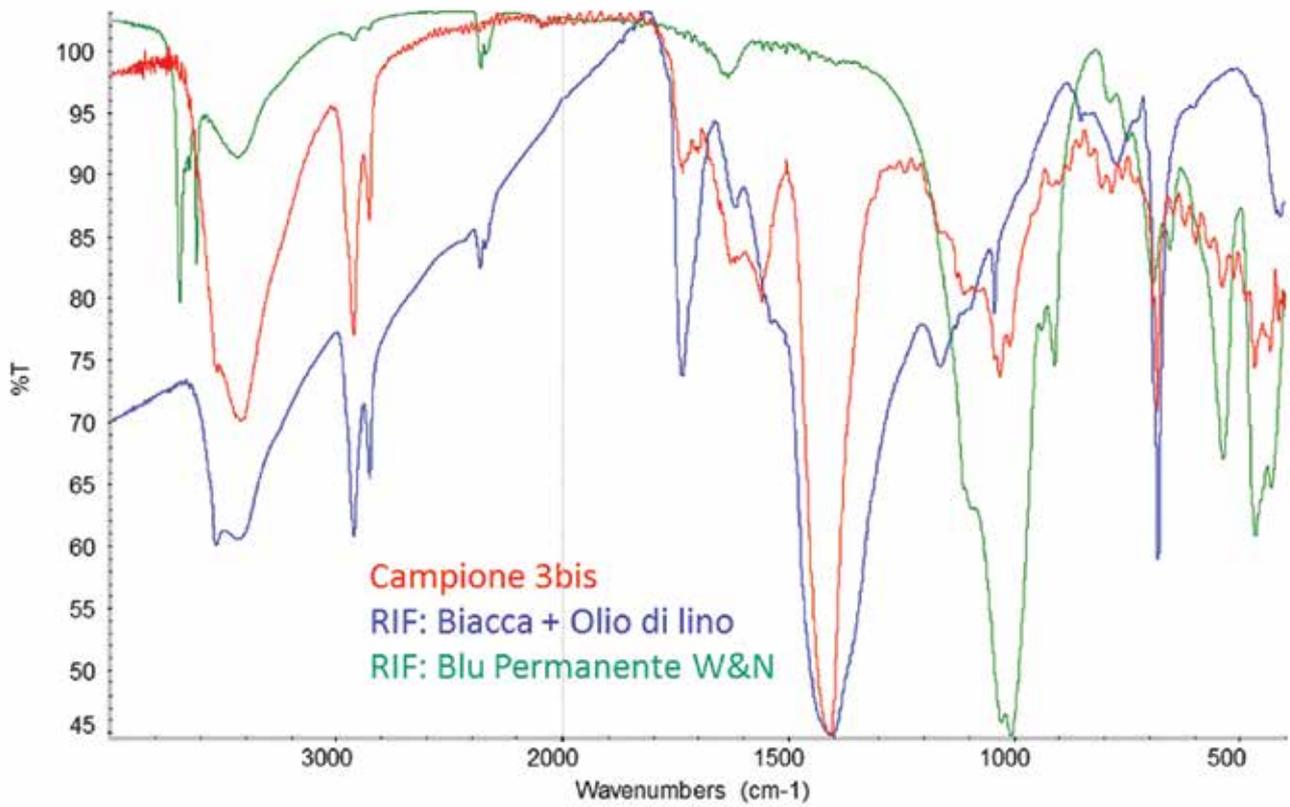
Le sezioni stratigrafiche non presentano alcuna fluorescenza superficiale dovuta a materiali filmogeni o strati di finitura. La fluorescenza UV dello strato bianco centrale (C2) ha una tonalità calda propria degli oli siccativi.

C 3. Microframmenti di pittura beige su fondo azzurro: parte chiara



Il campione risulta costituito da Bianco di Piombo in Olio siccativo; sono presenti residui di Gesso biidrato (dalla preparazione sottostante) e residui di silicati (probabili terre del pigmento bruno). Non si rilevano materiali cerosi.

C 3 bis. Microframmenti di pittura azzurra su fondo bianco



Il campione risulta costituito da Bianco di Piombo in Olio siccativo; è riconoscibile anche un pigmento assimilabile al Blu oltremare artificiale. Non si rilevano materiali cerosi.

*Giancarlo Lanterna*



# Apparati

---

# Biografia



E. Sommariva, *Ritratto di Gaetano Previati*, 1910, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Fondo fotografico Sommariva (Riproduzione vietata).

Previati nasce a Ferrara il 31 agosto 1852 da Flaminio Previati, orologiaio, e Riccarda Benvenuti. Nel 1866, completati i corsi presso le scuole professionali, Gaetano si iscrive all'Istituto Tecnico di Ferrara, ma nel giro di pochi anni abbandona gli studi, e a partire dal 1870 frequenta per un paio d'anni i corsi di pittura e di disegno tenuti presso il Civico Ateneo da Girolamo Domenichini e Giovanni Pagliarini. Nel 1876 soggiorna a Firenze, dove frequenta lo studio di Amos Cassioli, ma alla fine dell'anno risulta già iscritto all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, dove segue le lezioni di Giuseppe Bertini, titolare della cattedra di pittura. La sua prima opera importante è *Gli Ostaggi di Crema* (Milano, Pinacoteca di Brera, in deposito al Museo Civico di Crema), soggetto storico che nel 1879 gli vale il primo premio al concorso Canonica indetto dall'Accademia stessa. Grazie a lavori di dimensioni monumentali, vicini alle ricerche della Scapigliatura lombarda e in sintonia con la pittura del napoletano Domenico Morelli, Previati si conquista la fama, tra i critici più avveduti, di giovane di

