

LES ITALIENS À PARIS

De Boldini à Severini (1870 - 1930)

MAURIZIO NOBILE
BOLOGNA · PARIS

LES ITALIENS À PARIS

De Boldini à Severini (1870 – 1930)

LES ITALIENS À PARIS

De Boldini à Severini (1870 - 1930)

22 mars - 21 avril 2018
Galerie Maurizio Nobile
34, rue de Penthièvre - Paris 8e

Sélection d'œuvres
Maurizio Nobile
Enzo Savoia

Catalogue sous la dir. de
Stefano Bosi

Graphique
Ales Bonaccorsi, Milan

Traductions
Alessandro Granato, Londres
Rachel George, Paris

Photo
Blow up di Stefano Martelli, Crevalcore (Bologne)

Secrétariat d'organisation
Justine Noé, Davide Trevisani, Paris

Restaurations
Arianna Splendore, Francesca Lorusso, Milan

Assurance
Ciaccio Broker, Milan

Presse
Vilma Sarchi
VILLEMS – Paris

Remerciements
Attilio Luigi Ametta, Atos Botti, Claudio Conti, Ralph Fassey,
Laura Marchesini, Valerio Mazzetti Rossi, Carmine Pizzi,
Franco e Matilde Savoia, Famiglia Turra.

© 2018 Galerie Maurizio Nobile et Bottegantica

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle
de ce livre faite par quelque procédé ou moyen électronique,
mécanique ou autre, sans le consentement de l'auteur ou de
leurs ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon.

ISBN 978 88 98456 09 3

lesitaliensparis.com | maurizionobile.com | bottegantica.com

MAURIZIO NOBILE
BOLOGNA • PARIS

BOTTEGANICA
BOLOGNA • MILANO

LES ITALIENS À PARIS

De Boldini à Severini (1870 - 1930)

Sous la direction de
Stefano Bosi



C'est avec un immense plaisir et beaucoup d'émotion que nous inaugurons cette exposition intitulée *Les Italiens à Paris. De Boldini à Severini (1870 - 1930)*.

L'idée est née il y a déjà plusieurs années, lorsque la galerie Bottegantica s'affirmait en tant que point de référence au niveau national pour la peinture du XIXe siècle italien et que s'ouvrait contemporainement le siège parisien de la galerie Maurizio Nobile. Les projets alors en cours, les nombreux engagements auprès des salons internationaux et le calendrier chargé d'événements des galeries respectives n'ont malheureusement pas permis de voir la concrétisation de ce projet qui nous tenait tant à cœur.

L'occasion s'est présentée cette année : en concomitance avec le Salon du Dessin et l'important public international qu'il génère dans la capitale française, il nous a semblé opportun, dans cette situation propice, d'organiser cette exposition exceptionnelle.

C'est un grand défi. Proposer ou plutôt présenter à nouveau, les peintres italiens du XIXe siècle à Paris signifie attirer l'attention sur une foule d'artistes talentueux dont la mémoire embrasse – mais se perd aussi – la grande histoire de la peinture européenne.

En ce temps-là, tout le monde se rendait à Paris

et tout le monde absorbait et se confrontait avec la modernité qu'offrait la *Ville Lumière*. Les innovations de ce milieu animé et l'avant-garde introduite par la solide tradition italienne dont nos compatriotes étaient porte-parole atteignirent des résultats admirables et émouvants que l'exposition souhaite restituer, bien qu'en partie seulement.

En raison de motifs évidents nous avons été contraints de faire certains choix chronologiques ainsi qu'une sélection attentive d'artistes et d'œuvres.

Considéré comme le grand portraitiste des femmes, celui qui a su créer autour de l'univers féminin un imaginaire encore dans nos mémoires, Boldini ne pouvait manquer. Citons aussi Corcos dont une œuvre jusqu'ici uniquement connue par une photographie aquarellée et une photogravure est réapparue grâce à une collection privée, le napolitain Mancini, attentif narrateur d'une réalité marginale et riche d'implications émitives, Zandomeneghi, l'interprète raffiné des aléas de l'âme, enfin l'éclatant Gino Severini, considéré comme le « plus français des peintres italiens ».

Les mérites de la rédaction du catalogue reviennent à Stefano Bosi de Bottegantica. C'est à lui que nous adressons nos plus sincères remerciements pour avoir mené avec passion et intelligence un travail de reconstruction critique qui permettra au collectionneur et connaisseur de disposer d'informations scientifiques et curieuses sur les œuvres des artistes.

L'accueil de l'exposition et sa coordination technique ont été rendus possible grâce à l'équipe de la galerie Maurizio Nobile.

It is with great pleasure and heartfelt emotion that we open this exhibition, *Les Italiens à Paris. De Boldini à Severini (1870 - 1930)*.

The idea was born some years ago when the Bottegantica gallery gained a reputation as the definitive reference point in Italy for nineteenth century painting. At the same time, the Maurizio Nobile gallery opened a branch in Paris. Plans, however, were halted for some time with previously-organised projects, as well as numerous international exhibitions and many events in both galleries. It is only now that this idea so close to our hearts has been realized.

The opportunity became clear this year: alongside the *Salon du Dessin* and the international popularity of the French capital, it seemed to us the most opportune moment to hold this wonderful exhibition.

The challenge was a big one. Transporting – and in many cases, bringing back – Italian nineteenth century painters to Paris meant focusing attention on a profound and talented group of artists whose legacy is woven – even blurred – with the great history of European painting.

At the period, everyone was going to Paris, and everyone was drawn by the innovation offered by the *Ville Lumière*. Such vibrant innovation and avant-garde creativity welded with the Italian tradition and was supported by other Italians: it reached marvellous and emotional heights and this exhibition aims, even in part, to recognize that.

For obvious reasons we were forced to make certain decisions under time constraints, and paying careful attention to both artists and works. We couldn't miss Boldini out – known as the portraitist of women who knew how to create a fantastical female universe, unforgettable even today – as well as Corcos, with a work from a private collection that until today has only been known of by the public via painted photographs and engravings. Nor could we not include Mancini, attentive narrator of a more hidden and densely evocative reality, as well as Zandomeneghi, refined interpreter of the movements of the soul, and finally, the glorious Gino Severini, considered “the most French of the Italians.”

We sincerely thank Stefano Bosi from Bottegantica for drafting the catalogue; work he has pursued with passion and intelligence, offering collectors and admirers a critical dialogue replete both with forensic detail and intellectual curiosity on both the works and the artists.

The coordination of the exhibition and the gallery space was the work of the staff of our host, the Maurizio Nobile gallery.

Maurizio Nobile - Maurizio Nobile Gallery
Enzo Savoia - Bottegantica Gallery



SOMMAIRE

Catalogue de l'exposition	10
Giovanni Boldini	11
Vittorio Matteo Corcos	25
Antonio Mancini	33
Ludovico Marchetti	41
Alberto Pasini	47
Federico Rossano	55
Gino Severini	65
Federico Zandomeneghi	71
Liste des œuvres	79
English texts	87

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

GIOVANNI BOLDINI

Giovanni Boldini naît à Ferrare le 31 décembre 1842 d'Antonio, peintre professionnel, et de Benvenuta Caleffi. Dès son plus jeune âge, Giovanni démontre un talent inné pour le dessin qu'il étudie et approfondit grâce aux leçons dispensées par son père. En 1864, il s'installe à Florence et noue des amitiés avec Michele Gordigiani et Cristiano Banti, tous deux peintres confirmés qui bénéficiaient déjà d'une bonne stabilité économique.

En 1865, il peint les artistes habitués du Caffè Michelangiolo sur des tableaux de petites dimensions. La nouveauté éclatante du portrait boldinien est immédiatement relevée par Telemaco Signorini dans un compte rendu de la « Promotrice fiorentina » de 1867 qui marque les débuts de l'artiste ferraraise dans les expositions officielles. Signorini le présente à Isabella Falconer qui devient immédiatement son mécène. En juin 1867, en compagnie d'un ami grec de la noble dame, il effectue son premier voyage à Paris au cours duquel il visitera l'Exposition Universelle ainsi que les expositions monographiques de Courbet et de Manet. Le milieu cosmopolite parisien le fascine et il entrevoit de bien plus importantes ouvertures culturelles et possibilités que ce que lui offre le milieu florentin. Au mois de juillet de la même année il séjourne à Castiglioncello, dans le domaine de Diego Martelli, en compagnie de Fattori et Abbati.

En 1870 il se rend à Londres avec le marchand juif-allemand Reitlinger. En tout, il séjournera en Angleterre cinq mois durant lesquels, outre la réalisation de portraits de personnages locaux haut placés, il renouvelle son admiration pour l'œuvre d'Alfred Stevens et Ernest Meissonier. Au mois de novembre il se rend à Paris. La ville le capture au point de décider d'y rester définitivement. Il loue un atelier au numéro 11 de la Place Pigalle avec Berthe, modèle et maîtresse. C'est à cette période qu'il souscrit un contrat avec le marchand Goupil, qui l'oriente vers une production de tableaux centrée sur des reconstitutions néo XVIII^e siècle alors très à la mode. Mais à la fin de la décennie, l'intérêt pour le genre diminue, l'artiste renouvelle donc son style et se consacre de nouveau au portrait. Le nombre de ses fréquentations mondaines augmente grâce à la comtesse Gabrielle de Rasty, la belle brune, devenue sa nouvelle maîtresse et muse. Au Salon de 1879 il expose *La dépêche* et décide en parallèle de s'inscrire au Comité de la Société Nationale des Artistes Français. Au cours des années 80, il effectue de nombreux voyages : en Hollande en 1880, à Berlin en 1886, à Venise, puis en Espagne et au Maroc en 1889 en compagnie de Degas. Il se met à la recherche de nouvelles inspirations afin de perfectionner son genre du portrait et approfondit ainsi les maîtres du passé : Tintoret, Véronèse, Tiepolo, Van Dyck, Velásquez, Goya, Reynolds et Gainsborough. À partir de la seconde moitié des années 80 il expérimente aussi de nouvelles techniques telles que la gravure et le pastel. À l'Exposition Universelle de Paris en 1889 il apparaît en double veste : exposant et commissaire de la section artistique italienne. Il expose à cette occasion *Le pastel blanc*, récompensé par l'obtention du Grand Prix et de la médaille d'or. En 1895, le maire de Venise, Riccardo Selvatico, l'appelle au sein du comité organisateur de la première Biennale de Venise avec pour mission, la recherche d'adhésions parmi les principaux artistes français d'alors. Au Salon du Champ-de-Mars de 1896, il présente les portraits du chanteur Charles Max et de la marquise Marguerite Rochedfort-Luçay. Le 20 novembre 1897, il rejoint New York pour exposer à la succursale française de la Galerie Boussod-Valadon and Co., située au 303 de la Fifth Avenue. Au mois d'avril 1898 il rentre à Paris. Il reçoit le Grand Prix de l'Exposition Universelle de 1900 et participera avec cinq tableaux au Salon de 1911. Il rencontre cette année-là Lina Bilitis, un nouveau modèle qui pose pour lui jusqu'en 1919. Toujours en 1919, il reçoit deux reconnaissances importantes : le titre officiel de la Légion d'honneur et le titre de Grand'Ufficiale de la Couronne d'Italie. C'est au mois de septembre 1926 qu'il rencontre Emilia Cardona, journaliste de la *Gazzetta del Popolo* de Turin qu'il épousera trois ans plus tard. Il meurt à Paris le 11 janvier 1931.

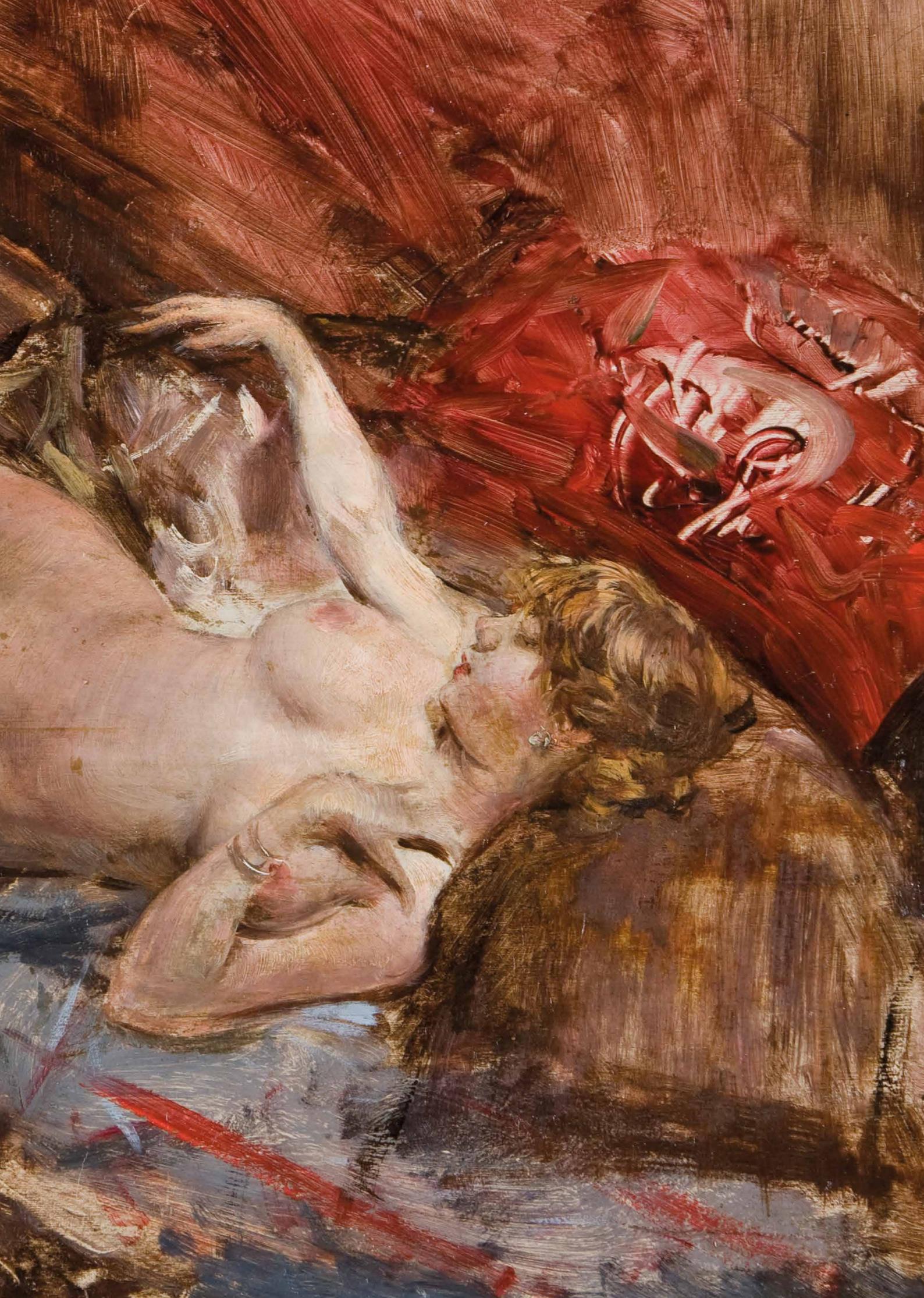
FEMME NUE AUX BAS NOIRS

1885 env.

Huile sur bois, 33 x 55 cm
Signé en bas, à gauche : Boldini

La fin des années 1870 marque le déclin du style Goupil qui ne reçoit plus l'intérêt des collectionneurs désormais tournés vers une peinture plus moderne, moins maniériste. Ce fait se répercute sur la carrière de Giovanni Boldini, lequel confessera à Degas ne plus vendre. En outre, « son extraordinaire habileté d'exécution risque de l'emprisonner dans un cliché à la mode dont le succès commercial est fatallement destiné à s'épuiser »¹. Cela le conduira à reconsiderer ses choix artistiques et, par conséquent, à renouveler son style, malgré une envie irréfrénable et nouvelle de « faire en grand ». Les compositions anecdotiques et la riche peinture des virtuoses cèdent le pas à un genre qu'il avait déjà employé avec succès durant la période florentine, inné, autrement dit le portrait, en particulier le portrait féminin. Les belles femmes sont les protagonistes indiscutables de ses toiles, nus hardis ou habillées à la page, toujours désinvoltes et fières de leur image. Elles incarnent le sentiment de la vie moderne parisienne, cette énergie *in progress* que le peintre réelabora grâce à un dynamisme extraordinaire des lignes qu'il soumet toujours à sa volonté jusqu'à créer une substance abstraite dont les formes et les couleurs palpitan de vie. La décision de se spécialiser dans un genre à succès tel que le portrait conduit rapidement Boldini à mettre en place des poses et des attitudes qui se renouvellent et se transforment au fil des modèles. C'est là que ses symphonies de lumière et de couleur prennent vie. Cette conception reprend parfaitement la théorie élaborée durant ces années par le conte Robert de Montesquiou, célèbre poète et esthète définit par Proust le « Prince de la décadence », qui conduit vers une considération du portrait comme fruit d'un parfait mélange entre la perception de l'artiste créateur et le sujet représenté : l'idée de la création artistique est entendue comme la naissance d'un fluide chez le peintre qui capture l'essence de l'effigie en l'immortalisant sur la toile. Aux plus célèbres portraits en pose de dames de la haute société internationale, Boldini en dépient d'autres de nature plus « secrète » dans lesquels l'œil satisfait du peintre, anxieux de s'approprier une réalité moins éphémère que celle traitée jusqu'alors, restitue l'image nue de certaines modèles capturées dans des moments d'intimité de leur vie privée. *La Femme au bain* (vers 1884), *Le châle de dentelle jaune* (vers 1884), *La lettre du matin* (1884), le présent tableau et la série consacrée à *La toilette* et à *La Contesse de Rasty endormie* ne sont que quelques-unes de ses œuvres dans lesquelles la pudeur est totalement dépassée en vertu d'une peinture aux tons tranchants et couleurs brûlantes, désormais libre de franchir les limites de la simple vue au profit d'une disposition de fervente sensualité, telle une véritable célébration du plaisir, une sensibilité réceptive à toute sollicitation générée par la figure féminine. En découle un concentré de férocité et de souplesse, de gravité et de synthèse que Boldini place au centre de la pensée décadente. Son aversion pour les idéaux et les méthodes du naturalisme toscan touchent une limite si extrême qu'elle est comparable à ce qui stimule des Esseintes, le héros décadent, protagoniste du roman *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans.

¹ R. Campana, notice dans *Boldini, Hellen, Sem. Protagonisti e miti della Belle Epoque*, catalogue de l'exposition, sous la direction de F. Dini, Milan 2006, p. 84.





DAME AU MIROIR

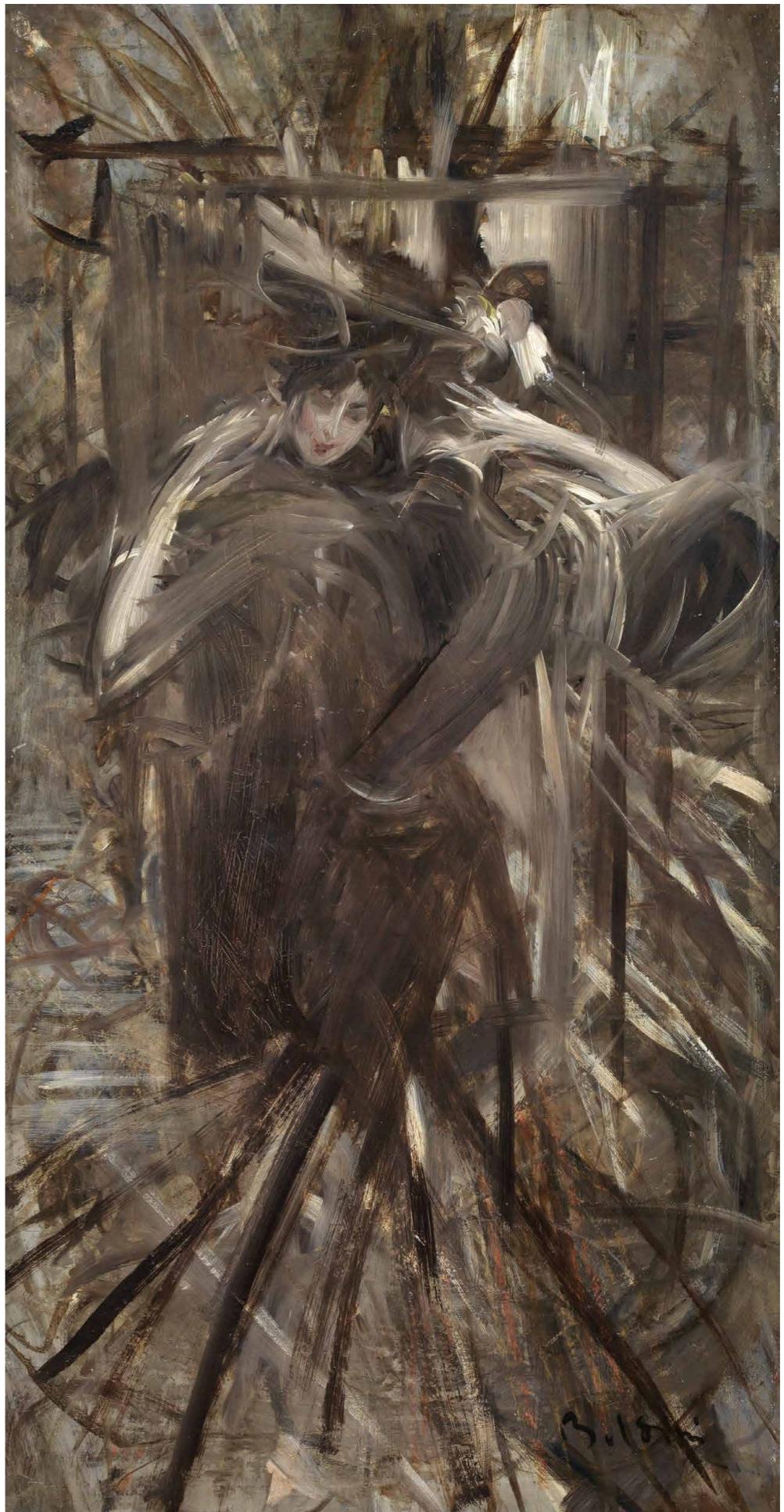
1896 env.

Huile sur panneau de bois, 90 x 45,6 cm

Signé en bas, à droite : *Boldini*

Au verso, inscription autographe d'Emilia Boldini Cardona
n. 93 (?) invent. *Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931*

Le choix de Boldini de faire poser cette jeune femme – dont on ignore l'identité – de dos, contre un miroir qui en reflète les lignes gracieuses, témoigne l'expérience acquise au cours des années par le peintre ferraraïs dans le genre du portrait. L'allure de la jeune fille, occupée à essayer un chapeau à la mode, est désinvolte. Le ton contrasté de la composition retaillée comme un photogramme de vie quotidienne est peint à l'huile avec synthèse et une touche enlevée et agressive, autrement dit les éléments du langage du Boldini de fin de siècle. Toujours attentif à exprimer la vitalité du sujet choisi tout en tendant vers une restitution moderne et suffisante, sa peinture conserve le respect des qualités fondamentales que Charles Baudelaire indiquait déjà en 1863 comme étant caractéristiques de l'esthétique contemporaine : concentration mnémonique de l'image et sa brûlante restitution »¹ à travers un « feu, une ivresse du matin, dans le pinceau [...] presque une fureur en mesure de capturer le fantôme instable d'une réalité toujours fuyante »². À partir de ce moment-là, la peinture de Boldini s'ouvre à une nouvelle saison créative exaltante. Sous son pinceau, une extraordinaire galerie d'images féminines, modernes et indépendantes, prend vie ; des images autrefois représentées avec une fermeté énergique propre à la femme du XIXe siècle. Le nouveau modèle est celui des divines – selon une définition construite par le peintre lui-même sont de « grandes fleurs vivantes que le désir respire et cueille »³ – sœurs proche des femmes-fleur décrite par Robert de Montesquiou et de Marcel Proust et symbole de l'éternel féminin qui se renouvelle à chaque cycle, prêt à une floriture plus verdoyante.



¹ R. Campana, notice dans *Boldini e gli italiani a Parigi*, catalogue de l'exposition, sous la direction de F. Dini, Cinisello Balsamo 2009, p. 214.

² C. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » dans *Le Figaro*, 26 et 29 novembre, 3 décembre 1863.

³ J.-L. Vaudoyer, « Giovanni Boldini » dans *Dedalo*, XI, 1930-1931, p. 1192.

PORTRAIT DE LADY NANNE SCHRADER, NÉE WIBORG

1903

Huile sur toile, 120 x 94 cm

Signé et daté en bas, à droite : *Boldini / 1903*

Au verso, inscription autographe de Giovanni Boldini
Nanne Schrader / Wiborg 1903

Avec l'arrivée du XXe siècle, la dernière grande phase de l'expérience vitale et picturale de Giovanni Boldini s'ouvre. Une période durant laquelle la personnalité de l'artiste ferraraise se présente comme l'un des chocs les plus frontaux avec le présent, renforcée par une meilleure connaissance de soi, notamment son expérience et son génie. Désormais son objectif est celui de cueillir l'inquiétude du nouveau siècle. Il y réussit en se détachant des données objectives du départ, des signes empiriques du monde visuel, pour déplacer l'impression émotive en un « éclair de voies fugitives à saisir au vol »¹. Il s'agit d'un élément présent dans les portraits de ses contemporains tel l'américain John Singer Sargent - bien que les œuvres de Boldini incarnent la plus acharnée et la plus cruelle recherche sur les composantes de l'homme. Cependant on note une impression singulière d'isolement, un détachement total de la réalité avec ses expériences ordinaires au point d'avoir le sentiment de vivre hors du temps. Boldini nous conduit comme par magie dans un univers dont les sens enchantés, flottant dans leur plénitude, ont créé un monde de figures incorruptibles et harmonieuses. Mais aussi un monde sans faille, sans communication avec l'extérieur. En d'autres termes, un monde névrotique, rempli de contradictions où les yeux voient et les mains touchent et tout cela semble vrai, trop vrai pour l'être réellement. Les personnages féminins de Boldini contournent ce monde de névroses qui a aboli les principes canoniques de l'expérience. Les limites du temps et de l'espace sont franchies ou contournées ou renversées.

L'artiste se plaît à insérer ses modèles dans des milieux toujours plus neutres et dépouillés, les représentant en poses fraîches et extrêmement dynamiques. Il arrive souvent que dans leurs tensions internes une seule partie du corps soit en « court-circuit », qu'il commence à vibrer et, par conséquent, à bouger en totale autonomie par rapport au reste. C'est à ce moment que l'image est prête à renaître d'elle-même et à envahir l'espace. Le portrait de Lady Nanne Wiborg (1867-1939) en est un parfait exemple : personnage de relief dans la haute société londonienne, Boldini saisit chez son modèle un caprice impatient, instable, autrement dit « littéraire ». Ce n'est pas un hasard si la noble dame, née à Kragerø en Norvège, et femme de l'industriel allemand Taddeus Schrader a été présidente d'importants cercles culturels ainsi qu'organisatrice d'événements musicaux dans toute l'Europe puis concertiste avec ses sœurs. Boldini la représente en demi-figure, assise, le cou orné de perles, le visage posé sur la main droite depuis laquelle se propage un frisson le long du bras : c'est le signe d'un geste pris sur le vif qui tout en « exprimant ce qu'il est, [...] contient encore ce qui a été mais exprime déjà ce qui sera »². L'œuvre constitue peut-être le miracle artistique du nouveau siècle de Boldini. L'exemple d'une poétique féminine sans poids, vivifiée par une sensualité sans chair, semblable en tout point à une musique de Debussy. De nombreux portraits suivront celui-ci, tous délicieux car l'artiste capture sur le vif la beauté des femmes aux visages souriants, caressées avec amour par le pinceau de l'artiste.



