

Libri di mostre

Lorenzo Mattotti. Covers for «The New Yorker», Modena, Logos Edizioni, 2018, pp. 144, ill.

Il primo numero del «New Yorker» vide la luce il 21 febbraio del 1925. Erano gli anni del primo dopoguerra, segnati dalle violenze del proibizionismo ma anche dal boom di Wall Street. Da lì a poco, sempre nel 1925, Francis Scott Fitzgerald avrebbe pubblicato *The Great Gatsby*; Walter Percy Chrysler avrebbe fondato a Detroit l'omonima casa automobilistica; e New York, almeno stando ad alcune statistiche, sarebbe diventata la più popolata città del mondo, superando Londra. Internet era lontana, ma anche allora non mancavano per un nuovo giornale sfide e problemi. La radio aveva scombuscolato gli equilibri del giornalismo americano. Qualche anno prima, i cronisti della carta stampata avevano tentato di escludere i colleghi radiofonici dalla sala stampa della Casa Bianca. Senza successo. Per la prima volta, il 4 marzo 1925, l'insediamento alla presidenza americana di Calvin Coolidge, un repubblicano del Massachusetts, sarebbe stato raccontato in diretta alla radio.

I due fondatori del «New Yorker», Harold Ross e Jane Grant, marito e mo-

glie, volevano che la rivista fosse dedicata alla vita culturale della città americana, ma rapidamente il settimanale allargò i suoi orizzonti. Oltre a recensioni di film, libri, rappresentazioni teatrali, raccolte reportages giornalistici, racconti letterari, commenti politici, ritratti biografici e naturalmente le note pagine dedicate ai fumetti. Con una buona dose di coraggio e di elitismo, Ross scrisse in un annuncio pubblicitario che la rivista «non è pubblicata per una anziana signora di Dubuque», la cittadina sul Mississippi, all'incrocio fra l'Iowa, l'Illinois e il Wisconsin, così rappresentativa del grande Midwest e dell'America profonda. Siamo lontani dalla «Casalinga di Voghera» che invece i giornali italiani considerano il loro criterio di lettore. Ancora oggi la rivista usa le dieresi nelle parole dove le vocali si ripetono, come *reëlected* o *preëminent*, per sottolineare il cambio di suono. I numeri sono scritti tutti in lettere, mai in cifre, neppure per quelli più elevati.

Ai più, il «New Yorker» è noto per le sue insolite copertine. Ai tempi della fotografia e del digitale, il settimanale newyorkese continua ancora oggi a dedicare la sua prima pagina a una illustrazione originale. Alcune delle copertine sono rimaste famose, come quella

del 1993 che in occasione della giornata di San Valentino rappresentò un abbraccio tra una donna nera e un ebreo ortodosso. In una mostra che si è svolta all'inizio del 2018, l'Istituto italiano di Cultura di New York ha voluto celebrare le 32 copertine firmate in 24 anni di collaborazione con la rivista americana da un italiano, Lorenzo Mattotti. Nato a Brescia nel 1954, l'artista si è imposto negli anni Ottanta come disegnatore di fumetti, pubblicando *Fuochi* nel 1984.

Oggi il «New Yorker» resta tra i più letti settimanali negli Stati Uniti. Il continuo successo del settimanale non riflette solo le particolarità del lettore americano. Negli anni Venti, la rivista vedeva la luce proprio mentre la radio appariva ai più come un concorrente temibile alla carta stampata; nello stesso modo in cui oggi è Internet a essere ritenuta una minaccia per i giornali. La straordinaria esperienza del «New Yorker» conferma l'emergere di una possibile dicotomia del mercato, tra quotidiani digitali e settimanali cartacei. Una nuova ripartizione della domanda e dell'offerta che in Germania e in Gran Bretagna ha consentito a «Der Spiegel» e a «The Economist» di godere di nuova vita.

Anche in questo senso, l'esposizione newyorkese è l'occasione per interrogarci sulle particolarità del giornalismo italiano. Come qualsiasi pubblicazione, l'obiettivo della rivista americana è di aumentare i lettori e di generare profitti; ma a differenza di altri privilegiando la qualità, nel giornalismo come nella letteratura. Negli anni, il settimanale ha pubblicato racconti di Vladimir Nabokov, Truman Capote o Jerome David Salinger. *Le ceneri di Angela*, di Frank McCourt, è uscito in parte sul «New Yor-

ker» prima di diventare un libro. Lo stesso è avvenuto per *The Hours* di Michael Cunningham, prima di essere trasformato in film, poi premiato con l'Oscar.

