

Anno 1, Numero 1

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione
Guido Tigler

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

8 Fulvio Cervini
Per iniziare

CONTRIBUTI

10 Fabrizio Bianchi
I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

24 Federica Volpera
Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

40 Natsuko Kuwabara
Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzero: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbitero

56 Giulia Scarpone
Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

69 Daniele Lauri
Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

85 Spyros Koulouris
Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

94 Valentina Balzarotti
Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

110 Raffaele Niccoli Vallesi
Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

133 Francesco Speranza
Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

- 143 Giulia Coco
Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra
- 155 Maria Russo
Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia
- 168 Francesca Vaselli
Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva
- 184 Tonino Coi
Libero Andreotti e Ugo Ogetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia
- 193 Eva Francioli
Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti
- 207 Luisa Giacobbe
Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di Louis Cane artiste peintre
- 215 Giacomo Biagi
1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

RECENSIONI

- 231 Cristina Spada, Laura Zabeo
Religious poverty, visual riches. Art in the domenican churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries di Joanna Cannon
- 233 Chiara Carpentieri
Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, di Costanza Barbieri
- 237 Benedetta Chiesi
D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienne. 1250-1320. A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015

- 242 Gianna Iandelli
Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?
- 245 Emanuele Greco
Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea, a cura di
Lorenzo Fiorucci, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla
Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)
- 248 Silvia Berti
**Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di
realità museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9
maggio 2015)**
- 250 Francesco Speranza
Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda
- 253 Valentina Filice
Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico
- 255 Elisa Bonaiuti
Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara

Francesca Vaselli

Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva

Nel 1974 la vedova del pittore ferrarese Giovanni Boldini, Emilia Cardona, decide di donare alla città di Pistoia le pitture murali dipinte dal marito nel 1868 nella villa La Falconiera, in località Colleggiato, sulle colline pistoiesi. Soltanto in quell'occasione esse vennero staccate e parzialmente analizzate da un'equipe di restauratori guidata da Alfio Del Serra¹.

Il ciclo pittorico della Falconiera rappresenta un *unicum* nella produzione di Giovanni Boldini, che dopo il periodo trascorso a Firenze ed in Toscana, nel 1871 si trasferisce a Parigi, dove rimarrà per il resto della sua vita, affermandosi soprattutto come ritrattista. Dal 1864 al 1871 Boldini frequenta il caffè Michelangelo e viene sin da subito introdotto tramite l'amico Telemaco Signorini nel salotto della nobile inglese Isabella Falconer, proprietaria di una villa nelle colline pistoiesi, dove Boldini nel 1868 decide di trasferirsi per un breve periodo². Per la sala da pranzo della villa Falconiera l'artista decide di realizzare un ciclo pittorico murale dedicato alla pittura di paesaggio, riproponendo sulle vaste dimensioni delle pareti i disegni di figure ed i paesaggi schizzati durante i suoi soggiorni a Castiglioncello nel 1864 e 1865, ospite di Diego Martelli³. Boldini decora la stanza nel 1868, ospite di Isabella e Walter Falconer, proprietari della villa ed amanti dell'arte, e in quel luogo si ritrovavano infatti diversi intellettuali ed artisti dell'epoca, primo fra tutti Signorini. Il legame tra i Falconer e Boldini sarà decisamente tormentato, a causa principalmente della personalità dell'artista stesso, ma inizialmente Boldini si mostra entusiasta dei suoi soggiorni pistoiesi e di mettersi al lavoro sulle pareti di una stanza della villa. Con la morte di Isabella Falconer nel 1869 e il trasferimento di Boldini a Parigi, tuttavia, questo ambiente subirà sin da subito i danni dell'incuria, fino a diventare uno sgabuzzino ricoperto di polvere e calcinacci. Negli anni trenta del Novecento Emilia Cardona inizia un metodico lavoro di organizzazione della produzione di Boldini e di stesura della sua biografia, e le sovviene un aneddoto particolare: il marito, durante uno dei tanti racconti della sua vita passata, le aveva accennato di aver dipinto le pareti di una stanza di una casa in cui aveva soggiornato, specificandole come tale pittura risultasse un *unicum* all'interno della sua produzione artistica⁴. La Cardona di tale villa ricordava solamente che era riconoscibile per due falchi in terracotta posti sul cancello d'ingresso, e che il nome della località in cui si trovava iniziava con la lettera P. Convinta che si trattasse di Perugia, la vedova

¹ In seguito a tale distacco il ciclo pittorico fu ricostruito sulle pareti di una stanza del Palazzo dei Vescovi, a Pistoia, dove si trovano e sono visibili ancora oggi.

² T. PANCONI, *Giovanni Boldini, l'uomo e la pittura*, Pisa 1998, p. 56.

³ Al pari di molti artisti macchiaoli, anche Boldini fu ospite del noto critico d'arte fiorentino, il quale era solito circondarsi di amici nella sua tenuta a Castiglioncello nel corso del decennio 1860-1870. Cfr. R. DE GRADA, *I macchiaioli*, Milano, 1967, p. 158.

⁴ G. VILLANI, *Colleggiato, la residenza elettiva di Emilia Cardona, vedova Boldini*, "Storia locale", 22, 2008, p. 172.

