

N. 12

Collana diretta da Maria Passaro

COMITATO SCIENTIFICO

Olaf Breidbach (Friedrich Schiller-Universität, Jena)

Francesca Castellani (IUAV, Venezia)

Flavio Fergonzi (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Maria Grazia Messina (Università degli studi di Firenze)

Beat Wyss (University of Arts and Design, Karlsruhe)

I testi pubblicati sono sottoposti a un processo di *peer review*

VITTORIO PICA E LA RICERCA DELLA MODERNITÀ

Critica artistica e cultura internazionale

a cura di Davide Lacagnina

Il volume è stato realizzato con un finanziamento del Miur
Progetto di ricerca Firb 2012 (codice RBFR12EU9R_002)



in collaborazione con il Mart



con un contributo della Fondazione Caritro



In copertina: Jules Van Biesbroeck, disegno per la carta intestata di Vittorio Pica, 1907.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Arte e Critica*, n. 12
Isbn: 9788857536576

© 2016 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

INDICE

VITTORIO PICA À <i>NEUF!</i> UN PROGETTO DI RICERCA, UN ARCHIVIO VIRTUALE, UNA RACCOLTA DI SAGGI <i>Davide Lacagnina</i>	7
--	---

I. MODELLI DI DIBATTITO: AFFINITÀ, DISTONIE, POLEMICHE

«COSÌ ARDITO ARTISTA E COSÌ SAGACE CRITICO D'ARTE»: VITTORE GRUBICY DE DRAGON E VITTORIO PICA <i>Davide Lacagnina</i>	33
VITTORIO PICA FRA LE PAGINE DE «IL MARZOCCO» <i>Anna Mazzanti</i>	73
VITTORIO PICA SPETTATORE DI TEATRO <i>Marzia Pieri</i>	91
PICA, MARINETTI E IL FUTURISMO <i>Enrico Crispolti</i>	105

II. L'ARTE EUROPEA IN ITALIA: RICEZIONE E RICADUTE

<i>ENTRE PLUMES ET PINCEAUX</i> : L'OPERA GRAFICA DI VICTOR HUGO E JULES DE GONCOURT SECONDO VITTORIO PICA <i>Luca Quattrocchi</i>	149
--	-----

UN <i>tambourineur</i> PER LA BIENNALE. VITTORIO PICA E GLI ARTISTI FRANCESI ALLE PRIME ESPOSIZIONI INTERNAZIONALI DI VENEZIA (1895-1914) <i>Leo Lecci</i>	171
---	-----

VITTORIO PICA E L' «OSSESSIONE NORDICA» <i>Alessandra Tiddia</i>	195
---	-----

NEL GUSTO DI PICA: VICENDE DI COLLEZIONISMO A GENOVA (1905-1933) <i>Maria Flora Giubilei</i>	211
--	-----

III. LE ARTI DECORATIVE TRA CRITICA, MOSTRE E MERCATO

VITTORIO PICA E LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA: UNO SGUARDO ATTRAVERSO LE ESPOSIZIONI <i>Livia Spano</i>	239
--	-----

ARTISTI E MERCATO ALLA BIENNALE DI VENEZIA DEL 1903 LETTERE DI VITTORIO PICA AD ANTONIO FRADELETTO <i>Gabriella Bologna</i>	265
---	-----

VITTORIO PICA E L'ESEMPIO «DI ELEGANZA, DI PIACEVOLEZZA E DI MISURA» DELLE ARTI DECORATIVE FRANCESI <i>Margherita Cavenago</i>	283
--	-----

INDICE DEI NOMI	303
-----------------	-----

I. MODELLI DI DIBATTITO: AFFINITÀ, DISTONIE, POLEMICHE

«COSÌ ARDITO ARTISTA E COSÌ SAGACE CRITICO D'ARTE»: VITTORE GRUBICY DE DRAGON E VITTORIO PICA

DAVIDE LACAGNINA

Le parole richiamate nel titolo, con cui Pica si riferiva a Grubicy nel 1896,¹ appaiono le più appropriate per analizzare gli

-
- 1 Così Pica scriveva a Grubicy nella seconda lettera, del 16 dicembre 1896, della serie dei quasi settanta documenti prodotti dal critico napoletano, fra cartoline, lettere, biglietti e inviti, conservati nel Fondo Grubicy dell'Archivio del 900 del Mart di Rovereto, cui d'ora in poi si farà riferimento fra parentesi con la sola indicazione sintetica della loro posizione. Il grosso della corrispondenza è stato raccolto nel fascicolo «Pica Vittorio» (Gru.I.1.1.682). Altre missive in ordine sparso si trovano nei fascicoli «Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911 in Roma 1910-1911» (Gru.I.1.1.258), «1915 aprile» (Gru.I.1.2.9), «Gennaio 1916» (Gru.I.1.2.18), «Maggio 1916» (Gru.I.1.2.22), «Aprile 1917» (Gru.I.1.2.33), «Gennaio 1918» (Gru.I.1.2.39), «Aprile 1918» (Gru.I.1.2.42), «Duomo 1900» (Gru.I.1.3.9), «Morte di Teresa» (Gru.I.1.3.18). Per le notizie sul fondo e sui criteri della sua organizzazione rinvio a F. Velardita (a cura di), *Fondo Vittore Grubicy. Inventario*, Mart-Nicolodi editore, Rovereto 2005. Purtroppo, in assenza di un fondo archivistico di Vittorio Pica, la corrispondenza manca della controparte di Grubicy. Tutti i documenti prodotti e inviati da Pica a Grubicy sono stati schedati e pubblicati *on-line* sul database CAPTI <<http://www.capti.it/>> (maggio 2016), in modalità *open-source*, nella sezione *Carteggi e documenti archivistici / Vittorio Pica*, cui dunque rimando per la loro lettura integrale, nell'ambito del progetto di ricerca Firb 2012 «Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni». Nel merito del progetto rinvio a quanto detto nell'introduzione *Vittorio Pica à neuf! Un progetto di ricerca, un archivio virtuale, una raccolta di saggi*. La ricognizione sui materiali prodotti da Pica conservati al Mart è stata da me avviata nel contesto di un precedente progetto di ricerca, *Vittorio Pica, "critico d'eccezione". Arte moderna e istituzioni culturali in Italia (1880-1930)*, finanziato dalla Fondazione Caritro con un assegno destinato a giovani ricercatori post-doc (Bando 2011).

interessi condivisi da queste due singolari personalità, per quanto fra loro assai diverse e distanti per molti aspetti (Grubicy era anche più anziano di Pica di undici anni), piuttosto rappresentative e persino centrali nel sistema dell'arte in Italia fra Otto e Novecento; specie con riferimento ad alcuni ambiti d'intervento ben precisi – la grafica contemporanea, l'arte giapponese, il mercato – e all'impegno, teorico e organizzativo, sul fronte del divisionismo, che è da considerarsi nel suo complesso, sul piano della qualità della proposta (soprattutto da parte di Grubicy), anche il più importante contributo italiano al dibattito dell'epoca.² È, infatti, sul doppio versante della ricerca di un'arte moderna da una parte e di una critica “moderna”, dall'altra, che si assesta l'inedita corrispondenza intrattenuta fra i due in un arco cronologico piuttosto esteso, dal 1895 al 1918 (com'è noto, Grubicy sarebbe morto due anni dopo, nel 1920), con momenti di maggiore intensità in alcuni anni – nel biennio 1898-99 o nel 1904, per esempio, con motivo delle partecipazioni del pittore alle biennali di Venezia – alternati a fasi di più rada comunicazione (tanto più dopo il definitivo trasferimento di Pica a Milano nel 1904, quando più brevi messaggi assolvono esclusivamente un compito di servizio, di conferma di luoghi, giorni e orari dei loro incontri).