Nel 2008, la responsabile della sezione che pubblica racconti letterari, Deborah Treisman, rispose al quesito di un lettore: «L'idea delle vendite in edicola non rientra nel nostro processo decisionale. Nella nostra redazione godiamo del lusso straordinario di poter dibattere della qualità letteraria di ciascun racconto, anziché della sua commerciabilità». In questo senso, la copertina del «New Yorker» è molto rivelatrice. Non solo il disegno è di per sé una scelta elitista, che vuole stuzzicare l'immaginazione e cavalcare l'estetica; ma l'assenza di titoli, sommari, catenacci e altri strilli è altrettanto significativa. Salvo per la presenza talvolta di uno strillo a forma di bandella mobile che copre parzialmente la copertina, il settimanale si affida completamente alla fiducia e alla curiosità del lettore, convinto che la soddisfazione suscitata dai numeri precedenti e la sua credibilità lo premieranno.

Il contrasto rispetto ai settimanali e ai quotidiani italiani salta agli occhi. Dietro a questa differenza vi è certamente il numero di abbonati. Numerosi negli Stati Uniti. Pochi in Italia. Ogni giorno, ogni settimana, una pubblicazione italiana è chiamata a farsi notare da lettori che acquistano senza continuità e senza costanza. Assistiamo così a una rincorsa tra giornali con titoli accesi, slogan gridati, foto accattivanti e immagini pruriginose. C'è di più. Mentre le copertine del «New Yorker» sono coraggiosamente prive di titoli, quelle italiane sono diventate simili a un album di francobolli, un assemblaggio di richiami che non

sempre rispondono a criteri giornalistici. C'è senz'altro il tentativo di impressionare la concorrenza e attirare il pubblico; ma anche di appagare i veri o presunti desideri della proprietà; assecondare le pressioni delle *lobbies* politiche o economiche; privilegiare alcune firme, provocando un deleterio eccesso di vanità. Quanto più sono numerosi i criteri con i quali viene preparata la copertina, tanto più le prime pagine saranno affollate, e probabilmente illeggibili.

Le illustrazioni di Lorenzo Mattotti, raccontate nell'esposizione newyorkese e in un bel catalogo curato da Melania Gazzotti, riflettono un quarto di secolo di avvenimenti nazionali o internazionali: il cinquantesimo anniversario del bombardamento di Hiroshima; le sfilate di moda a Parigi; il famoso *blizzard* di New York del 1996, quando la città rimase paralizzata dalla neve; la maratona newyorkese del 2010, che attirò un numero record di partecipanti; i terribili incendi californiani del 2007. Ogni immagine ha una propria storia. Ve ne sono che hanno viaggiato in Concorde pur di arrivare in tempo in redazione. Altre che sono state pubblicate dieci anni dopo essere state disegnate. E altre ancora che sono il risultato di una corsa contro il tempo quando l'artista, privo di materiale, è stato costretto ad acquistare la necessaria attrezzatura in tutta fretta. Più in generale, come spiega l'art director del settimanale Françoise Mouly, le copertine del «New Yorker» «sbeffeggiano con garbo le nostre infatuazioni». (*Beda Romano*)

Lorenzo Mattotti. *Covers for «The New Yorker»*

New York, Istituto italiano di cultura, 6 febbraio – 18 marzo 2018.

Jean Fouquet. *Das Diptychon von Melun*, a cura di Stephan Kemperdick, Petersberg, Michael Imhof, 2017, pp. 200, 125 ill. a colori e 18 b/n.