¹ A. Soffici, «Boldini» dans *La Voce*, mars 1909, puis dans *Ibid.*, *Scoperte e massacri, Scritti sull'arte*, Florence 1919, p. 173-176.

² E. Cardona, *Lo studio di Giovanni Boldini*, Milan 1937, p. 16.

DEUX JEUNES FEMMES AU PIANO

1911 env.

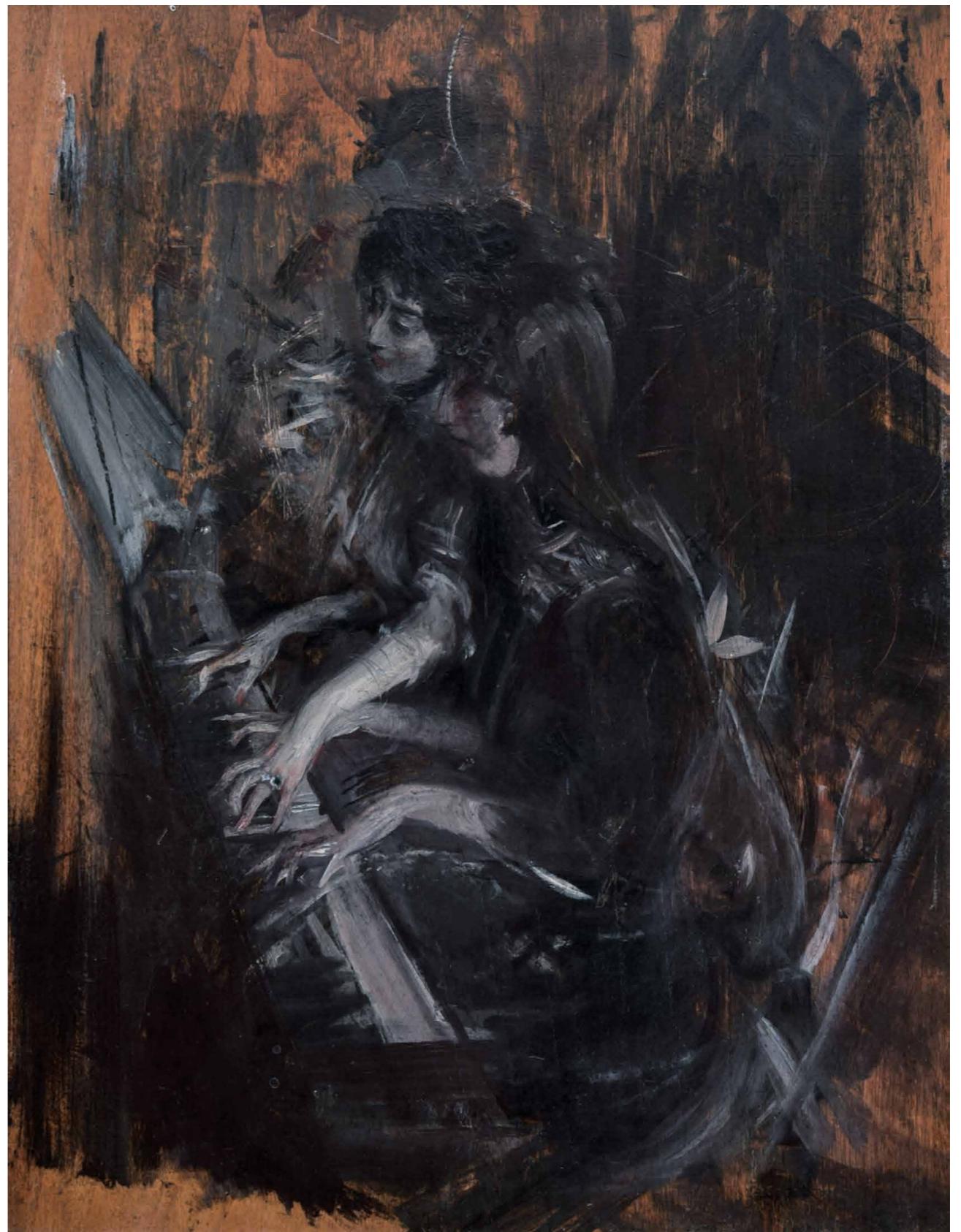
Huile sur bois, 35 x 26,5 cm

Au verso, inscription autographe d'Emilia Boldini Cardona
n. 137B invent. Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931

Dès le début des années quatre-vingt, Boldini ressent la nécessité d'élargir son répertoire parisien à des sujets précisément contemporains, capables de transmettre le déclic de la vie citadine et d'en fixer les moments les plus significatifs. Il est principalement intéressé par des lieux qu'il a jusque-là peu traités et approfondis, autrement dit la vie nocturne avec ses musiciens, ses danseuses, ses chanteurs ou simplement des figurants. Il les revêt d'élégance dans leurs mouvements désinvoltes entre les restaurants, les cafés concerts et les salles de musique. Il saisit singulièrement toute ses figures sur le vif, ainsi surprises dans leurs lignes, couleurs, attitudes, expressions ; des moments instantanés qui, évidemment, n'ont rien de photographiques mais qui pourtant filtrent l'art de la vie. De telles œuvres témoignent de la bonne connaissance des débats contemporains figuratifs d'avant-garde. Elles doivent notamment beaucoup à ses liens avec Degas qui s'intensifient à cette période.

Avec l'artiste français il partage non seulement des soirées au théâtre mais aussi une recherche formelle et stylistique sur les thèmes de la cité moderne. La préférence pour les scènes d'intérieur, illuminées artificiellement, les points de vue rehaussés, le goût pour les poses désinhibées. Les multiples perspectives réunissent en effet une partie de la production des années quatre-vingt – et non au-delà – des deux peintres. Il est difficile de repérer dans la peinture officielle de Boldini les influences plus directes de sa familiarité avec Degas. En revanche, cela est plus facile pour les œuvres nées entre les murs de son atelier du boulevard Berthier.

Parmi les issues heureuses de cette influence, le présent emploi de la palette, à situer vers 1911, précédé de compositions analogues dans le thème (bien que de format et de solutions formelles différentes). Le point de vue particulier, surbaissé, met ici en valeur deux jeunes filles jouant au piano une symphonie à quatre mains. Malgré la qualité d'expression des visages, l'image saisit sur le vif l'instant le plus fécond du travail de musicien, c'est-à-dire, la répétition d'un concert. Le découpage particulier du cadrage sur trois côtés invite par ailleurs le spectateur au cœur de l'action. Les mains fuselées des pianistes se déplacent avec légèreté sur le clavier faisant vibrer le tempo musical avec un jeu de lignes segmentées qui suggèrent une ouverture hors cadre. L'ensemble est enrichi par une touche frétilante ainsi que par la finesse flamande de la gamme chromatique de gris-bruns. Il s'agit d'un hommage explicite à la peinture de Frans Hals que Boldini avait admirée à Florence mais qu'il n'étudiera qu'en 1880 lors d'un voyage en Hollande.



SEÑORA MATÍAS DE ERRÁZURIZ ORTÚZAR,
NÉE JOSEFINA VIRGINIA DE ALVEAR FERNÁNDEZ CORONEL
1912

Huile sur toile, 153 x 98,5 cm
Signé et daté en bas, à droite : *Boldini / 1912*

C'est la belle Josefina Virginia de Alvear (1859-1935) qui pose pour cet extraordinaire portrait, descendante de l'une des familles les plus influentes et prestigieuses d'Argentine de son temps (le père Diego comptait parmi les plus grands représentants de la vie politique du pays, l'oncle Torcuato avait reçu le poste d'intendant de la ville de Buenos Aires en 1880 tandis que le cousin Marcelo fut président de la République d'Argentine entre 1922 et 1928). Elle demeure dix ans à Paris avec son époux, le diplomate chilien Matías de Errázuriz Ortúzar, et leurs deux enfants Matías et Josefina. Collectionneuse raffinée d'œuvres d'art et connaisseuse attentive de la littérature européenne, Josefina se laissa séduire par le pinceau de Boldini à trois reprises. Pourtant, des trois portraits, seul celui-ci restitue sur la toile l'aspect vigoureux, intellectuel et caractériel de la noble dame aux attributs de femme moderne. Une femme sûre d'elle, entreprenante, consciente, capable de contrôle et d'ironie, comparable aux héroïnes dramatiques d'Henry James, téméraires bien que souvent écrasées par le poids imposé par leur statut social ou aux protagonistes émancipées des récits d'Annie Vivanti. « Toute froufrou, incroyablement féminine »¹, sur un fond sombre, les grands yeux de bistre noir, les lèvres rouges assorties à la robe de soirée qui l'enveloppe, le décolleté audacieux, le regard fixe, madame de Alvear se présente comme un superbe exemple d'une féminité toute parisienne capturée par Umberto Boccioni. Celui-ci avait rejoint la capitale française deux semaines plus tôt. Le 17 avril 1906, il écrivait à sa mère et à sa sœur : « J'ai vu des femmes dont je ne n'aurais jamais soupçonné l'existence ! Elles sont toutes peintes : cheveux, cils, yeux, joues, lèvres, oreilles, cou, épaules, poitrine, mains et bras ! Elles sont peintes de façon si merveilleuse, si intelligente, si raffinée telle une œuvre d'art. Et notez que cela vaut aussi pour celles de rang inférieur. Elles ne sont pas peintes pour remplacer la nature, mais par goût, avec des couleurs très vives : les cheveux sont réalisés dans le plus bel or et les petits chapeaux placés dessus se transforment en chansons ; merveilleux ! Le visage pâle, la pâleur d'une porcelaine blanche, les lèvres de pur carmin avec des contours nets et hardis, les oreilles rouges. Le cou, la nuque et le sein très blancs. Les mains et les bras sont peints de manière à ce que toutes aient des mains immaculées, reliées à des bras musicaux par des poignets gracieux »². En représentant la noble dame argentine dans une pose déterminée et avec aisance, Boldini semble reprendre une grande tradition du portrait du XVIII^e siècle anglais, de Joshua Reynolds à Thomas Gainsborough. Il rend ainsi hommage à celle qui, dans son genre, fut la « reine » de son temps. Le tableau décorait à l'origine le palais fastueux des époux Errázuriz à Buenos Aires, aujourd'hui siège du Museo Nacional de Arte Decorativo.



¹ D. Cecchi, *Giovanni Boldini*, Turin 1962, p. 234.

² G. Agnese, *Vita di Boccioni*, Florence 1996, p. 93.

VITTORIO MATTEO CORCOS

Vittorio Matteo Corcos naît le 4 octobre 1859 d'Isaac et Judith Basquis. En 1875 il se rend à Florence où il est immédiatement admis le 23 novembre en seconde année du cours de dessin à l'Académie des Beaux-Arts. Deux ans plus tard il est primé et reçoit la médaille d'argent au concours de fin d'année. Grâce à une bourse d'étude mise à disposition par la Commune de Livourne, il se rend à Naples en 1878 afin de suivre les cours de peinture de Domenico Morelli à l'Institut des Beaux-Arts. Son parcours d'études est si brillant que son *Arabe en prière*, exposé à la Promotrice Salvator Rosa de 1880, est acheté par le roi Humbert Ier. Cette même année il se rend à Paris et, avec le peu d'argent qu'il avait à disposition, il loue une petite chambre à Vaugirard. Les premiers temps sont difficiles, et pour arriver à la fin du mois il illustre des partitions musicales pour l'éditeur Hegel et peint des éventails à la mode. Son talent sera remarqué par Edmond de Goncourt et par la princesse Mathilde Bonaparte laquelle invite le jeune homme dans son illustre salon alors fréquenté par des lettrés de renom tels Gustave Flaubert et Émile Zola dont il deviendra ami.

Malgré ces relations importantes, les commandes se font attendre et les faibles gains suffisent tout juste à acheter la toile, les couleurs et à payer le modèle de son premier tableau « parisien », *Les pensionnaires à l'église* (1881) ; un tableau que Goupil achète et revend tout de suite à un noble portugais. Le sujet justifiait sûrement la circonstance, conforme au goût pour l'anecdote mondaine promue par le marchand parisien mais aussi à l'amitié liée peu de temps plus tôt avec Giuseppe De Nittis qui l'estime et l'encourage à s'orienter vers ce genre de peinture à la mode. Le succès du tableau est tel, qu'il convainc Corcos de signer un contrat exclusif avec Goupil d'une durée de quinze ans. À partir de 1882, plus de soixante-dix tableaux passeront entre les mains de Goupil et ses affiliés. Léon Boussoud et Théo van Gogh prendront d'ailleurs soin de les reproduire en chronophotographies destinées à une ample diffusion. Parmi ces œuvres citons le « diptyque » *Dis-moi tout ! et Nous verrons !* (1883), *Idylle à la mer* (1884), *Midi à la mer* (1884) et l'aquarelle *Lune de miel* (1885) : tous de parfaits exemples de ce genre de peintures captivantes, empruntées à une modernité complaisante vis à vis de la sensibilité de l'époque. Malgré son adhésion au style Goupil, l'artiste réussit à conserver une propre autonomie expressive qui le conduit parfois à expérimenter de nouveaux thèmes. *À la brasserie* (1881) exposé au Salon de 1881 et *Figures dans un omnibus* (1881) témoignent bien de cet aspect versatile et des fruits d'une recherche personnelle qui privilégie des premiers plans impitoyables illustrant une humanité endolorie, proche de celle décrite par Zola dans ses romans.

En 1884, il effectue un bref séjour en Angleterre, tandis qu'en 1885 il est présent au Salon de Paris avec le *Portrait de jeune femme*. L'année suivante il rentre à Livourne pour son service militaire. En 1897, il expose à la « Festa dell'Arte e dei Fiori » de Florence Réves, considéré par tous comme étant son indiscutable chef-d'œuvre. À partir de ce moment-là son œuvre privilégie le genre du portrait dont il devient rapidement l'un des principaux représentants en Europe comme en témoignent les portraits de l'empereur d'Allemagne Guillaume II et de son épouse Auguste-Victorie (1904) ou encore ceux de la reine Amélie du Portugal (1905) et de la reine Marguerite de Savoie (1922). Il meurt à Florence le 8 novembre 1933.

AU BOIS DE BOULOGNE

1882 env.

Huile sur bois, 54 x 33 cm

Signé et daté en bas, à gauche : *V. Corcos*

À Paris où il s'établit dès 1880, Corcos signe un contrat de quinze ans avec le marchand Adolphe Goupil pour lequel il peint plus de quatre-vingt-dix tableaux qui lui assureront une rapide notoriété ainsi qu'un succès auprès du public et de la critique. Après le premier tableau, *Les pensionnaires à l'église*, l'artiste débute une série d'œuvres dans lesquelles il illustre les atmosphères magiques de la longue allée qui relie le Bois de Boulogne à l'Arc de Triomphe souhaité par Napoléon III sur projet de l'architecte Jean-Charles-Adolphe Alphand entre 1855 et 1864. Corcos se plaît à définir sous des ciels aérés peints avec une matière brillante semblable à du vernis, des allées ombragées, des cailloux et des touffes d'herbe mais aussi des figures proches et lointaines réalisées avec la pointe du pinceau, des amazones et des cavaliers, des jeux d'enfants au bord de l'allée, des époux en promenade avec leurs chiens charmants ou, comme dans le cas présent, en conversation sur les bancs du Bois de Boulogne¹. La notion du réel donné par les divertissements de l'homme disparaît comme par enchantement en visions figées dans une intemporalité classique. Mais dans les moments où domine l'objectivité, Corcos sait être extraordinairement lumineux et heureux, au point qu'il se permet, et cela lui réussit, un caractère enjoué pour lequel il semble être porté : un aspect festif délicieusement singulier, imprégné de lyrisme.

L'inédit *Au bois de Boulogne* documente bien la vocation « mondaine » de l'artiste livournais – on le surnommait d'ailleurs « peintre des jolies femmes » – caractérisée par une exécution impeccable, raffinée dans le choix chromatique avec un rendu soyeux de la peinture. La femme se blottit, frémissante, entre les bras de son compagnon, la lumière claire sur le visage, les reflets lumineux de la veste floue sont vraiment à couper le souffle. Le soin des détails et l'impression voulue de *non finito* au niveau du traitement du paysage semblent renvoyer aux enseignements du maître Morelli. En revanche, le rendu du plein air, le clair-obscur savant, la finesse des figures ainsi que la délicatesse des sentiments renvoient à Giuseppe De Nittis.



¹ Citons à titre d'exemple *Jeune femme se promenant au Bois de Boulogne* (1883-1885), *Le semeur de Parc Monceau* (1884), *Les heures tranquilles* (1885 environ), *Femme au chien* (1885), Paris, *La promenade* (1886), *La promenade dans les allées* (1906).

DIS-MOI TOUT !

1883

Huile sur toile, 93 x 60 cm
Signé et daté en bas, à gauche : *V. Corcos / 83*

Le tableau – dont on avait perdu la trace depuis la fin du XIXe siècle – est réapparu par chance au cours des préparatifs de l'exposition. Il s'agit de l'un des chefs-d'œuvre absolus de la production parisienne de Corcos, exécuté en 1883 et immédiatement acheté pour 1070 francs par Théo Van Gogh, frère de Vincent et responsable de la succursale de la Goupil & Cie (depuis 1884, Boussod, Valadon & Cie, successeurs de Goupil & Cie) située au numéro 19 du boulevard Montmartre, croisement stratégique entre l'Opéra et la Bourse. L'achat avait été précédé par l'arrivée à la galerie du tableau *Nous verrons !* (dispersé) un mois et demi plus tôt, de mêmes dimensions, à l'origine conçu en pendant de *Dis-moi tout !*. Les deux œuvres, captivantes jusque dans leurs titres à effet, furent par la suite vendues 2250 francs chacune au marchand américain Charles Field Haseltine.

Comme cela a été récemment souligné par la critique, le succès des deux tableaux est dû en grande partie à la décision du marchand Goupil de les reproduire en gravure avec des formats et des techniques diverses. Leur diffusion fut immédiate et connut un grand succès commercial. L'issue positive du projet conduit, en 1884, la Maison Goupil à reproduire les deux images en format photographique avec des retouches à l'aquarelle pour la série *Carte Album et Galerie Photographique*. En 1886, leurs réductions en photogravure seront mises sur le marché, insérées dans la série des *Estampes miniatures*¹.

La variété de reproduction de *Dis-moi tout !* indique donc la popularité exceptionnelle atteinte par l'image au point d'être considérée avec *Enfin...* *Seuls !* du napolitain Edoardo Tofano comme l'icône d'amour indiscutable de la Belle Époque. Il est impossible d'imaginer les décorations des intérieurs bourgeois de l'époque sans l'une de ces reproductions. Ce qui intrigue dans le tableau c'est la dimension figée, presque onirique, qu'introduit Corcos dans la scène illustrée : sur un fond de ciel et de mer délimités au premier plan par une balustrade, une jeune femme debout, vêtue à la mode, observe au loin le navire qui transporte l'homme dont elle est éperdument amoureuse. Une amie, assise à ses côtés et sans être au courant des faits, lui prend les mains, prête à lui soutirer le secret de la mélancolie qui transparaît sur son visage. L'image féminine est comme transfigurée, elle se fond dans le monde fabuleux de la mémoire et devient une entité lointaine, presque mythique, une réalité immobile, hors du temps. Pour décrire ce monde inspiré par l'univers insouciant et heureux du XVIIIe siècle français, Corcos utilise une prose picturale empruntée chez Watteau puis filtrée par la leçon de James Tissot qui relève et se traduit en une œuvre marquée par une atmosphère poétique dans laquelle comportement réaliste, vocation lyrique, transfigurations ambitieuses coexistent.

¹ Les diverses estampes sont conservées au Musée Goupil de Bordeaux. *Dis-moi tout !*, cliché référence cl. 388, inv. 9.I.II.8.956 (I); *Nous verrons !*, cliché référence cl. 198, inv. 9.I.II.8.957 (I); *Dis-moi tout !*, photogravure de Boussod, Valadon & Cie, 1884, impression en couleur avec rehauts de gouache inv. 90.I.2.337, *Nous verrons !*, photogravure de Boussod, Valadon & Cie, 1884, impression en couleur avec la lettre, inv. 90.I.2.338; *Dis-moi tout !*, photogravure de Boussod, Valadon & Cie, 1886, estampe miniature n. 49, inv. 9.I.I.2.132 (I); *Nous verrons !*, photogravure de Boussod, Valadon & Cie, 1886, estampe miniature n. 50, inv. 9.I.I.2.133 (I).



L'AMATEUR DES ESTAMPES (PORTRAIT D'ADOLphe GOUPIL ?)

1884 env.

Huile sur toile, 116 x 81 cm
Signé en haut, à gauche : *V. Corcos*

Le contrat signé avec le marchand Goupil permet à Corcos de bénéficier immédiatement d'une relative tranquillité économique et d'obtenir l'attention toujours plus croissante des collectionneurs – français et étrangers – envers ses travaux. C'est dans ce but qu'il cherche à créer autour de lui un riche réseau d'amitiés haut placées, étudiées au cours de sa fréquentation des salons organisés par la Maison De Nittis ou des retrouvailles mondaines d'Enghien-les-Bains, la célèbre ville thermale située à treize kilomètres de la capitale qu'il visite régulièrement depuis ses débuts parisiens. Dans ces milieux, l'idée esthétique de l'art pour l'art était diffusée. Un principe selon lequel chaque thème, y compris le plus insignifiant, peut être représenté en clef du « Beau » qui seul a le pouvoir de purifier les formes et leur donner une nouvelle vie. Cette orientation fut naturellement suivie par Corcos et exploitée de façon extraordinaire. Il réalise une série de toiles dans lesquelles son don inné d'observateur attentif du vrai se mélange à une nouvelle verve narrative, désormais lente et calme mais aussi vive et riche de tournures empruntées à la leçon de James Tissot pour lequel il nourrit une vénération particulière. Ce sont surtout les sujets liés à la mondanité élégante qui capturent son attention. Il les alterne avec d'autres plus originaux par le langage et le découpage de la composition. À la brasserie, exposé au Salon parisien de 1881, *Figures dans un omnibus* (1881, lieu de conservation inconnu) et le présent tableau témoignent bien de cette versatilité et des mérites d'une recherche personnelle qui priviliege d'impitoyables premiers plans dédiés à une humanité proche de celle décrite par Émile Zola dans le cycle de roman consacré à la famille des Rougon-Macquart. Les personnages et les contextes dans lesquels ils évoluent sont ici observés et décrits avec un réalisme scrupuleux selon le canon de l'impersonnalité et de ladite « éclipse de l'auteur ».

L'amateur des estampes pourrait être le tableau de titre analogue mentionné dans les sources datées du début du XXe siècle, reportant les œuvres réalisées par Corcos pour Goupil. Mais ce n'est pas tout ! La ressemblance de l'homme représenté avec le marchand parisien suppose que l'œuvre ait été conçue dès les origines comme le portrait de celui-ci car, cela est su, sa fortune économique s'est justement construite sur le commerce des estampes et de l'édition d'estampes réalisées d'après des tableaux anciens et modernes.



ANTONIO MANCINI

Né à Rome le 14 novembre 1852, Antonio Mancini s'installe à Naples avec sa famille en 1865. Il y fréquente l'école gérée par les Pères de l'Oratorio dei Girolamini et les cours du soir à l'église de San Domenico Maggiore. En juillet il s'inscrit à l'Institut des Beaux-Arts. C'est là qu'il suit les cours de peinture de Domenico Morelli qui l'invite à étudier les grands maîtres du XVIIe siècle napolitains et hollandais chez lesquels l'artiste puise son inspiration pour alimenter ses recherches sur les effets de lumière. En 1871 il fait la connaissance du comte Albert Cahen d'Anvers, son premier mécène et collectionneur qui l'aide à vendre ses tableaux à Paris le faisant exposer dans la vitrine d'Alphonse Portier, propriétaire d'un magasin d'articles des beaux-arts situé rue de La Rochefoucauld. Parmi les tableaux exposés, citons *L'écolier portant ses livres* que le marchand Adolphe Goupil achète en 1872. Il faut cependant attendre le transfert de l'artiste à Paris au mois d'avril 1875 pour rejoindre un accord commercial, signé le 18 juillet, qui prévoyait son retour dans sa patrie afin de préserver l'essence de sa poétique. Il est à Naples début septembre et il se met immédiatement au travail. Un mois plus tard, les inventaires de Goupil enregistrent l'acquisition d'un nombre significatif de ses peintures. Malgré les misères et les frustrations d'une vie menée avec peu de moyens, l'artiste – y compris lors de son second séjour parisien (1877- 1878) – continue de travailler pour le marchand auquel il remet des œuvres plus sereines que les « drames » napolitains de la période précédente. L'humanité y est cueillie avec un aspect moins pathétique mais davantage plastique. La forme commence à se corroder donnant ainsi vie à ce travail sur la couleur qui conduira l'artiste aux compositions explosives de sa période de maturité. Au mois de mai 1878, il décide de se rapatrier définitivement mais avant il achève le *Saltimbانque au violon*, son indiscutable chef-d'œuvre. Les années suivantes, il réalisa une série d'œuvres notables telles *La vendeuse de corail*, *La maison des gages, Se vend !* (toutes datées de 1878) mais aussi une série de paysages, souvent peints sur bois, qui reflète particulièrement le climat parisien comme le montre la ravissante *Villa communale de Naples* (1880). En 1881, suite à de violentes crises de nerfs, il est interné dans un institut psychiatrique au sein duquel il peint quelques-uns de ses plus intenses et dramatiques autoportraits. Deux ans plus tard, il déménage à Rome grâce à son amitié avec le marquis Capranica del Grillo pour lequel il réalise en 1892 un célèbre tableau aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres. Et c'est justement à Londres que l'artiste effectue deux importants séjours (en 1901-1902 et en 1907-1908) durant lesquels il est l'hôte du peintre John Singer Sargent qui l'introduit auprès du marché anglais, convaincu de son talent extraordinaire de portraitiste. Entre temps, en 1904, Mancini expose à L'Internationale de Düsseldorf, à l'Universelle de Saint Louis, à l'Exposition Italienne de Londres, et participe à l'Internationale de Rome avec *Mon père avec les oiseaux*. En 1905, à l'Internationale de Munich, il reçoit la médaille d'or – très convoitée – pour le *Portrait de la Signora Pantaleoni* (1904) et présente à la Biennale de Venise le *Portrait du père*. Après plusieurs voyages en Belgique et en Hollande où vivait le peintre Mesdag, l'un de ses premiers mécènes, il débute en 1908 une intense collaboration avec l'antiquaire allemand Otto Messinger. En 1911 il signe un contrat avec le riche industriel français Fernand du Chêne de Vère qui l'accueille dans sa villa de Frascati jusqu'en 1918, date à laquelle le peintre décide à nouveau de se rendre à Rome chez son petit-fils où il se consacrera sans relâche à son activité, caractérisée dans cette dernière période par un regain d'intérêt pour la définition plastique des figures. Nommé Académicien d'Italie en 1929, il meurt à Rome le 28 décembre de l'année suivante.