Boldini si reca allora in Umbria, ma dopo inutili perlustrazioni, decide di desistere. Qualche anno più tardi, tuttavia, la Cardona scopre all'interno della documentazione del marito una lettera proveniente dall'America, scritta da una nipote di Isabella Falconer a Boldini, in cui la giovane chiedeva un aiuto finanziario al pittore, appellandosi alla generosità della propria nonna, la quale aveva affidato al pittore stesso, ancora sconosciuto, numerose commissioni, tra cui la decorazione pittorica di una stanza della villa di famiglia a Pistoia. Per Emilia è un'autentica rivelazione: si reca allora nella cittadina toscana e dopo un vario girovagare, identifica in località Colleggiato la villa con i due falchi. Dopo un primo sopralluogo, trovandosi la villa in uno stato di profondo degrado, la Cardona non trova la stanza in questione, ma esaminando nuovamente la villa dall'esterno, si accorge che al primo piano, dietro un piccolo balcone, si affaccia una porta-finestra, accesso che non ricordava trovasse corrispondenza con alcuna stanza visitata. Rientrata all'interno della villa, scopre che l'apertura si apriva su un vano destinato a rimessa, talmente carico di oggetti e strumenti agricoli da occultarne completamente le pareti; tra polvere e calcinacci, Emilia scorge tuttavia su un muro il dettaglio di un bove dipinto⁵. Questa scena risulterà poi occupare l'intera parete dirimpetto al balcone, in cui, in una campagna inondata di luce sono ritratti una coppia di buoi aggiogati al carro, seguiti da due contadini impegnati a concimare il terreno. Emilia scopre subito che la decorazione ricopriva l'intera stanza, risparmiando solo uno zoccolo di ottanta centimetri. Su ciascuna parete le scene dipinte erano inserite in riquadri, costituiti da cornici gialle e color pietra, mentre decorazioni a motivi astratti ne ingentilivano la fascia superiore ed inferiore. Tutte le raffigurazioni prendono ispirazione dal mondo agreste e, ad eccezione dei panorami marini, l'ambientazione risulta esclusivamente pistoiese, traendo suggestione dal paesaggio collinare ed agricolo della zona intorno a Colleggiato. La decorazione parietale della stanza, allora adibita a piccola sala da pranzo, risulta realizzata in un ristretto periodo di tempo, come emerge dall'immediatezza e freschezza dei soggetti ritratti, quasi come se per Boldini questa commissione costituisse un gioco pittorico. L'intero ciclo è stato dunque compiuto in poco tempo, probabilmente nell'estate del 1868, dato che poco dopo Boldini torna a Firenze e Isabella Falconer muore l'anno successivo. Esso viene ben presto dimenticato, in quanto per Boldini è stato solo un esercizio compositivo libero e immediato, non ne parla ai colleghi macchiaioli, ed essi stessi sembrano restare indifferenti a tali pitture⁶. Se non fosse stato per il cenno che l'artista ha fatto alla moglie poco prima di morire, e soprattutto se la tenace vedova non avesse trovato la lettera della nipote di Isabella Falconer, chissà se oggi potremmo osservare questo ciclo pittorico, del quale già la Cardona restò subito affascinata, tanto da voler acquistare immediatamente la villa già nel 1938, iniziando un imponente lavoro di restauro e valorizzazione.

⁵ Ivi, p. 174.

⁶ F. FERRUCCI, *Gli affreschi pistoiesi di Giovanni Boldini*, "La Pianura", XII, 1993, 3, p. 175.

Una sala da pranzo in aperta campagna; analisi ravvicinata delle pitture murali

Osservando per la prima volta il ciclo della Falconiera difficilmente si è portati a pensare che esso sia stato eseguito da un giovane pittore alle prime armi; la sicurezza nell'affrontare la composizione e la sua resa pittorica porterebbero a concepirlo come un lavoro di un artista maturo ed esperto. Ma Boldini in questo ambiente si è sentito libero di esprimere la propria creatività, anche se, osservando attentamente alcune di queste figure, sembra che in esse riaffiorino, come per magia, il ricordo di artisti passati da lui apprezzati come ad esempio Giandomenico e Giambattista Tiepolo, osservati in un veloce viaggio giovanile a Venezia⁷. Alla memoria della tradizione si unisce tuttavia un'attività grafica sul motivo dei paesaggi pistoiesi e sulle figure di contadini e contadine, con le dolci colline pistoiesi sullo sfondo. Nella loro ampiezza e monumentalità le grandi immagini che si dispiegavano sulle pareti della stanza della Falconiera non raffigurano un normale paesaggio in cui si osserva il quotidiano scorrere temporale delle azioni umane, quanto piuttosto rappresentano monumenti alla ciclicità del tempo. La pennellata è ampia, sicura ed a tratti anche troppo disinvolta, ed il mare, le nubi, le rocce sono di una calma e di una sicurezza di fattura notevoli. A quell'altezza cronologica i colleghi ed amici macchiaioli hanno già ampiamente dipinto marine, covoni e buoi al lavoro⁸, ma Boldini rende tutti questi soggetti con un'unica, monumentale solennità, in una sintesi universale della pittura tra tradizione e modernità, dato che egli ha più volte affermato che non esistono pittori antichi o moderni, ma semplicemente pittori⁹. Egli dunque, senza timore, innesca sull'antico di sapore tiepolesco il moderno stile macchiaiolo, senza artifici o forzature, e l'aura che se ne respira sembra situare il paesaggio locale fuori dal tempo, rendendolo partecipe di un assoluto cosmico. Nello stile asciutto dei pagliai, nella resa quasi stilizzata e lineare della vegetazione e nella calma assoluta dello scenario marino si può parlare anche di una ricezione e personale rielaborazione delle stampe giapponesi, che proprio nel settimo decennio dell'ottocento si stavano diffondendo anche in Italia. L'ambientazione calma e solenne della *Marina* (Fig. 1), dove i tocchi di bianco del cielo interrompono il cupo grigio delle nubi, e dove gli scogli sembrano ergersi su questo mare apparentemente calmo con un tocco lineare ed asciutto, è frutto di una profonda meditazione sul manifestarsi dei fenomeni della natura, memore dell'essenzialità cosmica delle stampe giapponesi (Fig. 2). In essa troviamo uno spettacolare contrasto tra il cielo plumbeo che sta per minacciare tempesta in assonanza col mare di un medesimo grigio-azzurro, e il pezzetto di cielo limpido di un azzurro che si fa quasi dorato all'orizzonte e che si frappone tra questi due stati più scuri, in un passaggio repentino tra sprazzi di sole e gruppi di nubi tipico delle giornate maremmane. Oltre a questa resa cromaticamente ben orchestrata del cielo, delle nuvole e dell'acqua, ciò che colpisce è l'inserimento di due grossi massi, di cui uno in netto primo piano che quasi lambisce in alto il confine dell'orizzonte, ed il secondo sulla destra a chiudere la piccola insenatura di cui per-

⁷ Prima di trasferirsi a Firenze Boldini avrebbe viaggiato in Emilia e in Veneto, spingendosi fino ad Udine. Cfr. F. DINI, F. MAZZOCCA, C. SISI, *Boldini*, Venezia 2005, p. 78.