Tra il 15 settembre 2017 e l'8 gennaio 2018 alla Gemäldegalerie di Berlino è stato possibile ammirare una piccola e selezionata mostra. L'evento non era di quelli da lasciarsi scappare. Il museo berlinese conserva una meravigliosa tavola che raffigura Santo Stefano che «presenta» un personaggio vestito di pesante e pregiato velluto rosso, bordato di pelliccia. L'identità dell'effigiato ci viene comunicata da una scritta dipinta (a fingere un intaglio sul marmo) su uno spigolo della ricca architettura: è Étienne Chevalier. Insieme a Santo Stefano guarda verso destra, verso l'altra metà del dittico: lì, su un trono ricco di marmi e di perle, sta seduta la Madonna che regge in grembo il Bambino; tutt'attorno angeli blu e rossi. Jean Fouquet dipinse quest'opera con tutta verosimiglianza dopo il 1452. La parte sinistra del dittico, quella col donatore e il santo eponimo, entrò a far parte delle collezioni prussiane nel 1896, mentre il suo compagno finì ad Anversa nel 1841 (una breve «fortuna critica» dell'opera nel museo di Anversa è offerta dal saggio di Nanny Schrijvers nel catalogo che qui si recensisce). Il dittico dovette occupare il luogo per il quale era stato destinato, la Collegiata di Notre-Dame a Melun, almeno sino al 1773, quando la chiesa subì una serie di imponenti lavori di ristrutturazione. Di lì a qualche tempo le strade delle due tavole dovettero separarsi. Si sarebbero incrociate nuovamente solo due volte. La seconda con la mostra che a Berlino ha inaugurato a settembre. Erano ottant'an-

ni, infatti, che le due metà del dittico di Melun non venivano riunite. Prima della recente mostra berlinese era capitato per l'Esposizione mondiale di Parigi del 1937, la stessa esposizione dove veniva presentata *Guernica* di Picasso. Un intero saggio del catalogo, a firma di Katrin Dyballa, si concentra proprio sulla presenza del dittico all'Esposizione mondiale del 1937, anche se magari si sarebbe potuto insistere di più sull'impatto che l'opera ebbe sugli artisti contemporanei.

Dalla mostra di ieri a quella di oggi gli studiosi hanno chiarificato sempre di più i contorni della personalità dell'autore di questo dittico. A partire dall'esposizione *dossier* (la ventiduesima della serie *Les dossiers du département des Peintures*, che presentavano dei problemi e che rendevano noti i risultati delle più recenti ricerche svolte nei dipartimenti del museo francese) del 1981, affidata alle cure esperte di Nicole Reynaud, e senza dimenticare la grande – e davvero cruciale – esposizione parigina del 2003, diretta da François Avril, un intenso lavoro ha caratterizzato gli studi attorno all'opera di questo geniale artista. Proprio ad Avril spetta una sostanziale revisione del catalogo delle opere «tarde» di Fouquet, tanto che lo studioso è giunto, nel già ricordato volume del 2003, ad attribuire una serie di miniature, come quelle delle *Antiquités Judaiques* (Parigi, Bibliothèque National, fr. 247), ad un anonimo maestro che trae il suo nome dal codice che ospita *Des cas des Nobles Hommes et Femmes Malheureux* di Boccaccio conservato a Monaco (Bayerische Staatsbibliothek, cod. gall. 6) e che sarebbe da identificare in uno dei figli dell'artista. Una proposta come questa che poteva giungere solo da uno degli al-

tissimi conoscitori della miniatura francese quale è Avril, ma che si comprende come abbia in un certo senso comportato una sorta di riassetto nell'immagine del pittore che, comunque, non ne è uscita certo diminuita.

Jean Fouquet resta uno degli artisti che incarnano icasticamente un'intera epoca. A lungo attivo per Carlo VII e Luigi XI, capace di ottenere commissioni dalla più influente cerchia dei notabili reali, Fouquet seppe farsi interprete e condensare con la sua pittura diversi stimoli che giungevano dall'Italia e dai Paesi Bassi. Nelle sue opere infatti emergono sia l'elemento italiano, che si individua ad esempio nell'uso sapiente della prospettiva e nell'orchestrazione della luce, sia l'elemento fiammingo, portato dall'arte di Jan van Eyck, che permette a Fouquet di restituire sin nei minimi dettagli gli aspetti della realtà. Sappiamo da una testimonianza di Antonio Averlino detto Filarete che Fouquet fu a Roma negli anni quaranta del XV secolo, precisamente un soggiorno che dovette cadere tra il settembre 1443 e il febbraio 1447, dato che tra questi estremi si racchiude la presenza di Eugenio IV a Roma: del Pontefice pare che il pittore di Tours avesse infatti eseguito un ritratto. Questo del soggiorno in Italia è, da diversi punti di vista, una specie di *mala crux* per gli studiosi: il tentativo di circoscrivere meglio il soggiorno italiano dell'artista vorrebbe dire riuscire a chiarificare anche le vie attraverso cui l'arte italiana è entrata a far parte del linguaggio di Fouquet. Nelle pagine del catalogo Neville Rowley riprende i termini della questione e offre una panoramica sulle diverse posizioni che, soprattutto dal 2003, hanno caratterizzato la ricostruzione del passaggio italiano dell'artista.