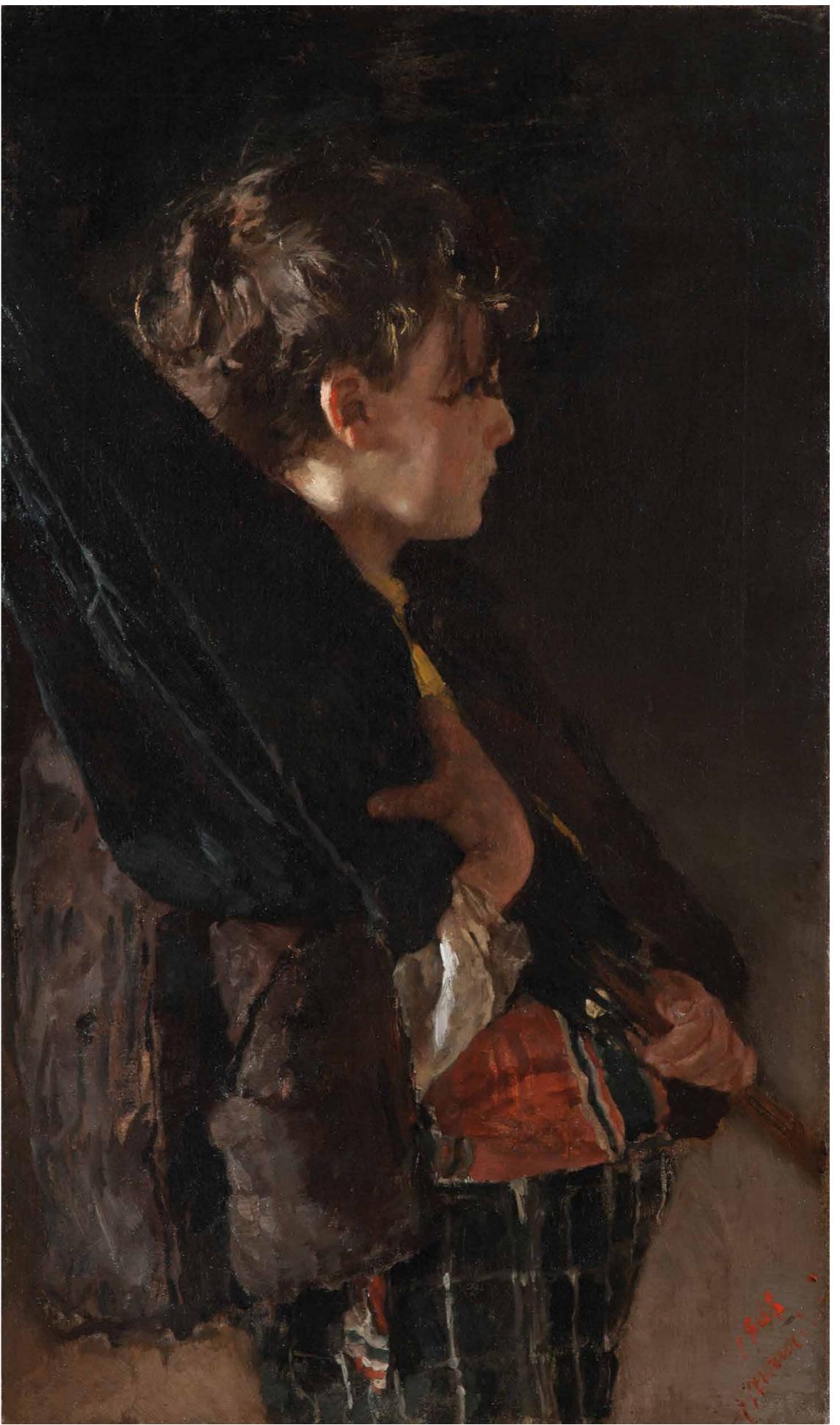
GAMIN AU PARAPLUIE

1868

Huile sur toile, 87,5 x 51,5 cm

Signé et daté en bas, à droite : 1868 / A. Mancini

Né à Rome en 1852, Antonio Mancini démontre dès son plus jeune âge un goût inné pour la « belle peinture » ainsi qu'un talent précoce naturel, au point d'être très tôt considéré comme un enfant prodige destiné à un grand avenir. Toutefois, il ne construira sa célébrité de « prédestiné » que lorsque, adolescent, il rejoint Naples. Il visite les églises et leurs œuvres grâce auxquelles il acquiert les qualités techniques du riche patrimoine pictural du XVIIe siècle : de Caravage à Battistello Caracciolo, de José de Ribera à Massimo Stanzione, de Luca Giordano à Mattia Preti. À ses débuts de formation s'ajoute assez vite la fréquentation des ateliers de Stanislas Lista, de Domenico Morelli et de Filippo Palizzi afin d'orienter sa peinture vers un naturalisme plus rigoureux. C'est dans cet environnement culturel, de goût, sentimental et moral, que naît et se construit l'art de Mancini ; c'est là que naît la volonté de rendre à la peinture napolitaine la monumentalité perdue des siècles passés mais aussi de l'enrichir de nouvelles valeurs formelles. Des valeurs qu'il cherche – et trouve – en fréquentant les méandres étroits des ruelles napolitaines et en observant les enfants pauvres qui les peuplent. Certains d'entre eux deviennent rapidement ses modèles préférés. Leurs physionomies apparaissent dans de nombreux tableaux de cette période, représentées sur un fond de misère : l'un est sain, les joues pleines et les lèvres rouges, l'autre à l'air maladif, le teint jaunâtre et les lèvres livides, l'autre encore est grassouillet, joufflu, les sourcils marqués, les yeux noirs. Face à ces œuvres, il en faut peu pour comprendre que la grande nouveauté de Mancini réside non seulement dans le choix des sujets, ces enfants des rues à la Pasolini, mais aussi dans le traitement de la facture qui coïncide parfaitement avec la forme synthétique – mais vraie – du miroir. À la différence de Morelli et de Palizzi, Mancini revient à une objectivité sans égal du point de vue de la recherche pointilleuse du détail à recréer : elle résonne par sa profondeur éthique et formelle dans une vérité inconditionnelle faite de lumière qui précise et définit l'image. Dans le *Gamin au parapluie* on respire une noblesse simple et naturelle de la mise en page et de l'attitude. On ne trouve aucune volonté narrative, aucun détail ni animation dans le fond de la composition. Afin d'évoquer la simplicité et la pureté, l'artiste choisit l'image classique du XVIIe siècle, c'est-à-dire celle d'un jeune garçon de profil qui tient entre les mains un parapluie noir. Ses yeux brillent, les contours de son corps se fondent dans l'atmosphère obscure du fond. Un lieu imaginaire où le temps s'est arrêté à l'improviste. L'enfant ne nous regarde pas, son attitude suggère un détachement du monde extérieur au point que tout contact avec lui, son regard, ses pensées, son histoire, est impossible. Les cheveux, si brillants, incroyablement sombres, souples, assez défaits pour sembler désordonnés, contribuent au charme du tableau, tout comme le teint du visage qui affleure avec prééminence le fond de la composition. Réalisé en 1868, à l'âge de seize ans seulement, la toile est un chef-d'œuvre précoce des premières années d'activité de Mancini. Il semble que le maître Morelli aurait considéré après l'avoir observée qu'il n'avait plus rien à enseigner à un tel talent. « Le gamin c'était moi ! » affirmera par la suite l'artiste, soulignant le caractère autobiographique du tableau.



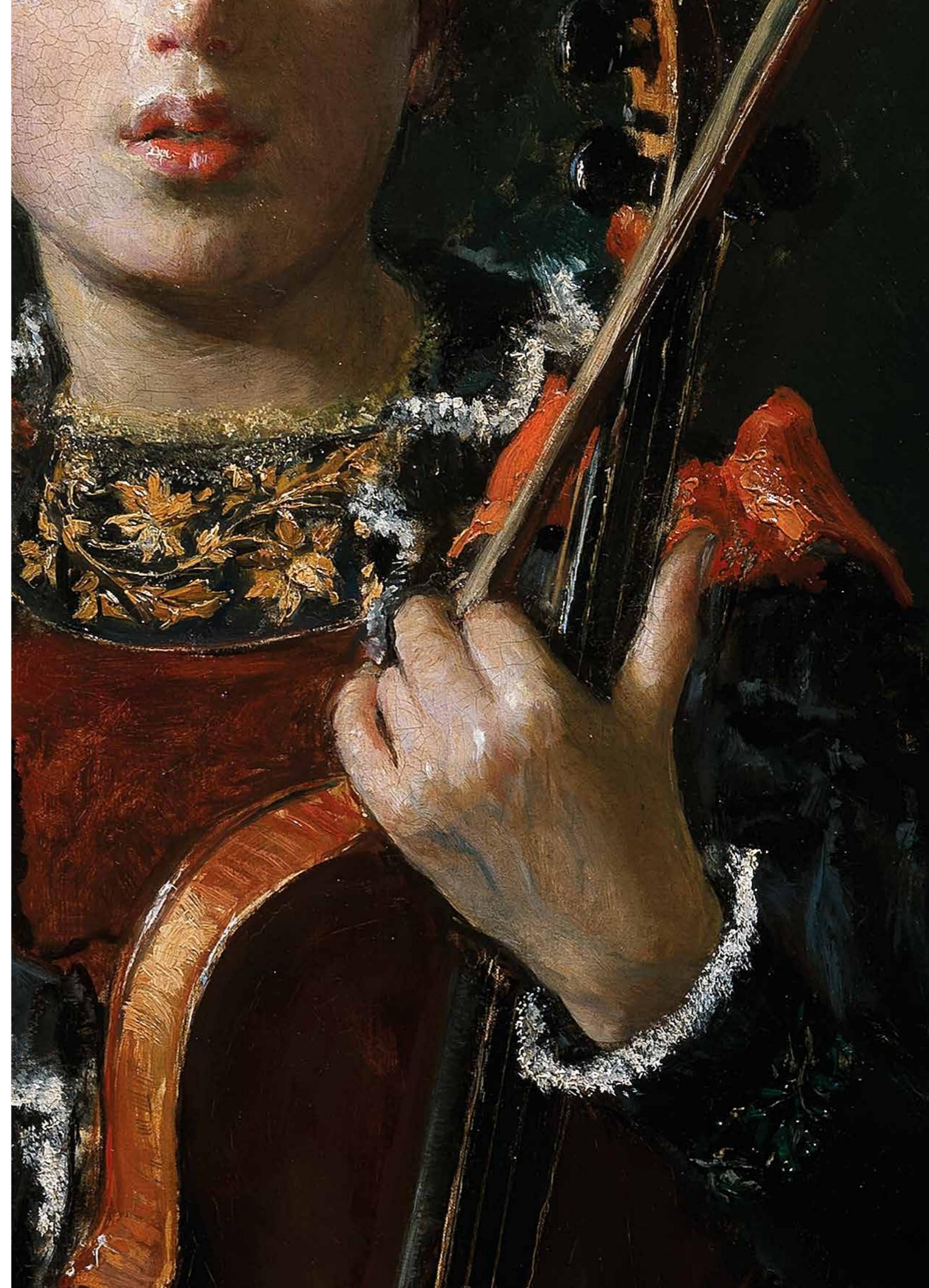
SALTIMBANQUE AU VIOLON (PORTRAIT DE LUIGI GIANCHETTI)

1878

Huile sur toile, 92 x 73,5 cm
Signé et daté en haut, à droite : *Paris / A. Mancini 1878*

Au mois de septembre 1875 Antonio Mancini est à Naples. Il est rentré depuis peu de Paris où il avait séjourné quatre mois, suffisamment de temps pour conclure un contrat avec le puissant marchand Adolphe Goupil et pour étudier les évolutions de l'art moderne. Les enseignements reçus ont contribué à modeler son esprit, le rendant plus sensible au point de le persuader à abandonner – dans l'esprit, dans le sujet et dans la couleur – l'œuvre précédente. Aux « drames » napolitains des premières années succèdent désormais des toiles plus sereines dans lesquelles l'humanité est cueillie de manière moins pathétique mais davantage centrée sur ses valeurs plastiques. Sans perdre d'intensité, l'artiste élargit son répertoire au monde du cirque, en particulier l'univers des saltimbanques dans lequel il voit non seulement un sujet conforme à sa nature mais aussi un thème adapté au marché étranger sophistiqué. Toutefois, le changement ne se limite pas au sujet car, outre la misère sociale, la palette, notamment la couche picturale épaisse marron et ocre caractéristique de l'artiste s'éclaircit tandis que la ligne s'effile.

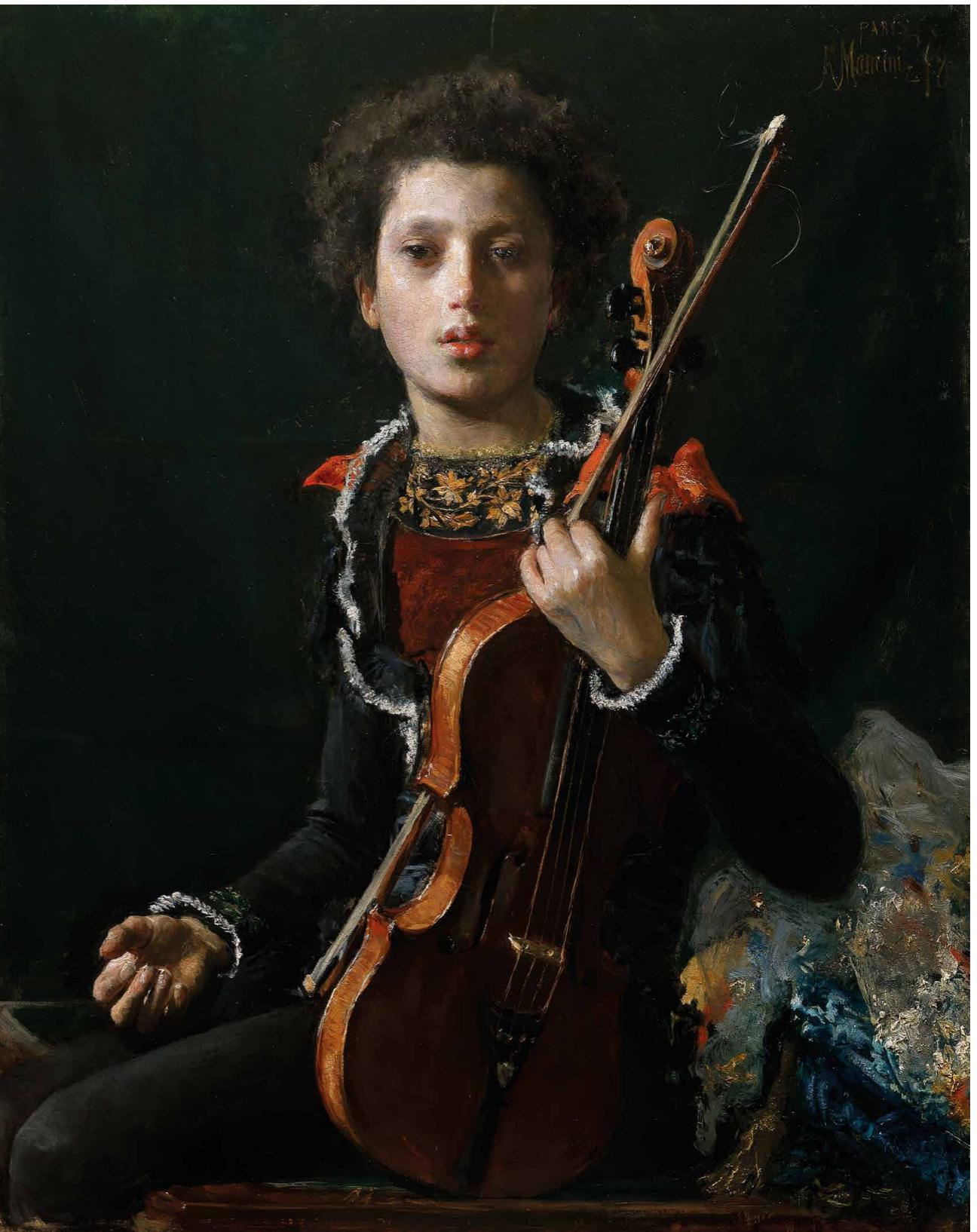
Le saltimbanque est la sublimation du gamin dans un registre plus solennel et cosmopolite, dans lequel les aspects du réalisme social se muent en figures lyriques empruntées à l'imaginaire symbolique. La figure du gymnaste enfant revient plusieurs fois dans les compositions réalisées entre 1875 et 1878, année du second voyage de Mancini à Paris : isolé ou en couple le personnage se décline en actions et postures diverses, joue de la guitare ou du violon, pris dans ses pensées ; parfois il est vêtu d'un costume de scène pour rappeler les habits pauvres du gamin napolitain. Ces œuvres témoignent d'une maturité artistique jamais atteinte jusque-là, en particulier par la mise en page audacieuse et l'intense concentration psychologique conférée à la vitalité aérienne de l'acrobate. Ici, Mancini est inspiré et sa main se déplace avec une nette et fantastique légèreté tiépoloïque. Le modèle qui revêt les vêtements de cirque est presque toujours Luigi (Luigiello) Gianchetti, « le misérable des Abruzzes » au visage compact et aux cheveux noirs vaporeux, qui incarne plus que tous l'univers infantile de Mancini, ancien et poétique, errant et visionnaire. En effet, c'est lui qui est représenté dans *Le petit saltimbanque* (1877, Philadelphie, Museum of Art, Vance N. Jordan Collection), exposé au Salon de 1877 et à l'Exposition Universelle de Paris l'année suivante, dans *Saltimbanques Musiciens* (vers 1877, collection particulière), dans les *Saltimbanques joueurs de violon*, *Joueurs de guitare* (1877, collection particulière), dans le *Gamin à la guitare* (1877, collection particulière) et dans le merveilleux *Saltimbanque au violon* où une description attentive du vrai constitue une évocation émouvante d'une réalité à la dimension antique, le récit se plie à des solutions purement picturales : de la vibration délicate et diffuse des ombres et des lumières au dosage subtil des rapports de tonalité, à la sensibilité raffinée de la construction de l'espace. La peinture de Mancini – en hommage à Caravage et Rembrandt – tend à rejoindre une grande simplicité, vibrante d'une intense et indicible émotion : le jeune musicien est représenté comme un demi-dieu dans un espace



intemporel, nocturne, mystérieux, dans lequel on peut entendre les mélodies depuis longtemps apaisées. Inspiré, presque en extase, il est saisi dans une joie de vivre, dans un sentiment profond de lumière qui traverse et imprègne les éléments. Tout est peint avec précision, avec limpidité et une mise en relief capable de conférer à l'image une vie propre, chargée d'émotions et de désirs.

En observant attentivement cette œuvre on s'aperçoit que quelque chose de nouveau a eu lieu, quelque chose s'est définitivement transformé dans l'art de Mancini. La nouvelle approche de la subordination de l'image par rapport au rendu général des effets lumineux est évidente. Cette approche, qui est essentielle pour l'ensemble des œuvres que l'artiste produira a posteriori, indique que le temps de la recherche est achevé et que le style de l'artiste est pleinement réalisé. À partir de ce langage rempli de modulations – fruit d'un esprit méticuleux et d'un œil attentif aux graduations des valeurs, à leur répartition soutenue par un calcul ordonné dans l'espace – une série de tableaux au chromatisme plus clair et lumineux prennent vie à cette période ; enrichis par un répertoire d'objets : étoffes, objets de décoration, costumes anciens sont à disposition de l'artiste pour ses variations exotiques aux côtés de personnages insérés dans des intérieurs faussement bourgeois et d'une multiplication constante d'effets chromatiques et lumineux qui tendent à transfigurer le réel en pure fragilité matérielle de la couche picturale. Dans certaines œuvres, la forme naît et se défait donnant ainsi vie à ce travail sur la couleur qui conduira le peintre à la réalisation de compositions explosives de sa période de maturité.

Achetée par le conte Albert Cahen, l'œuvre resta en France, y compris après le retour de Mancini à Naples en mai 1878. Il s'agit certainement de la « demi-figure de Saltimbanque noir » que le peintre rappelle dans une lettre envoyée à Cahen en août 1880¹. Deux ans plus tard, Cahen l'intitulera *Le violoniste*².



¹ Lettre d'Antonio Mancini à Albert Cahen, Naples août 1880, conservé dans l'Archivio Antonio Mancini chez Studio Cinzia Virno, Rome.

² Lettre d'Albert Cahen au professeur Buonomo le 18 janvier 1882 dans M. Sciuti, «La malattia mentale di Antonio Mancini» dans *L'Ospedale Psichiatrico: rivista di psichiatria, Neurologia e scienze affini*, XV, 1947, p.15.

LUDOVICO MARCHETTI

Ludovico Marchetti naît à Rome le 10 mai 1853. Fils du graveur Auguste, il fréquente avec succès les cours de peinture à l'Accademia di San Luca. Il se spécialise dans un premier temps dans les sujets historiques et sacrés, puis affronte des thèmes inspirés de la littérature contemporaine après avoir connu le peintre espagnol Mariano Fortuny y Marsal, qui résidait alors dans la capitale laziale, dont il devient l'élève. En 1875, il expose au Salon de Paris le tableau *Après le combat*. Le succès obtenu par l'œuvre fait naître en lui le désir de s'établir dans la capitale française ; ce qu'il fera trois ans plus tard en 1878. À Paris il signe un contrat avec le puissant marchand d'art Adolphe Goupil. Mais cela ne l'empêche pas de collaborer avec le galeriste newyorkais – d'origine allemande - Michael Knoedler. À partir de ce moment, il se dédie aux scènes à la mode, inspirées de la vie bourgeoise, caractérisées par un rendu minutieux, attentif dans l'illustration des plus petits détails. Il participe en parallèle aux expositions annuelles de Berlin et de Munich. À l'Exposition Universelle de Paris en 1889, il présente trois œuvres, *Un mariage au XVe siècle*, *Militaires italiens* et *Cour d'honneur du Château de Potois*, avec lesquelles il se révèle en tant qu'artiste doté d'une grande vivacité expressive. En 1897, il obtient la médaille d'or au Salon de Paris avec la toile *Caïn* et inaugure officiellement son activité d'aquarelliste à l'Exposition Nationale de Milan en 1906. Il meurt à Paris le 20 juin 1909.

LA RÉGATE AUX ALENTOURS DU PONT DE BERCY

1884

Huile sur toile, 51,8 x 84 cm
Signé et daté en bas, à droite : *L. Marchetti / 1884*

En 1878, Marchetti s'installe à Paris et se lie immédiatement au marchand d'art Adolphe Goupil. Ce choix n'est pas un hasard, au contraire, il avait été médité avec attention par le peintre romain qui, à partir de ce moment-là, décide de dépendre de l'orientation artistique établie depuis longtemps par le marchand parisien. Une orientation à la mode, mise en vogue dès la fin des années quarante par Ernest Meissonier et redorée plus récemment par l'espagnol Mariano Fortuny y Marsal, caractérisée par des sujets plaisants, insérés dans la reconstruction d'un XVIII^e galant à l'exotisme oriental qui reflète en même temps une vision contemporaine excitante. À bien regarder, il s'agit d'un compromis acceptable pour un jeune peintre avide de succès comme Marchetti. Du reste, sa recherche d'élégance formelle adhère parfaitement à ce goût stylistique qui lui permet au contraire d'exposer son talent inné à une clientèle internationale habituée par une exubérante joie de vivre.

À la différence de ses collègues – trop fidèles aux principes imposés par la Maison parisienne – Marchetti élabore tout de suite un style plus personnel et bien identifiable grâce à un réalisme dense et vital aux traits parfois ironiques. Il renouvelle ainsi le cliché du goût Goupil. Il débute donc une importante production de scènes élégantes, développées dans des paysages luxuriants, dans lesquels les protagonistes se consacrent aux distractions les plus diverses telles que la conversation, la lecture, le paysage. Ces séquences rapides d'un monde multicolore ont immédiatement rencontré un grand succès commercial puisque les bourgeois y voyaient leurs propres rêves, leurs propres aspirations. Le présent tableau en offre un parfait exemple. Le déroulement d'une régate entre un équipage français et un américain aux alentours du pont de Bercy est ici un prétexte pour l'artiste d'enquêter sur la psychologie changeante des spectateurs accourus pour assister à la scène. Marchetti se complait ici à décrire chaque détail en utilisant une technique picturale fondée sur l'alternance de coups de pinceau denses à la spatule et d'autres fins, réalisées avec la pointe du pinceau.





ALBERTO PASINI

Alberto Pasini naît à Busseto le 3 septembre 1826 de Giuseppe et Adelaïde Crotti Balestra. En 1828, suite à la mort de son père, il s'installe avec sa mère à Parme. En 1843 il s'inscrit – sans jamais l'achever – à l'académie des Beaux-Arts locale, choisissant d'abord la section paysage et scénographie dirigée par Giuseppe Boccaccio puis s'inscrit en dessin et lithographie sous la direction du graveur Paolo Toschi. En 1849, il participe à la première guerre d'indépendance dans la colonne des volontaires de Modène. De retour à Parme, il réalise – outre la production de panneaux publicitaires pour les magasins, les *Trente vues de châteaux du Piacentino, en Lunigiana et dans le Parmigiano*. Il s'agit de lithographies de son invention, imprimées en partie à Parme par la Tipografia Zucchi (1850-51) puis reproposées à l'huile et à l'aquarelle. Encouragé par le maître Toschi, il s'installe à Paris en 1851. Il travaille auprès de l'atelier du lithographe Étienne Eugène Cicéri. Grâce à ce dernier, propriétaire d'une maison de campagne à Marlotte situé près de Fontainebleau, il entre en contact avec des paysagistes de l'École de Barbizon (1852-53) se consacrant ainsi à la peinture à huile en plein air. En 1854, il ouvre un studio avec le peintre Théodore Chassériau, tandis que l'année suivante, en qualité de dessinateur, il participe à la mission coloniale en Perse, Turquie, Arabie et Égypte du ministre plénipotentiaire Prosper Bourée. Durant l'expédition d'une durée de dix-huit mois, documentée par une longue série de dessins, l'artiste trouve définitivement sa source d'inspiration idéale. Rentré à Paris en 1856, il se transfère dans le quartier de Pigalle où il dispense des leçons privées de peinture et réalise des tableaux sur commande pour de riches collectionneurs et des maisons de vente. Le 10 décembre de la même année, il obtient de l'Académie de Parme la nomination d'académicien d'honneur, première reconnaissance officielle de sa carrière professionnelle. En 1859, il effectue un second voyage en Orient, avec des étapes en Égypte, Palestine, Perse, Liban et en Grèce. Après son retour à Paris, il peint une série de tableaux à huile en souvenir de l'expédition en utilisant principalement un vaste matériel graphique réalisé sur place. En 1860 il refuse l'offre de la cathèdre en section paysage de l'Académie de Parme restée vacante après la mort inattendue de Luigi Marchesi. Au mois d'octobre 1867, il débute un séjour de neuf mois à Constantinople où il réalise cinquante-et-une études à l'huile parmi lesquelles *Perchembé Bazar* (1868, Paris, Musée d'Orsay), *Marché de Constantinople* (1868, Madrid, Museo Thissen-Bornemisza) et *Porte de la mosquée de Yeni Djami à Costantinopoli* (1870, Nantes, Musée des Beaux-Arts). Tout en conservant son habitation parisienne jusque dans les années quatre-vingt-dix, il achète en 1870 la « Rabaja », une villa de style oriental située sur le promontoire qui domine l'avenue Moncalieri et la rue Sabaudia dans le quartier Cavoretto de Turin. En 1878, il participe à l'Exposition Universelle de Paris avec près de onze œuvres. Il obtient la nomination d'officier de la Légion d'honneur, la médaille d'or du Salon et celle pour la section italienne. L'année suivante il séjourne à Cordoue et à Grenade avec le peintre Jean-Léon Gérôme et le marchand Adolphe Goupil ; une expérience qu'il répète en 1883. À partir de 1887, ses voyages se font moins fréquents, il se limite aux seules expositions : à Paris à l'occasion des Salons (de 1853 à 1896) et à Londres pour l'Exposition italienne des beaux-arts de 1888. Entre 1891 et 1899 il termine la série de tableaux dédié à Cavoretto et au château d'Issogne. En 1895 il compte parmi les membres du comité promoteur de la Biennale de Venise, tandis qu'en 1898 il est appelé à présider le jury de l'Exposition Nationale de Turin. Il meurt à Cavoretto le 15 décembre 1899.