⁸ D. DURBÈ, *I Macchiaioli*, Roma, 1978, p. 98.

⁹ PANCONI, *Giovanni Boldini...cit.*, p. 169.



Fig. 1. Giovanni Boldini, *Marina*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

tanto non vediamo spiaggia sassosa; il tutto in un taglio compositivo in cui il campo della veduta marina si appoggia agli scogli in primo piano per poi scorrere rapido fino all'orizzonte, dove la ciminiera di un piroscampo riga il cielo con una striscia di fumo perso nell'immensità delle nuvole. Questa scena, considerata dalla critica un esempio della fase macchiaiola di Boldini¹⁰, è in realtà lontana dai veri e propri stilemi di questa corrente artistica, in quanto se si prende a confronto la *Marina a Castiglioncello* di Giuseppe Abbati del 1863 (Fig. 3) si nota immediatamente la diversità che sta alla base di queste due opere. Nell'opera di Abbati, infatti,



Fig. 2. Katsushika Hokusai, *Il fiume Tama nella provincia di Musashi*, xilografia della serie "Trentasei vedute del Fuji", Museo Hakone, Tokyo.

in una giornata che da essere intensamente soleggiata si fa leggermente nuvolosa, si nota la mole della grande casa isolata sul promontorio che domina il paesaggio; paesaggio reso malinconico dalla pallida luminosità della giornata fattasi velata, quando cielo e mare si fanno di un medesimo, placido colore. A questa atmosfera si intona l'intima solitudine della silenziosa baia, in cui il ciuffo di erbe palustri in primo piano assume un preciso valore spaziale, in quanto da esso dipende l'esattezza metrica della

¹⁰ S. BARTOLINI, *Boldini a Colleggiato*, Firenze 1982, p. 41.

veduta, che si svolge per pausate cadenze, secondo la volontà dell'autore di risolvere col sistema dell'analogia la scansione cromatica degli elementi¹¹. Abbati infatti elabora un metodo basato su una gradazione di toni più bassi del vero per conferire esattezza alla scena raffigurata, concependo una scala cromatica che mitighi la disparità tra la potenza



Fig. 3. Giuseppe Abbati, *Marina a Castiglioncello*, collezione privata.

luminosa della natura e la sua immagine pittorica, mentre Boldini ricorre ad una linearità e ad un'ambientazione essenziale tipica delle stampe giapponesi¹². Corollario di questa raffigurazione è la piccola scena della *Guardiana di capre* che la affianca come sopraporta (Fig. 4), in cui si accentua ulteriormente la lontananza rispetto agli stilemi macchiaioli, in quanto è presente un più marcato grafismo

nella resa della figura della guardiana, delle capre, e della linea dell'orizzonte, in un richiamo ancora una volta più vicino al giapponismo che ai colleghi macchiaioli. Per trovare un po' di pittura di macchia ed il sole della Maremma basta tuttavia spostarci alla parete adiacente, in cui campeggia la grande scena dei *Buoi al carro* (Fig. 5). Oltre ai bovi, fa qui la sua comparsa anche la campagna maremmana, placida e serena, in cui lavora armonicamente il contadino in disparte che quasi non osa avvicinarsi ai due imponenti animali in primo piano. Il tema iconografico dei buoi al pascolo è molto diffuso tra i pittori macchiaioli, e lo si ritrova ad esempio nell'opera *Bovi bianchi al carro* di Giovanni Fattori (Fig. 6) del 1867. Anche in questo caso, tuttavia, Boldini si discosta dalla pura pittura di macchia, in quanto, sebbene in entrambi i dipinti i colori del cielo e la luce che illumina le



Fig. 4. Giovanni Boldini, *Guardiana di capre*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

contadino in disparte che quasi non osa avvicinarsi ai due imponenti animali in primo piano. Il tema iconografico dei buoi al pascolo è molto diffuso tra i pittori macchiaioli, e lo si ritrova ad esempio nell'opera *Bovi bianchi al carro* di Giovanni Fattori (Fig. 6) del 1867. Anche in questo caso, tuttavia, Boldini si discosta dalla pura pittura di macchia, in quanto, sebbene in entrambi i dipinti i colori del cielo e la luce che illumina le

¹¹ DURBÈ, *I Macchiaioli...cit.*, p. 121.

¹² Per la diffusione delle stampe giapponesi tra gli artisti macchiaioli si rimanda al volume di V. Farinella, *Giapponismo: suggestioni dall'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni Trenta*; catalogo della mostra a cura di V. Farinella e F. Morena, Livorno 2012.

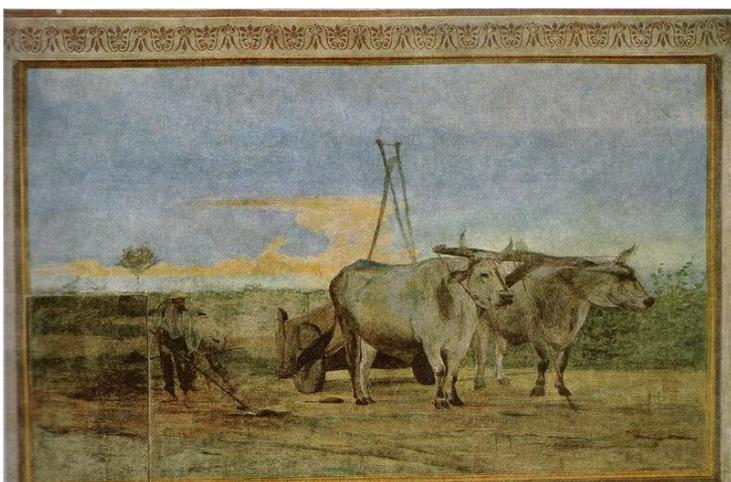


Fig. 5. Giovanni Boldini, *Buoie al carro*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

scene si riflettano sul dorso degli statuari bovini, la resa pittorica è alquanto diversa. Mentre Fattori ricorre ad una marcata linea di contorno ed isola le masse in precisi e forti contrasti di luce ed ombra, l'atmosfera che Boldini sa rendere è più pacata e dai toni smorzati, in un senso ancora una volta di universalità cosmica in cui i due grossi animali si ergono quasi a delle imponenti divinità agresti. Ed