temperamento e di vera e propria promessa della pittura italiana. Anche i successivi dipinti, che sviluppano temi patriottico-risorgimentali in chiave anticelebrativa, vengono accolti con entusiasmo: dal *Carlo Alberto a Oporto* (1884, Roma, Galleria d'Arte Moderna), a *Tremm innanz* (1886, distrutto), dedicato alla figura di Amatore Sciesa, un martire "minore" del nostro Risorgimento. Nel frattempo comincia un'attività di pittore sacro che, ad eccezione della *Via Crucis* di Castano Primo alle porte di Milano, non risponde a commissioni effettive ma nasce da un'esigenza personale che lo accompagnerà per tutta la carriera. Abbandonati i temi prettamente storici, nella seconda metà degli anni Ottanta Previati si dedica ai soggetti di matrice letteraria, aprendosi alla moda simbolista che andava diffondendosi in tutta Europa: sono gli anni del *Paolo e Francesca* dell'Accademia Carrara di Bergamo, dipinto carico di melodrammatico pathos e del visionario *Fumatrici d'Oppio* della Galleria Ricci Oddi di Piacenza. Nel 1887 conosce Leonilda Baldassini, sua futura modella e moglie dal 1890. In questo periodo di difficoltà economiche e crisi di sconforto, Previati si dedica anche all'illustrazione libraria, preparando una serie di disegni per i racconti di Edgar Allan Poe e per i *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni. Con *Maternità*, presentata tra mille incomprensioni alla I Triennale di Milano nel 1891 ed eseguita con una tecnica a lunghi filamenti colorati, Previati si impone come uno dei protagonisti del Simbolismo e del Divisionismo europeo. La svolta determinata da *Maternità* segna definitivamente la carriera dell'artista che continua a lavorare sul grande formato in cicli di particolare impegno: i pannelli allegorici per la Sala della Musica di casa Grubicy a Milano (1908, Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera), il ciclo della Camera di Commercio di Milano, eroica celebrazione del progresso (1907-1916) e il trittico dedicato alla battaglia di Legnano (1915-1918, Legnano, Museo Civico Sutermeister). Tra il 1895 e il 1914 è regolarmente invitato alle Biennali di Venezia, dove nel 1901 e nel 1912 gli vengono dedicate due mostre personali. Nel 1907 espone al *Salon des peintres divisionnistes italiens* organizzato a Parigi dal mercante Alberto Grubicy che nel 1910 gli dedica una grande mostra di duecento opere alla Permanente di Milano. L'anno seguente, insieme con il fratello Vittore, Alberto fonda la Società per l'Arte di Gaetano Previati, acquistando un nucleo consistente di suoi dipinti che tra il 1915 e il 1919 saranno esposti a Genova e Milano. Colpito da dolorose sciagure familiari, Previati muore nel 1920 a Lavagna, in Liguria, dove si era ritirato.

# Catalogo delle opere

---



1

Gaetano Previati  
(Ferrara 1852 - Lavagna, Genova, 1920)

*Maternità*, 1886-1887 circa

olio su tela, 56 x 100 cm  
firmato in basso a destra: «Previati»

Milano, Galleria d'Arte Moderna (inv. 4574)

Esposizioni

Milano 1910, n. 76; Pavia 1938, n. 305; Milano 1970, n. 36;  
Rancate - Genova 2009-2010, n. 35.

Bibliografia

*Esposizione* 1910, p. 29 n. 76; Barbantini 1919, pp. 39, 79,  
tav. 23; Giolli 1931, p. 163; Nicodemi, Bezzola 1935, n. 1775;  
*T. Cremona* 1938, p. 58 n. 305; Fiori 1968, II, p. 48 n. III.78, fig.  
498; M. Rosci, in *Mostra* 1970, pp. 88-89 n. 36; *Milano* 1970, p.  
126 n. 279; Caramel, Pirovano 1975, p. 662 n. 2107, tav. 2101;  
Scotti 1982, p. 65; G. Piantoni, in *Gaetano Previati* 1999, p. 130;  
S. Regonelli, in *La Galleria* 2007, p. 163 n. 4; P. Plebani, in *Da  
Fattori a Previati* 2009, pp. 100-101, n. 35; F. Pesci, in *Capolavori*  
2010, p. 310; M.F. Giubilei, in *Il Simbolismo* 2011, p. 232.



2

Gaetano Previati  
(Ferrara 1852 - Lavagna, Genova, 1920)

*Maternità*, 1889-1890 circa

olio su tela, 56 x 130 cm  
firmato in basso a sinistra: «Previati»

Canton Ticino (Svizzera), collezione privata (in deposito a  
Rancate presso la Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst)

Esposizioni

Milano 1926, n. 48; Rancate - Genova 2009-2010, n. 36.

Bibliografia

*Catalogo* 1926, s.p. n. 48, tav. 2; P. Plebani, in *Da Fattori a  
Previati* 2009, pp. 102-103, n. 36; F. Pesci, in *Capolavori* 2010,  
p. 310; M.F. Giubilei, in *Il Simbolismo* 2011, p. 232.