MARCHAND DE CHEVAUX PRÈS DE SULTANIE (PERSE)

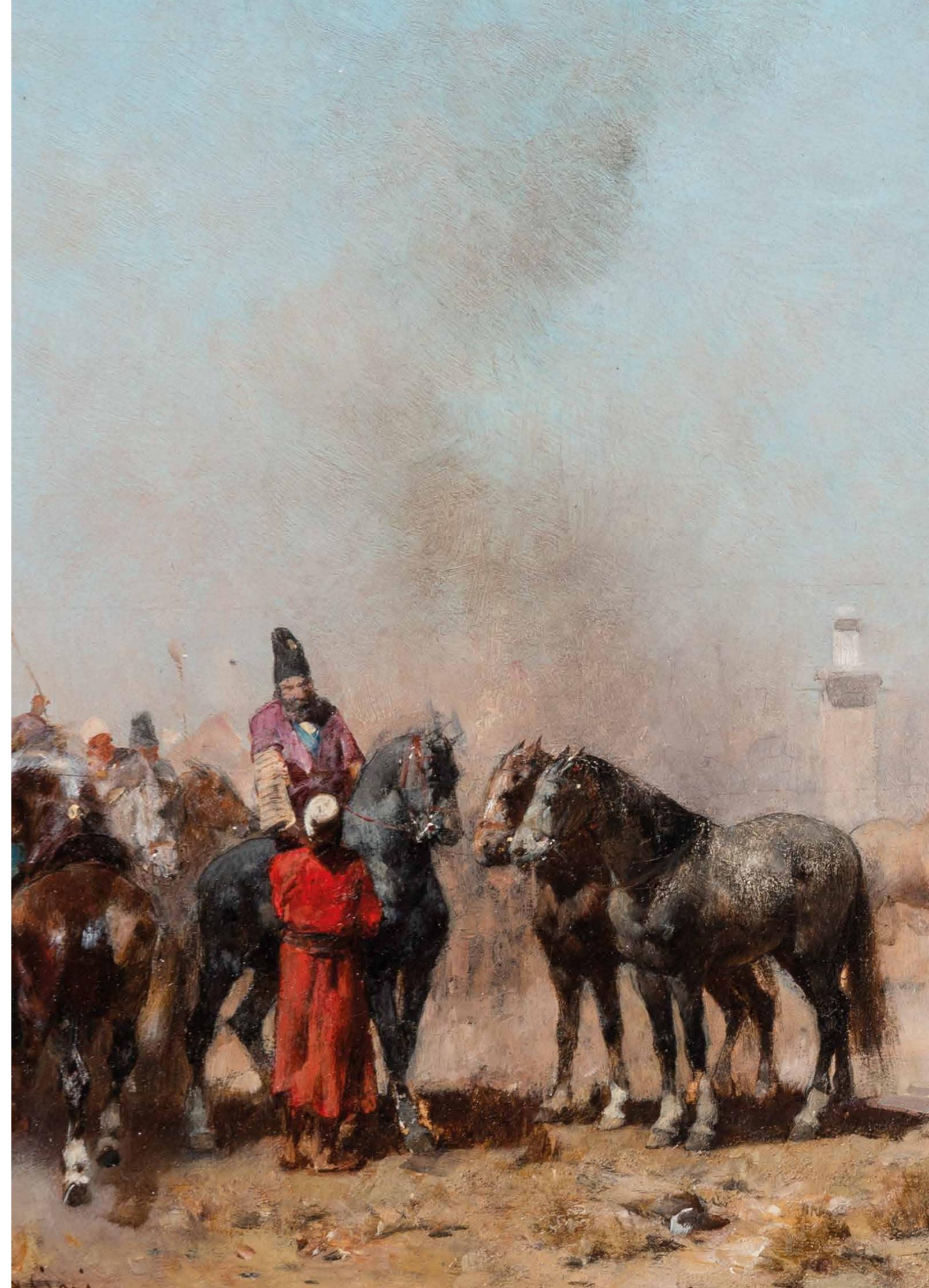
1857 env.

Huile sur bois, 26 x 46 cm
Signé en bas, à gauche : *A. Pasini*

Après être rentré à Paris au mois d'août 1856, Pasini se consacre à la création d'œuvres de sujet oriental à partir de ses nombreux dessins réalisés durant l'expédition coloniale effectuée un an plus tôt en Perse. Dans une lettre envoyée à cette période à Madame de Gobineau, l'artiste souligne comment « La Perse est toujours et sera longtemps le thème favori de mes études et je me sentirais le courage d'y retourner si les circonstances me le permettaient. Mais c'est un rêve artistique que je ne pourrai réaliser que sur toile »¹.

L'œuvre à l'étude est le fruit, en particulier dans le traitement des figures et la silhouette du four situé à droite, d'une réélaboration opérée par Pasini à partir des esquisses recueillies au cours de son voyage en Perse. Nous sommes aux portes de Sultanie, une petite ville du nord-ouest de l'ancienne Perse, le jour du marché aux chevaux. Des commerçants sont employés à négocier avec animosité la vente de leurs pur-sang : certains d'entre eux sont conduits au galop, d'autres attendent au contraire d'être ferrés. Leurs silhouettes en contre-jour se détachent de façon puissante sur un fond lumineux fait de poudre et de fumée.

L'artiste reconstruit des gestes simples et quotidiens avec une précision qui se reflète dans la définition et la finesse picturale, soutenue par un chromatisme délicat, illuminé par les tons rouges des habits et par le bleu clair du ciel. La prise de vue légèrement abaissée permet en outre d'évoquer la profondeur du territoire qui s'estompe à l'horizon et ses vapeurs denses.



¹ V. Botteri Cardoso, *Pasini*, Gênes 1991, p. 61.



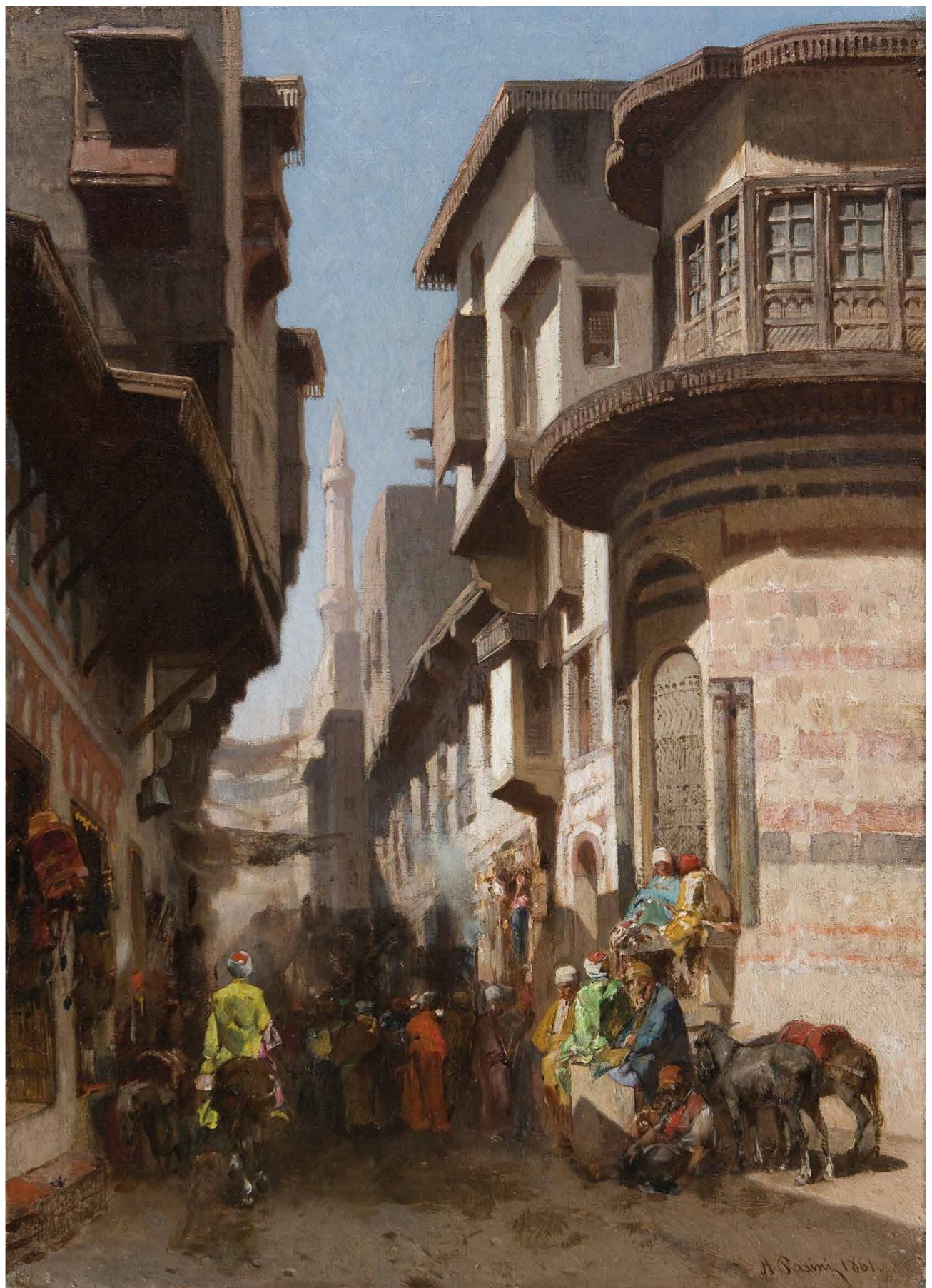
RUE ANIMÉE DU CAIRE

1861

Huile sur toile, 47,5 x 34 cm

Signé et daté en bas, à droite : *A. Pasini 1861*

Les premiers voyages de Pasini au Moyen-Orient remontent à la moitié du XIXe siècle. Durant une vingtaine d'années il visite et approfondit les territoires ainsi que les principales capitales de la sphère musulmane. Il rejoint la Perse, où il bénéficie de l'amitié du Shah, en Égypte où il réalise des tableaux pour le Vice-roi, en Turquie à Constantinople où il travaille avec entrain pour le Sultan, en Syrie et en Palestine jusqu'en Arabie Saoudite. Le charme de ces lieux enivre le peintre au point de donner libre cours à ses effets de couleur. C'est ainsi que prend forme une importante série d'esquisses au crayon et de peintures à l'huile dans lesquelles Pasini adopte une facture énergique, riche de couleurs et de lumière intime offrant des effets d'un grand réalisme : les petits gestes et les figures génèrent d'infinites résonnances, un vaste souffle sans égal par rapport aux œuvres produites durant la période précédente. Les notes de son vérisme singulier prennent ici vie avec un goût du réel pour ainsi dire, déjà vécu, comme dans un rêve limpide. Les événements rapportés prennent vie dans la couleur et dans l'atmosphère ; ils sont tous concentrés dans la formation de la matière, dans sa création, dans le mode de saisir et restituer la forme. Il n'y a aucune distraction captivante ni déviation trompeuses. Derrière l'apparente liberté de ses tableaux orientaux, Pasini s'enferme dans un schéma bien précis dans lequel les données objectives sont réunies dans une structure de composition qui ne laisse rien au hasard. En parfait accord avec les plans de perspective les diagonales coupent le champ visuel offrant ainsi profondeur et richesse aux thématiques qui n'existaient pas jusque-là dans son œuvre peint : de hauts plateaux dépouillés aux tons chauds des roches, le sable embrasé, une rue citadine animée ou encore une scène de marché turque deviennent « images » avec des constructions savamment équilibrées, avec des espaces ouverts et des lieux qui dominent la scène. Avec la sensibilité critique, aigüe, qui le distingue, Pasini évalue et assimile les suggestions qui se présentent à lui et accepte ce dont il a besoin pour poursuivre son parcours personnel de recherche sur le « vrai ». Les explorations conduites au Caire et ses alentours, lui permettent en outre d'augmenter l'effet de luminosité de la couleur. Un exemple nous est justement fourni dans cette *Rue animée du Caire*, datée de 1861, caractérisée par son paysage non descriptif, composé sur des lignes diagonales et des plans parallèles qui confèrent à l'image un effet visuel puissant. Ici, le rapport entre les personnages et le paysage urbain – qui constitue l'un des modules narratifs que Pasini emploie souvent avec des résultats heureux et une capacité à saisir ce dialogue, ces voix – l'emportent. L'artiste ne restitue pas une image édulcorée, il enregistre le fourmillement des hommes et des animaux, les signes du passage du temps. Sa caractéristique lumière bleutée du ciel illumine, en un seul jet l'ensemble, douce et galvanisante comme toujours ; elle signe ses tableaux, les rend vifs et communicatifs.



FEDERICO ROSSANO

Né à Naples le 31 août 1835, il fréquente durant une courte période l’Institut Royal des Beaux-Arts duquel il s’éloigne assez rapidement pour se tourner vers l’étude de paysage d’après nature sur les pas de la tradition picturale de Giacinto Gigante. Au début des années 1860, il est en relation avec les artistes de ladite « École de Resina », promoteurs d’une peinture antiacadémique produite en plein air dont les vues sont recentrées sur les valeurs essentielles. Les résultats de ce tournant stylistique se révèlent à partir de la Promotrice napolitaine en 1863 avec le *Champ de blé*. Le peintre participe aux éditions suivantes : en 1864 avec une marine, en 1866 avec *Alentours de la Lombardie* et *Castagneto près de Lucce*, en 1869 avec *Après le mauvais temps*, en 1871 avec *Alentours d’Ischia*, en 1873 *Le bois de Portici*, en 1874 avec *Marine d’Ischia* et en 1875 avec *Après la pluie, Alentours de Bongival, Le Bois de Portici et Alentours du Vésuve*.

En 1871 il signe un contrat avec le marchand F. Reitlinger tandis qu’entre 1872 et 1877 il collabore avec le marchand parisien Adolphe Goupil. Ceux-ci lui achèteront dix tableaux parmi lesquels *Marché aux bestiaux environs de Naples* primé à l’Exposition Universelle de Vienne en 1873 avec la médaille de seconde classe. Le tableau plaît à Goupil au point de pousser Rossano à en réaliser une réplique de dimensions plus contenues et ainsi de suite avec d’autres paysages animés de nombreuses figures pour satisfaire les goûts du public. L’artiste s’éloignera cependant de ces conditions en 1876, année où il s’installe à Paris ; il y résidera jusqu’en 1892. Là, grâce à Giuseppe De Nittis, il fait la connaissance des frères Goncourt, d’Émile Zola, Edgard Degas et Édouard Manet. Il reçoit en outre le soutien économique du galeriste Georges Petit et de l’écrivain Jules Claretie. Ces mêmes années, il approfondit la recherche sur le traitement d’après nature à travers la leçon des paysagistes de l’École de Barbizon et de la maturité de Corot dont il appréciait l’emploi de teintes légères, approfondies en camaïeux de gris, de bruns ou rougeâtres. Il appréciait par ailleurs l’œuvre de Camille Pissaro en compagnie duquel il peignait dans les plaines d’Auvers et de Montretout, dans le bois de Merielle et de Bruy et sur les rives de la Seine. La production de ces excursions est régulièrement présentée dans les Salons parisiens dans lesquels l’artiste est présent pour la première fois en 1876. Il sera, en outre, invité à participer aux Expositions Universelles de 1878 et de 1889 tant en qualité d’exposant que de jury. Désormais affirmé sur le marché français, il organise en 1889 à Paris une exposition personnelle. En 1892 il rentre à Naples et trois ans plus tard assure la chaire de peinture à l’Institut Royal des Beaux-Arts qu’il conserve jusqu’en 1902. Il reprend en parallèle les expositions et participe notamment aux éditions de la Promotrice napolitaine en 1894 avec *Effet de neige* et en 1897 avec *Les alentours d’Anvers*, ainsi qu’à d’autres expositions nationales. Il meurt le 15 mai 1912.

SUR LA SEINE

1880 env.

Huile sur bois, 33 x 42 cm
Signé en bas, à gauche : *F. Rossano*

Au cours de ses sorties dans la campagne française, Rossano peint à la fois des vues avec une mise en page traditionnelle et d'autres dans lesquelles le temps du récit – qui voyage en parallèle de celui de l'exécution – s'accélère tandis que l'aspect graphique s'atténue en faveur d'une fluidité picturale majeure, notamment dans le rendu des effets expressifs et mélancoliques. De petits indices sont disséminés et dévoilent l'inexorable décadence de ce monde où régnait la pureté de la forme adoptée par Rossano durant les années de sa formation. L'emploi de la tache trouve maintenant une heureuse application sur les panneaux de bois de petits formats dans lesquels la lumière, la terre et l'eau sont les protagonistes indiscutables de ces vues. Au-delà du choix du lieu celles-ci présentent une mise en page suggestive grâce au traitement délicat de l'atmosphère, à la dilatation de l'espace qui suggère une assimilation de la lumière en tant que création fantaisiste, exprimée ici par une opacité unique dans la peinture italienne du XIXe siècle. Mais il faut aussi souligner la scansion des rythmes en clair-obscur, la claire modulation étendue de la couleur, l'équilibre absolu d'une vision qui puise ses données dans le réel mais les vit comme une longue pause de contemplation. Les œuvres de cette série dominée par une narration sereine, un calme antique, un format horizontal long et étroit soutenant les effets, expriment déjà la maîtrise d'une véritable profession de poétique et présentent en substance les éléments qui constitueront la future la production de l'artiste.





PROMENADE DANS LE PARC

1890 env.

Huile sur toile, 36,5 x 54 cm
Signé en bas, à gauche : *F. Rossano*

En 1876 Federico Rossano s'installe à Paris. Bien qu'il n'y séjourne que peu de temps les premiers temps préférant le calme de la campagne française, ce séjour offre l'occasion à l'artiste de peindre les premières vues de ce qui deviendra une longue série sur la région parisienne. Ses pérégrinations le conduisent à découvrir un territoire non dénaturé, non privé de charme et de détails pittoresques dont il tombe éperdument amoureux. Aux dires du peintre aucun de ses paysages ne possède « la douceur de cette belle terre de France ». L'artiste n'est pas seul à partager la joie de peindre en plein air : à ses côtés se trouve l'ami et collègue Camille Pisarro avec lequel il se rend dans les vallées d'Auvers et Montretout pour peindre, dans le bois de Merielle et de Bruy ou encore sur les rives de la Seine.

À la fin des années 1870 Rossano donne vie à une riche production de tableaux dans lesquels il élabore une nouvelle approche du paysage, autrement dit dans la sensation et la représentation de la nature, ce qui le laisse libre d'expérimenter loin de son public, de nouveaux motifs, de nouvelles solutions de compositions, de nouvelles approches stylistiques. Dans ses œuvres l'artiste s'en remet à de multiples combinaisons de petites scènes. Il s'arrête en particulier sur l'observation de tranches de vie rurale vues de près qu'il peint avec des coups de pinceau denses aux intonations paisibles, légèrement rompues par quelques notes de couleur vive ou par de vifs effets de lumière rasante et de contre-jour. Le langage poétique frappe à première vue : il s'adapte aux moments les plus simples de la vie familiale et du monde champêtre, en se basant sur des images précises, qui adhèrent ponctuellement aux détails de la modeste réalité. Un langage à partir duquel sont tirés les paysages naturels et les portraits humains de grande précision mais qui n'ont rien de réalistes : tout apparaît hanté par le mystère d'un élément caché. Derrière ce qui pourrait sembler de simples idylles champêtres affleure une musique souterraine, une force inquiétante qui rapproche incroyablement les éléments aux sens du peintre et en même temps les éloigne, les transformant en apparitions insaisissables. La présence – si elle est prévue, comme cela est le cas ici – se fond au loin, pour se confondre avec la vitalité des animaux ou des plantes qui peuplent la scène. La participation au destin des personnages exclut cependant une quelconque implication directe de l'artiste. La voix du peintre est en effet celle qui, bien qu'immergée dans un paysage, en interroge les signes, suit l'enchevêtrement des formes minérales et végétales, le mouvement décomposé des objets, la vibration des bruits et des sons, l'étendue du vent dans l'espace, la propagation du rythme du temps.





GINO SEVERINI

Gino Severini naît à Cortone le 7 avril 1883. Après avoir mené des études à l'École Technique locale, il rejoint Rome en 1899 où il fréquente l'École libre du Nu à l'Académie et les cours du soir de dessin à la Villa Médicis. Il se lie d'amitié avec Umberto Boccioni, Sergio Corazzini et Duillio Cambellotti avec lesquels il partage l'intérêt pour les idées socialistes et le goût pour la philosophie. Avec Boccioni il fréquente l'atelier de Giacomo Balla qui l'introduit à la technique divisionniste. En 1905, après l'exclusion de l'exposition des « Amatori e Cultori », il organise dans le foyer du Théâtre Costanzi l'exposition des Refusés. En 1906, à Paris, il entre en contact avec les représentants majeurs de l'avant-garde : Amedeo Modigliani, Juan Gris, Georges Braque et Pablo Picasso, outre les poètes Max Jacob, Guillaume Apollinaire et Paul Fort dont il épousera la fille en 1913. Il conserve toutefois ses rapports avec l'Italie et, sollicité par Filippo Tommaso Marinetti, il signe au mois d'avril 1910 le Manifeste Technique de la Peinture Futuriste bien qu'il précisera par la suite se sentir plus proche des théories françaises sur la division de la couleur que de l'*« esthétique de la machine »* défendue par le Futurisme italien.

En février 1912 il participe à l'exposition des futuristes à la Galerie Bernheim-Jeune, puis à celle de Londres en 1913. Cette année-là il prépare deux expositions personnelles à la Marlborough Gallery de Londres et à la galerie Der Sturm de Berlin. Il s'intéresse en parallèle aux expériences cubistes tout en restant fidèle à une représentation dynamique de l'objet, comme en témoignent ses célèbres figures de danseurs.

Entre 1913 et 1914 il vit en Italie puis rentre à Paris au moment où la Première Guerre mondiale éclate. Ses tableaux inspirés par la guerre remontent à ces années. D'influence « cubo-futuriste », ils seront exposés en 1916 dans une exposition personnelle à la Galerie Bernheim-Jeune. Il débute à cette période une recherche sur la méthode scientifique de la représentation artistique influencée par Amédée Ozenfant et par le purisme formel. Mais il manifeste surtout un intérêt précoce pour la récupération de la grande tradition de la Renaissance ; il la propose d'ailleurs avec un classicisme nouveau comme on peut le voir dans les œuvres *Maternité* et *Portrait de Jeanne* (tous deux datés de 1916).

En 1919, il signe un contrat avec le marchand parisien Léonce Rosemberge et dirige le second numéro de la revue *Valori Plastici* de Mario Broglio entièrement dédié à la situation artistique française. Il rédige en outre une monographie sur Manet dans la collection de *Valori Plastici* consacrée à l'art moderne. En 1921 il peint à fresque une salle du château de Montegufonidi, alors propriété des familles Osbert et Sacheverell Sitwell avec des sujets figuratifs tirés de la *Commedia dell'Arte*. La même année, il publie *Du cubisme au classicisme* dans lequel il s'oppose au sens du désordre dans la peinture contemporaine en proposant un retour aux modes classiques de la géométrie et des mathématiques. En 1923 il fait la connaissance du philosophe Jacques Maritain tandis qu'il affronte avec Max Jacob, Jean Cocteau et Maurice Denis le problème du mysticisme pictural dans l'art. Entre 1926 et 1930 il obtient quelques commandes pour décorer à fresques certains lieux de culte telles les églises suisses de Semsales, de La Roche, de Tavennes et de Saint-Pierre à Fribourg. En 1926 il participe à Milan à la « I Mostra del Novecento Italiano » et à la « II Mostra » l'année suivante. Au cours des années trente, il poursuit la réalisation de cycles décoratifs sur des thèmes sacrés. Il se dédie aussi à l'activité de scénographe pour le « Maggio Musicale Fiorentino », pour « La Fenice » de Venise et se consacre en parallèle à l'illustration de textes signés par des amis lettrés tels que Paul Fort et Paul Valère. En 1946, il se rend à Meudon et revient à l'abstraction en récupérant des thèmes d'inspiration cubiste. Outre les nombreux écrits sur l'art contemporain, il publie les volumes autobiographiques *Tutta la vita di un pittore* (1946) et *Temps de l'effort moderne. La vita di un pittore* (publication posthume de 1968). Il meurt à Paris le 26 février 1966.

LA FENÊTRE

1930 env.

Huile sur toile, 73 x 92 cm
Signé en bas, à droite : *G. Severini*

Après avoir participé activement aux mouvements d'avant-garde des premiers temps du XXe siècle (Futurisme et Cubisme), Severini adhère dans les années 1920 au dit « rappel à l'ordre » qui caractérise toute l'Europe de l'après-guerre et qui dans son cas correspond à un retour aux sources « artisanales » du métier. Après sa période d'isolement en Suisse (1924-1927), qui coïncide avec une sorte d'abandon de la peinture de chevalet en faveur de la décoration sacrée à fresque, l'artiste développe, dès 1928, de nombreux contacts et multiplie les va-et-vient entre Paris et l'Italie. Il caresse le rêve de projeter finalement l'art italien vers une dimension européenne. Dans cette optique il se concentre sur toutes les initiatives qui convergent vers cet objectif. Ainsi, entre 1928 et 1933, il expose avec le groupe des « Italiens de Paris » (Tozzi, Campigli, de Pisis, de Chirico, Paresce) alors promoteur d'un art méditerranéen opposé au surréalisme français dominant. En revanche, en Italie il suit avec attention les efforts de ceux qui souhaitent orienter la politique fasciste des arts vers la modernité, bien que celle-ci sombre à cause de la propagande du régime.