è attraverso la figura del contadino che rastrella, realizzata con il medesimo grafismo della guardiana di capre, lontano dalla sintetica definizione del corrispettivo fattoriano, che possiamo spostarci alla parete successiva, che da sinistra a destra comincia con la scena del *Riposo dei mondatori di grano* (Fig. 7); qui troviamo dei contadini che si godono un momento di pausa dal lavoro stesi sotto l'ombra di un covone per ripararsi dal sole, chiaccherando e fumando in attesa di riprendere le loro attività, come suggerisce il forcone che spunta in primo piano. La scena non gode di ottime condizioni conservative, soprattutto nella parte centrale dove si nota solo una rigogliosa vegetazione ed una collina, e presenta lo stesso cielo cristallino della scena dei buoi, in una giornata soleggiata in cui è netto il contrasto con la zona d'ombra in primo piano. Per i forti contrasti luministici e per la resa a tocchi estremamente



Fig. 6. Giovanni Fattori, *Bovini bianchi al carro*, Livorno, Museo Civico Fattori.

sintetici anche questa scena può essere considerata una delle più 'macchiaiole' del ciclo murale, ma ancora una volta Boldini rielabora in maniera altamente personale gli spunti suggeritigli dalla pittura di campagna, in quanto raffigura i contadini sdraiati e quasi come 'appiattiti', e l'idea di rappresentarli in questa posizione gli deriva dalla tradizione. Troviamo infatti un atteggiamento simile nel *Riposo dei contadini* di Giandomenico Tiepolo (Fig. 8) a Villa Valmarana¹³, in cui uno dei giovani lavoratori giace disteso come i contadini di Boldini, solo col volto rivolto verso lo spettatore. Non sarà l'unico richiamo alla pittura veneta dei Tiepolo all'interno di questo ciclo, proprio perché la loro pittura cristallina, ariosa, dai colori netti e dal senso di arcana universalità ha colpito molto il giovane artista ferrarese durante la sua visita a Venezia¹⁴. Lo spunto delle tre figure a riposo viste di spalle lo si ritrova anche in Signorini, che nel 1860 aveva dipinto *Giovani pescatori* (Fig. 9), in cui quattro bambini si sporgono svogliatamente da un muricciolo per seguire la lenza in mare, la cui visuale è quasi preclusa dalla casa sugli scogli e dallo sperone della collina. La luce intensa ma pallida della giornata estiva crea ombre delicate sul terreno per poi incupirsi lungo la riva, a scandire con maggiore chiarezza la spazialità della composizione, e modella attraverso meditate zone luminose le pose dei ragazzini, in modo tale da suggerirne la febbrile attesa. La maniera di concepi-



Fig. 7. Giovanni Boldini, *Riposo dei mondatori di grano*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

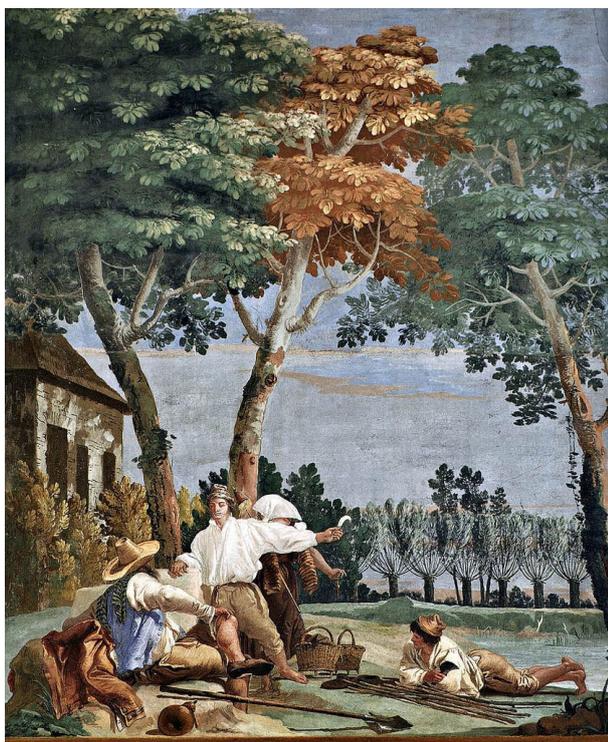


Fig. 8. Giandomenico Tiepolo, *Contadini a riposo*, Vicenza, Villa Valmarana.

¹³ DINI, MAZZOCCA, SISI, *Boldini...cit.*, p. 79.

¹⁴ ID.



Fig. 9. Telemaco Signorini, *Giovani pescatori*, collezione privata.

re le figure e lo spazio per scansioni luministiche e cromatiche è esito delle sperimentazioni personali di Signorini verso l'analisi del motivo dal vero, che, in questo caso, acquista anche una rilevante valenza poetica tanto più che si tratta di fanciulli¹⁵; questa nota di evocazione sentimentale è totalmente assente nella scena di Boldini, dove i contadini adulti sono semplicemente intenti a guardare il paesaggio mentre uno di loro, quasi ad interrompere la fila ordinata dei colleghi sdraiati, è steso su un fianco e fuma la pipa.