3

Gaetano Previati  
(Ferrara 1852 - Lavagna, Genova, 1920)

*Angelo genuflesso di profilo rivolto a sinistra. Studio per Maternità, 1890 circa*

carboncino su cartoncino beige ingiallito, 508 x 340 mm  
firmato a grafite in basso a sinistra: «Previati» iscrizioni: sul *recto*, a penna rossa, in basso a destra "1 14"; sul *verso* a matita nera "N° 50 mm 368 x 508 Angelo inginocchiato"; seguito da un'aggiunta a matita verde "(studio per Maternità / N° 41)".

Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Museo dell'Ottocento (inv. 308)

Esposizioni  
Ferrara 1969, n. 6.

Bibliografia  
*Archivi* 1968, II, pp. 47, n. III.75, fig. 503; *Gaetano Previati* 1969, s.p. n. 6; P. Plebani, in *Da Fattori a Previati* 2009, p. 102; F. Pesci, in *Capolavori* 2010, p. 310.



4

Gaetano Previati  
(Ferrara 1852 - Lavagna, Genova, 1920)

*Angelo genuflesso di profilo rivolto a destra verso la Madre con il bambino in braccio. Studio per Maternità, 1890 circa*

carboncino su carta beige, 465 x 340 mm

Verona, Banco Popolare (inv. BP 14)

Inedito.



5

Gaetano Previati  
(Ferrara 1852 - Lavagna, Genova, 1920)

*Angelo proteso in avanti verso destra. Studio per Maternità, 1890 circa*

carboncino su carta, 279 x 427 mm  
firmato in basso al centro: «Previati»

Svizzera, collezione privata

Inedito.



6

Gaetano Previati  
(Ferrara 1852 - Lavagna, Genova 1920)

*Angelo proteso in avanti verso destra. Studio per Maternità*,  
1890 circa

carboncino su carta bianca, 295 x 435 mm

firmato in basso a sinistra: «Previati»

Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio

Bibliografia

Nicholls 2012, p. 146, n. 38.



7

Gaetano Previati  
(Ferrara 1852 - Lavagna, Genova, 1920)

*Studio per Maternità*, 1890 circa

carboncino su carta bianca, 250 x 573 mm

firmato a carboncino in basso a destra: «GPreviati»

Milano, La Portantina di Mattia Jona

Inedito.



8

Gaetano Previati  
(Ferrara 1852 - Lavagna, Genova, 1920)

*Studio per Maternità*, 1890-1891?

grafite su carta bianca (quadrettato), 247 x 623 mm

firmato in basso a destra: «Previati»

iscrizioni: sul *recto* in basso a destra, a lato della firma, «Ad Arrigo Minerbi / fratello spirituale di / Gaetano Previati, questa immagine, che con mano / già quasi presaga, mio / Padre tracciò, dedico con / animo riconoscente. / Alberto Previati / 4 novembre 924». La quadrettatura è tracciata numerando i quadretti lungo il margine sinistro e alto del foglio, rispettivamente dall'1 al 13 e dall'1 al 34. Sul *verso*, a matita: «N°60; Studio per Maternità di Gaetano Previati / mm 620 x 250».

Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Museo dell'Ottocento (inv. 408)

Esposizioni

Ferrara 1969, n. 7; Ferrara 2012-2013, n. 38.

Bibliografia

Previati 1969, s.p, n. 7; Scardino 1993, pp. 145 nota 38, 158, tav. 58; Vorrasi 2012, pp. 62, 64, tav. 38.



9

Gaetano Previati  
(Ferrara 1852 - Lavagna, Genova, 1920)

*Maternità*, 1890-1891

olio su tela, 175,5 x 412 cm  
firmato in basso a destra: «Previati»

Novara, Banca Popolare di Novara - Gruppo Banco Popolare  
(inv. BPN 38)

#### Esposizioni

Milano 1891, n. 213; Parigi 1892, s.n.; Venezia 1901, n. 1; Torino 1902, n. 123; Milano 1906, n. 1; Ferrara 1952, s.n.; Ferrara 1969, n. 18; Milano 1970b, n. 35; Lugano 1981, n. 2; Trento 1990, n. 74; Montreal 1995, n. 330; Milano 1999, n. 19; Roma - Parigi 2000-2001, n. 72; Mantova 2004, s.n.; Roma 2008, n. 125; Londra - Zurigo 2008-2009, n. 25; Milano 2009, n. 1.29; Rancate - Genova 2009-2010, n. 37; Padova 2011-2012, n. 3; Lens 2013-2014, s.n.