-
- 2 Nella più accreditata letteratura sul divisionismo italiano, cui si rimanda per un'opportuna contestualizzazione delle ricerche artistiche dell'epoca, la personalità di Pica ha mantenuto un'esistenza sottotraccia, presente, anche in maniera piuttosto rilevante, ma mai fatta oggetto di alcun affondo specifico: dalla meritoria impresa degli *Archivi del divisionismo*, raccolti e ordinati da T. Fiori, saggio introduttivo di F. Bellonzi, 2 voll., Officina edizioni, Roma 1969, a G. Belli (a cura di), *Divisionismo italiano*, Electa, Milano 1990 e Ead., F. Rella (a cura di), *L'età del divisionismo*, Electa, Milano 1990 (in particolare, C.A. Madrignani, *Il divisionismo fra “eccezionale fulgore luminoso” e “tapezzeria o ricamo a perline di vetro”*, pp. 112-133); da V. Greene (a cura di), *Divisionism/Neo-Impressionism. Arcadia & Anarchy*, Guggenheim Museum Publications, New York 2007 a S. Fraquelli, G. Ginex, V. Greene, A. Scotti Tosini (a cura di), *Radical Light. Italy's Divisionist Painters 1891-1910*, National Gallery Company Limited, Londra 2008, fino a F. Cagianelli, D. Matteoni (a cura di), *Il divisionismo. La luce del moderno*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2012. Un'utile ricognizione sulla storiografia specifica (fino al 2000) è in A.-P. Quinsac, *Trente cinq ans d'études sur le divisionnisme italien: état de la question*, in «Studiolo», n. 1, 2002, pp. 242-272.

Per quanto fossero noti i rapporti fra i due e benché Pica sia sempre chiamato in causa, e a buon diritto, nel merito della produzione pittorica e grafica di Grubicy,³ non è stato mai tentato un approfondimento sulla specifica natura e sulle ragioni di una fedeltà lunga oltre un ventennio, sulla quale, invece, ci si vuole soffermare in questa sede a partire dai dati documentali disponibili, per allargare quindi il *focus* dell'indagine sull'attività di entrambi e su tutta quella costellazione di nomi e di circostanze che affiorano in numero non indifferente dalla loro corrispondenza; non già – o non solo, perlomeno – con riferimento a questioni eminentemente artistiche, per così dire, di poetica o di linguaggio,⁴ quanto piuttosto al peso specifico e alle ricadute degli interessi e del lavoro di entrambi nel più ampio contesto del gusto e della cultura in Italia in età giolittiana. Il valore di queste comunicazioni, legate sempre alla contingenza di fatti ben precisi, in alcuni casi persino alla banalità dell'ordinaria amministrazione, sta infatti nel documentare il laboratorio operativo di Pica: una fitta trama di esperienze, incontri e scoperte, dietro le quinte della sua attività di critico, di cui la pagina scritta non è altro che l'approdo finale, risultato parziale, imperfetto e molto spesso frutto di compromessi e aggiustamenti in corso d'opera, di una più articolata e complessa strategia culturale, la cui fisionomia va acquistando, alla luce degli ultimi studi, un profilo sempre più

3 Così sempre nella non vastissima letteratura su Grubicy, limitando per adesso il riferimento alle monografie e ai cataloghi delle mostre più recenti: S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon 1851-1920*, Jandi Sapi Editori, Milano-Roma 1995 (cui d'ora in poi si farà riferimento nel testo e in nota con la lettera R seguita dal numero di schedatura delle opere); R. Miracco (a cura di), *La religione della natura nei disegni di Vittore Grubicy de Dragon. La donazione di Ettore Benvenuti alla Fondazione Cassa di risparmio di Livorno*, Baldecchi & Vivaldi, Pontedera 2004; S. Rebora (a cura di), *Vittore Grubicy De Dragon poeta del divisionismo 1851-1920*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005; A.-P. Quinsac (a cura di), *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, Skira, Milano 2005.

4 Riflessioni di questo tipo trovavano spazio soprattutto nella corrispondenza con gli artisti. Si vedano da ultimo gli approfondimenti raccolti da M. Patti (a cura di), *Oltre il divisionismo. Tecniche e materiali nell'atelier Benvenuti-Grubicy*, Pacini, Ospedaletto 2015.

netto.⁵ In tal senso, il rispecchiamento della personalità dell'uno in quella dell'altro, in cui pure era riflesso un destino generazionale, d'intenzioni progressiste e fatali resistenze, sul fronte di una linea moderna per l'arte italiana (e basterà richiamare le reticenze di entrambi nei confronti del futurismo per darne ampiamente conto), autorizza una lettura incrociata delle meritorie aperture e insieme delle contraddizioni di questo difficile passaggio di consegne.

A muovere l'iniziativa del primo contatto, a quanto pare da parte del più anziano pittore, è stato l'invio di un non altrimenti precisato opuscolo al più giovane critico; e se, come credo, il titolo è da indentificare con *La giuria e le premiazioni alla 1ª Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia. 1895* già pubblicato su «L'idea liberale» e subito riedito come estratto con l'aggiunta di sette tavole fuori testo,⁶ è chiaro come la re-

5 Lo scavo documentale che si sta portando avanti sulla corrispondenza superstita di Vittorio Pica, in maniera analoga a quanto era stato fatto proficuamente sul fronte degli interessi letterari (si pensi all'edizione delle lettere ai fratelli Goncourt, a Federico de Roberto, a Neera, solo per citare alcuni casi, e per i cui estremi puntuali rimando alla sezione *Home / Stato dell'arte e riferimenti bibliografici* del database CAP-TI), ha portato non solo all'acquisizione di molti dati inediti ma anche alla precisazione di tempi, modalità operative e ragioni culturali di uno specifico interesse critico. Cito, come ultimo esempio in ordine di tempo, il lavoro condotto sulla corrispondenza con Pellizza: D. Lacagnina, *Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi. Lettere di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza*, in «Studi di Memofonte», n. 13, 2014, pp. 144-155.