Accanto a questa scena troviamo il riquadro raffigurante il bellissimo *Pagliaio* (Fig. 10), in cui campeggia un gigantesco covone dal quale la minuscola contadina sta attingendo della paglia. Il tema dei pagliai è uno dei più frequenti all'interno della produzione dei pittori macchiaioli, tanto che troviamo precisi e ben definiti cumuli di paglia nelle composizioni di Abbati e Sernesi¹⁶. Ma ancora una volta Boldini si stacca nettamente dai colleghi, in quanto, rispetto ad una rappresentazione di questi pagliai in aperta campagna con una luce soffusa che li colpisce e con un giallo quasi ocre che stempera il vivo della paglia, egli ci presenta un imponente covone in primo piano, reso con la solita pennellata lineare che caratterizza questo ciclo pistoiese, e dove il giallo quasi bianco delle 'macchie' più esposte al sole si affianca ad una tonalità più bruna laddove campeggia l'ombra di un cielo che ritorna plumbeo come nella *Marina*. Inoltre il pagliaio di Boldini non possiede la tipica forma stondata dei pagliai di

¹⁵ DURBÈ, *I Macchiaioli...*cit., p. 96.

¹⁶ R. DE GRADA, *I macchiaioli...*cit., p.84.



Fig. 10. Giovanni Boldini, *Pagliaio*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

Sernesi, bensì mostra nettamente la sua forma geometrica conica. I bellissimi ciuffi di paglia che ne fuoriescono in un meditato disordine ben si accordano, inoltre, nella loro resa lineare, ai ciuffi filiformi dell'erba, mentre il prato va a defluire verso una collina in cui ancora una volta non viene a mancare il forte segno grafico nel verde striato che suggerisce la divisione dei campi. Nonostante nessun collega macchiaiolo affermi mai di aver tratto spunto da questi paesaggi, possiamo notare come Fattori nella più tarda *Fascinaia a Castiglioncello* (Fig. 11) tenti una mediazione tra la forma precisa e tondeggiante dei pagliai di Sernesi e la struttura più geometrica del pagliaio pistoiese. Ma il grafismo boldiniano è comunque più accentuato e graffiante, e ciò perché risente anche in questa scena del linearismo delle stampe giapponesi. Riaffiora ancora una volta, inoltre, il ricordo dei Tiepolo visti in Veneto; in particolare la posa della contadina, seppur anche in questo caso resa in maniera più piatta, pare derivare

direttamente dalla figura all'estremità della composizione nell'opera *Rachele nasconde gli idoli* del Tiepolo (Fig. 12). Basta infatti osservare la donna che raccoglie i panni per rendersi conto di come Boldini abbia in modo del tutto armonico e naturale trasfuso una popolana tiepo-



Fig. 11. Giovanni Fattori, *Fascinaia a Castiglioncello*, Livorno, Museo Civico Fattori.

sca in una contadina pistoiese, facendo rivivere il XVIII secolo sulle pareti della Falconiera. A completare la parete contenente il *Riposo dei mondatori* ed il *Pagliaio*, troviamo i *Battitori di grano* (Fig. 13), in cui troviamo i contadini al lavoro. Questo riquadro rivela una vistosa correzione, dato che si può vedere come Boldini avesse prima dipinto al centro una grande figura di giovane contadina che regge con le mani un carico sulla testa, mentre successivamente le ha di-



Fig. 12. Giovambattista Tiepolo, *Rachele nasconde gli idoli*, Udine, Palazzo Patriarcale.

pinto sopra la scena dei battitori; ma nel consumarsi del colore nei tanti anni di abbandono della stanza, la figura è in parte ricomparsa quasi come un fantasma. Al pari dei pagliai, anche il lavoro in aperta campagna dei contadini è un tema molto caro ai macchiaioli, ma in linea col suo *Leitmotiv* che percorre tutte le pitture di questo ciclo, anche in questa scena Boldini si discosta in maniera netta dalla pittura di macchia, in quanto niente accomuna questa scena per esempio al *Carro rosso a Castiglioncello* di Borrani del 1867 (Fig. 14). L'anno è il medesimo:



Fig. 13. Giovanni Boldini, *I Battitori di grano*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

nel 1867 entrambi gli artisti sono a Castiglioncello, ma mentre il frutto di Borrani è un inno alla campagna assolata, in un idillio campestre dove contadini e contadine lavorano in un cerchio armonico, con tocchi di rosso acceso a ravvivare un'intera poesia giocata sul candido giallo della paglia (cui si accorda con un'armonia diafana il celeste del limpido mare che fa da sfondo), in Boldini si torna alla semplice fatica del lavoro. La scena pistoiese è lontanissima dall'accecante visione di Borrani, dato che il cielo è solcato da nubi che dividono nettamente il primo piano assolato (ma reso con un ocre più acceso rispetto al giallo borroniano) da un secondo piano ed uno sfondo in ombra. Le figure poi sono rese col medesimo grafismo lineare che qui si fa ancora più ag-



Fig. 14. Odoardo Borrani, *Carro rosso a Castiglioncello*, Milano, collezione privata.