#### Bibliografia

Bettini 1891; Chirtani 1891, p. 318; Grubicy 1891a, pp. 181-182; Grubicy 1891b; Grubicy 1891c, pp. 76-78; Melani 1891; *Prima Esposizione Triennale* 1891, p. 30, n. 213, Sperelli 1891; *Catalogue* 1892, p. 51 (ill.); Macchi 1893, pp. 9, 17, 19 (fig.), 21-22; *IV Esposizione* 1901, p. 151 n. 1; Moschino 1901, pp. 766-767; Pica 1901, pp. 93-94, 95 (fig.); V. Pica, in *IV Esposizione* 1901, pp. 146, 148-149; Tumiati 1901, pp. 8-12, 15 (fig.); *Catalogo* 1902, p. 46, n. 123; Melani 1902a, pp. 53-54; Melani 1902b, pp. 552, 553; *Esposizione* 1906, p. 45 n. 1; Locatelli Milesi 1906, pp. 9-11; Locatelli Milesi 1907, pp. 9-11; *Esposizione* 1910, pp. 14, 16; Pica 1912, pp. 7, 10-11; Barbantini 1919, pp. 79-101, 104-105, 117-119, tav. 24; Costantini 1931, s.p. [ma pp. 2, 4], tav. 17; Giolli 1931; Carrà 1944, p. 69; Asciamprener 1946, pp. 10-12, 14, 17-18, tav. IX; Fiori 1968, II, p. 48 n. III.79, fig. 529; Barilli 1967, p. 21; Bellonzi 1967, p. 12; Bellonzi 1969, s.p.; Gaetano Previati 1969, s.p. n. 18; Bellonzi 1970, pp. 21, 23-24; De Vecchi 1970, pp. 35-36; M. Rosci, in *Mostra* 1970, pp. 85, 88 n. 35; Quinsac 1972, pp. 36-39; Bellonzi 1978, pp. 92, 534-535, ill. 606; Damigella 1981, pp. 4, 85, 87, 93, 94-100, fig. 35; *Il Liberty* 1981, p. 69, n. 2; M.M. Lamberti 1982, p. 79; Scotti 1982, pp. 63-65, 72; Bossaglia 1988, s.p. [ma p. 5]; Dell'Acqua 1988, s.p. [ma p. 3-4]; Previati 1988, s.p. [ma fig. p. 13]; G. Piantoni, in *Divisionismo* 1990, p. 242 n. 74; Mazzocca 1991, vol. I, p. 151; Previati 1993, pp. 69-70; *Paradis perdue* 1995, p. 220, n. 330; Rebora 1995, p. 39; Mazzocca 1999, pp. 26-28; G. Piantoni, in *Gaetano Previati* 1999, p. 130 n. 19; Piantoni 1999, p. 41; Rebora 1999, pp. 46, 51; Schinetti 1999, pp. 64-65; G. Piantoni, in *Italie* 2000, pp. 207-208 n. 72; *Bambini nel tempo* 2004, pp. 81, XXVIII-XXIX (ill.); Cirri 2006, pp. 410, 420; Mignemi 2006, p. 467, b. 118A; A.M. Damigella 2007, pp. 21 (ill. 13), 52; Previati 2007, pp. 424-432; *Divisionism* 2007, pp. 19-21; Scotti Tosini 2007, p. 54; A. Villari, in *Ottocento* 2008, pp. 342-343, n. 125; L. Pucci, in *Radical Light* 2008, pp. 86, 160 n. 25; Greene 2008, p. 51; Scotti Tosini 2008, pp. 24-26; Masoero 2009, pp. 26, 27 (fig. 1); P. Plebani, in *Da Fattori a Previati* 2009, pp. 104-105, n. 37; Spadacini, Stanzone 2010, p. 70; Paolucci 2010, p. 14 e ill. 11; F. Pesci, in *Capolavori* 2010, pp. 306-310, n. 125; M.F. Giubilei, in *Il Simbolismo* 2011, pp. 79 (ill. 3), 231-232, n. 3; Zatti 2011, p. 75; *Divisionism* 2014, pp. 236-237 (ill.), 289, s.n.; Quinsac 2014, pp. 95-96.



10

Gaetano Previati  
(Ferrara 1852 - Lavagna, Genova, 1920)

*Maternità*, 1910-1912 circa

carboncino in impronta fotomeccanica e lumeggiature a  
gessetto bianco, 350 x 775 mm

(foglio 630 x 900 mm)

firmato in basso a destra: «Previati»

Genova, collezione privata

Esposizioni

Milano 1997, s.n.; Lavagna 2005, n. 17.

Bibliografia

*Omaggio a Gaetano Previati* 1997, s.p., s.n. (con illustrazione);

*Gaetano Previati* 2005, p. 160, n. 17; F. Pesci in *Capolavori*

2010, p. 310.

---

# Esposizioni

---

## Milano 1891

*Prima Esposizione Triennale di Belle Arti*, Milano, R. Accademia di Belle Arti di Brera, maggio - luglio 1891.

## Paris 1892

*Salon de la Rose + Croix*, Paris, Galerie Durand-Ruel, 10 marzo - 10 aprile 1892.

## Venezia 1901

*IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia, Giardini della Biennale, 22 aprile - 31 ottobre 1901.

## Torino 1902

*I Esposizione quadriennale della Società Promotrice delle Belle Arti*, Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, aprile - novembre 1902.

## Milano 1906

*Mostre collettive Segantini - Previati. Monumento a Segantini di Giovanni Bistolfi*, Milano, Galleria Grubicy, aprile - novembre 1906.

## Milano 1910

*Esposizione di duecento opere di Gaetano Previati*, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, gennaio - febbraio 1910.

## Milano 1926

*Eccezionale esposizione vendita della collezione di oltre duecento opere importantissime di pittura dell'Ottocento e contemporanea*, Milano, Galleria Geri, 9-23 giugno 1926.

## Pavia 1938

*T. Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo*, Pavia, Castello visconteo, aprile-giugno 1938.

## Ferrara 1952

*Mostra del centenario di Gaetano Previati*, Ferrara, Palazzo Municipale, 1952.

## Ferrara 1969

*Gaetano Previati (1852 - 1920). Mostra Antologica*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti - Galleria Civica d'Arte Moderna, luglio - ottobre 1969.

## Milano 1970a

*Milano 70/70. Un secolo d'arte. Dall'Unità al 1914*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 21 maggio - 30 giugno 1970.

## Milano 1970b

*Mostra del Divisionismo italiano*, Milano, Palazzo della Permanente, marzo - aprile 1970.