Ma il catalogo berlinese offre anche la possibilità di studiare più da vicino il committente del dittico, quell'Étienne Chevalier che al pittore commissionò anche un capolavoro come il libro d'ore il cui nucleo principale di scene narrative – purtroppo ritagliate dalla pagina che le alloggiava – si conserva oggi al Musée Condé di Chantilly. Eberhard König traccia un ritratto di Chevalier quale committente di Fouquet e, più in generale, di opere d'arte. Membro della nuova classe sociale che si ritagliò uno spazio ben preciso nella società parigina del XV secolo, Chevalier era infatti uno dei principali ufficiali dell'amministrazione reale. Il padre di Étienne, Jean, era stato notaio e segretario del re, cariche che sarebbero state poi ricoperte dallo stesso Étienne a partire dal 1442. Una carriera, la sua, sempre in ascesa: divenne presto consigliere del re sino a ricoprire la carica di Tesoriere di Francia (1452). Per Chevalier Fouquet creò alcune delle opere che oggi consideriamo alla stregua di veri e propri capolavori.

Un ampio saggio del catalogo (a firma di Brigitte Kurmann-Schwarz) che accompagna la mostra berlinese si concentra sull'iconografia della Vergine del dittico, che la rappresenta come Madonna in trono e come Regina «angelorum et misericordiae»: una rappresentazione che unisce diverse tradizioni concentrandole in un'unica, efficace raffigurazione, che rimanda alla Vergine come «Sedes Sapientiae». Nei tratti della giovane che Fouquet sceglie per il ruolo di Maria da tempo è stata riconosciuta Agnès Sorel, la favorita di Carlo VII morta di parto nel febbraio 1450: un intero capitolo (di Thomas Kren) fa il punto su questo aspetto, invero spin-

gendosi forse un po' oltre nella lettura «erotica» della rappresentazione.

Oltre ai contributi di Peter Kaumann e Juliane von Fircks, rispettivamente dedicati alla rappresentazione delle architetture nelle opere di Fouquet e ad una puntuale indagine sui tessuti che il pittore rappresenta, il catalogo è chiuso dalle schede delle undici opere. Oltre al dittico ricomposto (sul quale si offrono anche utili pagine che assommano i risultati delle indagini tecniche sulle due valve), trovano spazio anche lo stupefacente autoritratto del pittore – arrivato dal Département des Objets d'art del Musée du Louvre – e il cosiddetto *Ritratto del bufone Gonnella*, opera-chiave per sostenere una tappa ferrarese nel viaggio di Fouquet in Italia che è stato prestato dal Kunsthistorisches Museum di Vienna. Oltre alle opere su tavola delle collezioni dei Musei di Berlino come il Ritratto d'uomo con copricapo rosso di Jan van Eyck, o il Ritratto d'uomo la cui attribuzione oscilla tra il cosiddetto «Maestro di Flémalle» e Rogier van der Weyden, arricchiscono la mostra anche alcune opere provenienti dal Kupferstichkabinett, come i due fogli attribuiti a Benozzo Gozzoli o la pagina della cosiddetta «Cronaca Cockerell», che gli studi degli ultimi decenni hanno ormai attribuito in modo assai convincente a Bathélémy d'Eyck, *alias* il «Maestro del *Cœur d'amour épris*».

Rispetto al monumentale catalogo che accompagnava l'esposizione di Parigi del 2005 quello di Berlino ricorda proprio i cataloghi delle mostre «dossier». Uno strumento agile che, focalizzandosi principalmente attorno al dittico di Melun, pur tuttavia restituisce un'immagine complessa dell'artista e del tempo in cui visse. (Marco M. Mascolo)

Jean Fouquet. Das Diptychon von Melun

Berlino, Gemäldegalerie der Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, 15 settembre 2017 – 8 gennaio 2018.