La peinture de Severini atteint au cours de ces années le meilleur de son expression dans une série de natures mortes splendides dans lesquelles l'inspiration se traduit dans les images pleines de charme qui célèbrent la vie silencieuse des objets quotidiens et de la nature. Les œuvres, harmonieuses dans le style, oscillent entre le caprice fantastique et la vue réaliste ; un équilibre que la technique picturale soutient parfaitement avec l'alternance de coups de pinceau libres, aux traits esquissés, mais aussi fins et précis, évoquant une ascendance flamande. À partir de 1930, l'influence du caractère suggestif des mosaïques pompéiennes enrichit ultérieurement, en sujet et en style, la peinture de Severini. Naissent ainsi certaines œuvres, qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'art italien du XXe siècle ; des œuvres qui se distinguent par une touche picturale dense et brillante, analogue aux variations étincelantes des compositions antiques de la peinture murale. L'exemple le plus emblématique est justement *La fenêtre*, chef-d'œuvre absolu de la maturité de l'artiste dans lequel le thème de la nature morte dialogue de façon heureuse avec celui de la fenêtre ouverte à travers laquelle on entrevoit les toits de Paris. La fenêtre est celle de l'atelier du peintre situé au numéro 12 de la rue Marie Davy, que l'on identifie par la rambarde de style XIXème qui délimite avec un rideau les espaces intérieur et extérieur. Quelques réminiscences de l'ancien esprit futuriste hantent cette œuvre, ordonnée avec un rythme léger qui obéit à une logique décorative. Publiée par Severini en illustration de son article « Processus et défense d'un peintre d'aujourd'hui », édité en 1931 sur la revue *L'Arte*, la toile pourrait être identifiée avec celle de titre analogue enregistrée dans le catalogue de l'exposition personnelle tenue par l'artiste cette même année à la Galerie Bonjean de Paris.





G. Severini

FEDERICO ZANDOMENEGHI

Federico Zandomeneghi naît à Venise le 2 juin 1841, du sculpteur Pietro et de Teresa Spertini. En 1856 il s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts au sein de laquelle il suit des cours sur l'ornement, l'architecture, la perspective et les éléments de figures, respectivement tenus par Callisto Zanotti, Francesco Carlo Astori, Federico Moja, Michelangelo Grigoletti. Insensible au climat politique de cette période. Il s'installe en 1859 à Milan où il fréquente les leçons de peinture à l'Académie de Brera. Après l'expédition des Mille en Sicile, il s'installe en 1862 à Florence et se lie d'amitié avec certains représentants du groupe des « macchiaioli » : Giuseppe Abbati, Vincenzo Cabianca, Giovanni Fattori, Telemaco Signorini.

La production picturale de cette période est justement liée à son propre apprentissage de l'impressionnisme comme on peut le voir dans *Les amoureux* de 1866 (collection particulière) et le *Portrait de Diego Martelli* daté de 1870 (Florence, Galleria d'Arte Moderna du Palazzo Pitti), deux œuvres incisives dans la composition et dans l'analyse psychologique. L'utilisation de formes simplifiées qui accentuent l'effet de taches se fond dans une tonalité délicate typiquement vénitienne atténuant les vifs contrastes florentins dans une facture picturale plus douce. À ce sujet, *Le navire en escale* (1869, Florence, Galleria d'arte Moderna du Palazzo Pitti) réalisé à Venise au cours d'une promenade sur la lagune avec le peintre Domenico Bresolin est significatif. En revanche, le choix de certains thèmes illustrant la vie quotidienne et les compositions avec des personnages telles *Avant la procession* (vers 1868, collection particulière) et la célèbre *Les pauvres sur les gradins de l'Aracoeli à Rome* (1872, Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna) est dû à l'influence de l'œuvre peint de Michele Cammarano. En 1874 le peintre se rend à Paris pour visiter l'Exposition Universelle. Le charme de la capitale française l'enivre au point de décider d'y demeurer pour le restant de ses jours. Il se rapproche très vite du groupe des impressionnistes mais conserve des contacts avec l'Italie, il approfondit notamment son rapport avec Diego Martelli à travers des échanges épistolaires réguliers. En 1878 il fait la connaissance du galeriste et marchand parisien Paul Durand-Ruel et débute sa participation aux expositions impressionnistes en particulier grâce à Degas. Il se protège cependant des orientations idéologiques du groupe en faveur d'une recherche individuelle qui privilégie la restauration de la forme, selon un processus qui le rapproche de la production tardive de Renoir.

En 1886, après la première exposition des néo-impressionnistes, il expérimente – avec méfiance – la méthode fondée sur la division des couleurs. Dans les œuvres réalisées entre 1890 et 1905 il emploie, en effet, une technique à filament de couleur pure, proche d'un divisionnisme personnel. La prédilection pour le pastel lui permet par ailleurs de nuancer les contrastes chromatiques tout en atteignant une lumière teintée dans ses œuvres. Citons la *Femme qui s'étire* (1896, Mantoue, Museo Civico de Palazzo Tè) et une *Femme au corset* (1900, Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna). En 1893 Durand-Ruel lui organise une exposition personnelle dans sa propre galerie (l'initiative sera répétée en 1898) et il promeut ses œuvres à Londres et aux États-Unis. Avec l'arrivée du nouveau siècle, les requêtes du marchand augmentent au point de l'obliger à reproduire plusieurs fois certains travaux réalisés à l'huile et au pastel, illustrant des scènes de la vie mondaine parisienne et des morceaux d'intimité féminine. En 1914 le critique Vittorio Pica lui dédie une exposition individuelle à la Biennale de Venise, non appréciée par la critique italienne qui ne comprendra pas la modernité de sa peinture. Un art qui rencontrera au contraire un vif succès auprès du collectionnisme international. Il meurt à Paris le 31 décembre 1917.

JEUNE FEMME DANS UN JARDIN

1896 env.

Huile sur toile, 81 x 65 cm

Signé en bas, à droite : *Zandomeneghi*

L'évolution artistique de Federico Zandomeneghi connaît un tournant au début des années 1890. Les rapports avec Camille Pissarro et Edgard Degas deviennent très étroits tandis que ceux avec Paul Durand-Ruel se renouvellent. Cela fait environ dix ans que l'artiste vénitien expose ses œuvres chez le marchand parisien, bien que celui-ci ne se soit jamais préoccupé d'acheter ses œuvres ou de lui procurer la moindre vente. Toutefois, la situation semble changer : Durand-Ruel se montre en effet plus attentif à son art et lui propose d'organiser sa première exposition personnelle qui aura lieu en 1893 avec la présentation de cinquante-sept tableaux.

En janvier 1894 Zandò – c'est ainsi que le nomment ses collègues français – souscrit un contrat d'exclusivité avec Durand-Ruel qui avait plus que jamais besoin d'un peintre de figures talentueux après que Degas et Renoir l'eurent abandonné pour opérer en toute autonomie. Le contrat permet à l'artiste de se consacrer pleinement à la peinture, fort d'une indépendance économique qu'il n'avait jamais connu auparavant. C'est ainsi que naît une importante série de tableaux dans lesquels Zandò met au point une écriture stylistique destinée à caractériser une bonne partie de sa production de fin de siècle fondée sur une poétique toute féminine, courtoise, recueillie, songeuse, revigorée par les compositions calibrées, soutenues par des tons rouges, bleus, verts et jaunes acidulés ou huileux. C'est un éternel féminin totalement éloigné de celui de Degas et Renoir que conçoit le peintre vénitien. Le premier est le chroniqueur des ateliers de danse et des intérieurs de toilette ; le second est le poète enchanteur des vénus aux carnations en fleur et aux joyeuses retrouvailles hors foyer. Zandomeneghi préfère au contraire être un narrateur calme du monde de la petite bourgeoisie. Il ne peint pas de déesses ou des petites filles, il peint des femmes et des jeunes filles. Le monde qui transparaît dans ses toiles est délicieusement provincial, bien qu'il représente des lieux et des personnages de la Ville Lumière : « Des femmes qui avant de sortir s'imposent d'enfiler des gants ou de donner un dernier coup d'œil au chignon ; des enfants qui jouent dans les parcs sous l'œil attentif des mamans ; des jeunes femmes décidées à faire le bilan de leur propre beauté face à la psyché ; des jeunes filles près d'une coupe remplie de pommes prêtes à concourir de fraîcheur avec le fruit rouge... Echappées innocentes, coquetteries ingénues, sentiment et un peu de sentimentalisme... Des images précieuses et tendres qui pourraient former une suite conçue pour illustrer la vie d'une dame bourgeoise entre deux siècles »¹. Puis la nouveauté de certains thèmes chers au peintre, comme ceux de la conversation entre deux amies saisies de profil ou qui se promènent en plein air en se faisant des confidences ou bien – comme cela est le cas – d'une figure féminine immergée entre les fleurs aux mille couleurs. Tout cela indique une vive et délicate attention à la société qui l'entoure mais cette même attention n'est pas seulement adressée à ce qu'il voit : Zandò regarde aussi en lui, « il écoute les appels mystérieux du sang, les échos du passé, les parfums d'une terre perdue. Puis, dans un curieux processus de dissipation, les images du romantisme italien tardif se superposent à celui de Paris à la fin du siècle»².



¹ E. Piceni, *Zandomeneghi "Le Vénitien"*, dans Ibid., *Tra libri e quadri*, Milan 1971, p. 187.

² M. Cinotti, *Zandomeneghi*, Busto Arsizio 1970, p. 50.

FEMME AU CHIEN (L'AMI FIDÈLE)

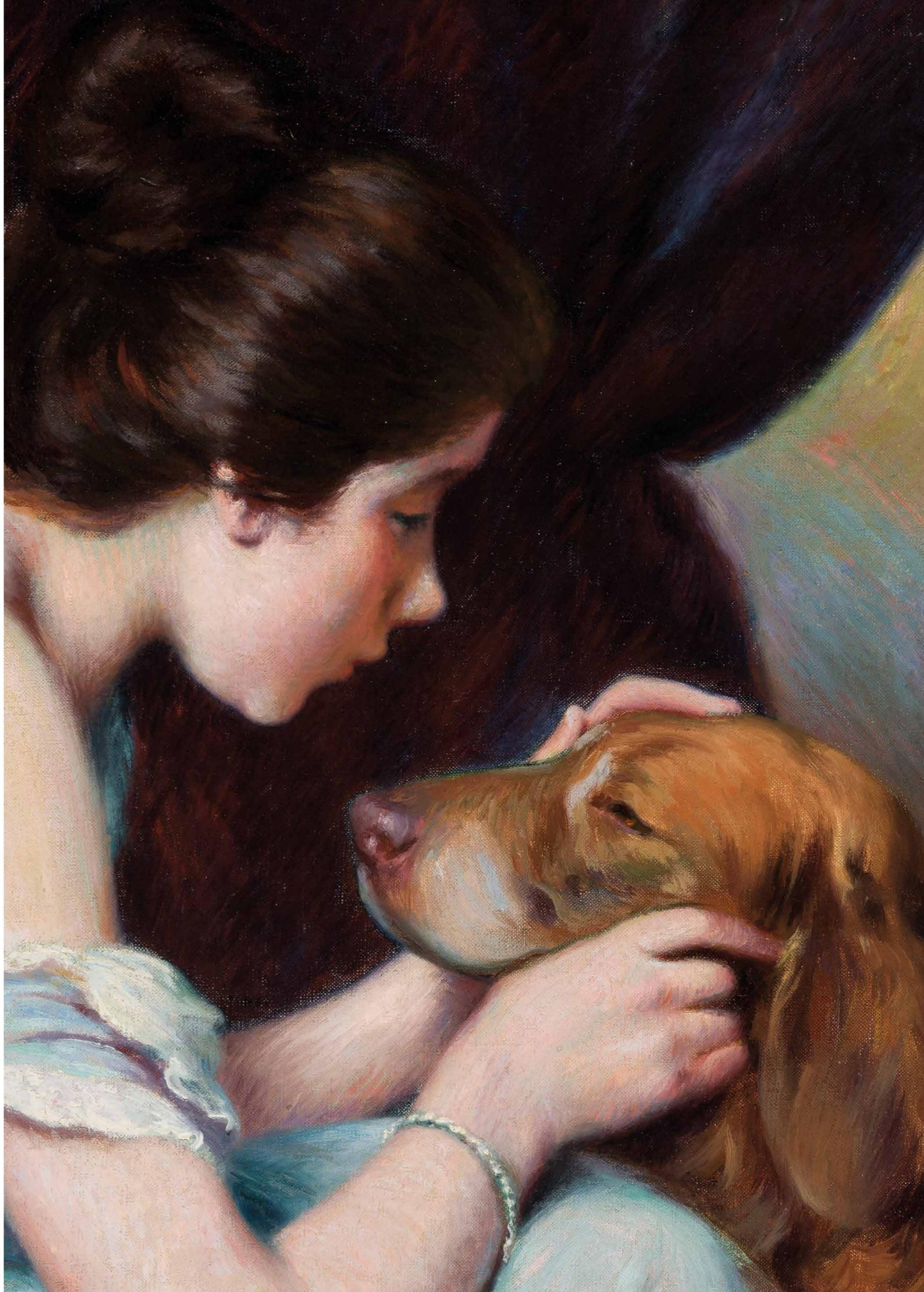
1898 env.

Huile sur toile, 46 x 55 cm

Signé en haut, à gauche : *Zandomeneghi*

À la fin des années 1890, la peinture de Zandomeneghi s'enrichit de nouvelles thématiques telles la jeune fille qui tient contre elle ou caresse tendrement un petit chien. La *Femme au chien* en est sûrement l'exemple le plus emblématique par son cadrage insolite évoquant les anciennes prédelles, bien composé dans le traitement de la grâce suggestive des personnages et de leurs mouvements. La matière huileuse de la couleur soyeuse et vibrante offre les effets du pastel selon un principe de changement de valeurs entre les deux techniques, caractéristique de ces années. Le choix de focaliser l'attention sur le dialogue « muet » entre la femme et son fidèle compagnon évoque la tradition française du XVIII^e siècle, en particulier les célèbres images des dames avec des chiots de Jean-Baptiste Greuze et Jean-Honoré Fragonard. Pourtant leur regard est profondément moderne et détaché, l'intonation vaguement crépusculaire, oscillant entre mélancolie et présence langoureuse.

Elle doit être perçue comme l'une des images les plus importantes de la peinture de Zandomeneghi en raison de sa valeur cognitive. Le schéma narratif qu'il opère consiste en une perpétuelle acquisition de vérité humaine au féminin. Cette approche est solide, elle adhère à la réalité et la voix poétique est interprétée avec le ton de la nouveauté et la confrontation de la vérité. On relève dans les toiles du peintre vénitien une inversion du rapport entre l'auteur et ses personnages : la connaissance que l'un et l'autre sollicitent réciproquement revêt un caractère concret sans équivoque. La vocation narrative est tenace et ses personnages offrent la possibilité de fixer en nous la notion de cette vérité singulière qu'ils veulent illustrer. L'artiste écoute et enregistre, il habille et déshabille ses personnages sans toutefois en faire des pantins, car la part intime qu'il saisit de leur histoire est comme cachée, celée par un voile. Aux yeux de l'observateur, les mêmes personnages apparaissent par la suite innocents mais se chargent en même temps de toutes les expériences, des mémoires, des présages qui murissent au sein de l'être. Mise à part la tension qui effleure l'ensemble de ses œuvres, la réalité élaborée par l'artiste est bien moins forte et diffuse que dans le passé. Zandò restitue à la peinture des morceaux de vie et des phénomènes de conscience. Son approche connaît maintenant une double introduction : d'un point de vue naturaliste et symboliste, en nature et en conscience, sur l'écran de la fatalité et dans le miroir de la plus intime intériorité instable, comme une immanence qui ôte le souffle, bouleversant le rythme vital. L'innovation introduite par Zandomeneghi est donc bien double : le principe reste unique puisque le peintre met en place une réforme du sentiment et de la réalité qui se résout puis émerge tel un flux de conscience, y compris dans la technique narrative qui finit par se désarticuler totalement.





LISTE DES ŒUVRES

LIST OF WORKS

GIOVANNI BOLDINI

Ferrare 1842 – Paris 1931

Femme nue aux bas noirs

1885 env.
Huile sur bois, 33 x 55 cm
Signé en bas, à gauche : *Boldini*

Female Nude with Black Stockings

c. 1885
Oil on panel, 33 x 55 cm
Signed lower left: *Boldini*

Provenance | Provenance

Collection particulière, Milan ; collection particulière, Modène.

Expositions | Exhibited

1989, Milan, Palazzo della Permanente, *Boldini*, n. 62 ;
2012, Gênes, Palazzo Niccolò Lomellino, *Essenze di donna. Da Boldini a De Nittis, fascino e seduzione nella Belle Epoque*, n. 6 ; 2012, Milan, Galerie Bottegantica, *La donna nella pittura italiana dell'800. Dalla Scapigliatura alla Belle Epoque*, s.n. ; 2014, Londres, Masterpiece, Royal Hospital Chelsea, *Belle Epoque. From Boldini to De Nittis*, s.n. ; 2015, Milan, Galerie Bottegantica, *Boldini*, n. 9.

Bibliographie | Literature

L'opera completa di Boldini, sous la dir. de E. Camesasca, Milan 1970, n. 129, p. 101 ; *Boldini*, catalogue d'exposition, sous la dir. de E. Camesasca et A. Borgogelli, Milan 1989, n. 62, pp. 130, 318 ; G.L. Marini, *Il valore dei dipinti dell'Ottocento*, Turin 1991, pp. 65-66 ; *Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento*, n. 20, Milan 1991, p. 151 ; P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini. Catalogo ragionato*, Turin 2002, III.1, n. 430, p. 238 ; *Essenze di donna. Da Boldini a De Nittis, fascino e seduzione nella Belle Epoque*, catalogue d'exposition, sous la dir. de S. Bosi et E. Savoia, Milan 2012, p. 16 ; *Belle Epoque. From Boldini to De Nittis*, catalogue d'exposition, sous la dir. de S. Bosi et E. Savoia, Milan 2014, pp. 14-15 ; S. Bosi, *Boldini e il ritratto*, in *Boldini. Parisien d'Italie*, catalogue d'exposition, sous la dir. de E. Savoia, Milan 2014, p. 105 ; S. Bosi, *Giovanni Boldini. Un Peintre Italien à Paris*, in *Boldini*, catalogue d'exposition, sous la dir. de S. Bosi et E. Savoia, Milan 2015, n. 9, pp. 52-53, 92-93.

Dame au miroir

1896 env.
Huile sur panneau de bois, 90 x 45,6 cm
Signé en bas, à droite : *Boldini*

Au verso, inscription autographe d'Emilia Boldini
Cardona n. 93 (?) invent. Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931

Woman at the Mirror

c. 1896
Oil on panel, 90 x 45,6 cm
Signed lower right: *Boldini*
Inscribed on reverse by Emilia Boldini Cardona n. 93 (?)
invent. Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931

Provenance | Provenance

Atelier Boldini, Paris ; collection particulière, Paris ;
collection particulière, Milan ; collection particulière,
Lugano.

Expositions | Exhibited

1946, Turin, Libreria «La Stampa», Saletta del Grifo,
Mostra di Boldini, n. 19 ; 1984, Cuneo, Galerie «Il Prisma»,
Pittori dell'800 e del '900 ; 2015, Milan, Galerie Bottegantica,
Boldini, n. 13.

Bibliographie | Literature

Mostra di Boldini, catalogue d'exposition, Turin 1946, n. 19 ;
A.M. Brizio, *La Mostra Boldini*, in «Opinione», 15, Turin, 17
Janvier 1946 ; Anonime, *Diciannove Boldini nella 'Saletta del Grifo'*, in «La Nuova Stampa», Turin, 19 Janvier 1946 ;
S.G., *Mostra d'Arte, 19 Boldini*, in «L'Unità», 19, Turin,
22 Janvier 1946 ; *L'opera completa di Boldini*, sous la dir.
de E. Camesasca, Milan 1970, n. 150, pp. 102-103 ; *Pittori dell'800 e del '900*, catalogue d'exposition, sous la dir. de
G.L. Marini, Cuneo 1984, pp. 20-21 ; P. Dini, E. Piceni,
Il valore dei dipinti dell'800, Turin 1985, p. 28 ; B. Doria,
Giovanni Boldini. Catalogo generale degli Archivi Boldini, Milan
2000, n. 364 ; P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini. Catalogo
ragionato*, Turin 2002, III.1, n. 652, p. 350 ; S. Bosi, *Giovanni
Boldini. Un peintre Italien à Paris*, in *Boldini*, catalogue
d'exposition, sous la dir. de S. Bosi et E. Savoia, Milan
2015, n. 13, pp. 60, 94.

Portrait de Lady Nanne Schrader, née Wiborg

1903
Huile sur toile, 120 x 94 cm
Signé et daté en bas, à droite : *Boldini / 1903*
Au verso, inscription autographe Giovanni Boldini *Nanne
Schrader / Wiborg 1903*

Portrait of Lady Nanne Schrader, née Wiborg

1903
Oil on canvas, 120 x 94 cm
Signed and dated lower right: *Boldini / 1903*
Inscribed on reverse by Giovanni Boldini *Nanne Schrader
/ Wiborg 1903*

Provenance | Provenance

Collection Schrader, Londres ; Charles Pankow, Californie ;
collection particulière.

Expositions | Exhibited

2005, Padoue, Palazzo Zabarella, *Boldini*, n. 100 ;
2011-2012, Venise, Galleria Internazionale d'Arte
Moderna Ca' Pesaro (œuvre exposé en prêt dans
la collection de la Galerie) ; 2014, Milan, Galerie
Bottegantica, *Boldini, De Nittis, Zandomeneghi. Tre italiani
a Parigi*, s.n. ; 2015, Milan, Galerie Bottegantica, *Boldini*,
n. 16 ; 2016, Rome, Camera dei deputati, *Volo di donna*.

Bibliographie | Literature

L'opera completa di Boldini, sous la dir. de E. Camesasca,
Milan 1970, n. 342, p. 116 ; B. Doria, *Giovanni Boldini. Catalogo
generale degli Archivi Boldini*, Milan 2000, n. 434 ;
P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini. Catalogo ragionato*, Turin,
2002, I, n. XCI ; III.2, n. 805, pp. 430-431 ; *Boldini*,
catalogue d'exposition, sous la dir. de F. Dini et
F. Mazzocca, Venise 2005, n. 100, pp. 246-247 ; *Boldini,
De Nittis, Zandomeneghi. Tre italiani Parigi*, catalogue
d'exposition, sous la dir. de S. Bosi et E. Savoia, Milan
2014, pp. 12-13 ; *Boldini*, catalogue d'exposition, sous la
dir. de S. Bosi et E. Savoia, Milan 2015, n. 16, pp. 68, 95 ;
Volo di donna, catalogue d'exposition, sous la dir. de
S. Pegoraro, Rome 2016.

Deux jeunes femmes au piano

1911 env.
Huile sur bois, 35 x 26,5 cm
Au verso, inscription autographe Emilia Boldini Cardona
n. 137B invent. Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931

Two Young Women at the Piano

c. 1911
Oil on panel, 35 x 26,5 cm
Inscribed on reverse by Emilia Boldini Cardona n. 137B
invent. Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931

Provenance | Provenance

Atelier Boldini, Paris ; collection Palewski, Paris ;
Sotheby's, Monaco, 18 juin 1992, lot. 91 ; collection
Turello, Monte-Carlo (Monaco).

Expositions | Exhibited

1963, Paris, Musée Jacquemart-André, *Boldini*, n. 93 ; 1963,
Ferrare, Casa Romei, *Boldini*, n. 87 ; 2008, Montecatini
Terme, Terme Tamerici, *Boldini. Mon Amour* ; 2017, Rome,
Complesso del Vittoriano – Ala Brasini, *Giovanni Boldini*,
n. 99 ; 2018, Reggia di Venaria, Sala delle Assi, *Giovanni
Boldini. Genio e pittura*, n. 99.

Bibliographie | Literature

Boldini, catalogue d'exposition, sous la dir. de J.L.

Vaudoyer, E. Cardona Boldini, G. Gelli, E. Piceni, Paris
1963, n. 93, p. 36 ; *Mostra di Boldini*, catalogue d'exposition,
sous la dir. de E. Cardona Boldini, G. Gelli, E. Piceni,
Ferrare 1963, n. 87, p. 45 ; R. De Grada, *Boldini. Un
parigino di Ferrara*, Milan 1963, n. 21 ; *L'opera completa di
Boldini*, sous la dir. de E. Camesasca, Milan 1970, n. 480,
pp. 126-127 ; Sotheby's, *Importants tableaux anciens. Tableaux
et dessins du XIX-XXe siècle*, Principauté de Monaco 1992,
n. 91, pp. 120-121 ; B. Doria, *Giovanni Boldini. Catalogo
generale degli Archivi Boldini*, Milan 2000, n. 574 ; P. Dini,
F. Dini, *Giovanni Boldini. Catalogo ragionato*, Turin 2002,
III.2, n. 1010, pp. 524, 526 ; *Boldini. Mon Amour*, catalogue
d'exposition, sous la dir. de T. Panconi, Pise 2008, pp. 338-
339 ; *Giovanni Boldini*, catalogue d'exposition, sous la dir.
de S. Gaddi, T. Panconi, Milan 2017, p. 243.

Señora Matías de Errázuriz Ortúzar, née Josefina

Virginia de Alvear Fernández Coronel

1912

Huile sur toile, 153 x 98,5 cm

Signé et daté en bas, à droite : *Boldini / 1912*

Señora Matías de Errázuriz Ortúzar, née Josefina

Virginia de Alvear Fernández Coronel

1912

Oil on canvas, 153 x 98,5 cm

Signed and dated lower right: *Boldini / 1912*

Provenance | Provenance

Richard Whitney Weatherhead, New York ; Christie's,
New York, 25 Mai 1988, lot 156 ; collection particulière,
Londres.

Bibliographie | Literature

J.L. Vaudoyer, *Giovanni Boldini*, in «Dedalo», vol. XI,
n. 4, 1930-1931, p. 1179 ; J.T. Medina, *Los Errázuriz, notas
biográficas y documentos par la historia de esta familia en Chile*,
Santiago de Chile 1964, pp. 310, 354 ; *L'opera completa
di Boldini*, sous la dir. de E. Camesasca, Milan 1970,
p. 127, n. 501 ; *Giovanni Boldini*, catalogue d'exposition,
sous la dir. de F. Dini, Pistoia 1984, p. 142 ; *Boldini*,
catalogue d'exposition, sous la dir. de E. Camesasca et
A. Borgogelli, Milan 1989, p. 307 ; B. Doria, *Giovanni
Boldini. Catalogo generale degli Archivi Boldini*, Milan 2000,
vol. 1, n. 599 ; P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini. Catalogo
ragionato*, Turin 2002, vol. I, pp. 200, 307, n. CVII ;
vol. III.2, n. 1061.

VITTORIO MATTEO CORCOS

Livourne, 1859 – Florence, 1933

Au Bois de Boulogne

1882 env.

Huile sur bois, 54 x 33 cm

Signé et daté en bas, à gauche : *V. Corcos*

Au Bois de Boulogne

c. 1882

Oil on panel, 54 x 33 cm

Signed lower left: *V. Corcos*

Provenance | Provenance

Collection particulière, Bologne.

Bibliographie | Literature

Inédit | Unpublished

Dis-moi tout!

1883

Huile sur toile, 93 x 60 cm

Signé et daté en bas, à gauche : *V. Corcos / 83*

Dis-moi tout!

1883

Oil on canvas, 93 x 60 cm

Signed and dated lower left: *V. Corcos / 83*

Provenance | Provenance

Adolphe Goupil, Paris (Goupil & Cie Stock Books, 11, n. 16523, p. 70 ; n. 16472, p. 66) ; Charles Field Haseltine, Philadelphie ; collection particulière, Bologne.