## Lugano 1981

*Il Liberty italiano e ticinese*, Lugano, Villa Malpensata - Campione d'Italia, Auditorium, 29 agosto - 15 novembre 1981.

## Castano Primo 1988

*Previati*, Castano Primo, Palazzo Rusconi, ottobre 1988.

## Trento 1990

*Divisionismo italiano*, Trento, Museo Provinciale d'Arte, Palazzo delle Albere, 21 aprile - 19 agosto 1990.

## Montreal 1995

*Paradis perdu. L'Europe symboliste*, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 8 giugno - 15 ottobre 1995.

## Milano 1997

*Omaggio a Gaetano Previati*, Milano, Galleria Silbernagl, novembre 1997.

## Milano 1999

*Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999.

## Roma - Parigi 2000-2001

*Italie. 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001 / Parigi, Musée d'Orsay, 9 aprile - 15 luglio 2001.

## Mantova 2004

*Bambini nel tempo. L'infanzia e l'arte*, Mantova, Palazzo Te, 9 maggio - 4 luglio 2004.

## Lavagna 2005

*Gaetano Previati: vent'anni in Liguria (1901-1920)*, Lavagna, Villa Grimaldi Gentile, 18 marzo - 8 maggio 2005.

## Roma 2008

*Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, Roma, Scuderie del Quirinale, 29 febbraio - 10 giugno 2008.

## Londra - Zurigo 2008-2009

*Radical light: Itals divisionist painter. 1891-1910*, Londra, National Gallery, 18 giugno - 7 settembre 2008 / Zurigo, Kunsthhaus, 26 settembre 2008 - 11 gennaio 2009.

## Milano 2009

*Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio - 7 giugno 2009.

## Rancate - Genova 2009-2010

*Da Fattori a Previati: una raccolta ritrovata. Riccardo Molo, collezionista d'arte tra Svizzera e Italia*, Rancate, Pinacoteca Züst, settembre 2009 - gennaio 2010 / Genova, Galleria d'Arte Moderna, marzo - giugno 2010.

## Padova 2011-2012

*Il Simbolismo in Italia*, Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012.

## Ferrara 2012-2013

*Boldini, Previati, De Pisis. Due secoli di grande arte a Ferrara*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 13 ottobre 2012 - 13 gennaio 2013.

## Lens 2013-2014

*Divisionism. Mastery of color? Effusion of Color!* Lens, Fondation Pierre Arnaud, 22 dicembre 2013 - 22 aprile 2014.

# Bibliografia

---

## **A.Z.C. 1891**

A.Z.C., *L'Esposizione di Brera III*, «Lega Lombarda», 1441, 31 maggio - 1° giugno 1891, p. 1.

## **Bettini 1891**

P. Bettini, *Gli idealisti. Butti e Previati*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», n. 5, 21 maggio 1891, p. 36.

## **Chirtani 1891**

L. Chirtani (L. Archinti), *L'Esposizione Triennale di Brera. II. Il piano superiore*, «L'Illustrazione Italiana», a. XVIII, n. 20, 17 maggio 1891, pp. 318-319.

## **Fumagalli 1891**

G.G. Fumagalli, *A Brera*, «La Strada», a. I, n. 2, 16 maggio 1891, p. 2.

## **Grubicy 1891a**

V. Grubicy, *Maternità di Gaetano Previati*, «Cronaca d'Arte», a. I, n. 22, 17 maggio 1891, pp. 181-182.

## **Grubicy 1891b**

V. Grubicy, *In difesa di un concetto estetico*, «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», n. 16, 28 giugno 1891, pp. 125-126.

## **Grubicy 1891c**

V. Grubicy, *Tendenze evolutive delle arti plastiche alla prima Esposizione triennale di Brera*, «Pensiero Italiano», vol. III, settembre-dicembre 1891, pp. 60-89.

## **Melani 1891**

A. Melani, *Prima esposizione Triennale di Brera. Il quadro di Previati*, «Arte e Storia», a. X, n. 11, 20 maggio 1891, pp. 81-82.

## **Prima Esposizione Triennale 1891**

*Prima Esposizione Triennale, 1891. R. Accademia di Belle Arti di Brera. Catalogo ufficiale illustrato*, Milano 1891.

## **s.n. 1891**

s.n., *L'esposizione di Belle Arti a Milano V. La pittura*, «Il Secolo», 9025, 21-22 maggio 1891, p. 1.

## **Sperelli 1891**

A. Sperelli (G. Macchi), *In difesa dell'opera d'arte*, in «Cronaca dell'Esposizione di Belle Arti», n. 3, 14 maggio 1891, p. 20.

## **Catalogue 1892**

*Catalogue du salon de la Rose + Croix, 10 mars au 10 avril 1892, Paris, Galeries Durand-Ruel*, Paris 1892.

## **Sperelli 1893**

A. Sperelli (G. Macchi), *Gaetano Previati pittore*, Milano 1893.

## **IV Esposizione 1901**

*IV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia 1901. Catalogo illustrato*, Venezia 1901.

## **Moschino 1901**

E. Moschino, *La pittura italiana all'Esposizione di Venezia*, «Natura ed Arte», a. X, n. 23, 1 novembre 1901, pp. 765-774.

## **Pica 1901**

V. Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia. Numero speciale dell'Emporium*, Bergamo 1901.