6 V. Grubicy, *La giuria e le premiazioni alla 1ª Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia. 1895*, Tip. A. Colombo, Milano 1895, pubblicato in venticinque esemplari, di cui soltanto due oggi disponibili nelle collezioni rispettivamente della biblioteca dell'Archivio de La Biennale di Venezia – ASAC (Biennale Arti Visive 1895.002) e della Civica biblioteca d'arte di Milano (OP.C. 3099), quest'ultima, da cui si cita, con dedica manoscritta a Carlo Bozzi. L'opuscolo non risulta fra i titoli andati in vendita all'asta della biblioteca di Pica (*Beaux ouvrages illustrés, monographies [...] composant la bibliothèque Vittorio Pica [...]*, Antiquariato W. Toscanini, Milano 1931), in cui invece compare, a firma di Grubicy, *L'arte e lo stato in Italia*, Tip. Coop. Insubria, Milano 1892, con dedica autografa (*ivi*, p. 17, n. 291). Mancano, a oggi, sia un regesto completo degli scritti di Grubicy su «L'idea liberale» sia uno studio più generale sulle posizioni sostenute

lazione fra i due si precisasse sin dal primo momento intorno a snodi problematici di un certo rilievo, fra arte, critica e istituzioni, in occasione di una delle prime e più importanti esposizioni di respiro internazionale in Italia. Il critico-pittore prendeva infatti posizione a favore della scelta di affidare non ad artisti ma a «scrittori d'arte» l'assegnazione dei premi in biennale, in nome di quella «serenità eclettica» e di quel «eclettismo necessario» che riteneva dovessero essere i criteri-guida con cui guardare alla qualità dei lavori da premiare, indipendentemente dall'appartenenza a scuole o tendenze.⁷ Tuttavia Grubicy lamentava il paradosso per cui alla fine i giurati avevano privilegiato, nel giudizio, l'aspetto tecnico «a danno dei criteri estetici d'indole più elevata» – la necessità di nuove forme di lettura e d'interpretazione dell'opera si accompagnava evidentemente alla consapevolezza di una maturità critica ancora stentata – e si dichiarava pertanto in disaccordo con il verdetto finale.⁸

Ad accendere l'entusiasmo del pittore lombardo, fra gli artisti premiati, erano stati soprattutto i riconoscimenti assegnati a Whistler (*Symphony in White, No. 2: The Little White Girl*, 1864, Londra, Tate Britain), ricondotto agli «ideali estetici e tecnici che prevalgono oggi a Milano», e a Segantini, la cui tela (*Ritorno al paese natio*, 1895, Berlino, Alte Nationalgalerie) «tutta luce e colore (risultato questo della speciale tecnica divisionista) mediante il segno rende con iscrupolo e con vigore ad un tempo il carattere delle cose».⁹ Le prerogative d'imparzialità rivendicate

dalla rivista in materia d'arte moderna. Di contro, sul dibattito letterario condotto sulle sue pagine, segnalò il lavoro di V. Bagnoli, *Letterati e massa. "L'idea liberale" (1891-1906)*, Carocci, Roma 2000. Per l'indirizzo politico del periodico rimando invece a M.M. Rizzo, *Una proposta di liberalismo moderato. "L'idea liberale" dal 1892 al 1906*, Milella, Lecce 1982.

7 La giuria era composta da William Michael Rossetti, presidente, Julius Lange, Richard Muther, Robert de La Sizeranne e Adolfo Venturi, relatore.

8 V. Grubicy, *La giuria e le premiazioni [...]*, cit., p. 14.

9 *Ivi*, pp. 12-13. Sull'attività critica di Grubicy rimando a I. Schiaffini (a cura di), *Vittore Grubicy de Dragon. Scritti d'arte*, Egon, Rovereto 2009 e M. Vinardi, *Gli scritti di Vittore Grubicy per "La Riforma" e la raccolta di articoli conservata tra le carte di Giuseppe Pellizza*, in A. Scotti Tosini (a cura di), *Pellizza e i Grubicy. Il carteggio di Giu-*

alla moderna critica d'arte – un assunto cui anche Pica sarebbe rimasto fedele nelle sue dichiarazioni negli anni a venire – è presto smentito dai nomi indicati; e se è vero che Whistler o Segantini sono apprezzati in egual misura, al netto delle loro differenze, è chiaro che a prendere il sopravvento nel giudizio su entrambi è la loro riduzione strumentale a sostegno di quanto stava maturando a Milano intorno all'officina critica e artistica dello stesso Grubicy.

Il critico napoletano replicava ringraziando degli apprezzamenti ricevuti per la raccolta degli articoli dedicati alla prima edizione della rassegna veneziana e chiedeva in cambio i titoli pubblicati dall'artista, inaugurando così una consuetudine di reciproci omaggi "bibliografici" che si sarebbe mantenuta costante negli anni.¹⁰ Sfogliando le pagine del volume sulla mostra di Venezia non mancano i punti di contatto con le posizioni di Grubicy richiamate al paragrafo precedente; e se non sempre sono condivisi i giudizi sui singoli artisti, alcune considerazioni di massima sembrano rimbalzare dall'una all'altra voce: soprattutto, sui limiti della rassegna, sul ruolo che essa poteva giocare nell'educazione del pubblico, sulla modernità della decorazione. Il giovane napoletano lamentava infatti il carattere ancora incompleto e frammentario della manifestazione, specie con riferimento alle frange di ricerca più innovative, e indicava nell'apertura alle arti decorative il passaggio necessario per «dare un carattere di particolare originalità alla seconda mostra di Venezia, a far sì ch'essa abbia una salutare influenza sui nostri artisti e che dia al pubblico un'idea più completa e precisa di ciò che sia presentemente l'arte e di ciò che essa si prepara ad essere»: una tendenza recente, quella decorativa, che, nell'opinione di Pica, «educa e raffina, con la vista quotidiana, il gusto del pubblico» e

seppe Pellizza da Volpedo con Vittore e Alberto Grubicy De Dragon («Quaderni del divisionismo», n. 2), Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, Tortona 2006, pp. 85-104.

- 10 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 03/11/1895 (Gru.I.1.1.682.15). In questa prima lettera Pica chiedeva, in particolare, l'invio di un articolo su Paolo Troubetzkoy (V. Grubicy, *Un monumento di Troubetzkoy a Pallanza*, in «La Voce», 25 ottobre 1895, già pubblicato in «L'idea liberale», 20 ottobre 1895): uno scultore molto vicino a Grubicy e a cui Pica avrebbe assicurato, nel tempo, un costante interesse.

rafforza, per contrasto, «quelle superiori doti creative e quell'elevata originalità di visione, indispensabili pel quadro e per la statua, forme d'arte d'ordine superiore, le quali vogliono una certa eccellenza per giustificare l'orgoglio della cornice e del piedistallo che implica un convenzionale artificio d'isolazione».¹¹

Significati, valori e gerarchie della decorazione poggiano su argomentazioni ancora acerbe, destinate a più meditate riflessioni negli anni a venire, ma appaiono già rivelatrici di una visione radicalmente nuova dell'arte moderna in Italia, in cui Pica si mostra da subito refrattario all'isolamento del capolavoro tradizionalmente inteso. Nondimeno il bilancio della rassegna, fra riserve, carenze (per la scultura francese, per esempio, Pica stigmatizzava l'assenza di Rodin) e stroncature, è largamente positivo e così com'era stato per Grubicy a essere apprezzata fu soprattutto l'apertura internazionale al nuovo e al moderno, ancorché in termini ecumenici e generalisti, per così dire, come del resto nella più autentica vocazione della rassegna veneziana anche nelle edizioni successive.