Bibliographie | Literature

A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milan 1971, p. 819 ; I. Taddei, *Vittorio Corcos : la realtà e il sogno*, in *Vittorio Corcos. Il fantasma e il fiore*, catalogue d'exposition, sous la dir. de I. Taddei, Florence 1997, p. 20 ; I. Taddei, *Vittorio Matteo Corcos. Tra affetti domestici e sentimenti segreti, atmosfere quotidiane e riti mondani*, in *Corcos. I sogni della Belle Epoque*, catalogue d'exposition, sous la dir. de F. Mazzocca, C. Sisi, I. Taddei, Venise 2014, p. 15.

L'amateur d'estampes (Portrait d'Adolphe Goupil?)

1884 env.

Huile sur toile, 116 x 81 cm

Signé en haut, à gauche : *V. Corcos*

L'amateur d'estampes (Portrait of Adolphe Goupil?)

c. 1884

Oil on canvas, 116 x 81 cm

Signed upper left: *V. Corcos*

Provenance | Provenance

Collection particulière, Paris.

Bibliographie | Literature

Inédit | Unpublished

ANTONIO MANCINI

Rome, 1852 - 1930

Gamin au parapluie

1868

Huile sur toile, 87,5 x 51,5 cm

Signé et daté en bas, à droite : *1868 / A. Mancini*

The Street Urchin with Umbrella

1868

Oil on canvas, 87,5 x 51,5 cm

Signed and dated lower right: *1868 / A. Mancini*

Provenance | Provenance

Collection particulière, Milan.

Expositions | Exhibited

2016, Milan, Galerie Bottegantica, *Antonio Mancini. Genio ribelle*, n. 1.

Bibliographie | Literature

Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'Ottocento, n. 3, Turin 1970, p. 304 ; S. Bosi, *L'ombra del genio*, in *Antonio Mancini. Genio ribelle*, catalogue d'exposition, sous la dir. de S. Bosi et E. Savoia, Milan 2016, n. 1, pp. 12, 42-43, 142 ; R. Caputo, *La pittura napoletana del II Ottocento*, Naples 2017, p. 253. L'œuvre est incluse dans le *Catalogo Ragionato dei dipinti di Antonio Mancini* en cours de publication, sous la dir. de C. Virno, De Luca Editori d'Arte, Rome.

Saltimbanque au violon (Portrait de Luigi Gianchetti)

1878

Huile sur toile, 92 x 73,5 cm

Signé et daté en haut, à droite : *Paris / A. Mancini 1878*

Acrobat with Violin (Portrait of Luigi Gianchetti)

1878

Oil on canvas, 92 x 73,5 cm

Signed and dated upper right: *Paris / Antonio Mancini 78*

Provenance | Provenance

Albert Cahen, Paris (1881) ; collection particulière, Paris.

Expositions | Exhibited

2016, Milan, Galerie Bottegantica, *Antonio Mancini. Genio*

ribelle

n. 15 ; 2017, Brescia, Palazzo Martinengo Cesareo,

Da Hayez a Boldini. Anime e volti dell'Ottocento italiano,

n. 90 ; 2017, Naples, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos

Stigliano, *Da Gemito a De Nittis. I napoletani a Parigi negli anni*

dell'Impressionismo.

Bibliographie | Literature

D. Di Giacomo, *Antonio Mancini. La luce, il colore*, Naples 2015, n. XLI, p. 87 ; *Antonio Mancini. Genio ribelle*, catalogue d'exposition, sous la dir. de S. Bosi et E. Savoia, Milan 2016, n. 14, pp. 68-69, 147 ; S. Bosi in *Da Hayez a Boldini. Anime e volti dell'Ottocento italiano*, catalogue d'exposition, sous la dir. de D. Dotti, Cinisello Balsamo 2017, n. 90, pp. 199, 206-207 ; R. Caputo, *La pittura napoletana del II Ottocento*, Naples 2017, p. 257 ; *Da Gemito a De Nittis. I napoletani a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogue d'exposition, sous la dir. de L. Martorelli, F. Mazzocca, Naples 2017, pp. 162-163. L'œuvre est incluse dans le *Catalogo Ragionato dei dipinti di Antonio Mancini* en cours de publication, sous la dir. de C. Virno, De Luca Editori d'Arte, Rome.

ALBERTO PASINI

Busseto, 1826 – Cavoretto, 1899

Marchand de chevaux près de Sultanie (Perse)

1857 env.

Huile sur bois, 26 x 46 cm

Signé en bas, à gauche : *A. Pasini*

Horse Market near to Sultanie (Persia)

c. 1857

Oil on panel, 26 x 46 cm

Signed lower left: *A. Pasini*

Provenance | Provenance

Adolphe Goupil, Paris (?) ; George Petit, Paris ; collection particulière, Biella.

Expositions | Exhibited

1913, Paris, Galeries Georges Petit, *Petits Maîtres du XIXème siècle*.

Bibliographie | Literature

Petits maîtres du XIXème siècle, catalogue d'exposition, sous la dir. de Georges Petit, Paris 1913.

Rue animée du Caire

1861

Huile sur toile, 47,5 x 34 cm

Signé et daté en bas, à droite : *A. Pasini 1861*

Busy Street in Cairo

1861

Oil on canvas, 47,5 x 34 cm

Signed and dated lower right: *A. Pasini 1861*

Provenance | Provenance

Collection particulière, Milan.

Expositions | Exhibited

2014, Turin, Museo Arti decorative Accorsi-Ometto, *L'Oriente di Alberto Pasini*.

Bibliographie | Literature

G.L. Marini, *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento*, Turin 2012 p. 535 ; *L'Oriente di Alberto Pasini*, catalogue d'exposition, sous la dir. de G.L. Marini, Turin 2014.

FEDERICO ROSSANO

Naples, 1835 - 1912

Sur la Seine

1880 env.

Huile sur bois, 33 x 42 cm

Signé en bas, à gauche : *F. Rossano*

On the Seine

c. 1880

Oil on wooden board, 33 x 42 cm

Signed bottom left: *F. Rossano*

Provenance | Provenance

Collection particulière, Naples.

Expositions | Exhibited

1953, Rome, Palazzo delle Esposizioni, *L'Arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia* ; 1958, Naples, Villa Comunale, Padiglione Pompeiano – Società Promotrice di Belle Arti “Salvator Rosa”, *La pittura napoletana del secondo Ottocento* ; 1963, Naples, Villa Comunale, Padiglione Pompeiano – Società Promotrice di Belle Arti “Salvator Rosa”, *Mostra di Giuseppe De Nittis e dei pittori della Scuola di Resina*, n. 148.

Bibliographie | Literature

L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia: mostra di arti figurative e di arti applicate dell'Italia meridionale, catalogue d'exposition, sous la dir de E. Lavagnino, Rome 1953 ; *La pittura napoletana del secondo Ottocento*, catalogue d'exposition, sous la dir. de L. Autiello, Naples 1958 ; A. Schettini, *La scuola napoletana*, A. Martello, Milan, 1961 ; *Mostra di Giuseppe De Nittis e dei pittori della Scuola di Resina*, catalogue d'exposition, sous la dir. de L. Autiello, Naples 1963, n. 148 ; *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'800*, Turin 1964, p. 394 ; M. Monteverdi, *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*, I, Milan 1975, n. 541 ; *L'Ottocento napoletano nelle collezioni private*, sous la dir. de Rosario Caputo, Naples 1999, n. 21, p. 62.

Promenade dans le parc

1890 env.

Huile sur toile, 36,5 x 54 cm

Signé en bas, à gauche : *F. Rossano*

Walk in the Park

c. 1890

Oil on canvas, 36,5 x 54 cm

Signed lower left: *F. Rossano*

Provenance | Provenance

Collection particulière, Naples

Expositions | Exhibited

2008, Modène, Foro Boario, *Naturalismo nella pittura italiana tra '800 e '900* ; 2010, Milan, Galerie Bottegantica, *La Pittura napoletana dell'Ottocento tra innovazione e internazionalità*, n. 24.

Bibliographie | Literature

Naturalismo nella pittura italiana tra '800 e '900, catalogue d'exposition, sous la dir. de E. Corradini, Milan 2008, p. 108 ; G.L. Marini, *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del Primo Novecento*, Turin 2009, p. 749 ; *La Pittura napoletana dell'Ottocento tra innovazione e internazionalità*, catalogue d'exposition, sous la dir. de S. Bosi et E. Savoia, Milan 2010, n. 24, pp. 92-93 ; G.L. Marini, *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del Primo Novecento*, Turin 2010, p. 749.

FEDERICO ZANDOMENEGHI

Venise 1847 - Paris 1917

Jeune femme dans un jardin

1896 env.

Huile sur toile, 81 x 65 cm

Signé en bas, à droite : *Zandomeneghi*

Young Girl in the Garden

c. 1896

Oil on canvas, 81 x 65 cm

Signed lower right: *Zandomeneghi*

Provenance | Provenance

Paul Durand-Ruel, Paris (Photo n. 4241) ; Angelo Sommaruga, Paris ; Cesare Bacchini, Milan.

Expositions | Exhibited

1903, Paris, Galerie Durand-Ruel, *Exposition des Tableaux, Pastels, Dessins de Federico Zandomeneghi*.

Bibliographie | Literature

Exposition des Tableaux, Pastels, Dessins de Federico Zandomeneghi, Paris 1903 ; E. Piceni, *Zandomeneghi*. *Catalogo ragionato dell'opera*, Busto Arsizio 1967, n. 279 ; E. Piceni, *Zandomeneghi*. *Catalogo ragionato dell'opera*, Busto Arsizio 1991, n. 279 ; Fondation Enrico Piceni, *Federico Zandomeneghi. Catalogo generale, nuova edizione aggiornata e ampliata*, Milan 2006, n. 372, p. 284.

Femme au chien (L'ami fidèle)

1898 env.

Huile sur toile, 46 x 55 cm

Signé en haut, à gauche : *Zandomeneghi*

Woman with Dog (The Faithful Friend)

c. 1898

Oil on canvas, 46 x 55 cm

Signed upper left: *Zandomeneghi*

Provenance | Provenance

Paul Durand-Ruel, Paris (Photo n. 863) ; Angelo Sommaruga, Paris ; Marco Innocenti, Milan ; collection particulière, Milan.

Expositions | Exhibited

1988, Venise, Ca' Pesaro, *Federico Zandomeneghi. Un veneziano a Parigi*, n. 66 ; 1988, Milan, Palazzo Reale, *Federico Zandomeneghi. Un veneziano a Parigi*, n. 66.

Bibliographie | Literature

E. Piceni, *Zandomeneghi*, Milan 1932, n. LXXVII ; E. Piceni, *Zandomeneghi*, Milan 1932, n. 103 ; E. Piceni, M. Monteverdi, *Gli animali nella pittura italiana dell'Ottocento*,

Milan 1966, n. XX ; E. Piceni, *Zandomeneghi. Catalogo ragionato dell'opera*, Busto Arsizio 1967, n. 483 ; Federico Zandomeneghi. *Un veneziano a Parigi*, catalogue d'exposition, sous la dir. D. Pertcoli, Milan 1988, n. 66, p. 146 ;

F. Dini, *Federico Zandomeneghi. La vita e le opere*, Florence 1989, n. 139, n. CXXXVII ; E. Piceni, *Zandomeneghi*.

Catalogo ragionato dell'opera, Busto Arsizio 1991, n. 483 ; Fondation Enrico Piceni, *Federico Zandomeneghi. Catalogo generale, nuova edizione aggiornata e ampliata*, Milan 2006, n. 367, p. 283.

GINO SEVERINI

Cortone 1883 – Paris 1966

La Fenêtre

1930 env.

Huile sur toile, 73 x 92 cm

Signé en bas, à droite : *G. Severini*

La Fenêtre

c. 1930

Oil on canvas, 73 x 92 cm

Signed lower right: *G. Severini*

Provenance | Provenance

Crillon Gallery, Philadelphie ; collection particulière, États-Unis ; collection particulière, Venise.

Bibliographie | Literature

G. Severini, *Processo a difesa di un pittore d'oggi*, in «L'Arte», Rome, n. 5, septembre-novembre 1931, p. 495, f. 3 ; G. Bazin, *Gino Severini. Demission de l'abstrait*, in «L'Amour de l'Art», XII, n. 1, janvier 1931, p. 34, n. 16 ; R. Brielle, *Gino Severini*, in «Sud Magazine», n. 69, 1 décembre, 1931, p. 17 ; P. Fierens, *Gino Severini*, in «L'Urbe», Milan-Paris, 20 octobre 1936, tav. 9 ; L. Venturi, *Gino Severini*, Rome 1961, n. 45 ; D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milan 1988, n. 507, p. 413.

ENGLISH TEXTS

GIOVANNI BOLDINI

Giovanni Boldini was born in Ferrara on 31 December 1842 to Antonio - a professional painter - and Benvenuta Caleffi. From a young age he showed an innate talent for drawing that he would develop further by taking lessons from his father. In 1864, he moved to Florence, where he befriended Michele Gordigiani and Cristiano Banti, both well-known and financially stable painters. In 1865, Boldini painted portraits of those artists who frequented the Caffè Michelangiolo in unconventional poses on small canvases. Boldini's striking innovative method is soon noted by Telemaco Signorini in a review in the *Promotrice Fiorentina* in 1867, marking the first example of a Boldini shown at an official exhibition. The same Signorini went on to introduce Boldini to Isabella Falconer, who immediately became his patron.

In June 1867, alongside a Greek friend and member of the nobility, Boldini took his first visit to Paris, where he visited the Universal Exhibition and saw works by both Courbet and Manet. He was fascinated by the cosmopolitan environment of Paris, offering him a glimpse of the multiple cultural opportunities and advantages for success that weren't to be found in such abundance in Florence. In July of the same year, Boldini, together with Fattori and Abbati, is hosted by Diego Martelli at Castiglioncello.

In 1870, Boldini travelled to London with the German-Jewish art dealer, Reitlinger. He stayed in England for five months and it is here that, along with depicting important members of the upper classes, he renewed his admiration for the work of Alfred Stevens and Ernest Meissonier. In November he visited Paris once again and was so taken by the city that he decided to stay indefinitely. He rented a studio at 11 Place Pigalle together with his model and lover, Berthe. In the same period, he drew up a contract with the art dealer, Goupil, who drew him towards producing neo-seventeenth century scenes, highly fashionable at the time. Towards the end of the century, Boldini's interest in the genre began to wane, and he returned to his former personal style, dedicating himself once again to portraiture. His new lover and model, Countess Gabrielle de Rasty, saw his social circle become increasingly global. At the Salon of 1879, he exhibited *The Dispatch* and, at the same time, he decided to join the 'Committee of French painters in France'. During the 1880s he would carry out several trips, Holland in 1880, Berlin in 1886, Venice in 1887, and Spain and Morocco in 1889 in the company of Degas. During his travels he sought inspiration from the Old Masters in his search to upgrade the portrait genre. He would find it in the works of Tintoretto, Veronese, Tiepolo, Van Dyck, Velásquez, Goya, Reynolds and Gainsborough.

From the beginning of the 1880s he also experimented with new techniques, like engraving and pastel. At the Universal Exhibition in Paris in 1889, Boldini featured both as an exhibiting artist and as commissioner for the section on Italian art. It was here that he exhibited *The White Pastel*, and was awarded both the *Grand Prix* and golden medal. In 1895, the Mayor of Venice, Riccardo Selvatico, asked him to be part of the selection committee for the first Biennale, also tasked with seeking out relationships with the greatest French painters of the period. At the Salon du Champ de Mars in 1896, Boldini displayed the portraits of the singer, Charles Max, and the Marquise Marguerite Rochefort-Luçay. On 20 November 1897 he exhibited in New York at the French branch of the Boussod-Valadon & Co. gallery, at 303 Fifth Avenue. In 1898 he returned to Paris. At the Universal Exhibition of 1900 he is again awarded the *Grand Prix*. In the Salon of 1911 he exhibited five paintings, and during the same year met Lina Bilitis, a new model who posed for him until 1919. In the same year he also received two important acknowledgements: the title of an Official of the *Légion d'honneur* and High Official of the *Corona d'Italia*. In 1926 his meeting with Emilia Cardona, journalist at the Turin-based newspaper, '*Gazzetta del Popolo*', is printed. They were married three years later. Boldini died in Paris on 11 January 1931.

FEMALE NUDE WITH BLACK STOCKINGS

c. 1885

Oil on panel, 33 x 55 cm
Signed lower left: *Boldini*

The end of the 1870s saw the decline of the Goupil style, no longer sought-after by collectors who now wanted a more modern and less affected style of painting. This significantly influences the career of Giovanni Boldini who will go on to confess to Degas that he is no longer able to sell anything. Furthermore, "his extraordinary executive ability risks imprisoning him in a cliché to fashion, who's commercial fortune is fatally destined to tire out".¹ This brings him to reconsider his artistic choices and, consequently, to update his own style with a new and unstoppable desire for great success. The anecdotal compositions and rich virtuosity of his painting carries him to a genre he has already practiced with success during his years in Florence; that is, portraiture, a genre he already enjoys, particularly portraits of women. The protagonists of these works are undeniably beautiful, daringly nude or dressed *à la page*, always relaxed and proud. These women are concentrations of modern Parisian life, that energy *in progress* that Boldini elaborates via an extraordinary dynamism of line that always folds at whim, almost wanting to transform itself into something abstract, where forms and colours tremble with life.

The decision to specialize in a successful genre like portraiture soon allows Boldini to display poses and gestures that constantly renew themselves and change according to the model to depict. From here, extraordinary and always new symphonies of light and colour come to life. A conceptualization that perfectly retraces all that theorised by Count Robert de Montesquiou - the celebrated poet and aesthete, defined by Proust as the 'Prince of Decadence' – that is, almost a new way of understanding the portrait, fruit of a perfect fusion between the individuality of the artist-creator and that of the subject depicted. The idea of artistic creation is perceived as 'fluid'; that which propagates from the painter and captures the essence of the person depicted, eternalising them on the canvas.

Boldini alternates between his most noted portraits 'in pose' of women of high international society and those of a more 'secret' nature. With these latter works, the eye of the painter is delighted - anxious to appropriate a reality less ephemeral than the one he experienced - and renders for us the almost always nude image of several different models, captured in intimate moments of their private lives. *Woman at her Bath* (c. 1884), *The Shawl of Yellow Lace* (c. 1884), *The Morning Letter* (1884), the painting in question, and the series dedicated to the *Toilette* and to the *Sleeping Contessa De Rasty* are just some of the works where modesty has long been overlooked even by virtue of the painting's authoritative tones and explosive colours. Here the works are free to cross the limits of pure visibility to replace it with an availability of fervid sensuality, a yearning celebration of pleasure, a feeling as available as every solicitation borne by the female figure. That which emerges is a compendium of ferocity and nimbleness, of gravity and synthesis that places Boldini at the centre of decadent thought: his aversion to the ideals and methods of naturalism touch here a limit as extreme as that towards which Des Esseintes pushes himself, the decadent hero and protagonist of Joris-Karl Huysmans's novel, *À rebours* (1884).

¹ R. Campana, note in Boldini, *Hellen, Sem. Protagonisti e miti della Belle Epoque*, exhibition catalogue, F. Dini (ed.), Milan 2006, p. 84.

WOMAN AT THE MIRROR

c. 1896

Oil on panel, 90 x 45.6 cm

Signed lower right: *Boldini*

Inscribed on reverse by Emilia Boldini Cardona

"n. 93 (?) invent. *Boldini* / Emilia Boldini Cardona / 1931"

Boldini's choice to pose this young woman - her identity unknown - from behind, against a mirror that reflects her graceful form, is testament to the custom acquired by the painter from Ferrara in his final years confronting this style of portrait. There is an allure from the disengaged young woman, busy trying a hat of the latest fashion, and the representative tone of the composition, as though extracted from a screenshot of everyday life and rendered in oil paint with surprising replicative velocity in its thrown and aggressive painterly marks. These qualities by now bespeak the language of Boldini *fin de siècle*; always attentive to enjoying the vitality of his chosen subject, but now intended as his self-assured and modern interpretation. This is done with regard to Charles Baudelaire's fundamental pre-requisites indicated in 1863 as peculiarities of the contemporary aesthetic: "concentration of the memory of the image and its burning restoration"¹ through a "fire, the thrill of the pencil and of the paintbrush [...] almost a frenzy, capable of capturing the fickle ghost of an ever-escaping reality".²

From this moment, Boldini's painting opens up to a new creative period. His paintbrush gives life to an extraordinary collection of images of modern and independent women, already marked with that steadfast determination of the twentieth century woman. The new model is that of the 'divine women', - according to a definition coined by the painter himself - "great living flowers whose perfume is known and gathered by desire" - sisters not far from the *femmes-fleur* described by Robert de Montesquiou and Marcel Proust and a symbol of that eternal femininity that renews itself at every cycle, ready for an always more luscious blossoming.³

PORTRAIT OF LADY NANNE SCHRADER, NÉE WIBORG

1903

Oil on canvas, 120 x 94 cm

Signed and dated lower right: *Boldini / 1903*

Inscribed on reverse by Giovanni Boldini Nanne Schrader / Wiborg 1903

With the beginning of the twentieth century came the last great phase of Boldini's life and career as a painter. It is during this period that the personality of the artist from Ferrara presents itself in a head on meeting and collision with the present, strengthened by a more self-assured and knowledgeable command of himself, from his own sense of experience and his artistic genius. Boldini's aim is now to gather the uncertainty of the new century, and he does so by distancing himself from objective starting points, from empirical signs of living things, in order to transfer his emotional impression in a "bolt of lightning, about to launch itself into flight".¹ This aim is possible as he is able to gather such uncertainty from that depicted in the portraits of his colleagues and contemporaries like that of the American, John Singer Sargent, for example. Even though in Boldini's search there is present a more stubborn and almost 'crueller' desire to know of and to arrive at the core of being. At the same time, one perceives a singular impression of isolation, of a total detachment from the reality of his own ordinary experiences, to the point of having the sensation of living outside of time. Boldini carries us as if by magic to a universe where our bewitched senses, entirely transformed, have created a world of unshakeable and harmonious figures. In other words, an anxious world, one full of contradictions, where the eyes see and the hands touch, and all seems real but is too real to actually exist. Boldini's female figures move in this world of obsession that has banished the typical realms of experience. The edges of time and space are like broken shards, elusive and overflowing. Boldini now enjoys depicting his 'models' in increasingly 'neutral' and barren environments, posing them in rapid and extremely dynamic positions. It often occurs that in their internal tension, just one part of their body 'short circuits' and thus consequently begins to vibrate and move completely autonomously to the rest of the body. At this point the image is ready to be reborn from itself and to proliferate in space.

The portrait of Lady Nanne Wiborg (1867-1939) - a leading figure in London high society - is a perfect example of this, in which Boldini captures an impatient and unstable caprice. 'Literary' comes to mind. It is not by chance that the noblewoman, born in Kragerø in Norway - wife of the German industrialist, Taddeus Schrader - was president of important cultural organisations, as well as organiser of musical events in all of Europe and a concert performer together with her two sisters. Boldini depicts half of the figure; she is seated, her neck decorated with pearls with her face resting on her right hand from which ripples a quiver along her entire arm: mark of a gesture still in motion "expressing what it [...] still contains, what it was and what it wants to become".² The work is perhaps Boldini's first artistic miracle of the new century: an example of a weightless feminine poetic, invigorated by a sensuality without flesh, similar in every way to the music of Debussy. From this portrait many more followed, all exquisite in their focussing in a heartbeat the beauty of women from their laughing faces, lovingly caressed by the artist's paintbrush.

¹ R. Campana, note in *Boldini e gli italiani a Parigi*, exhibition catalogue, F. Dini (ed.), Cinisello Balsamo 2009, p. 214.

² C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in 'Le Figaro', 26 and 29 November, 3 December 1863.

³ J. L. Vaudoyer, *Giovanni Boldini*, in 'Dedalo', XI, 1930-1931, p. 1192.

¹ A. Soffici, *Boldini*, in 'La Voce', March 1909, then in Ibid., *Saperie e massari, Scritti sull'arte*, Florence 1919, pp. 173-176.

² E. Cardona, *Lo studio di Giovanni Boldini*, Milan 1937, p. 16.

TWO YOUNG WOMEN AT THE PIANO

c. 1911

Oil on panel, 35 x 26.5 cm

Inscribed on reverse by Emilia Boldini Cardona
n. 137B invent. Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931

From the beginning of the 1880s, Boldini realized the necessity of amplifying his own 'Parisian' repertoire of overtly contemporary subjects, capable of transmitting the pulse of city life and defining its most meaningful moments. That which interests him are principally those places that until now he had painted without exploring in any depth; those scenes of nightlife, where those who stand out are musicians, dancers, and singers or simply unknown figures that the painter depicts in all their elegance in their nonchalant movement between restaurants, coffee-concerts and music halls. All of them with a singular instantaneity with which these figures are captured in line, colour and in their attitudes and expressions: an instantaneity that has no photographic quality, but is still capable of filtering art in life.

Such works demonstrate Boldini's knowledge of contemporary discussions on figurative avant-garde depiction and owe much to Degas and, from this moment on, their artistic relationship becomes increasingly close. Boldini not only shares his evening at the theatre with the French artist, he also shares an investigation into form and style of the themes of the modern city. A preference for internal scenes, artificial lighting, raised vision lines, and a taste for uninhibited poses and multiple perspectives sees the two artists share much in common in their work for all of the 1880s and beyond. It is difficult to isolate in Boldini's 'official' paintings the most direct influences from his familiarity with Degas; it is, however, easier to find them in the works begun at his atelier on Boulevard Berthier.

One of the most accomplished outcomes of this influence is the small tablet under discussion, executed in c. 1911, and followed by compositions of a similar theme, however different in size and formal solution. The particular lowered point of view captures in this case two young women who have begun playing a symphony for four hands at the piano. Despite the identical quality of the faces, the image appears like a 'snapshot' of a fruitful moment of a musician's work, or a concert recital. The particular size of the framing on three sides also invites the spectator in on the action; the tapered hands of the pianists move swiftly on the keyboard, from here capturing the rhythmic sequence of the music with a play of segmented lines that suggests an opening of the pictorial space beyond the frame. All is rendered more precious by the flickering coat of paint with the touch of the paintbrush, and the Flemish refinement of the colour palette of grey-brown; a clear homage to the painter, Frans Hals, who Boldini encountered in Florence but only studied in 1880 during a holiday to Holland.

SEÑORA MATÍAS DE ERRÁZURIZ ORTÚZAR, NÉE JOSEFINA VIRGINIA DE ALVEAR FERNÁNDEZ CORONEL

1912

Oil on canvas, 153 x 98.5 cm

Signed and dated lower right: *Boldini / 1912*

Posing in this extraordinary portrait is the beautiful Josefina Virginia de Alvear (1859-1935), member of one of the most prestigious and influential families in Argentina at the time: her father, Diego, was one of the leading political figures in the country, her uncle Torcuato was appointed Mayor of Buenos Aires in 1880 whilst her cousin Marcelo was the president of the Argentinean Republic between 1922 and 1928. For ten years (1906-1916) she lived in Paris together with her husband, the Chilean diplomat, Matías de Errázuriz Ortúzar, and her two children, Matías and Josefina. A refined collector of works of art and deeply knowledgeable of European literature, Josefina was seduced by Boldini's paintbrush on three occasions. It is, however, only in this portrait – that closes the series – that the artist is able to depict on canvas all of the intellectual and characterful qualities of the Argentinean, who possesses all of the typical attributes of the modern woman. A strong and enterprising woman, knowledgeable and capable of control and irony, comparable to the dramatic heroines of Henry James; strong-willed even if often pressured by the cumbersome weight of social roles and expectations. These women are also similar to the emancipated heroines from the writing of Annie Vivanti.