## **Tumiati 1901**

D. Tumiati, *Artisti contemporanei: Gaetano Previati*, «Emporium», vol. 13, n. 73, gennaio 1901, pp. 2-25.

## **Catalogo 1902**

*Catalogo della prima Esposizione quadriennale della società promotrice delle belle arti (Esposizione internazionale di arte decorativa moderna in Torino, aprile-novembre 1902. Sezione belle arti)*, Torino 1902.

## **Melani 1902a**

A. Melani, *An Italian Painter: Gaetano Previati*, «The Studio», a. XXVII, n. 115, 15 ottobre 1902, pp. 49-56.

## **Melani 1902b**

A. Melani, *Gaetano Previati pittore sacro*, «Natura ed Arte», a. XI, n. 8, 15 marzo 1902, pp. 550-556.

## **Esposizione 1906**

*Esposizione di Milano 1906. Galleria A. Grubicy. Catalogo delle mostre collettive Segantini-Previati. Monumento a Segantini di Giovanni Bistolfi* (Milano, Galleria Grubicy, 1906), Milano 1906.

## **Locatelli Milesi 1906**

A. Locatelli Milesi, *L'opera di Gaetano Previati*, Milano 1906.

## **Locatelli Milesi 1907**

A. Locatelli Milesi, *L'Œuvre de Gaetano Previati*, Paris 1907.

## **Esposizione 1910**

*Esposizione di duecento opere di Gaetano Previati nel palazzo della Società per le Belle Arti in Milano. Gennaio-febbraio 1910. Catalogo*, Milano 1910.

## **Latin-British 1912**

*Latin-British Exhibition 1912 of the arts, industries, life and scenes of the French, Italian, Spanish, Portuguese, Latin-American and British nations. Official guide*, London 1912.

## **Pica 1912**

V. Pica, *Gaetano Previati* (Gli artisti contemporanei, V), Bergamo 1912.

## **Barbantini 1919**

N. Barbantini, *Gaetano Previati*, Roma-Milano 1919.

## **Catalogo 1926**

*Catalogo dell'eccezionale esposizione vendita della collezione di oltre duecento opere importantissime di pittura dell'Ottocento e contemporanea* (Milano, Galleria Geri, 9-23 giugno 1926), Milano 1926.

**Costantini 1931**

V. Costantini, *Gaetano Previati*, Roma 1931.

**Giolli 1931**

Giolli, *La Maternità di Previati*, «Poligono», V, 1931, pp. 160-167.

**Nicodemi, Bezzola 1935**

G. Nicodemi, M. Bezzola, *La Galleria d'Arte Moderna. I dipinti. I*, Milano 1935.

**T. Cremona 1938**

*T. Cremona e gli artisti lombardi del suo tempo. Catalogo delle opere esposte nel castello visconteo di Pavia: aprile-giugno 1938*, Milano-Roma 1938.

**Carrà 1944**

C. Carrà, *Previati*, in C. Carrà, *Artisti moderni, con una lettera di Massimo Bontempelli*, Firenze 1944, pp. 67-70.

**Asciamprener 1946**

*Gaetano Previati. Lettere al fratello*, introduzione e note di S. Asciamprener, Milano 1946.

**Barilli 1967**

R. Barilli, *Il simbolismo*, 3 voll., Milano 1967.

**Bellonzi 1967**

F. Bellonzi, *Il Divisionismo nella pittura italiana*, Milano 1967.

**Fiori 1968**

*Archivi del divisionismo*, raccolti e ordinati da T. Fiori, saggio introduttivo di F. Bellonzi, 2 voll., Roma 1968.

**Bellonzi 1969**

F. Bellonzi, *L'opera di Gaetano Previati e lo spiritualismo europeo*, in *Gaetano Previati (1852-1920). Mostra Antologica*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti-Galleria Civica d'Arte Moderna, luglio-ottobre 1969), Ferrara 1969, s.p.

**Gaetano Previati 1969**

*Gaetano Previati (1852-1920). Mostra Antologica*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti-Galleria Civica d'Arte Moderna, luglio-ottobre 1969), Ferrara 1969.

**Bellonzi 1970**

F. Bellonzi, *Il divisionismo*, in *Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, marzo-aprile 1970), Milano 1970, pp. 15-32.

**De Vecchi 1970**

P. De Vecchi, *Testimonianze e riflessioni teoriche negli scritti dei primi divisionisti*, in *Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, marzo-aprile 1970), Milano 1970, pp. 33-44.

**Milano 1970**

*Milano 70/70. Un secolo d'arte. Dall'Unità al 1914*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 21 maggio - 30 giugno 1970), Milano 1970.

**Mostra 1970**

*Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, marzo-aprile 1970), Milano 1970.

**Birilli 1971**

Z. Birilli (a cura di), *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Milano 1971.

**Quinsac 1972**

A.-P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne*, Paris 1972.

**Caramel, Pirovano 1975**

L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere dell'Ottocento*, Milano 1975.

**Bellonzi 1978**

F. Bellonzi, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Roma 1978.

**Damigella 1981**

A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981.

**Il Liberty 1981**

*Il Liberty italiano e ticinese*, catalogo della mostra (Lugano, Villa Malpensata - Campione d'Italia, Auditorium, 29 agosto - 15 novembre 1981), Roma 1981.

**Lamberti 1982**

M. M. Lamberti, *1870-1915. I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'Arte Italiana. III. Il Novecento*, Torino 1982, pp. 5-172.