100 anni di scultura a Milano. 1815-1915, a cura di Omar Cucciniello, Alessandro Oldani e Paola Zatti, fotografie di Luca Carrà, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 304, 146 ill. a colori, broccatura con alette.

Sono 92 le opere che rappresentano la scultura a Milano tra il 1815 e il 1915. Un secolo di opere che testimoniano l'importante collezione della Galleria d'Arte Moderna e che sono il punto d'arrivo di un progetto che vuole tutelarne e valorizzarne il patrimonio: la mostra e il catalogo sono i due perni che rendono conto di questo lavoro. Le sculture, conservate nei depositi del museo, sono state restaurate e presentate alla città che ha potuto confrontarsi con opere per la maggior parte inedite e mai esposte, di grande interesse per la ricchezza e la qualità intrinseca di questi lavori.

Il Comune di Milano e la Galleria, con il sostegno fondamentale di UBS che ha sostenuto i lavori di restauro di 63 opere in marmo, gesso e bronzo, hanno reso possibile l'evento, all'interno di un progetto che impegna da parecchi anni queste istituzioni nella valorizzazione del patrimonio artistico milanese (si pensi alle importanti mostre dedicate a Medardo Rosso (2015) e Adolfo Wildt (2016), artisti di fama internazionale).

Tutte le opere esposte in *100 anni di scultura a Milano. 1815-1915* attraverso

sano il neoclassicismo e il tardo simbolismo e testimoniano l'importanza della produzione scultoria nella Milano del tempo, sia per l'Italia, sia per moltissimi riferimenti internazionali grazie ad artisti conosciutissimi come Grandi, Puttinati, Marchesi, Cacciatori, Troubetzkoy, Wildt, Vela, Barzaghi, Magni e Strazza. Le poetiche che attraversano Milano sono davvero emblema del tempo: da una parte il realismo, con le tematiche socio-politiche, dall'altra il simbolismo emergente. In tutto questo Milano è al centro di sollecitazioni culturali provenienti da correnti letterarie come la Scapigliatura, o dal recupero del mito nella scultura neoclassica.

Parlando del catalogo, ricordiamo le importanti schede storico-critiche delle opere disposte lungo il percorso della mostra, e delle opere presenti nelle collezioni permanenti. Le prime 70 pagine del catalogo sono studi e approfondimenti sulla scultura nell'Ottocento, come il saggio di Francesco Tedeschi, che descrive la stagione dell'«arte pubblica», nel secondo '800, partendo proprio da una riflessione politica ripresa da un intervento assai noto: *Pittura moderna in Italia*, del 1841, di Giuseppe Mazzini. Mazzini già «si poneva il problema di un rapporto fra la definizione di una nuova arte e il riconoscimento di un'identità nazionale». Un saggio di piacevole lettura che illustra, in modo approfondito, il ruolo che questa stagione di arte pubblica ha lasciato nella memoria della città e nella Galleria d'Arte Moderna.

Niccolò D'Agati invece ricostruisce *La storia della catalogazione delle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Milano e l'evoluzione negli studi del XIX secolo in Italia*. Traccia una storia della (s)fortuna della scultura dell'800 nel

XX secolo. Il rapporto tra la scultura e la committenza privata, dall'Unità nazionale alla vigilia della Grande Guerra, è invece analizzata da Sergio Reboira. La progressiva crescita economica a Milano e nel Lombardo-Veneto porta «all'affermazione economica e sociale di nuove famiglie» e apre nuove prospettive nello sviluppo delle arti. Pittura, architettura e scultura sono investite da questa nuova committenza e da questa energia economica che ricade sugli artisti e sulle loro strade espressive.

Isabella Marelli ripercorre le acquisizioni alle Esposizioni di Belle Arti per una Galleria d'Arte Moderna a Brebra. Mentre arte, economia e identità nazionale sono l'oggetto del saggio di Maria Canella che vede la «grande bellezza» di Milano nel lungo '800.

La scultura lombarda in mostra a Parigi nei giudizi della critica francese (1855-1889) è il titolo dello studio di Omar Cuciniello, che ricorda che l'Austria, che all'Esposizione Universale del 1855, ha «inviato a Parigi più sculture che dipinti, grazie alla massiccia presenza delle statue provenienti da Milano», candidava la città a punto di riferimento della scultura italiana. La critica francese, tra elogi e perplessità, recepisce la qualità ed è da questo momento che anche in Francia la «Scuola di Milano» viene riconosciuta per la scultura. Nelle pagine che seguono sono approfondite tutte le tappe che nel 1889 vedono il tramonto della Scuola di Milano. Il saggio sottolinea come Troubetzkoy e Medardo Rosso, non sono stati capiti subito, ma come si vedrà in seguito, saranno i veri protagonisti del «radicale rinnovamento della scultura moderna».