gressivo, e l'armonica disposizione quasi a girotondo di Borrani lascia qui il posto ad una schiera di contadini anonimi e quasi tutti uguali. Essi inoltre sembrano incedere con i loro strumenti agricoli tesi per aria quasi alla guisa di un plotone di esecuzione pronto a colpire il campo (o più drammaticamente la figura della gigante contadina che emerge dallo sfondo), in una sincronia di movimento che quasi vuol dare l'effetto di simultaneità; ancora una volta quindi Boldini rivela la sua straordinaria originalità ed autonomia in questi brani pittorici incisivi e talvolta graffianti. A completare il ciclo pistoiese restano due soggetti, *Palme e aranci* e la *Contadina che stende il bucato*. *Palme e aranci* (Fig. 15) offre un brano di pura vegetazione, in cui l'andamento verticale del riquadro è funzionale allo sviluppo in altezza delle palme, rese col medesimo tratto sintetico e lineare che riconduce ancora una volta alle stampe giapponesi. Boldini non vuole rappresentare un giardino, quanto piuttosto ritrarre l'autonomia della grazia degli alberi che si liberano verso un cielo screziato e luminoso, in un rigore compositivo severo ma per questo più concentrato sul dettaglio, come quello delle rondini che, come impazzite, solcano l'aria umida. L'inserimento della pianta di arance, in basso, è invece un richiamo alla tradizione della sua Ferrara, dato che molti aranceti comparivano nelle pitture murali del ciclo dei mesi a palazzo Schifanoia¹⁷. Le pitture pistoiesi si concludono con la figura della *Contadina che stende il bucato* (Fig. 16), in cui continua la raffigurazione di un paesaggio dal taglio verticale dove l'alta vegetazione a canneto tipica degli argini toscani suggerisce la vicinanza ad un corso d'acqua dove la contadina ha fatto il bucato, di cui una parte è già appesa sul filo che con la sua orizzontalità rompe le verticalità della composizione. In questa sinfonia in cui un sottotono bruno-verde si accorda al monotono grigio del cielo, spiccano i bianchi dei panni tenuti in mano dalla donna, ed il suo roseo e robusto braccio svelato dalla manica della grossolana camicia. Lo stile delle stampe giapponesi e la pittura di macchia si incontrano e si fondono in questa stretta composizione, dove la conta-

¹⁷ Ferrucci, *Gli affreschi pistoiesi...*cit., p. 177.

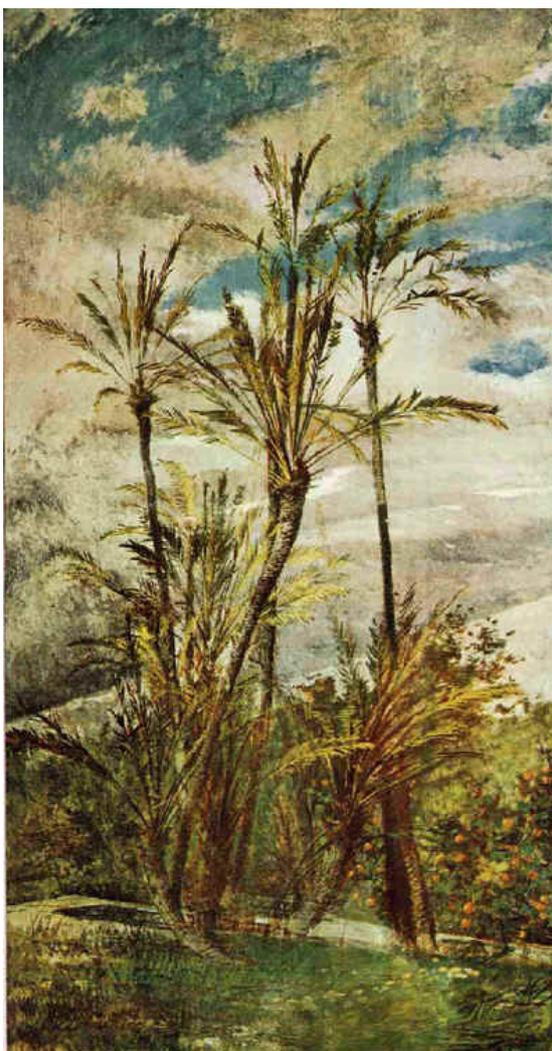


Fig. 15. Giovanni Boldini, *Palme e aranci*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

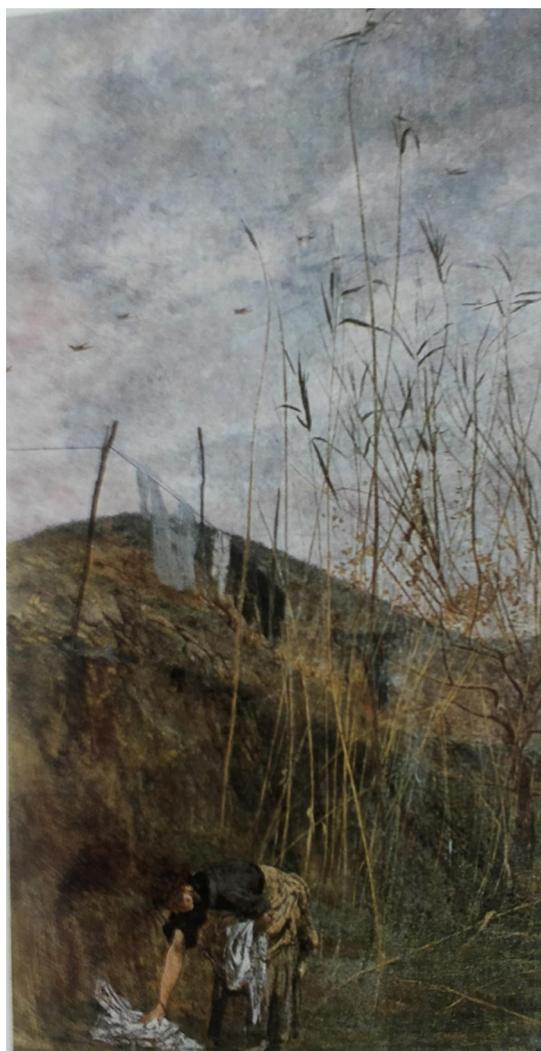


Fig. 16. Giovanni Boldini, *Contadina che stende il bucato*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

dina appare isolata in un angolo di campagna in cui risuona un più vasto senso di silenzio quasi cosmico, che riecheggia allo stesso modo su tutte e quattro le pareti di quella che doveva essere la chiassosa stanza da pranzo di Isabella Falconer. Le figure dei contadini e delle contadine, sotto un cielo che se assoluto le esalta e se plumbeo le eterna, sono presentate nei loro gesti sempre uguali e ripetitivi, ma fissati in una monumentalità che rimanda alla pittura agreste di Breton o di Millet¹⁸. Il mare con gli scogli ed il carro coi buoi sono invece motivi tipici della Scuola di Castiglioncello¹⁹, resi tuttavia con una vitalità ed una tensione del tratto pittorico che catturano lo spettatore che li attraversa con lo sguardo. Sulle quattro pareti si dispiega dunque una sinfonia panica che sembra suggerire un'attenzione ai quattro elementi

¹⁸ Sia Carlo Sisi nella monografia su Boldini che Vincenzo Farinella nei suoi studi sull'artista Egisto Ferroni, hanno evidenziato come le figure di contadine dipinte da Boldini e da Banti nel decennio 1860-1870 risentano del realismo campestre francese di Jean-François Millet e Jules Breton.