Paradossalmente, tuttavia, al netto delle considerazioni di cui sopra, l'iniziativa dell'invio dell'opuscolo a Pica va letto forse come il tentativo da parte di Grubicy di accreditarsi agli occhi del giovane e promettente critico napoletano soprattutto come pittore, tanto più nell'urgenza di una situazione economica piuttosto difficile e nel contesto di un'accorta strategia promozionale del suo (nuovo) lavoro d'artista.¹² L'esordio veneziano, nel 1895, era

-
- 11 V. Pica, *L'Arte Europea a Venezia*, Luigi Pierro editore, Napoli 1895, pp. 186-189. Gli esempi proposti pescavano a piene mani da un repertorio di riferimenti ormai solidi per il critico napoletano a questa data: da Khnopff a Minne, da Rops a Toorop, per la decorazione del libro; da Greenaway a Crane a Caldecott, per l'illustrazione per l'infanzia; da Bradley a Beardsley, da Ibels a Toulouse-Lautrec, da Chéret a Grasset per la grafica pubblicitaria; da Busch agli autori di «*Fliegende Blätter*», per la caricatura; da Morris a Burne-Jones, per la decorazione d'interni.
- 12 Nel 1896 Grubicy aveva tentato di ottenere un finanziamento da Clemente Pugliese Levi per dedicarsi esclusivamente, e in tutta serenità, all'attività di pittore, dando come controparte in garanzia la propria collezione d'arte. Cfr. A.P. Quinsac, *Regesto: Grubicy, gli amici olandesi, Bruxelles e il neoimpressionismo*, in Ead. (a cura di), *Vittore Grubicy e l'Europa*, cit., p. 50. In una medesima strategia di autopromozione va letta anche la dedica dell'opuscolo sulla biennale del '95 (cfr. nota 6, su-

stato affidato unicamente a una «raccolta d'acqueforti originali (prove tirate dall'autore con lastre a soli tratti, senza mezza-tinta)», subito apprezzate da Pica, non solo perché «il semplice fatto di mostrarsi [Grubicy] cultore assiduo di una forma d'arte tanto ardua e tanto aristocratica, altravolta gloriosamente coltivata in Italia dai maggiori pittori ed adesso così a torto trascurata, merita di conquistargli tutte le nostre simpatie», ma soprattutto perché le acqueforti gli apparivano «lavorate con rara sapienza di bulino e [...] ispirate dal più squisito sentimento della natura»: dodici pezzi in tutto, originariamente raccolti in un «quadro», acquistati al prezzo di 400 lire dal Ministero della pubblica istruzione e destinati alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma.¹³

Come da consuetudine per la pittura di Grubicy, anche le acqueforti vennero presentate in una serie concepita come un *unicum*, secondo un'organizzazione visiva e spaziale d'insieme ben precisa, che intendeva restituire, simultaneamente, una continuità di impressioni visive e stati d'animo risultanti dallo stretto dialogo intrecciato dall'autore con l'oggetto della rappresentazione, indifferente a cronotopi e a sequenze tematiche coerenti, per cui vedute dell'Aia registrate nei primi anni Ottanta potevano convivere con il paesaggio lombardo di Lierna di un decennio dopo, senza alcuna soluzione di continuità: è da lamentare pertanto la perdita di ogni documentazione visiva del "politico" così come fu ideato ed esposto dall'artista a Venezia nel 1895 prima del suo ingresso nelle collezioni della galleria romana e della separazione dei fogli per ragioni conservative.¹⁴ Un'idea del progetto di composizione delle opere si può ricavare da una fotografia con-

pra), proposto come «Omaggio deferente alla buona riuscita dell'aristocratica quanto coraggiosa opera del Comitato Ordinatore Veneziano».

13 Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, Archivio storico (d'ora in poi GNAM, AS), Pos. 3-8, b. 3, fasc. 22, che conserva la documentazione relativa all'ingresso delle opere nella collezione.

14 Inedita è rimasta a oggi la serie completa delle acqueforti conservate alla GNAM di Roma (invv. 1297/1-12), di cui sono stati pubblicati soltanto alcuni fogli (inv. 1297/4 e inv. 1297/11 in A.-P. Quinsac (a cura di), *Vittore Grubicy e l'Europa*, cit., p. 135, schede C 24 e C 25, e inv. 1297/9 in R. Camerlingo, in Ead., A.M. Damigella, E. di Majo (a cura di), *Grafica simbolista dalle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna*, Palombi editori, Roma 2007, p. 39, scheda 24).

servata nel fondo Benvenuti dell'Archivio del 900 del Mart di Rovereto, in cui la stessa serie (ma verisimilmente non gli stessi esemplari) è riprodotta in occasione della sua presentazione in mostra alla Famiglia artistica di Milano nel 1894 (fig. 1).¹⁵

Nondimeno, Grubicy rimaneva nella considerazione di Pica soprattutto un «critico battagliero che si mantiene sempre all'avanguardia dell'odierno movimento artistico». ¹⁶ D'altronde, ancora nel 1896, il critico sembra avere solo una conoscenza di seconda mano della sua più recente produzione pittorica, mediata soprattutto da Felice Cameroni, critico letterario milanese d'irriducibile militanza naturalista e in rapporti con Pica sin dai primi anni Ottanta: una figura centrale nel loro rapporto di amicizia e a cui spesso, negli anni a venire, ricorsero entrambi, facendo appello alle sue doti di mediatore nei momenti di mag-

15 La fotografia (Mart, Archivio del 900, Fondo Benvenuti, Ben.V.17.71) è stata pubblicata per la prima volta da A.-P. Quinsac (a cura di), *Vittore Grubicy e l'Europa*, cit., p. 48, fig. 36. F. Pesci («Certi effetti di sonorità misteriose e profonde». *Teoria e tecnica nelle incisioni di Vittore Grubicy de Dragon*, in I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano editore, Roma 2013, p. 87) ritiene sia una ripresa dell'allestimento delle opere in mostra «disposte su un'unica parete». A mio avviso, al netto delle dimensioni indisponibili e della qualità delle riproduzioni che non consente di accertare a quale stato o a quali esemplari si debba fare riferimento, le opere qui riprodotte vanno più correttamente identificate con quelle conservate a Milano fra la Civica Raccolta Bertarelli e la Biblioteca Ambrosiana (R 494-498, 501, 509-510, 512-513, 517, 520-521). Cfr. anche P. Foglia, *Vittore Grubicy de Dragon. Catalogo delle incisioni*, in «Grafica d'arte», n. 26, 1996, pp. 11-23, schede 4-9, 19-21, 23, 25-26 e 29 (d'ora in poi il riferimento sintetico nel testo e in nota sarà con la sola lettera F seguita dal numero di schedatura delle opere). Oltre ai titoli già citati, sulla produzione grafica di Grubicy, rinvio anche a *Incisioni lombarde del secondo Ottocento all'Ambrosiana*, testo e schede di L. Vitali, Neri Pozza editore, Vicenza 1970, in particolare le pp. 16-19, 40-43 e figg. 59-73, con bibliografia precedente.

16 V. Pica, *L'Arte Europea a Venezia*, cit., p. 180. La definizione sembra ricalcata dal breve testo di presentazione dell'artista nel catalogo della mostra: «scrittore battagliero, sta sempre all'avanguardia del movimento artistico» (*Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1895. Catalogo illustrato*, Stabil. tipo-litografico F.lli Visentini, Venezia 1895, p. 96).