"All rippling, grandiosely woman"¹, she appears on a dark background with her large smoky eyes, red lips like the swirling evening gown that envelopes her, her daring *décolleté* and fixed gaze. Madame de Alvear introduces herself as a superb example of that totally Parisian femininity that a rapt Umberto Boccioni, newly arrived two weeks beforehand in the French capital, described to his mother, Amelia, on 17 April 1906: "I saw women that I never could have imagined existed! They are all painted: hair, eyelashes, eyes, cheeks, lips, ears, neck, shoulders, chest, hands and arms! But they are painted in such a marvellous, knowing, and refined way as to seem like works of art, even those of lower social status are depicted in such a way. They are painted as supplicants before nature, but for artistic taste, with the most vivid of colours: hair of the most beautiful golden colour, with hats that seem like symphonies: wonderful! Their pale faces, pale like white porcelain, their lips a pure crimson, full and bold, red ears: the neck, the nape, and the breasts are of the whitest white. Their hands and arms are painted in such a way that they all have the whitest shade, attached to the softest of wrists and musical arms".²

In depicting the Argentinean noblewoman in a determined and natural pose, Boldini seems to recreate the great portraiture tradition of eighteenth century England seen with Joshua Reynolds and Thomas Gainsborough; he pays homage in such a way that she appears almost like a 'queen' of her era. The painting originally decorated the opulent mansion of the Errázuriz family in Buenos Aires, now home to the Museo Nacional de Arte Decorativo.

¹ D. Cecchi, *Giovanni Boldini*, Turin 1962, p. 234.

² G. Agnese, *Vita di Boccioni*, Florence 1996, p. 93.

VITTORIO MATTEO CORCOS

Vittorio Matteo Corcos was born in Livorno on 4 October 1859 to Isacco and Giuditta Basquis. In 1875 he moved to Florence where on 23 November he was directly admitted to the second year course of drawing of the local *Accademia di Belle Arti*. Two years later he is awarded the silver medal at the end of the academic year. Thanks to a scholarship provided by the Livorno Council administration, in 1878 he travelled to Naples to attend courses in painting given by Domenico Morelli at the *Istituto di Belle Arti*. He excels in his studies and his brilliance sees him exhibit at the *Salvator Rosa Promotrice* in 1880 with his *Arab in Prayer*, bought by King Umberto I. In the same year he travelled to Paris where, with the little money available to him, he rented a small room in Vaugirard. His first few weeks are difficult, and to make ends meet he is forced to illustrate musical scores for the editor, Hegel, and to paint folding fans for fashion houses. His talent is noticed by Edmond de Goncourt and the Princess Mathilde Bonaparte, who invites the young Corcos to her esteemed parlour gatherings, attended by leading literary figures, such as Gustave Flaubert and Emile Zola, who Corcos befriends.

Despite these important contacts, he struggles to gain commissions and the small amount of earnings he does make are just enough to pay for the canvas, paints, and the model used for his first 'Parisian' painting, *Les pensionnaires à l'église* (1881) that Goupil buys and almost immediately sells to a Portuguese noble. The subject matter of the painting certainly helped the sale take place, conforming to the taste for cultured anecdotes promoted by the Parisian dealer, but also helping the sale was the artist's new friendship with Giuseppe De Nittis, who much admired him and encouraged him to take his art towards a style of painting *à la mode*. The success of this painting is enough to convince Corcos to sign an exclusivity contract with Goupil for a period of fifteen years. From 1882 onwards, more than seventy of his paintings pass through the hands of Goupil and his affiliates, Léon Boussod and Theo van Gogh, who painstakingly produced colour reproductions to share amongst a large audience. Amongst these, the diptych *Dis-moitout!* and *Nous verrons!* (1883), *Idyll at Sea* (1884), *Midday at Sea* (1884) and the watercolour *Honeymoon* (1885), are superior examples of this endearing style of painting, characterised by a modernity that satisfied the sensibility of the period. Despite his adherence to the style required by Goupil, Corcos was able to conserve his own expressive autonomy that often allowed him to experiment with new themes. *À la brasserie* (1881), exhibited at the Salon of 1881, and *Figures on an Omnibus* (1881) are testament to his expressive versatility and the merits of his own totally personal artistic research that privileged the cruel foreground of a painful humanity, not far from that articulated by Zola and his novels.

In 1884, Corcos stayed briefly in England, while in 1885 he exhibited at the Paris Salon with *Portrait de Jeune femme*. The following year he returned to Livorno for military service. In 1897 he exhibited at the 'Festival of art and flowers' in Florence with the painting *Dreams*, considered by all his undisputed masterpiece. From this moment on his artistic output prioritised a style of portraiture that saw him soon become one of the most important portraitists in Europe, as confirmed with his portraits of the German Emperor, William II and his consort, Augusta Vittoria (1904), and those of Queen Amalia of Portugal (1905) and Queen Margherita of Savoia (1922).

Corcos died in Florence on 8 November 1933.

AU BOIS DE BOULOGNE

c. 1882

Oil on panel, 54 x 33 cm
Signed lower left: *V. Corcos*

In Paris, where Corcos had lived since 1880, the artist signed a contract with the art dealer, Adolphe Goupil that would last fifteen years. Corcos completed roughly ninety works for the dealer that ensured rapid notoriety and great public and critical success. After his first work, *Les pensionnaires à l'église*, the artist started to paint a series of works in which he depicts the magical atmosphere of the long street that connects the Bois de Boulogne with the Arc de Triomphe commissioned by Napoleon III as part of a project completed by the architect, Jean-Charles-Adolphe and between 1855 and 1864. Corcos delighted in defining tree-lined pathways with rocks and tufts of grass, under open skies, using a shiny material similar to varnish. He also relished depicting close and distant figures using the point of his brush; lovers and knights, children's games alongside the pathways, husbands and wives walking with their charming little dogs or - as in this example - in conversation on one of the benches of the Bois de Boulogne.¹ The sense of the real, given with this real-life pastime of all people, is tempered and enchanted in visions suspended in a classical atemporality. Thus, in these predominantly objective moments, Corcos knows how to be extraordinarily luminous and happy, even allowing for a playfulness that he seems gifted at: a playfulness of a delicious kind that is entirely unique and full of lyricism.

The unpublished *Au Bois de Boulogne* well-documents the almost daily vocation of the artist from Livorno - not by chance nicknamed "painter of beautiful women" - characterised by his impeccable execution, refined in his choice of colours and silken rendering of the paint. The careful embrace of the woman between the arms of her companion, the diaphanous light on her face, the luminous reflections on her fringed outfit are breathtaking. The attention to detail and the desired 'unfinished' impression of the background seem to hark to the teaching of the great Morelli: the *plein air* rendering harking to Giuseppe De Nittis, as well as the skilful chiaroscuro, the refined figuration and the delicacy of the impression rendered.

¹ Examples include *Jeune Femme se promenant au Bois de Boulogne* (1883-1885), *The Seed-sower of Parc Monceau* (1884), *Tranquil Hours* (c. 1885), *Woman with Dog* (1885), *Paris. The Walk* (1886), *The Walk along the Boulevards* (1906).

DIS-MOI TOUT!

1883

Oil on canvas, 93 x 60 cm

Signed and dated lower left: *V. Corcos / 83*

This painting - lost since the end of the nineteenth century – was fortunately rediscovered during preparations for this exhibition. It is considered one of the greatest works of Corcos's artistic output from his time in Paris. Completed in 1883 and immediately bought for 1971 francs by Theo Van Gogh, brother of Vincent, and manager for the branch of 'Goupil & Cie.' (from 1884 'Boussod, Valadon & Cie., successors of Goupil& Cie.'), situated at 19 Boulevard Montmartre, a strategic location between Opéra and the Stock Exchange. The acquisition had come a month and a half before the painting *Nous verrons!* (location unknown) arrived at the gallery, a painting of the exact dimensions of *Dis-moi tout!* and initially conceived as its pendant copy. Both works, captivating in their titles and effects, were sold one after the other - each for 2250 francs - to the American art dealer, Charles Field Haseltine.

As recently underlined by critics, the success of the two paintings is due in large part to Goupil's decision to have versions printed in different sizes and formats. Their circulation is almost immediate and a great commercial success. This positive reception inspired Goupil in 1884 to reproduce the two images in photographic format, with retouches in watercolour, for the series *Postcard Album and Photography Gallery*. In 1886, both the works appeared in photogravure reductions in the contemporary edition of *Estampes miniatures*.¹

The various reproductions of *Dis-moi tout!* thus show an exceptional level of popularity, to the extent that it is considered - together with *Enfin... Seuls!* by the Neapolitan, Edoardo Tofano - one of the indisputable symbols of love of the Belle Époque. It was difficult not to find a reproduction decorating a bourgeois interior of the period. What makes the painting so particularly intriguing is its suspended dimension, almost dreamlike, conferred by Corcos to the depicted scene: on a background of sea and sky, defined in the foreground by a banister, a young woman, standing, dressed *à la mode*, looks out to observe a boat that transports the man with whom she has completely fallen in love. A friend, sitting beside her and unaware of everything, takes her hand, ready to understand the secret of the melancholy emerging on her face. The image of the women is almost transfigured, blurred in the imaginary world of memory: she becomes a distant entity, almost mythical, an immobile reality outside of time. To describe this world, Corcos realises a pictorial prose inspired by Watteau - at once filtered through the lesson of James Tissot - that rises up and transfers to a work articulated via a poetic atmosphere, where there coexists a life-like impression, a lyrical vocation and an aspiration for transfiguration.

¹ The different copies are kept are the Musée Goupil, Bordeaux, *Dis-moi tout!*, picture reference cl. 388, inv. 9.I.II.8.956 (I); *Nous verrons!*, picture reference cl. 198, inv. 9.I.II.8.957 (I); *Dis moi tout!*, photogravure of Boussod, Valadon & Cie, 1884, colour print with gouache highlights inv. 90.I.2.337, *Nous verrons!*, photogravure of Boussod, Valadon & Cie, 1884, colour print with letter, inv. 90.I.2.338; *Dis-moi tout!*, photogravure of Boussod, Valadon & Cie, 1886, miniature print n. 49, inv. 9.I.I.2.132 (I); *Nous verrons!*, photogravure of Boussod, Valadon & Cie, 1886, miniature print n. 50, inv. 9.I.I.2.133 (I).

L'AMATEUR DES ESTAMPES (PORTRAIT OF ADOLphe GOUPIL ?)

c. 1884

Oil on canvas, 116 x 81 cm

Signed lower left: *V. Corcos*

The contract signed with the art dealer, Goupil, allows Corcos to enjoy relative economic stability and to garner the ever-increasing interest of collectors – both French and otherwise – in his works. With this aim in mind, he sought to form a dense web of high-ranking friends around him. These friendships developed during his visits to the *Casa de Nittis* and the international meeting spot, Enghien-les-Bains; the famous hot springs thirteen kilometers from Paris that Corcos visited regularly from his first years in Paris. In these locations the aesthetic idea of 'art for art's sake' soon spread, along with the notion that every theme – however 'base' it may be – is worthy of being represented and captured by Bello, the only one capable of purifying the forms and giving them a new life. The idea soon guided Corcos to work on an extraordinary series of multiple canvases where his innate gift for observation from life is tied to an updated narrative *verve*, at once slow and dense, then lively and rich with expressions testament to his lessons with James Tissot who Corcos particularly admired. What captured his attention above all were those subjects related to international elegance that the artist alternated with more original subjects using language and the forms of the composition. *À la brasserie* – exhibited at the Paris Salon in 1881 -, *Figure in un Omnibus* (1881; location unknown) and the canvas in question are testament to this versatility and the results of Corcos's personal artistic endeavour that privileges pitiless foregrounds of a humanity not far from that described by Émile Zola in his series of novels dedicated to the Rougon-Macquart family. The characters and the scenes are observed and captured with a scrupulous realism, according to the rule of the 'impersonal' and the so-called 'eclipse of the author'.

L'amateur des estampes can be identified along with the painting of a similar title included in the many created by Corcos for Goupil during the first years of the 1900s. The resemblance of the man depicted with Goupil himself leads us to believe that the work was intended from the start to be his portrait. Goupil's initial economic fortune actually came from the market for prints taken from antique and modern paintings.

ANTONIO MANCINI

Born in Rome on 14 November 1852, Antonio Mancini moved to Naples with his family in 1865 where he studied at the school run by the priests of the Girolamini Oratory and attended evening courses at the Church of San Domenico Maggiore. In June of that year he began studies at the *Istituto di Belle Arti*. Here Mancini followed courses in painting given by Domenico Morelli, who encouraged him to study the Neapolitan and Dutch old masters of the seventeenth century, from whom Mancini drew inspiration to feed his studies in the depiction of light. In 1871, Mancini met Count Albert Cahen of Anversa, his first patron and collector, who helped him sell his first paintings in Paris with a display in the window of Alphonse Portier, owner of an antiques and art shop on Rue de La Rochefoucauld. Amongst these works is *L'écolier portant ses livres* that the dealer, Adolphe Goupil acquired in 1872. He had to wait for the artist to move to Paris in April 1875 to reach a commercial arrangement, signed on 18 July, that foresaw his return to Italy so as to preserve the fundamental elements of his poetic expression. In the first days of September, Mancini had returned to Naples where he immediately set himself to work. A month later, the inventories at Goupil record the acquisition of a significant number of his paintings. Despite the challenges and frustrations of living a life with very little money, even during his second Paris visit (1877-1878) the artist continued to work for Goupil, to whom he entrusted his more serene works, compared to those Neapolitan 'dramas' of his previous period. In these later works, the human aspect is cultivated less in a sentimental construct and more in its plastic strengths; form begins to dissolve away, sparking Mancini's work on colour that will take the artist towards those explosive compositions of his mature period. In May 1878, he decided to return indefinitely to Italy, but not before completing his undeniable masterpiece, *Acrobat with Violin*. In the following years he executed other important works like *Coral Sculptor*, *Pawn Shop*, and *For sale!* (all from 1878), as well as a series of landscapes, mostly on wooden board, recalling especially his experience in Paris, like the enchanting *Villa Comunale, Naples* (1880). In 1881, following a series of severe nervous breakdowns, Mancini spent time in a psychiatric institution where he painted some of his most intense and dramatic self-portraits; two years later he moved to Rome thanks to his friendship with the Marquis Capranica del Grillo. He would later, in 1892, paint his portrait, now held in the National Gallery in London. It was to London that the artist carried out two important visits (one in 1901-1902 and another in 1907-1908) where he was a guest of the painter, John Singer Sargent - who helped introduce him to the English art market - soon convinced of his extraordinary talents in portraiture. Between these extended visits, in 1904 Mancini exhibited at the Düsseldorf International, the Saint Louis Universal, at the Italian Exhibition in London, and participated in the Rome International Exhibition with *My Father with Birds*. In 1905, at the 'International' in Monaco, he received the coveted gold medal for *Portrait of Mrs Pantaleoni* (1904), and presented his *Portrait of Father* at the VI Venice Biennale. After several visits to Belgium and Holland - where one of his first patrons, the painter Mesdag lived - in 1908 he began an intense collaboration with the German art dealer, Otto Messinger. In 1911 he signed a contract with the wealthy French industrialist, Fernand Du Chêne De Vère, who received Mancini in his Frascati home until 1918, when the artist decided to move to Rome to live with his nephew. Here he continued to dedicate himself tirelessly to his work, characterised in this final period by a refined interest in the plastic definition of figures.

Nominated to the Italian Academy in 1929, he died in Rome the year after, on 28 December.

THE STREET URCHIN WITH UMBRELLA

1868

Oil on canvas, 87.5 x 51.5 cm

Signed and dated lower right: 1868 / A. Mancini

Born in Rome in 1852, Antonio Mancini showed an innate taste for classical painting from a young age, with precocious natural talent that soon saw him considered a child prodigy destined for great things. Fame soon came for the teenage *protégé* when Mancini reached Naples and visited its many churches, where he developed technical skills from analyzing their rich collections of seventeenth century painting: from Caravaggio to Battistello Caracciolo, José de Ribera to Massimo Stanzione, and Luca Giordano to Mattia Preti. To this initial education he soon added his time spent at the studios of Stanislao Lista and Domenico Morelli, as well as Filippo Palizzi's, where his painting began to take a direction towards a more rigorous naturalism. Mancini's art was born and took shape in this environment of emotional and moral culture and taste. It is at this point that he began his mission to return to Neapolitan art its lost monumentality of centuries past, whilst also enriching it with new forms. He searched for these forms - and found them - in his visits to the narrow twists and turns of the Neapolitan alleyways and in observing the poor children who filled them. Some of them soon became his favourite models, their forms often represented in many of the works of his early period, all represented on the edge of misery. One child is healthy and rosy-cheeked and full-lipped whilst the other is ill, with yellowed-skin and bruised lips; another child is well-fed, with full cheeks, striking eyebrows and dark eyes. When faced with these works it doesn't take long to realise that Mancini's innovation lies not only in his choice of subject matter - Naples's very own living and breathing children - but also in his execution that both coincides perfectly with synthetic form and the absolutely real mirror-image. Differently from Morelli and Palizzi, Mancini evokes an objectivity not in the visual investigation of the detail to be recreated, but in its combined ethical and formal depth; a sort of unconditioned truth made of light that recognises and defines the image.

In *The Street Urchin with Umbrella* a simple and natural nobility is evoked in its order and attitude. We do not find any willing narrative detail nor movement in the background. With the aim of evoking simplicity and purity, Mancini chose a 'classical' - that is to say, seventeenth century - image of the profile of a young boy that holds in his hands a black umbrella. His eyes sparkle as outlines dissolve into the dark atmosphere of the background; a 'nowhere' where time has suddenly stopped. The young boy does not look at us, his attitude suggests a detachment from the outside world to such an extent that any contact with him, with his gaze, his thoughts, and his story seems impossible. His hair, so soft, shiny and remarkably dark, unkempt enough to seem almost slightly unruly, contribute to the fascination for this painting as much as the face itself, that blossoms almost insolently from the background.

Executed in 1868 at the age of only sixteen, the canvas is an early masterpiece in the first years of Mancini's career as an artist. In observing the work, it seems almost as though the young Mancini has convinced himself that he has nothing more to teach to any other similarly talented artists. "The street urchin was me!" he went on to declare, underlining the autobiographical quality of the painting.

ACROBAT WITH VIOLIN (PORTRAIT OF LUIGI GIANCHETTI)

1878

Oil on canvas, 92 x 73.5 cm

Signed and dated upper right: *Paris / A. Mancini 1878*

In September 1875, Antonio Mancini was in Naples. He had just returned from Paris where he had stayed for just four months, enough to sign a contract with the powerful art dealer, Adolphe Goupil, and to study the latest developments in modern art. The lessons learnt during this stay would help shape his artistic soul, soothing it to an extent that he abandoned – in its spirit, subject, and colour – his previous *oeuvre*. From the Neapolitan ‘dramas’ of his early years, there now emerged more serene canvases, where humanity is cultivated not from the pathetic but, rather, in its plastic, physical sense. Without diluting any intensity, Mancini extends his vision to the world of the circus, and above all that of the acrobats. It is here that he perceives not only a subject that he enjoys, but also one adapted to the sophisticated foreign art market. This change, however, doesn’t solely reside in the subject; misery swept away, the artist’s palette is now reduced to thick impastos of browns and ochre, whilst his painterly contours unravel.

The acrobat is the refined version of the street urchin in a more dignified and cosmopolitan environment, where aspects of social realism are transformed into lyrical figures belonging to a symbolic imaginary. The figure of the boy gymnast returns several times in Mancini’s compositions executed between 1875 and 1878; this final year being the year of his second visit to Paris. The figure, isolated or with another, carries out different actions such as playing the violin or guitar, or is absorbed in impenetrable thought; other times, his performance-costume has been removed and he appears in the rags of the Neapolitan street urchin. These works are testament to an artistic maturity not seen before from Mancini, both in his bold layout and the intense psychological concentration conferred to the aerial vitality – as appropriate – of the acrobat. Mancini is clearly inspired here, and his hand moves with a pronounced and brilliant Tiepolo-esque levity. The model almost always used by the artist, wears the costumes of the circus: he is Mancini’s favourite, Luigi (Luigiello) Giachetti, the ‘tramp of Abruzzo’. With his firm face and vaporous black hair, he more than any other, incarnates the young Mancini; jaded and poetic, wandering and visionary. It is this figure who is represented in the well-known *Le petit saltimbanque* (1877; Philadelphia, Museum of Art; Vance N. Jordan Collection), exhibited at the Salon in 1877 and at the Paris Universal Exhibition the following year. The same figure also appears in *Saltimbanques Musiciens* (c. 1877; private collection), in *Saltimbanques: Joueur de violon Joueur de guitare* (1877; private collection), in *Street Urchin with guitare* (1877; private collection), and in the enchanting *Acrobat with violon*. It is here that the attentive rendering of the real movingly evokes a reality tempered by the classical world, where the story bows before purely pictorial solutions; from the delicate vibration and diffusion of light and shadow to the subtle combination of tonal relationships and the refined sensibility of the spatial rendering. Mancini’s painting – mindful of Caravaggio and Rembrandt – aims to attain complete simplicity and, in so doing, vibrates with an intense and ineffable emotion. The young musician is depicted as a demigod in a timeless, arcane, nocturnal space

where we can hear the echoes of long-silent melodies. The figure, inspired, almost in ecstasy, is suspended in a serene *joie de vivre*: a profound and luminous sentiment that traverses and invigorates its surroundings. All is depicted with precision, with such attention to detail and meaning as to confer to the image a life of its own, full of emotions and desires.

Closely observing the work, we notice that something new has happened; something has forever changed in Mancini’s art. A different way of subordinating the image to the general effect of light and shade is evident, and given that this method is essential to all of his previous works, we can deduce that his period of striving and seeking has finished and the style of Mancini has been fully realized. From this rich language of modulations – captured by an acute mind and an eye attentive to the gradation of elements, able to distribute them with a dense calculation of special order – paintings of a clear and luminescent colour palette come to life in this period. They are enriched by a repertoire of objects: precious fabrics, furniture, antique costumes that are available to the artist for the varied and ‘exotic’ compositions of people found in staged, false bourgeois settings. They present an incessant multiplication of chromatic and lighting effects that tend to transform the real into the pure and febrile materiality of the painterly surface. In some of these, form begins to dissolve, thus beginning his work on colour that will bring the artist to the explosive compositions of his late period.

Acquired by Count Albert Cahen, the work remained in France even after Mancini returned to Naples in May 1878. It is certainly this work that the artist refers to when he writes “half figure of an acrobat in black” in a letter sent to Cahen in August 1880.¹ Two years later, Cahen would give the work the title *Violinist*.²

¹ Letter from Antonio Mancini to Albert Cahen, Naples, August 1880, in ‘Archivio Antonio Mancini’, ‘Studio Cinzia Virno’, Rome.

² Letter from Albert Cahen to Professor Buonomo, 18 January 1882, in M. Scuti, *La malattia mentale di Antonio Mancini*, in L’Ospedale Psichiatrico: rivista di psichiatria, Neurologia e scienze affini’, XV, 1947, p. 15.

LUDOVICO MARCHETTI

Ludovico Marchetti was born in Rome on 10 May 1853. Son of the engraver, Augusto, he attended with success the lessons in painting at the *Accademia di San Luca*. Initially, he specialized in painting historical and sacred subjects, before confronting themes inspired by contemporary literature after having met the Spanish painter, Mariano Fortuny y Marsal – then living in the Lazio capital – who would become Marchetti's teacher. In 1875 he exhibited at the Paris Salon with the painting, *After the Fight*. The success achieved with the work inspired him to move permanently to the French capital, which he does three years later in 1878. In Paris he agreed a contract with the powerful art dealer, Adolphe Goupil. This allowed Marchetti to also collaborate with the New York gallery owner – with German origins – Michael Knoedler. From this moment, Marchetti dedicated himself to depicting scenes *à la mode*, inspired by bourgeois life and characterized by a visual rendering careful to capture the minute details. At the same time, he took part in the annual exhibitions in Berlin, Monaco and Bavaria. He was present at the Paris Universal Exhibition in 1889 with three works – *Un Marriage au XV^e Siècle*, *Italian Soldiers* and *Court of Honour at Potois Castle* – that showed him to be an artist gifted with a great lively expressiveness. In 1897 he received the gold medal at the Paris Salon with the painting, *Cain*, whilst at the National Exhibition of Milan of 1906 he began his career as a watercolourist.

He died in Paris on 20 June 1909.

THE REGATTA AT THE BRIDGE AT BERCY

1884

Oil on canvas, 51.8 x 84 cm

Signed and dated lower right: *L. Marchetti / 1884*

In 1878 Marchetti moved to Paris and almost immediately began working for the art dealer, Adolphe Goupil. This arrangement wasn't by chance, but had been carefully considered by Marchetti who, immediately upon signing a contract with Goupil, complied with the artistic direction given by Goupil for some time. This direction had been in vogue since the 1840s with Ernest Meissonier and revived by the Spaniard, Mariano Fortuny y Marsal: a style characterized by pleasant subjects placed in a scene combining seventeenth century gallantry, oriental exoticism, and an exciting contemporaneity. This was of course a totally acceptable compromise for a successful, young and eager artist like Marchetti. His sought-after formal elegance adjusted well to the style and, in fact, allowed him to demonstrate his innate talent to an international market full of an exuberant *joie de vivre*.

Unlike his colleagues, often too committed to following the dictates of their employers, Marchetti quickly elaborated his own more personal and easily recognizable style. In so doing, he was able to update the *cliché* of the Goupil paintings, invigorating them with a density of realism and vitality, often via rather ironic touches. Thus began a prodigious output of elegant scenes, set in thriving country pastures where figures are dedicated to their various activities from conversation and reading to walking. These rapid visions are captured in a world of many colours, soon achieving great commercial success amongst a bourgeois market who saw their own hopes and dreams reflected in the images. The work in question is of course an example, where a regatta takes place between a French and American team near to the Bercy bridge, captured as a pretext by the artist to explore the changing expressions of the spectators. Marchetti enjoyed capturing every specific detail, absorbed in a painterly technique based on alternating between dense brushstrokes spread using a spatula, to more minute marks made with the tip of the brush.