¹⁹ E. SPALLETTI, *Gli anni del Caffè del Michelangelo (1848-1861)*, Roma 1985, p. 78.

costitutivi della natura²⁰, ma laddove ci si aspetterebbe un *continuum* narrativo, si osservano invece scene isolate tra loro, dove i giganteschi e monumentali buoi si stagliano placidi ed indifferenti al lavoro adiacente dei contadini, e dove il silenzio della marina non sembra essere turbato né dal quotidiano lavoro dei campi né tantomeno dalle isolate figure della guardiana di capre e della lavandaia. Sulle pareti di questa villa aristocratica le ricerche macchiaiole, quasi sempre di piccolo formato, si espandono in dimensioni più ambiziose, gareggiando con le vaste decorazioni murali della grande tradizione pittorica, in un afflato di grande monumentalità che, grazie all'originalità e all'estro di Boldini, conduce ad un ciclo pittorico unico ed altamente originale all'interno del panorama artistico italiano.

Il ciclo della Falconiera; problemi di 'strappo' e di restauro

Nel ciclo delle pitture murali di villa Falconiera a Pistoia, secondo Sigfrido Bartolini (che nel suo volume ha voluto documentare le fasi dello strappo compiuto da Del Serra²¹), Boldini ha lavorato a tempera, con colori in polvere uniti sul momento da un collante organico, forse caseina o addirittura destrina, in uso presso i riquadratori di metà Ottocento per tirare le finte cornici, comportandosi tuttavia come se dovesse lavorare ad affresco, quando la calce appena stesa non permette troppe esitazioni. Questo breve riassunto, che è passato nella critica d'arte come uno dei pochi ma veritieri passi sull'analisi tecnica del ciclo boldiniano, risulta alquanto lacunoso e poco esaustivo. L'operazione di distacco ad inizio del 2015 di due pannelli del ciclo pittorico andati in prestito alla mostra di Forlì dedicata a Boldini²², è stato lo stimolo per fare il punto sulla questione della loro tecnica esecutiva. Occorre tuttavia tornare al 1974, anno in cui Emilia Cardona decide di donare l'intero ciclo alla città di Pistoia; per la prima volta i restauratori dell'*équipe* fiorentina di Tintori, con a capo Alfio Del Serra, hanno dovuto porsi il problema del distacco del ciclo dalle pareti. Lo strappo di pitture è sempre un'impresa molto delicata, resa ancor più problematica in questo caso da una tecnica che si capiva non essere semplice affresco. A differenza dello stacco, che prevede l'asporto dell'intonaco o addirittura – nello stacco 'a massello' – di porzioni di muratura, lo strappo comporta la rimozione della sola pellicola pittorica dell'affresco, cioè del sottilissimo strato di colore. Il lavoro di strappo consiste in questo: sulla superficie della pittura murale vengono applicate, mediante colla reversibile, tele sottili ma resistenti, il cosiddetto 'cencio di nonna', con colla a caldo, che vengono consolidate alla parete con successivo incollaggio di tela di canapa. Essiccata completamente la colla, si ottiene una coesione tra le tele e il colore maggiore di quella tra lo stesso colore e il supporto originario. Pertanto quando la colla sarà ben secca, basterà sollevare un lembo di tela, da un lato, e tirare senza sforzo, arrotolando via via. Tutto ciò che è colore resterà attaccato all'intelaggio lasciando il muro completamente pulito,

²⁰ V. FARINELLA, *L'eleganza nell'arte. Cristiano Banti pittore macchiaiolo a Montemurlo*; catalogo della mostra di Montemurlo a cura di V. Farinella, Firenze, 2014, p. 35.

²¹ Bartolini, *Boldini a Colleggiato...cit.*, p.55.

²² *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, mostra tenutasi a Forlì, Museo di San Domenico, dal 1 febbraio al 14 giugno 2015.

anche se può accadere che di esso rimanga sul muro traccia evidente. A questo punto lo strato di intonaco strappato viene reso impermeabile, sul retro dell'affresco viene incollata un'ulteriore tela di ancoraggio e le tele incollate sulla superficie dipinta vengono rimosse con un appropriato solvente. Alla fine si ha dunque il dipinto tale e quale appariva prima sul muro, con le stesse asperità e porosità originali, come se si fosse asportato l'intero muro con tutti i suoi pregi e difetti. Il tutto può dunque essere fissato al supporto designato, in questo caso dei supporti in fibra di vetro e poliestere di sottile spessore, in modo da consentire l'arrotolamento in vista della nuova sede allestitiva nel Palazzo dei Vescovi a Pistoia. Interrogato più volte sull'argomento, Del Serra ha affermato trattarsi di pitture murali a tempera e con questo appellativo da allora sono sempre state chiamate e conosciute. Nel gennaio del 2015, tuttavia, il Museo del Palazzo dei Vescovi ha acconsentito ad inviare in prestito a Forlì due pannelli del ciclo pistoiese, *Palme e aranci* e la *Contadina che stende il bucato* (Figg. 9a e 9b). Ad eseguire il distacco è stato chiamato il restauratore Giuseppe Gavazzi, il quale aveva partecipato con Del Serra allo strappo del 1974, stavolta coadiuvato dal figlio Massimo²³. Osservando da un punto di vista molto ravvicinato le porzioni di muro da cui sono stati strappati i due riquadri (che rivelano a tratti il lavoro di livellatura precedente alla stesura del colore e dell'intonaco), e la profonda diversità del tipo di pennellata in alcuni punti della superficie pittorica, a Massimo Gavazzi è sorto il dubbio sulla sola presenza della pittura a tempera, con una perplessità sull'uso, descritto da Bartolini, dei collanti deboli. Tale affermazione risulta infatti azzardata, in quanto un'analisi chimica dettagliata nel 1974 non è stata fatta, e se fosse stata usata caseina o destrina adesso le pitture, per motivi diversi, sarebbero notevolmente più degradate. La conferma a tali dubbi è stata sancita dall'osservazione attenta di alcune delle foto che sono state fatte in occasione dello strappo del 1974, da cui emerge infatti un dettaglio molto importante (Fig. 17). In una di tali foto si vede Del Serra che arrotola la pittura strappata, ma si può notare chiaramente come sul muro siano rimaste delle tracce, soprattutto nelle parti in basso e in alto corrispondenti alla balza. Massimo Gavazzi a questo punto si è sentito in dovere di mettere in discussione la tecnica esecutiva del ciclo boldiniano, in quanto se esso fosse stato realizzato unicamente a tempera, per mezzo della tecnica dello strappo sarebbe venuto via tutto il colore, senza lasciare alcuna traccia sulla parete muraria. Questo indizio, unito al fatto che per i fondi e per determinate campiture Boldini sembra aver usato un legante inorganico come il carbonato di calcio, che quindi ha avuto una tenuta maggiore nel tempo rispetto a ipotetiche caseine o destrine, ha fatto inoltre riflettere sul fatto che probabilmente certe parti sono state realizzate a fresco con una pennellata solida e forte, mentre i ritocchi superficiali, così come i pentimenti di certe zone, sono stati realizzati dopo il tempo di fissag-