Fig. 1. Autore non identificato, fotografia delle acqueforti di Vittore Grubicy de Dragon esposte alla Famiglia artistica di Milano nel 1894. Rovereto, Mart, Archivio del 900, Fondo Benvenuti, Ben.V.17.71.

gior tensione fra i due, oppure, più banalmente, quale affettuoso e disponibile tramite per lo scambio di comunicazioni e notizie. Nelle lettere il nome dell'amico "Cam" ricorre spesso accanto a quello del dottor Lorenzo Ellero, psichiatra e deputato socialista di origine trevigiana, ma milanese d'adozione, medico personale di Cameroni e in rapporti anche con Pica, Grubicy e Mario de Maria: una rosa di nomi che definisce anche uno spettro di opzioni e simpatie politiche ben precise, sempre al riparo da ortodossie di alcun tipo, e tuttavia da non perdere mai di vista nella ricostruzione della genealogia di molte delle posizioni assunte e difese negli anni all'interno di questo stretto giro di frequentazioni.¹⁷

17 «L'amico Cameroni mi scrive *mirabilia* delle Sue più recenti tele», lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 16/12/1896 (Gru.I.1.1.682.75). Già nel giugno del 1893, per esempio, Cameroni associava i nomi di Pica, Grubicy e Depanis contro *Degenerazione* di Max Nordau in una sua recensione per «Il sole» (F. Cameroni, *Lettere a Vittorio Pica 1883-1903*, a cura di E. Citro, ETS editrice, Pisa 1990, p. 30), sulle cui pagine dedicava anche un intervento al volume di Pica del 1895:

Nelle prime comunicazioni il critico napoletano chiedeva soprattutto consigli e suggerimenti, specie per la nota rubrica *Attraverso gli albi e le cartelle* su «Emporium», alla quale intendeva assicurare un profilo alto, di scoperte e primizie internazionali, potendo contare anche su Grubicy quale osservatore attento e informato della scena europea, soprattutto con riferimento all'area belga e olandese, con cui il pittore, già mercante d'arte, intratteneva dal 1871 interessi e contatti.¹⁸ Anche se ancora non si erano mai conosciuti di persona, nel 1897 il rapporto fra i due era già di piena sintonia. In una lettera del 7 maggio di quell'anno il critico napoletano ringraziava il pittore «per le sue lettere così interessanti e simpatiche» e aggiungeva: «mi fa così gran piacere trovare una persona che possega ancora, nello scetticismo e nel mercantilismo che ci minacciano d'ogni parte, un così vivo, schietto ed entusiasta amore per l'Arte!»; «una persona – si legge ancora – così elevatamente intelligente e così vicina a me per aspirazioni

«come in letteratura, così in pittura e scultura, milita sempre all'avanguardia il raffinatissimo, modernista ed *internazionalista* critico napoletano, il quale ha diversi punti di contatto con Bozzi dell'“Italia del popolo” e col più distinto fra i nostri esteti, il Grubicy. Questi però lo precede in ordine di tempo e lo supera nella tecnica e nella conoscenza comparativa dell'arte internazionale» (*ivi*, p. 140, nota 1); ancora, in una lettera del 5 ottobre 1897, scriveva a Pica con riferimento al secondo volume *Pierro* dedicato alla biennale del 1897 (cfr. nota 21, *infra*): «devo rovesciarti sulla testa un sacco di congratulazioni a proposito dell'*Arte mondiale*. Appena l'ebbi letta, richiamai su di essa, sino dallo Stelvio, l'attenzione del Segantini, poi del Grubicy, d'una amica del Mentessi, del Troubetzkoy, del Cairati ecc. [...] Grubicy lui pure trovasi al lavoro sul Lago Maggiore, e probabilmente ti avrà espresso con la penna tutto il bene che ne pensa del tuo libro ed indicando i punti in cui non siete d'accordo. È così intenzionista, esclusivista e soggettivo quell'incontentabile appassionato, eccessivo adoratore dell'arte!» (*ivi*, p. 181, doc. XCV). Ritroviamo analoghe considerazioni anche in una lettera di Pica a Grubicy (Napoli, 30/08/1898: Gru.I.1.1.682.31), sulle quali si tornerà più avanti.

18 A.-P. Quinsac (a cura di), *Vittore Grubicy e l'Europa*, cit., in particolare si vedano le sezioni II. *Gli amici olandesi*, pp. 273-311 e III. *Bruxelles e il neo impressionismo. Les XX e La Libre Esthétique*, pp. 313-337.

e giudicii d'arte».¹⁹ In effetti, l'incontro con la pittura di Grubicy nel 1897, prima alla Festa dell'arte e dei fiori di Firenze e quindi alla biennale di Venezia, poteva poggiare su una sensibilità del tutto affine, non mancando tuttavia di generare subito qualche incomprensione e conseguente frizione nei rapporti: le tre opere esposte a Venezia *La sorgente*, *Sera* e *Meriggio*, allestite in un trittico intitolato *Inverno a Miazina*,²⁰ sono definite da Pica di una «squisita poesia», rivelatrici, al pari di quella, fra tutte, più ammirata a Firenze, *Sinfonia crepuscolare*, dell'«essenza affatto soggettiva della pittura di Grubicy», in cui

appare evidente che il pittore lombardo riceve dal paesaggio un'impressione musicale e che, nell'esteriorizzare sulla tela le sensazioni ricevute, preoccupasi, pure applicando in un modo affatto suo la tecnica divisionista, di fare soprattutto risaltare l'armonia complessiva della scena, gli accordi delle tinte e dei chiaroscuri e la gradazione delle tonalità luminose.²¹

-
- 19 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 07/05/1897 (Gru.I.1.1.682.21). Dalle notizie disponibili si può ipotizzare che i due si siano incontrati per la prima volta di persona da lì a poco a Venezia, forse nello stesso maggio '97.
- 20 *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1897. Catalogo illustrato*, Stabil. tipo-litografico C. Ferrari, Venezia 1897, p. 160, n. 13: è il primo nucleo del polittico *Inverno in montagna* (*Poema panteista*), 1894-1920, nella sua ultima e definitiva composizione di otto tele, donate dall'artista dopo la sua morte, con lascito testamentario, al Comune di Milano e oggi nel Museo dell'Ottocento di Villa Belgiojoso Bonaparte (invv. 1715-1722), in cui ritroviamo i dipinti *La sorgente* e *Sera* esposti a Venezia nel 1897, ma non *Meriggio*, che è da identificare con una variazione sul tema del dipinto *Notte lunare* o *Chiaro di luna*, di cui esistono almeno altre due riprese a diverse condizioni di esposizione luminosa, *Sera in montagna* (*Effetto di luce 1*) e *Mattino d'inverno a Miazina* (*Effetto di luce 2*), quest'ultimo in particolare indicato da Grubicy come «canto staccato dell'opera *Inverno in montagna*» (R 537-538).
- 21 V. Pica, *L'Arte Mondiale a Venezia*, Luigi Pierro editore, Napoli 1897, pp. 209-210. Il giudizio ampliava e approfondiva quanto in parte già anticipato a proposito delle opere esposte alla Festa dell'arte e dei fiori di Firenze: Id., *L'arte europea a Firenze. VII. Giovanni Segantini ed i pittori lombardi*, in «Il Marzocco», a. II, n. 11, 18 aprile 1897.