ALBERTO PASINI

Alberto Pasini was born in Busseto on 3 September 1826 to Giuseppe and Adelaide CrottiBalestra. In 1828, after the death of his father, he moved with his mother to Parma. In 1843 he began his studies – never completing them – at the local *Accademia di Belle Arti*, choosing from the beginning landscape painting and scenery design given by Giuseppe Boccaccio, and then in 1848, drawing and lithographic printing given by the engraver, Paolo Toschi. In 1849, he took part in the first war of independence in the volunteer regiment of Modena. When he returned to Parma, other than working on publicity signs for various shops, he completed *Thirty Views of Castles in Piacentino, Lunigiana and Parmigiano*: lithographs that he created and printed in Parma at the Zucci Printers (1850-51) and then, in part, highlighted with oil paint and watercolour. Encouraged by the artist, Toschi, in 1851 he moved to Paris. Here Pasini worked for the studio of the lithographer, Étienne Eugène Cicéri. Thanks to Cicéri, owner of a countryside house in Marlotte, near to Fontainebleau, he came into contact with the landscape painters of the École de Barbizon (1852-53), and dedicated himself to oil painting *en plein air*. In 1854, he opened a studio with the painter, Théodore Chassériau, whilst the following year he takes part as the illustrator of the colonial mission in Persia, Turkey, Arabia and Egypt with the lead-diplomat, Prosper Bourée. During the mission, which lasted eighteen months, Pasini documented the trip with a series of drawings that the artist would later use as a font of inspiration. When he returned to Paris in 1856 he moved to the Pigalle neighbourhood, where he took private lessons in painting and completed commissioned paintings for wealthy collectors and auction houses. On 10 December of the same year, he received an honorary academic position at the *Accademia di Parma*, the first formal recognition of his professional career. In 1859 he travelled again to the Middle East, with stops in Egypt, Palestine, Persia, Lebanon and then Greece. After his return to Paris he completed a series of oil paintings in memory of his travels, primarily using his drawings completed *in situ*. In 1860, he refused the offer of Head of landscape at the *Accademia di Parma*, vacant after the sudden death of Luigi Marchesi. In October 1867, he stayed for nine months in Constantinople where he completed fifty one oil studies, amongst which, *Perchembé Bazar* (1868, Paris, Musée d'Orsay), *Costantinopole Market* (1868, Madrid, Museo Thissen-Bornemisza) and *Door of the Yeni Djami Mosque in Costantinopole* (1870, Nantes, Musée des Beaux-Arts). Despite keeping a house in Paris until the end of the 1890s, Pasini bought a large house, 'Rabaja', in 1870. The house, in the oriental style of the period, was situated on the cape that dominates the Moncalieri highway and the Sabaudia road in the Cavoretto neighbourhood in Turin. In 1878 he took part in the Universal Exhibition in Paris with eleven works, where he was awarded the Legion d'honneur, the gold medal of the Salon, and the gold medal for the Italian section. The following year, he visited Cordova and Granada together with the painter, Jean-Léon Gérôme and the art dealer, Adolphe Goupil: a trip they would repeat in 1883. From 1887 onwards, his travels are less frequent, only doing so to attend his solo exhibitions: Paris for the Salons (from 1853 to 1896) and London for the Italian Fine Art Exhibition of 1888. Between 1891 and 1899 he completed the series of paintings dedicated to Cavoretto and the castle at Issogne. In 1895, he was amongst the members of the selection committee of the Venice Biennale, whilst in 1898 he is called to preside over the select committee for the National Exhibition in Turin.

He died in Cavoretto on 15 December 1899.

HORSE MARKET NEAR TO SULTANIE (PERSIA)

c. 1857

Oil on panel, 26 x 46 cm
Signed lower left: *A. Pasini*

After having returned to Paris, in August 1856, Pasini dedicated himself to creating works with 'oriental' subjects, taking inspiration from numerous drawings completed during a colonial expedition carried out the year before in Persia. In a letter sent during the same period to Madame de Gobineau, Pasini underlined how

« *La Perse est toujours et sera longtemps le thème favori de mes études et je me sentirais le courage d'y retourner si les circonstances me le permettaient. Mais c'est un rêve artistique que je ne pourrai réaliser que sur toile.* »

"Persia is and always will be the favourite topic of my studies, and I will be brave enough to return if the circumstances allow. It's an artistic dream that I won't be able to realise just on canvas."¹

The piece in question is the fruit – especially the figures and outlines of the brick-kilns to the right of the composition – of this reworking completed by Pasini taking as his starting point his sketches during his travels in Persia. We are at the entrance to Sultanie, a small village in the north-west of ancient Persia, on the day of the horse market. Sellers are busy aggressively bargaining the sale of their purebreds: some of these are requested to gallop; others wait rather than being shod. Their outlines, in the backlight, are silhouetted powerfully against a luminous background made of dust and smoke.

The artist reconstructs minute everyday gestures with a precision that is also reflected in the painterly definition and detail, supported by a refined colour palette alight with the reds of the fabrics and the clear blue of the sky. The slightly lowered scene also allows for the evocation of the depth of the landscape that disappears into the vapours of the horizon.

¹ V. Botteri Cardoso, *Pasini*, Genoa 1991, p. 61

BUSY STREET IN CAIRO

1861

Oil on canvas, 47.5 x 34 cm

Signed and dated lower right: *A. Pasini 1861*

Pasini's first travels to the Middle East date to the middle of the nineteenth century. Over the course of twenty years or so he visited and got to know the places and principal cities of the Muslim world: he stayed in Persia - befriending the Sheik -, in Egypt - where he completed paintings for the Viceroy -, in Turkey - reaching Constantinople where he worked for the Sultan -, in Syria and in Palestine, finishing in Saudi Arabia. The allure of these places beguiled Pasini to such an extent that he felt free to express himself through experimenting with colour. Thus, a large series of pencil sketches took shape, as well as oil paintings that demonstrate an energetic painterly expression, rich in colour and full of light, almost reaching realism in style. Small gestures and lone figures generate an infinite resonance and a fullness of life unmatched in the works of his previous period. Here most notably is the realism of the painter, with a flavour of reality similar to that re-lived in a lucid dream. The events narrated are all in the same life of the colour and the atmosphere. They are all in the events of the painting, in its coming together and taking shape. There are no beguiling distractions or deceptive disruptions. Behind this apparent freedom, in Pasini's 'oriental' paintings a precise goal is hidden, one where the given objectives are hidden within a composition that leaves nothing to chance. The diagonals cut the line of vision in accordance with the planes of perspective, creating a depth and thematic richness that before now didn't exist in his painting. Thus, a barren expanse, peppered with the warm tones of the rocks and burnt sand; an animated city street; a Turkish market scene all become 'images'. These are constructions skilfully balanced with open spaces of water and skies that all dominate the visual scene.

With this regular and highly acute critical sensibility that indeed defines him, Pasini values and absorbs the suggestions that he presents to himself, and he accepts enough to allow him to continue in his personal journey to seek truth. His exploration of Cairo and its surroundings also allow him to wield the effect of the luminosity of colour. An example that demonstrates this is *Busy Street in Cairo*, 1861 that qualifies as a landscape painting but is not at all descriptive: playing with diagonal lines and parallel planes that provide the image with a truly powerful visual effect. This effect highlights the relationship between urban people and the urban landscape: a narrative method often employed by Pasini with always positive results and a notable capacity to welcome this dialogue.

The artist restores to the location an image that hasn't been softened and registers signs of the fatigue of life amongst the swarming people and animals. But everything lights up nonetheless, sweet and galvanising, the typical royal blue of the sky that - from our first glance - connotes Pasini's paintings, rendering them vivid and communicative.

FEDERICO ROSSANO

Born in Naples on 31 August 1835, Federico Rossano briefly frequented the *Regio Istituto di Belle Arti*, soon distancing himself with his preference for the study of landscapes from life, in the tradition of Giacinto Gigante. In the first years of the 1860s, Rossano spent time with the artists from the so-called 'Resina School', promoters of an anti-academic painting, executed *en plein air* with the panorama reduced to only its most essential elements. The results of this change in direction can be seen from the Naples' *Promotrice* in 1863, with the painting, *Wheat field*. Rossano went on to participate in successive *Promotrice* exhibitions; in 1864 with *Maria*, 1865 with *Surroundings of Lombardy and Castagneto in the Surroundings of Lucca*; in 1869 with *After the Bad Weather*, in 1871 with *Surroundings of Ischia*; in 1873 with *Portici Forest*; in 1874 with *Marina from Ischia*, and in 1875 with *After the Rain, Surroundings of Bougival, Portici Forest and Surroundings of Vesuvius*.

In 1871 he signed a contract with the art dealer, F. Reitlinger, whilst between 1872 and 1877 he collaborated with the Parisian art dealer, Adolphe Goupil. Together they acquired ten paintings, amongst which *Marché aux bestiaux environs de Naples* is awarded with the second place prize at the Universal Exhibition in Vienna in 1873. The painting is so admired by Goupil that he commissions a replica of the painting but with smaller dimensions, like other landscapes animated by numerous figures, to satisfy the public's taste. Rossano, in 1876, distanced himself from such demands and moved to Paris, where he stayed until 1892. In Paris, Giuseppe De Nittis introduced him to the Gouncourt brothers, Emile Zola, Edgar Degas and Edouard Manet. He also received economic support from the gallery-owner, Georges Petit and the writer, Jules Claretie. In the same period, Rossano deepens his search for truth through lessons in landscape painting at the Barbizon school and the late work of Corot, who he admired for his use of suffuse colouration, explored in all of his tonal variations, all at once grey, brown, and rust-coloured. He also admired the work of Camille Pissarro who he stayed with when painting in the Auvers and Montretout valleys, the Merielle and Bruy forests and on the shores of the Seine. The results of these trips are regularly sent to the Parisian Salons, where Rossano exhibits from the first time in 1876. He was also invited to participate in the Universal Exhibition in 1878 and 1889, both as an exhibitor and judge. Now known in the French market, in 1889 he organised a retrospective in Paris. In 1892 he returned to Naples and three years later he took the position of Chair of painting at the *Regio Istituto di Belle Arti*, that he held until 1902. At the same time, he began to exhibit once again in the Naples *Promotrice* - with *Effect of Snow* in 1894 and *Surroundings of Aversa* in 1897 - as well as nationally.

Rossano died on 15 May 1912.

ON THE SEINE

c. 1880

Oil on panel, 33 x 42 cm
Signed lower left: *F. Rossano*

During his exploration of the French countryside, Rossano places traditionally structured scenes alongside others where the time of delivery - that travels in parallel with the time taken to complete the work - speeds up, whilst the graphic structure lessens in favour of a greater painterly looseness. In the rendering of more expressive and melancholic effects, these small clues reveal an inexorable failure of that pure world of forms adopted by Rossano during his years of education. The use of the painterly 'mark' here finds a happy application on small wooden boards where light, water and air are elected indisputable protagonists of scenes. These scenes, other than the choice of location, present a layout that demonstrates a highly refined atmosphere, and an expansion of space that suggests a mental conquest of light. This, like a creation of fantasy, expresses with the unique sharpness of nineteenth century Italian painting, a precise survey of chiaroscuro rhythms; the clear and loose modulation of colour and absolute equilibrium of vision that draws its elements from reality but enlivens them like a long pause of contemplation. The works of this series - where a tranquil narration and ancient calm dominate - mean a real and true poetic declaration and present in a nutshell those elements that will recur in future works by Rossano.

WALK IN THE PARK

c. 1890

Oil on canvas, 36.5 x 54 cm
Signed in lower left: *F. Rossano*

In 1876, Federico Rossano moved to Paris. Although, when he first arrives he stays there little, preferring the quiet of the French countryside. The move offered him the chance to paint the first of a long series of views of the Parisian hinterland. His exploration of these places brought him to the discovery of an untouched land, totally beguiling and not without its picturesque elements that he completely falls in love with. None of his previous landscapes had possessed, according to his own words: "the sweetness of this beautiful French land". The artist is by no means alone in his joy for painting *en plein air*; alongside him was his colleague and friend, Camille Pissarro, who whom he would travel to paint in the valleys of Auvers and Montretout, in the forests of Merielle and Bruy, and on the banks of the river Seine.

Already towards the end of the 1870s Rossano gave life to a series of paintings articulating a new kind of landscape painting: that is, a new way of feeling and representing nature that gives him the freedom to experiment, far away from public view: new techniques, new compositional methods, new stylistic approaches. In these works the artist relies on multiple combinations of small sketches. In particular, he stops to observe small portions of rural life seen from close-up that he paints with dense brushstrokes and a calm evocation, broken only with vivid colour-notes and strong radiant lighting effects. Most striking is his poetic language that adapts to the most simple moments of family and rural life, based on precise images that closely match those specific experiences of humble living. From this language emerge natural landscapes and human portraits of extreme precision, but that aren't actually very realistic. Everything appears as though shrouded in mystery, somewhat hidden and behind what appears to be simple country idylls blossoms a hidden music, a disturbing force that bridges the elements and the painter's sense, and at the same time distances them, transforming them into intangible apparitions. The presence – as foreseen, like in this case – dissipates into the distance, confusing itself with the liveliness of the animals and the plants that populate the scene. The inclusion of the figures in the scene does, however, exclude the direct involvement of Rossano. That is, the voice of the painter is actually that which, although immersed in the landscape, interrogates the senses, follows the tangle of mineral and vegetal forms. This blurred movement of objects is alongside the vibration of sounds, the spreading of the wind in space and the unfolding of the rhythm of time itself.

GINO SEVERINI

Gino Severini was born in Cortona on 7 April 1883. After his studies at the local *Scuola Tecnica*, he arrived in Rome in 1899 where he attended the *Scuola libera del Nudo* at the Accademia and evening classes in drawing at the Villa Medici. He befriended Umberto Boccioni, Sergio Corazzini and Duillio Cambellotti, with whom he shared an interest in socialist ideas and philosophy. Together with Boccioni, he spent time at Giacomo Balla's studio, who introduced him to the Divisionist technique. In 1905, after being turned down from exhibiting at the 'Art Enthusiasts and Collectors' exhibition, he organised a 'Rejects Exhibition' in the foyer of the Teatro Costanzi. In 1906 he was in Paris where he came into contact with exponents of the avant-garde, amongst whom Amedeo Modigliani, Juan Gris, George Braque and Pablo Picasso, as well as the poets Max Jacob, Guillaume Apollinaire and Paul Fort, whose daughter he married in 1913. He doesn't, however, break contact with Italy and - asked by Filippo Tommaso Marinetti - in April 1910 he signed The Technical Manifesto of the Italian Futurist painters. He did so even if following his signing he specified feeling greater affinity with the French theories on the division of colour than with the 'aesthetic of the machine' propagated by Italian Futurism. In February 1912, Severini participated in a Futurist exhibition at the Gallery Bernheim-Jeune, and then at the same Futurist exhibition in London in 1913; in the same year he set up two solo shows at the Marlborough Gallery in London and at the Der Sturm Gallery in Berlin. At the same time he became interested in Cubist experimentation, whilst remaining faithful to a dynamic representation of the object, as shown in the two figures of the dancers. During 1913 and 1914 he lived in Italy before returning to Paris at the start of the First World War. His paintings inspired by the war emerge during this period, evoking cubo-futurism, and are exhibited in 1916 for a solo show at the Gallery Bernheim-Jeune. It was during this period that Severini began research into a scientific method of artistic representation, influenced by Amédée Ozenfant and pure formalism. Above all, he manifested a precocious interest for a resurgence of the grand Renaissance tradition and a new classicism, shown in the works *Maternity* and *Portrait of Jeanne* (both 1916). In 1919, he signed a contract with the Parisian dealer, Léonce Rosemburg; guest-edited the second volume of the Mario Broglio's magazine, 'Valori Plastici', dedicated entirely to the artistic climate in France; and he wrote a monograph on Manet for the same magazine's column on modern art. In 1921, he painted the fresco for a room in the Montegufoni castle, owned by the Osbert family and Sacheverell Sitwell, with figurative subjects taken from the *Commedia dell'Arte*. In the same year, Severini also published *From Cubism to Classicism*, in which he opposes the sense of disorder of contemporary painting, proposing instead a return to the classical methods of geometry and mathematics. In 1923, he met the philosopher Jacques Maritain in Paris, whilst alongside Max Jacob, Jean Cocteau and Maurice Denis he confronted the problem of pictorial mysticism in art. Between 1926 and 1930 he received a number of commissions to decorate and prepare frescos for several important locations. These include the Swedish churches of Semsales, La Roche and Tavennes, and also St Peter's in Freiburg. In 1926, he participated at the first *Mostra del Novecento* in Milan and at the second *Mostra* the following year. During the course of the 1930s he continued to work on decorative cycles of sacred themes, dedicating all of his activity to the scenery for the 'Musical May of Florence' and for 'The Phoenix of Venice', and for the illustration of texts written by literary friends like Paul Fort and Paul Valéry. Moving in 1946 to Meudon, Severini returned to geometric abstraction, recuperating themes inspired by Cubism. Other than numerous texts written on contemporary art, he published the autobiographical volumes *The Life of a Painter* (1946), *Time of Modern Effort*, *The Life of a Painter* (post. 1968). Severini died in Paris on 26 February 1966.

LA FENÊTRE

c. 1930

Oil on canvas, 73 x 92 cm
Signed lower right: G. Severini

After having actively participated in the avant-garde Futurist and Cubist movements of the early twentieth century, Severini joined the so-called 'call to order' that characterised all of post-war Europe. In his case, this connoted a return to the more 'artisanal' roots of painting. At the end of his period of isolation in Switzerland (1924-1927) - coinciding with his almost total abandonment of canvas painting in favour of sacred decoration and frescoes - in 1928, Severini started a period of intense contact with and frequent movement between Paris and Italy. Here he toyed with the dream of finally projecting Italian art towards a more European dimension, in this vision he looked favourably at all those initiatives that orient towards this goal. Between 1928 and 1933 he exhibited with the group 'Italians in Paris' (Tozzi, Campigli, de Pisis, de Chirico, Paresce), promoting a 'Mediterranean' art to contrast the prevailing French surrealism of the period. In Italy, however, he closely followed the efforts of how many of those who wanted to orient Fascist politics in the arts towards modernity, subsequently ditched by the regime's propaganda.

Severini's painting during this period finds its greatest expression in a series of splendid still life paintings where his inspiration from the classical period is transferred to images full of allure, that celebrate the silent life of everyday objects and of nature. The works, balanced in their style, stand between fantastical caprice and realistic vision: an equilibrium captured perfectly by the painterly technique that alternates between loose brushstrokes - sometimes almost abstract - and other more minute and precise, increasingly Flemish in style. From 1930, Severini's paintings hark to the mosaics of Pompeii in their subject and style: he thus created some of the most beautiful examples of Italian twentieth century art, defined by a dense and luminous painterly expression, analogous to the iridescent sparkle of the compositions of those ancient mosaics. The most emblematic example is found in *La Fenêtre*, a masterpiece of the artist's mature period, where the theme of still life is happily in dialogue with the open window, outside of which we can see the Parisian skyline. The window is from the artist's studio found at 12 Rue Marie Davy, recognisable for its railings of nineteenth century design that define - alongside the curtain - the interior space from the external space. Something of the old Futurist spirit seems to come back to life in this work, defined by a gentle rhythm that obeys a decorative logic.

Published by Severini to accompany his article, *Processo e difesa di un pittore d'oggi*, in the magazine, 'L'Arte', from 1931, the image is identifiable with that of the same title listed in the artist's own catalogue of his retrospective of the same year at the Galerie Bonjean in Paris.

FEDERICO ZANDOMENEGHI

Federico Zandomeneghi was born in Venice on 2 June 1841 to the sculptor, Pietro, and his wife, Teresa Spertini. In 1856, he began at the local *Accademia di Belle Arti* where he took classes in ornamental design, architecture, perspective and figuration, given by Callisto Zanotti, Francesco Carlo Astori, Federico Moja, and Michelangelo Grigoletti respectively. Troubled by the political climate in Venice at the time, Zandomeneghi moved to Milan in 1859 and began classes in painting at the *Accademia di Brera*. After participating in the 'Expedition of the Thousand' in Sicily, from 1862 he lived in Florence, where he befriended some of the members of the 'Macchiaioli group': Giuseppe Abbati, Vincenzo Cabianca, Giovanni Fattori, and Telemaco Signorini. Zandomeneghi's painting of this period is influenced by lessons learnt with the Macchiaioli, with works such as *The Lovers* from 1866 (private collection) and *Portrait of Diego Martelli* from 1870 (Florence, Palazzo Pitti Gallery of Modern Art). Incisive both in their composition and psychological analysis; the use of simplified forms, accentuating the impact of the painterly mark, fuses with a delicate tonality of Venetian origin that tempers the contrasting brighter Florentine elements in a far softer layer of painting. Important also is the painting *Ship at Port* (1869; Florence, Palazzo Pitti Gallery of Modern Art), executed in Venice during a lagoon-side walk with the painter, Domenico Bresolin. Zandomeneghi's knowledge of Michele Cammarano's painting is seen in his own choice of themes of everyday life and the composition of his figures, like *Before the Procession* (c. 1868; private collection) and the well-known *The Poor on the Steps of the Ara Coeli in Rome* (1872; Milan, Civic Gallery of Modern Art). In 1874 he travelled to Paris to visit the Universal Exhibition. The allure of the French capital was so great that he decided to live in the city for the rest of his life. He also maintained a relationship with contacts in Italy, and his friendship with Diego Martelli grew richer, as shown through their lively exchange of letters. Almost immediately, he grew closer to the Impressionists. In 1878 he met the gallery owner and Parisian art dealer, Paul Durand-Ruel and began to exhibit at the Impressionist exhibitions with the help of his friend, Degas. Zandomeneghi shied from the group's ideological ornamentation in favour of an individual search that privileged the restoration of the form, in a process also employed by Renoir in his later works.

In 1886, after the first neo-impressionist exhibition, he experimented - despite some misgivings- with the method based on the division of colours. In his works executed between 1890 and 1905, Zandomeneghi employed a technique using strands of colour, even attaining his own personal kind of 'Divisionism'. His preference for pastel allowed him to veil chromatic contrasts, acquiring a suffuse luminosity in works like *Femme qui s'étire* (1896, Mantova, Civic Museum of Palazzo Tè) and *Femme au corset* (1900; Milan, Civic Gallery of Modern Art). In 1893, Durand-Ruel organised an exhibition dedicated to the artist at his own gallery - with another held in 1898 - and began to promote the artist's works in London and the United States. With the start of a new century, the requests of dealers increased to such an extent that requests were made for the artist to replicate some works several times in both oil and pastel, depicting scenes of modern life in Paris and intimate studies of women.

In 1914, the critic, Vittorio Pila, dedicated a solo exhibition to Zandomeneghi at the Venice Biennale; he was not popular with Italian critics who did not understand the modernity of his painting. Instead, his art garnered the applause of international collectors.

Zandomeneghi died in Paris on 31 December 1917.

YOUNG GIRL IN THE GARDEN

c. 1896

Oil on canvas, 81 x 65 cm
Signed lower right: *Zandomeneghi*

With the opening of the twentieth century the artistic practice of Federico Zandomeneghi is at a turning point. His friendships with Camille Pisarro and Edgar Degas are closer than ever, whilst he renews his working relationship with the art dealer Paul Durand-Ruel. For almost ten years the Venetian artist exhibited his works at the Parisian merchant's gallery, without him ever concerning himself with acquiring one or trying to sell one. But things now seem to have changed. Durand-Ruel indeed now takes more interest in Zandomeneghi's art and even offers to organize his first retrospective for him that takes place in May 1893 where he exhibits fifty seven of his paintings.

In January 1894, Zandò – as he is called by his French colleagues – arranges an exclusivity contract with Durand-Ruel, more than ever in need of an accomplished figurative painter, after Degas and Renoir had abandoned him to work for themselves. The contract allows the artist to dedicate himself entirely to his painting, financially secure for the first time. It is during this period that Zandò begins a large series of paintings that clarify his personal style destined to characterize a large part of his *fin de siècle* output, one based on an entirely feminine poetic; kind, collected, thoughtful and strengthened by balanced compositions and vivified by tones of simmering or sleek reds, blues, greens and yellows.

Zandò creates a particular kind of eternal femininity, completely different from that created by Degas and Renoir; the former the first chronicler of dance ateliers and the interiors of dressing rooms and bathrooms, the latter a poet of enchanting pleasures of the flesh in flowers and outdoor laughing. Zandomeneghi prefers instead a tranquil narration of the world of the *petit bourgeois*. He doesn't depict goddesses or women, he paints Lords and Ladies. The world that transpires onto his canvases is exquisitely provincial even if he depicts figures from the *Ville Lumière*. 'Ladies that before going out take their time to put on gloves or add the final touches to their chignon; children that play in parks under the vigilant watch of their mothers; young women intent on balancing their own beauty before their minds; young girls gathered near a fruit stall full of apples, they're almost competing with the rosy fruit in their freshness... Innocent entertainments, naïve coquetry, feeling and a slight sentimentality... Precious and treasured images that could form a 'suite' aptly illustrating the life of the bourgeois woman during two centuries; infantile amusements, the first studies, the great adventures of bicycle journeys, singing and piano lessons, the first love letter, musical mornings, marriage, pregnancy, the first wrinkle, gosh!'.¹ Then, the novelty of certain themes dear to the painter, like that of conversation between two friends captured in profile view, or walking out in the open exchanging intimacies, or – as in this case – a female figure immersed amongst flowers of many colours, demonstrating nonetheless a lively and delicate attention to the season that surrounds her. But this attention isn't just focused on what she sees: Zandò looks inside himself, "listen, call me, mysteries of the blood, echoes of the past, perfumes of a lost land. And in a curious process of fading, the images of late Italian Romanticism superimpose themselves over those of *fin de siècle* Paris".²

¹ E. Piceni, *Zandomeneghi Le Vénétien*, in Ibid., Tra libri e quadri, Milan, 1971, p. 187

² M. Cinotti, *Zandomeneghi*, Busto Arsizio 1970, p. 50

WOMAN WITH DOG (THE FAITHFUL FRIEND)

c. 1898

Oil on canvas, 46 x 55 cm

Signed upper left: *Zandomeneghi*

At the end of the 1890s, Zandomeneghi's painting was enriched with new subjects, like the young girl depicted with a puppy in her lap, or stroking it lovingly. *Woman with dog* perhaps represents an emblematic example for its unusual size; the antique step, well-balanced in the suggestive grace of the figures and their movement, in the silky and vibrant quality of the colour, the way the glossy material assumes the effect of pastel according to a principle of interchangeability of qualities between two techniques, typical of this period. The choice to focus attention on the silent dialogue between the woman and her faithful friend harks to the tradition of eighteenth century France, in particular those well known images of noblewomen with puppies by Jean-Baptiste Greuze and Jean-Honoré Fragonard. However, their gaze is profoundly modern and detached; a vaguely oscillating crepuscular intonation between melancholy and languid presence.

It should be observed that one of the most conspicuous investigations surrounding Zandomeneghi's painting is made up of its psychological quality. The narrative method he operated consists of a perennial acquisition of a human and female truth. This method is solid, adherent to reality and a poetic voice interpreted with a measure of the current affairs and a confrontation with the truth. In these canvases the Venetian painter brings to life an overturning of the relationship between the author and his characters: the knowledge that one solicits the other assumes an unequivocal solidification. The narrative calling is emboldened and the characters offer the possibility of fixing within us the notion of the particular truth that they want to illustrate. The artist listens and records, dresses and undresses his characters without turning them into mere puppets as the confession that he is able to tear from their story is almost hidden, concealed by a veil. To the eyes of the observer the same characters appear both innocent and simultaneously loaded with experiences, memories, omens teeming in the sea of being. Apart from the tension that blossoms in all of these works, it is certain that the reality elaborated by the artist is far more minute and detailed than previously captured. Zandò restores elements of life and of consciousness to painting. His method now knows a sort of twinned penetration: in a naturalist and symbolist sense, like nature and like consciousness, on the screen of fatality and in the mirror of the most intimate and mutable interiority. There exists a breath-taking immanence that traverses the same rhythm of life. The innovation introduced by Zandomeneghi is dual-fold and, thus, even if the principle remains the same, with regard to its perspective, the painter operates a reform not just in the sentiment of reality - that resolves itself and re-emerges like a flow of consciousness - but also in its narrative technique, that remains entirely disjointed.

Cet ouvrage a été imprimé en mars 2018
sur le presses de
Grafiche G7 SAS, Savignone (Gênes)