**Scotti 1982**

A. Scotti, *Milano 1891. La I Triennale di Brera*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 18, 1982 (*L'arte in mostra. Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891. Rapporto sulle grandi esposizioni dell'Italia unita*), pp. 55-72.

**Bossaglia 1988**

R. Bossaglia, *Il ruolo di Previati nella cultura fra Otto e Novecento*, in *Previati*, catalogo della mostra (Castano Primo, Palazzo Rusconi, ottobre 1988), Samarate 1988, s.p.

**Dell'Acqua 1988**

G. A. Dell'Acqua, *Previati: consensi e dissensi*, in *Previati*, catalogo della mostra (Castano Primo, Palazzo Rusconi, ottobre 1988), Samarate 1988, s.p.

**Previati 1988**

*Previati*, catalogo della mostra (Castano Primo, Palazzo Rusconi, ottobre 1988), Samarate 1988.

**Divisionismo 1990**

*Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Trento, Museo Provinciale d'Arte, Palazzo delle Albere, 21 aprile - 19 agosto 1990), a cura di G. Belli, Milano 1990.

**Mazzocca 1991**

F. Mazzocca, *La pittura dell'Ottocento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Milano 1991, vol. I, pp. 87-156.

**Previati 1993**

A. Previati, *Gaetano Previati nelle memorie del figlio: 1927*, a cura di A. P. Torresi, con un contributo di L. Scardino, Ferrara 1993.

**Scardino 1993**

L. Scardino, *Previati nel Civico Museo*, in A. Previati, *Gaetano Previati nelle memorie del figlio: 1927*, a cura di A. P. Torresi, con un contributo di L. Scardino, Ferrara 1993, pp. 135-145.

**Torresi 1993**

A. P. Torresi, *Premessa del curatore*, in A. Previati, *Gaetano Previati nelle memorie del figlio: 1927*, a cura di A. P. Torresi, con un contributo di L. Scardino, Ferrara 1993, pp. 7-26.

### **L'Europe symboliste 1995**

*Paradis perdu. L'Europe symboliste*, catalogo della mostra (Montréal, Musée des Beaux-Arts, 8 giugno - 15 ottobre 1995), a cura di J. Clair, G. Cogeval e P. Théberge, Montréal-Paris 1995.

### **Rebora 1995**

S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon*, Milano-Roma 1995.

### **Ommaggio a Gaetano Previati 1997**

*Ommaggio a Gaetano Previati*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Silbernagl, novembre 1997), a cura di Raffaella Silbernagl, Azzate (Va) 1997.

### **Ginex 1999**

G. Ginex, *L'immagine dell'artista*, in *Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano 1999, pp. 90-91.

### **Gaetano Previati 1999**

*Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano 1999.

### **Mazzocca 1999**

F. Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento*, in *Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano 1999, pp. 19-31.

### **Piantoni 1999**

G. Piantoni, *Previati, le inquietudini di un artista moderno*, in *Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano 1999, pp. 40-45.

### **Rebora 1999**

S. Rebora, *Arte come impresa. Il caso Previati-Grubicy*, in *Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano 1999, pp. 46-53.

### **Schinetti 1999**

M. G. Schinetti, *La pittura sacra*, in *Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano 1999, pp. 59-68.

### **Zatti 1999**

P. Zatti, *La presenza di Gaetano Previati alle Biennali di Venezia (1895-1914)*, in *Gaetano Previati. 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), a cura di F. Mazzocca, Milano 1999, pp. 54-58.

### **Italie 2000**

*Italie. 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001 / Parigi, Musée d'Orsay, 9 aprile - 15 luglio 2001), a cura di G. Piantoni e A. Pingeot, Torino 2000.

### **Bambini nel tempo 2004**

*Bambini nel tempo. L'infanzia e l'arte*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 9 maggio - 4 luglio 2004), a cura di L. Tozzato, Ginevra-Milano 2004.

### **Gaetano Previati 2005**

*Gaetano Previati: vent'anni in Liguria (1901-1920)*, catalogo della mostra (Lavagna, Villa Grimaldi Gentile, 18 marzo - 8 maggio 2005), a cura di F. Ragazzi, Genova 2005.

### **Ragazzi 2005**

F. Ragazzi, *Luci suggestioni visioni, Gaetano Previati in Liguria*, in *Gaetano Previati: vent'anni in Liguria (1901-1920)*, catalogo della mostra (Lavagna, Villa Grimaldi Gentile, 18 marzo - 8 maggio 2005), a cura di F. Ragazzi, Genova 2005, pp. 11-36.

### **Cirri 2006**

P. Cirri, *Il patrimonio artistico e le sue vicende*, in *Palazzo Bellini. La storia, l'architettura e le collezioni*, Novara 2006, pp. 408-449.

### **Mignemi 2006**

A. Mignemi, *Il palazzo nell'archivio storico della Banca, Palazzo Bellini. La storia, l'architettura e le collezioni*, Novara 2006, pp. 450-473.

### **Damigella 2007**

A.M. Damigella, *Il Simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale*, in *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, catalogo della mostra (Ferrara, Civica Galleria d'Arte Moderna, 18 febbraio - 20 maggio 2007 / Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 giugno - 16 settembre 2007), a cura di G. Lacambre, Ferrara 2007, pp. 51-62.

### **Previati 2007**

G. Previati, *Inediti sul divisionismo*, a cura di R. Consolandi, «Humanitas», n. 2, a. 2007, pp. 420-438.

### **Divisionism 2007**

*Divisionism / Neo-impressionism. Arcadia and Anarchy*, catalogo della mostra (Berlino, Deutsche Guggenheim, 27 gennaio - 15 aprile 2007 / New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 27 aprile - 6 agosto 2007) a cura di V. Greene, New York 2007.