Fin qui le note positive, affidate a una chiave di lettura aderente alla poetica di Grubicy e irrobustite nel riferimento a musica e letteratura quali prerogative di una pittura d'*idee* e *sensazioni* proprie di una moderna tensione immaginativa spiritualista e psicologista.²² Il riconoscimento, più volte ribadito, di una personale interpretazione del divisionismo teneva conto degli sforzi di ricerca di Grubicy di un linguaggio pittorico al servizio di una visione della realtà ben precisa, ma la sua trasfigurazione in una «stretta correlazione di sensazioni acustiche e ottiche» dava, nell'opinione di Pica, «un particolare carattere suggestivo e, diciamolo pure, alquanto astruso alle tele del Grubicy, carattere che se è inevitabile che sfugga alla grande massa del pubblico, è tale però da non dispiacere ai raffinati».²³ Il richiamo di Pica alle *Voyelles* di Arthur Rimbaud, per accreditare il «simigliante fenomeno psicologico, ma all'inverso», sanciva così la natura *aristocratica* e *d'eccezione* delle opere del pittore lombardo, al quale, se in parte un'analisi di questo tipo poteva non dispiacere, il giudizio di astrusità e di elitismo dovette suonare quasi come il fallimento di una missione. Questa preoccupazione non dovette essere estranea al critico napoletano, se in ben due lettere a Grubicy, a ridosso dell'uscita del secondo volume dedicato alla biennale di Venezia, si augurava che le pagine a lui dedicate non lo scontentassero e che il libro, nel suo complesso, non gli dispiacesse.²⁴

22 Il riferimento a *Idées et sensations* dei fratelli Edmond e Jules de Goncourt non appaia peregrino. Anche Grubicy è da annoverarsi fra i «goncourtisti d'Italia» secondo Cameroni e, insieme a Giuseppe Giacosa, aderì formalmente, in nome e per conto della milenese Famiglia artistica, al banchetto offerto in onore di Edmond de Goncourt a Parigi l'1 marzo 1895: F. Cameroni, *op. cit.*, pp. 130-131, doc. LXIII.

23 V. Pica, *L'Arte Mondiale a Venezia*, cit., p. 210. Il giudizio è ripreso integralmente dall'articolo *I pittori italiani a Venezia. I. I pittori lombardi, piemontesi e liguri*, in «Il pungolo parlamentare», a. IV, n. 225, 15-16 agosto 1897, pp. 1-2, al netto però del riferimento a Rimbaud e alla trascrizione integrale di *Voyelles* presenti nel volume.

24 Lettere di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 11/08/1897 e Napoli, 08/09/1897 (Gru.I.1.1.682.6 e Gru.I.1.1.682.14). Incrociando le date delle lettere con quelle degli articoli risulta evidente che essi erano stati concepiti per essere raccolti in volume, la cui pubblicazione, prevista per i primi di settembre, attendeva non solo le ultime uscite agostane degli articoli

È lecito presumere un certo disappunto da parte dell'artista, visto il silenzio lungo quasi un anno nella corrispondenza fra i due, fra l'estate del 1897 e la tarda primavera del 1898, quando Pica sembra aver preso l'iniziativa di un nuovo contatto, a seguito di una visita alla casa-studio milanese di via di Porta Vittoria, per annunciare l'uscita di un articolo su Mario de Maria e chiedere spudoratamente in dono alcune acqueforti.²⁵ Le due notizie sono di un certo interesse. Nel primo caso, confermano indirettamente le sperimentazioni divisioniste di Marius Pictor a questa altezza cronologica sotto la stretta sorveglianza di Grubicy: il fatto poi che Pica chiedesse notizie e ragguagli a Grubicy nel merito e inviasse a questi il proprio articolo sul "pittore delle lune" ribadisce la posizione di Grubicy quale decano del divisionismo in Italia.²⁶ Nel secondo caso, la richiesta di Pica rappresenta una

li su «Il pungolo parlamentare» ma, strategicamente, anche gli ultimi due mesi di apertura della biennale, di cui si proponevano, sul mercato editoriale, quale occasione di verifica e bilancio generale.

- 25 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 11/06/1898 (Gru.I.1.1.682.28). L'articolo in questione è V. Pica, *Marius Pictor*, in «L'Arte all'Esposizione del 1898», n. 21, 1898, pp. 163-167. Da una lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 30/08/1898 (Gru.I.1.1.682.31) apprendiamo che l'articolo piacque al critico-pittore lombardo: «Sono davvero lieto, carissimo Grubicy, che il mio articolo su Marius de Maria vi sia piaciuto: quale miglior giudice di voi, artista, critico d'arte e vecchio ed intimo amico del pittore, di cui ho tentato di fissare la particolare estetica e di divinare l'anima fiera, ardente e complicata?». Su de Maria nel dibattito dell'epoca rimando a A. Mazzanti, *Il simbolismo italiano fra arte e critica. Mario de Maria e Angelo Conti*, Le Lettere, Firenze 2007. In particolare, sui rapporti con Grubicy, si veda anche E. Di Raddo, *Il pittore 'delle lune' e il mercante pittore. L'epistolario Mario de Maria-Vittore Grubicy 1895-1914*, in C. De Carli, F. Tedeschi (a cura di), *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, Vita & Pensiero, Milano 2008, pp. 87-106.
- 26 Così nella lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 13/07/1898 (Gru.I.1.1.682.30). Dalle parole di Pica a Grubicy apprendiamo indirettamente dei contatti epistolari già esistenti a questa data fra il critico napoletano e Mario de Maria, il cui fondo presso l'Archivio della Biblioteca del Museo Correr di Venezia non conserva però che due lettere di Pica a Emilia de Maria del 1924 e del 1925, anche queste schedate e disponibili sul *database* CAPTI. La corrispondenza diretta con il pittore, confermata negli anni a venire anche da ulteriori riferimenti nelle lettere a Grubicy, è pertanto da ritenersi perduta.

preziosa testimonianza sui tempi e sui modi di costituzione della sua collezione di grafica contemporanea, in cui ritroviamo nomi di primo piano del *coté* simbolista internazionale – da Munch a Ensor, da Redon a Khnopff – e non solo.²⁷ Dalle lettere del 13 e del 31 luglio 1898 apprendiamo che il «magnifico dono» non si fece attendere:

L'amatore appassionato d'arte che vi è in me non si stancherebbe mai di contemplare le vostre bellissime acqueforti (posso confessarvi che io forse preferisco le acqueforti ai quadri?). Il collezionista poi è *aux auge*s per le prove uniche che avete generosamente unito alla preziosa collezione.²⁸

Sono otto in tutto le acqueforti di Grubicy documentate nella collezione di Pica alla data del 1931, quando l'intera raccolta fu battuta e dispersa all'asta: *Anvers* (R505/F3), in due diversi stati, *La forêt en novembre* (R495/F26?), *Les près salés à Tête de Flandres* (R506/F2), firmata e dedicata «all'amico Pica amante del raro», riprodotta in catalogo e oggi nel-

27 Al momento della sua dispersione sul mercato la collezione contava quasi 700 pezzi: si veda in dettaglio il catalogo d'asta *Vente aux enchères de la collection Vittorio Pica. Eaux fortes, pointes sèches, vernis mous, lithographies des grands maîtres du XIX^{ème} siècle*, Antiquariato W. Toscanini, Milano 1931.