Le modalità di restauro, con tutte le nuove tecniche utilizzate, sono descrit-

te da Marilena Anzani e Alfiero Rabbolini nell'ultimo saggio *Il restauro delle sculture*.

Il catalogo, ricco di immagini, è diviso in sei sezioni che rispecchiano la struttura della mostra: *Il mito. L'eredità neoclassica e l'accademia; La letteratura. Il romanticismo tra temi letterari e sensibilità moderna; Arte in mostra. La scuola di Milano e le grandi esposizioni internazionali; Monumentomania. L'identità nazionale costruita attraverso i volti degli eroi; Dissoluzione della forma. Dalla Scapigliatura a Medardo Rosso; Il vero e il simbolo. Il realismo sociale e le inquietudini interiori all'alba del '900*.

L'ultima parte del catalogo riporta le biografie degli scultori esposti e una bibliografia da cui è partito questo progetto e che come un ponte volge lo sguardo per un futuro di studi e interpretazioni. La serietà del progetto, che lega la conservazione e la proposta espositiva, ne fa un'operazione importante per chiunque voglia conoscere e studiare la scultura italiana e le sue complesse relazioni con l'ambiente internazionale, soprattutto francese. (Claudio Cucco)

100 anni di scultura a Milano. 1815-1915

Milano, Galleria D'Arte Moderna, 23 marzo - 3 dicembre 2017.

Giovanni Boldini. Genio e pittura, a cura di Tiziano Panconi e Sergio Gaddi, Milano, Skirà, 2017, 288 pp. ill.

Il pittore ferrarese Giovanni Boldini (1842-1931), sebbene il suo nome sia indissolubilmente legato a Parigi e ad

una fama vertiginosa quanto internazionale, è oggi orgogliosamente promosso nel mondo come «eccellenza» italiana: solo nel 2016 una mostra con opere del Museo Boldini di Ferrara ha viaggiato fino a Pechino e poi all'Ermitage di San Pietroburgo. L'ultima rassegna italiana rivolta al grande pubblico, a cura di Tiziano Panconi e Sergio Gaddi, si è spostata, con qualche variante tra le opere esposte, dal Vittoriano di Roma alla sabauda Reggia di Venaria. Il catalogo, in entrambe le edizioni, riflette il carattere di questo attuale interesse, che rispetto ai fondamentali contributi scientifici dei primi anni duemila (a partire dal catalogo ragionato realizzato da Pietro e Francesca Dini nel 2002), è legato al mito e alla figura sociale di Boldini, protagonista della Belle Époque parigina.

Il volume alterna saggi di carattere generale e mirati affondi documentari. Al primo genere si ascrive il testo di Panconi, autore nel 2002 di un altro catalogo generale dell'opera boldiniana e di contributi relativi ad altri pittori italiani dell'Ottocento. Il saggio, intitolato *Le «divine»: l'universo femminile nella Parigi di Boldini*, si concentra sull'immagine della donna «moderna» quale emerge dalla ritrattistica boldiniana. Una «galleria di ritratti» in cui paradossalmente l'autore non evoca dipinti, bensì «storie di donne»: ben 17 stringate e aneddotiche biografie, che restituiscono il fascino mondano e l'intrigante immagine divistica di nobildonne, ricchissime eredi, attrici e donne di spettacolo. Scanditi da fotografie d'epoca e inanellati l'un l'altro attraverso il filo dei rapporti con Boldini, i «ritratti» si aprono così con il «proustiano» conte Robert de Montesquiou, per poi far