### **La Galleria 2007**

*La Galleria d'arte moderna e la Villa Reale di Milano*, a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Mi) 2007.

### **Scotti Tosini 2007**

A. Scotti Tosini, *The Divisionist und the Symbolist Cycle*, in *Divisionism / Neo-impressionism. Arcadia and Anarchy*, catalogo della mostra (Berlino, Deutsche Guggenheim, 27 gennaio - 15 aprile 2007 / New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 27 aprile - 6 agosto 2007) a cura di V. Greene, New York 2007, pp. 43-57.

### **Ottocento 2008**

*Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 29 febbraio - 10 giugno 2008), a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Milano 2008.

### **Radical light 2008**

*Radical light: Itals divisionist painter. 1891-1910*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 18 giugno - 7 settembre 2008 / Zurigo, Kunsthhaus, 26 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di S. Fraquelli, G. Ginex, V. Greene, A. Scotti Tosini, London 2008.

### **Greene 2008**

V. Greene, *Divisionism's Symbolist ascent*, in *Radical light: Itals divisionist painter. 1891-1910*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 18 giugno - 7 settembre 2008 / Zurigo, Kunsthhaus, 26 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di S. Fraquelli, G. Ginex, V. Greene, A. Scotti Tosini, London 2008, pp. 47-59.

**Scotti Tosini 2008**

A. Scotti Tosini, *Divisionist painting techniques*, in *Radical light: Itals divisionist painter. 1891-1910*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 18 giugno - 7 settembre 2008 / Zurigo, Kunsthaus, 26 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di S. Fraquelli, G. Ginex, V. Greene, A. Scotti Tosini, London 2008, pp. 21-35.

**Masoero 2009**

A. Masoero, *Prima del futurismo. Milano tra Otto e Novecento*, in *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio - 7 giugno 2009), a cura di G. Lista e A. Masoero, Milano 2009, pp. 23-65.

**Da Fattori a Previati 2009**

*Da Fattori a Previati: una raccolta ritrovata. Riccardo Molo, collezionista d'arte tra Svizzera e Italia*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Züst, settembre 2009 - gennaio 2010 / Genova, Galleria d'Arte Moderna, marzo-giugno 2010), a cura di S. Reborà con la collaborazione di P. Plebani, Cinisello Balsamo (Mi) 2009.

**Capolavori 2010**

*Capolavori dalla collezione del Banco Popolare. Dipinti scelti dal XIV al XX secolo*, a cura di P. Marini e F. Rossi, con la collaborazione di A. Pasti, Verona 2010.

**Paolucci 2010**

A. Paolucci, *Le "ricche miniere" di pittura del Banco*, in *Capolavori dalla collezione del Banco Popolare. Dipinti scelti dal XIV al XX secolo*, a cura di P. Marini e F. Rossi, con la collaborazione di A. Pasti, Verona 2010, pp. 3-14.

**Spadacini, Stanzione 2010**

Irene Spadacini, Marcello Stanzione, *Gli angeli e l'arte*, Pian di Porto (Pg) 2010.

**Il Simbolismo 2011**

*Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012), a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2011.

**Zatti 2011**

P. Zatti, *Il mistero della Maternità*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2011 - 12 febbraio 2012), a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2011, pp. 75-76.

**Nicholls 2012**

P. Nicholls, *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Milano 2012.

**Vorrasi 2012**

C. Vorrasi, *Tra simbolismo e avanguardia*, in *Boldini, Previati, De Pisis. Due secoli di grande arte a Ferrara*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 13 ottobre 2012 - 13 gennaio 2013), a cura di M.L. Pacelli, B. Guidi, C. Vorrasi, Ferrara 2012, pp. 61-74.

**Divisionism 2014**

*Divisionism. Mastery of color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra (Lens, Fondation Pierre Arnaud, 22 dicembre 2013 - 22 aprile 2014), a cura di C. Flubacher, Ostfildern 2014.

**Quinsac 2014**

A.P. Quinsac, *From Milan to Rome. The long Journey of Italian Divisionism: A pictorial Revolution between Tradition and Iconoclasm*, in *Divisionism. Mastery of color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra (Lens, Fondation Pierre Arnaud, 22 dicembre 2013 - 22 aprile 2014), a cura di C. Flubacher, Ostfildern 2014.

# Ringraziamenti

---

Si ringraziano vivamente i musei, le istituzioni e i collezionisti privati che hanno reso possibile la realizzazione di questa iniziativa con il prestito delle opere qui presentate.

Grazie inoltre a

Banca Popolare di Novara - Archivio storico  
Cassa di Risparmio di Biella e Vercelli Spa  
MART - Archivio del '900, Rovereto  
Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano

Francesca Bettini  
Alessandra Brambilla  
Paolo Cirri  
Roberto Consolandi  
Matteo Crespi  
Tiziana Giuberti  
Elena Hierschel de Minerbi Chiesa  
Mattia Jona  
Cinzia Lacchia  
Filippo Lagna  
Paul Nicholls  
Giancarlo Penza  
Alessandro Pernecco  
Paola Pettenella  
Ottavio Rigodanza  
Aurora Scotti  
Elisabetta Staudacher  
Chiara Vorrasi  
Paola Zatti

---



FONDAZIONE  
CREDITO  
BERGAMASCO