28 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 31/07/1898 (Gru.I.1.1.682.2). Si conferma così il profilo di un collezionista famelico e tuttavia sistematico nei criteri di selezione degli artisti di suo maggiore interesse, di cui amava possedere pezzi “unicì”, donati spontaneamente o spesso richiesti, come in questo caso, con grande disinvoltura. Nella stessa comunicazione un elemento di ulteriore interesse è rappresentato dalla proposta di Pica di una mostra personale di Grubicy da realizzare a Venezia *a latere* della rassegna ufficiale, sull'esempio di altre iniziative analoghe intraprese in Francia o in Inghilterra, con una scelta mirata di opere, un allestimento *ad hoc* e la pubblicazione di un catalogo particolarmente curato. Il suggerimento intendeva fare fronte alle perplessità del pittore circa la sua partecipazione ufficiale alla biennale del '99, non solo, come si evince dalla lettera, per ragioni di allestimento – preoccupazione ricorrente negli scritti di Grubicy, specie con riferimento al tipo d'illuminazione cui esporre le sue tele – ma anche per il limite imposto dal nuovo regolamento di non più di due opere dello stesso soggetto a firma di un artista: criterio incompatibile con le composizioni di più dipinti cui stava lavorando il pittore.

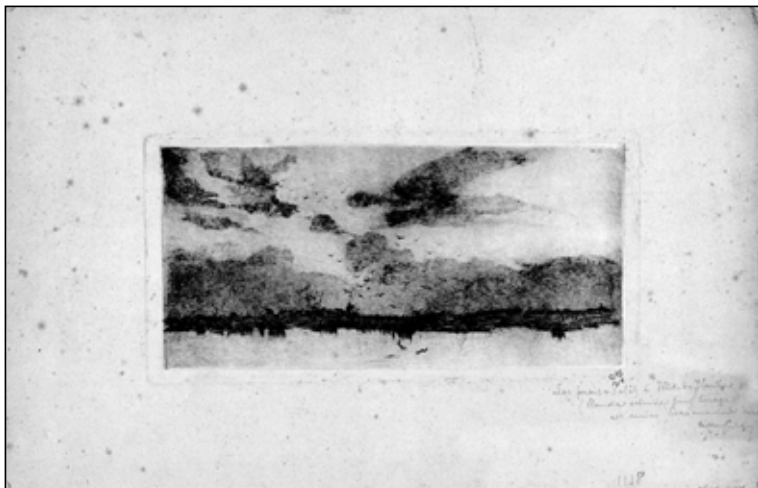


Fig. 2. V. Grubicy de Dragon, *Les près salés à Tête de Flandres*, 1893-1894 [?], acquaforte e acquatinta. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'arte moderna, in deposito presso il Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi.

le collezioni fiorentine della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, in deposito presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi (fig. 2), *Le Wyweberg à la Haye* (R501/F4), *Bellagio*, anche questa firmata e dedicata, *Schilpario en hiver* (R523/F12), riprodotta nel catalogo di vendita della collezione, *En Flandre* (R510/F20?), firmata. Le acqueforti di Grubicy, verisimilmente giunte tutte nella medesima circostanza, avrebbero trovato posto, nei desiderata di Pica, fra «le scene di Liegi del Marechal e le marine dello Storm de's Gravesande», due importanti interpreti della Scuola dell'Aia ugualmente presenti nella sua raccolta con ben quaranta e ventitré pezzi ciascuno.²⁹

29 *Vente aux enchères de la collection Vittorio Pica*, cit., Grubicy ai nn. 339-345, Marechal e Storm de's Gravesande rispettivamente ai nn. 421-461 e 566-589. Per l'acquaforte oggi in deposito agli Uffizi

L'entusiasmo di Pica per l'acquafortista a discapito del pittore suscitò qualche protesta in Grubicy, se in una lettera di fine agosto del 1898 il critico napoletano sentì il dovere di correggere il tiro delle proprie affermazioni e di spiegare quanto grafica e pittura rispondessero a due diversi ordini d'interesse e di valore.³⁰ Come in altre circostanze, anche in questo caso Pica si dimostra refrattario a dogmatismi o all'assunzione di posizioni nette.³¹ Potrebbe sembrare una posizione relativista o possibilista o peggio qualunquista o accomodante. Non è così. Pur nei modi goffi, contraddittori e difensivi con cui spiega le ragioni dell'imparzialità del critico, egli appare sincero quando argomenta "oggettivamente" le proprie preferenze, allineandosi a una prassi che solo per fare

(inv. 1346), si veda B. Matucci, in C. Sisi, A. Salvadori (a cura di), *Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale*, Sillabe, Firenze 2008, p. 1196, n. 4382. Se per tutti i titoli citati, per quanto inevitabilmente approssimativi rispetto alle versioni assestatesi nella letteratura, è possibile tentare ragionevoli identificazioni, le acquaforti pubblicate con i titoli *Bellagio* e *La forêt en novembre* non consentono riconoscimenti immediati: difficile dire, in assenza di ogni riscontro visivo, se esse possano integrare o meno il catalogo fin qui noto della produzione incisoria dell'artista, censito ora in trentaquattro acquaforti, ora in trentanove (*Incisioni lombarde del secondo Ottocento all'Ambrosiana*, cit., pp. 18-19).

30 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 30/08/1898 (Gru.I.1.1.682.31). Rimando alla lettura integrale del documento *on-line* per comprendere meglio qualità e sfumature degli argomenti. Il testo si conclude con la promessa di un incontro a Milano fra settembre e ottobre per vedere i mobili di Eugenio Quarti di cui, proprio grazie all'interessamento di Grubicy, Pica si sarebbe occupato in più occasioni in futuro, anche se alcuni articoli proposti a «L'Art décoratif» (lettere di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 17/04/1899 e Napoli, 28/08/1899: rispettivamente Gru.I.1.1.682.14 e Gru.I.1.1.682.35) e a «Dekorative Kunst» (lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 16/08/1899: Gru.I.1.1.682.69) non videro mai la luce. Al contrario, con lettera da Napoli del 10/11/1899 (Gru.I.1.1.682.20), Pica confermava a Grubicy la pubblicazione del suo articolo: *Le arti applicate. I. Eugenio Quarti*, in «Emporium», vol. X, n. 58, 1899, pp. 305-310.