trionfare la celeberrima marchesa Casati, la ballerina Cléo de Mérode e Donna Franca Florio. Il ritratto dell'ammirantissima «regina di Sicilia» fu rifiutato nel 1901 da Ignazio Florio per l'audace sensualità dell'immagine e venne ritoccato dal pittore fino al 1924; il dissesto finanziario dell'imprenditore siciliano consegnò l'opera all'estero, dove è rimasta fino al rientro in una collezione privata italiana nel 2005. Il limite della rassegna di Panconi, oltre all'inevitabile sbrigatività, è l'ambigua indistinzione tra la ribadita «emancipazione» della donna (o meglio della nobildonna) come fatto storico, e la studiata retorica dei tardi quadri boldiniani, ovvero la spettacolarizzazione letteraria, cronachistica e divistica delle «protagoniste del loro tempo». Anche la lettura del materiale che sostanzia il racconto, i «carteggi noti» e i «documenti e lettere inediti» (i quali tuttavia si limitano alla trascrizione di sei telegrammi amministrativi del 1914 della Galleria Nazionale d'Arte Moderna) annunciati nel titolo, evita di sciogliere il nodo di realtà sociale, costruzione letteraria e intenzione pittorica che problematizza il tema storico-artistico del ritratto femminile di fine Ottocento.

La pittura di Boldini ha un'interessante evoluzione stilistica, supportata dalla nota abilità esecutiva, che muove dalle origini macchiaiole della formazione fiorentina fino alla consolidata e costante maniera parigina, con le tipiche e virtuosistiche «sciabolate» di colore. Un focus su *Boldini e il rinnovamento degli anni francesi* è affidato a Sergio Gaddi, commercialista e curatore di eventi culturali. Partendo dall'arrivo del ferrarese a Parigi nel 1871, il pezzo si

risolve in un tratteggio piuttosto generico del contesto storico-sociale parigino. Si evidenzia in particolare il ben noto e cruciale rapporto di Boldini con la fortunata Maison Goupil, i cui meccanismi di «marketing», di promozione e di condizionamento del lavoro degli artisti segnano l'avvio del successo commerciale del pittore italiano.

Gli apporti inediti agli studi boldiniani spettano a due saggi degli storici dell'arte Loredana Angioino e Leo Lecci. Entrambi raccontano da un'angolatura ravvicinata il ruolo che Boldini ebbe nei contatti tra Italia e Francia in occasione delle rassegne internazionali di fine Ottocento. Il primo prende in esame la sua coordinazione della commissione d'arte per la sezione italiana all'Esposizione Universale di Parigi del 1889, sulla base di un minuto resoconto delle lettere inedite (riportate insieme ad altre di varia cronologia in un'Appendice in fondo al volume) destinate all'amico Telemaco Signorini. Lecci propone poi una ben argomentata analisi dell'intervento di Boldini per la selezione degli inviti francesi alla prima Biennale di Venezia del 1895, dall'intelligenza e modernità delle indicazioni del pittore, ormai famoso nella vivace scena parigina, ai limiti della prima biennale imposti dalla concorrenza dalla concomitante mostra berlinese.

Segue un testo di Marina Mattei che confronta le personalità degli «italiani» Giuseppe Verdi e Giovanni Boldini, i cui

contatti in vita ruotano intorno a due sedute di posa del musicista, per il celebre pastello del 1882 e per il dipinto ad olio ultimato nel 1886. Con quest'ultimo saggio si conferma il carattere nel complesso divulgativo dei contributi.

La sequenza delle 159 illustrazioni segue un ordine cronologico, scandito in cinque sezioni: *Il soggiorno a Firenze. Poetiche e verismo della luce macchiaiola; I primi anni di Parigi. L'amore per Berthe, il gallerista Goupil e la contessa de Rasty; Uno stile destinato al successo. Il pittore della vita contemporanea; Il fascino Belle Époque. Sensualità e magia del ritratto femminile* e infine una nota sulle *Atmosfere e arredi liberty negli anni di Boldini* redatta da Silvio Balloni. Le schede tecniche delle opere presentano una bibliografia essenziale, che purtroppo non rimanda ad alcuni contributi recenti: è il caso del catalogo della mostra *Boldini. Lo spettacolo della modernità* a cura di Francesca Dini e Fernando Mazzocca, del 2015, che per l'approfondimento dei saggi e per la pertinenza dei confronti con opere di altri artisti francesi tra cui Degas, rimane il testo recente di riferimento sulla figura di Giovanni Boldini. (*Filippo Bosco*).

Giovanni Boldini. Genio e pittura
Torino, Reggia di Venaria, Sale delle Arti, 29 luglio 2017 – 28 gennaio 2018.