²³ Giuseppe Gavazzi, nato nel 1936, si è diplomato presso la Scuola d'Arte Petrocchi a Pistoia, specializzandosi nella pittura murale. Ha iniziato l'attività di restauratore nella bottega fiorentina di Leonetto Tintori dove lavorava anche Del Serra, intraprendendo poi un'impegnativa carriera che lo ha portato a essere uno dei più stimati professionisti del settore. Fra i suoi maggiori interventi si ricordano quelli sugli affreschi di Benozzo Gozzoli in Sant'Agostino e di Lippo e Federico Memmi nella Collegiata a San Gimignano, e su quelli del Vecchietta, del Sassetta, del Beccafumi e del Sodoma a Siena. Dalla bottega di Tintori si è formato ed ha intrapreso l'attività col padre a partire dal 1986 anche Massimo Gavazzi, che ha preso le redini della bottega paterna.

gio dell'affresco, probabilmente a questo punto si con un collante organico. Il tempo di presa sull'intonaco dell'affresco è di sei ore, pertanto Boldini deve aver dato una prima stesura, poi all'interno delle sei ore ci è ripassato sopra, ma ormai il primo velo di colore si era fissato e quindi può aver adottato almeno due stesure ad affresco per poi passare sopra con un'acquerellatura successiva; un esempio è dato dallo scoglio sul lato destro della *Marina* (Fig. 1a), dove si può osservare come Boldini abbia steso dapprima tutto il celeste per il mare e poi vi ha inserito la mole dello scoglio, ma essendosi in parte il celeste già fissato, il tono marrone-ocra del masso non è riuscito a celare in alcuni punti il colore dato in precedenza, che quindi è stato fissato in modo forte e dunque con ogni probabilità ad affresco. Lo stesso discorso può valere anche nella scena dei contadini che lavorano il grano, dove sembrano emergere dei disegni neri di una versione precedente su cui poi Boldini ha raffigurato con una stesura il più possibile corposa il prato e le figure, senza tuttavia riuscire a ricoprire completamente i segni precedenti (Fig. 13). Sulla figura gigante della contadina, inoltre, ha usato una grandissima quantità di colore a tempera per coprirlo, ma col tempo tale tentativo si è sbiadito, come emerge chiaramente dal bianco della camicia del contadino in cui spicca in modo netto il taglio del vestito della figura originaria. A

questo punto il discorso rimane aperto, e se da un lato persistono delle perplessità in quanto un restauratore illustre come Del Serra difficilmente può essersi sbagliato (a meno che in questo caso abbia peccato di ingenua superficialità osservando la pittura senza analisi chimiche interne e in mancanza di un'analisi scientifica più dettagliata), dall'altro le testimonianze fotografiche e certi dettagli del ciclo pittorico parlano una lingua diversa. Risulterebbe a questo punto interessante sia interrogare nuovamente Giuseppe Gavazzi, presente con Del Serra al momento dello strappo, che analizzare con delle tecniche a luce radente la pellicola pittorica, oltre che provare ad esplorare la sede originaria, vale a dire l'ex sala da pranzo a Villa Falconiera, con la speranza di trovare tracce del muro originario che possano permettere di identificare finalmente la tecnica esecutiva di questo ciclo pittorico. Boldini dunque continua a stupire anche a distanza di tempo, ma sperando che la proficua e preziosa collaborazione



Fig. 17. Alfio Del Serra (in mezzo) e Giuseppe Gavazzi (alla sua destra) arrotolano una delle pitture della Falconiera in seguito allo strappo dalle pareti (riproduzione tratta dall'archivio fotografico di Palazzo dei Vescovi, Pistoia)Pistoia, Palazzo dei Vescovi.

con Massimo Gavazzi e Cristina Tuci della Cassa di Risparmio possa proseguire²⁴, la mia intenzione è di provare a risolvere questo enigma, e di riuscire finalmente a dare una spiegazione più esauriente dell'affascinante esperimento pittorico che l'artista ferrarese ha dispiegato all'interno della dimora di donna Isabella Falconier.

²⁴ La Dottoressa Cristina Tuci, dell'Ente Cassa di Risparmio di Pistoia, si occupa da molti anni della promozione e valorizzazione della stanza delle pitture di Boldini all'interno del percorso museale di Palazzo dei Vescovi, organizzando anche conferenze ed iniziative volte a far conoscere l'arte dell'artista ferrarese.