31 Si rileggano per esempio analoghe considerazioni in una lettera a Sorolla del febbraio del 1906, in D. Lacagnina, «*Votre œuvre si originale et si puissante...*». *Vittorio Pica scrive a Joaquín Sorolla*, in «Matèria. Revista d'art», n. 5, 2005 [2007], pp. 69-89, in particolare pp. 86-87, doc. 6.

un esempio illustre aveva in Roger Marx un indefesso paladino.³² Il giudizio sul divisionismo è netto, come del resto quello sul valore specifico della pittura di Grubicy, ma il bianco e nero rimaneva per lui il banco di prova più alto su cui misurare modernità e capacità di sperimentazione di un artista, non dunque in subordine alla pittura ma in maniera connaturata alle sue più intime ragioni. Le preoccupazioni per un'arte bottegaia e per le «folle ignoranti» chiariscono nondimeno la necessità di evitare ogni forma di esclusivismo ed estremismo, confermando in tal senso la vocazione più autenticamente educativa della sua azione di critico e di giornalista. Quanto a Grubicy, ancorché indirettamente, si ritrova quel carattere di radicale oltranzismo rimproveratogli da più parti e in cui affiorano in egual misura, rispetto soprattutto alla sua produzione artistica, entusiasmo e insicurezze, idealismo e *understatement*, bruciante passione e ripiegamento rabbioso.³³

A giudicare dalle successive lettere ogni attrito sembra essere presto rientrato e la corrispondenza, nell'immediato 1899, proseguì intensa più che mai, con continui attestati di stima e di reciproco sostegno. Da una lettera del 9 gennaio 1899 apprendiamo per esempio che Grubicy regalò a Pica due opere probabilmente da riferire a Yeisho o a Yeishi: «davvero deliziose, nel loro barocchismo graziosamente lezioso, le due abitatrici del Yosivara [*sic*] ideate dal Yeishan! [*sic*]». ³⁴ Non è che il primo di una serie di riferimenti all'arte giapponese che si trovano nella corrispondenza fra i due: Pica aveva definito Grubicy «un giapponofilo della prima ora», eleggendolo interlocutore privilegiato di un

32 La posizione di Pica non è isolata: si rileggano per esempio le dichiarazioni di Théodore Duret, Gabriel-Albert Aurier, Camille Mauclair, Gustave Kahn riprese, nell'introduzione al volume, da C. Méneux (a cura di), *Regards de critique d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2008, p. 14.

33 Si rileggano in tal senso gli analoghi rimbrotti di Felice Cameroni nella lettera citata alla nota 17.

34 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 09/01/1899 (Gru.I.1.1.682.12). Benché non compaiano opere giapponesi nei due cataloghi di vendita della collezione di Pica, Calzini ricorda la presenza di Hokusai fra le sue cartelle (*Collezione Vittorio Pica*, testo di R. Calzini, Officine dell'Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1931, p.n.n.).

ambito d'interesse che aveva pochi altri spazi di discussione nel dibattito italiano dell'epoca. Sappiamo con certezza, dalle carte d'archivio, che il critico napoletano invitò Grubicy alle conferenze da lui tenute sull'arte giapponese a Torino e a Milano nel 1902 e che chiese il conforto di un'opinione personale sul volume dedicato alla collezione d'arte giapponese del Museo Chiossone di Genova pubblicato nel 1907.³⁵ Di contro Pica nutriva gli interessi letterari del pittore, inviando *Letteratura d'eccezione*, appena pubblicato, e consigliando la lettura di Anatole France, senza mai dimenticare di tenerlo aggiornato sui propri impegni di scrittura, a partire dai profili monografici per la rubrica *Artisti contemporanei* su «Emporium»: Previati, Mancini, Bistolfi, Michetti, Cifariello, Fragiaco, Morbelli, Campriani e, naturalmente, lo stesso Grubicy.³⁶

Nello stesso anno 1899 Pica entrava a far parte per la prima volta della giuria di premiazione della Biennale per conto del Comune di Venezia e di questo suo nuovo impegno, interno per la prima volta alla struttura organizzativa della manifestazione,

35 Si vedano il biglietto datato 23/03/1902 e relativo allegato, con l'elenco delle immagini prese in esame nel corso della conferenza (Gru.I.1.1.682.46), e il più tardo biglietto da riferire al 1907 (Gru.I.1.1.682.115), con riferimento a *L'Arte Giapponese al Museo Chiossone di Genova*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1907, sul quale si veda anche il saggio di M.F. Giubilei, *Nel segno di Pica: vicende di collezionismo a Genova (1905-1933)*, *infra*. Per una prima ricognizione degli interessi e degli interventi di Pica in questa direzione rinvio a M.M. Lamberti, *Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia: Vittorio Pica*, in «Bollettino d'arte», s. VI, a. LXXII, n. 46, 1987, pp. 69-78. Per l'interesse per il teatro giapponese si veda M. Pieri, *Vittorio Pica spettatore di teatro*, *infra*.

36 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 09/01/1899 (Gru.I.1.1.682.12), con cui veniva inviato anche V. Pica, *Letteratura d'eccezione*, Baldini, Castoldi e C., Milano 1899. L'elenco dei profili proposti non trova riscontro in quelli poi effettivamente pubblicati, anche a distanza di alcuni anni, sulla rivista bergamasca, a riprova dei tempi lunghi di elaborazione della scrittura di Pica e a fronte di una struttura editoriale che, in tutta evidenza, non gli lasciava carta bianca. Si veda ad esempio l'assai più tardo articolo di U. Bernasconi, *Artisti contemporanei: Vittore Grubicij de Dragon*, in «Emporium», vol. XLI, n. 244, 1915, pp. 243-258 e, soltanto cinque anni dopo, V. Pica, *Necrologio. Vittore Grubicy de Dragon*, *ivi*, vol. LII, nn. 307-308, 1920, pp. 108-111.

restituisce significativa testimonianza la corrispondenza: accanto all'episodio già noto e relativo all'accurato appello di Pica al segretario Antonio Fradeletto perché il dipinto *Mattino (Primavera)* di Emilio Longoni, non invitato, venisse ammesso in deroga al regolamento, in un concorso di forze in cui Grubicy era stato direttamente chiamato in causa,³⁷ è soprattutto nei confronti di quest'ultimo che si registra, da parte di Pica, un atteggiamento di piena e incondizionata disponibilità (anche se nell'immediato in maniera del tutto infruttuosa), allorquando si trattò di dare conto del mancato acquisto del trittico *Inverno in montagna* (fig. 3), esposto nella stessa edizione della rassegna veneziana, per la Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro.³⁸

Pica riferiva – *off-the-record*, per così dire, e a cose ormai fatte – le ragioni per cui l'opera non era stata acquistata, nonostante i suoi buoni propositi: da una parte l'indisponibilità dei fondi destinati all'arte italiana, dall'altra il desiderio e l'auspicio che alla successiva edizione della biennale l'artista potesse esporre delle opere nuove e ancor più rappresentative delle sue ricerche in corso, tali quindi da convincere la giuria dell'opportunità di un acquisto.³⁹ Il rammarico appariva sincero. Del resto il critico si

37 Cfr. G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inediti*, Federico Motta editore, Milano 2002, pp. 29, 117 (tav. 78) e 200. La lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 17/04/1899 (Gru.I.1.1.682.14) è la controprova di questo intervento incrociato fra Pica, Grubicy e Giuseppe Mentessi.

38 *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1899. Catalogo illustrato*, Stabil. C. Ferrari, Venezia 1899, p. 94, n. 18.

39 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 10/06/1899 (Gru.I.1.1.682.26). Tuttavia, la *Relazione della Commissione per gli acquisti al Sindaco di Venezia* del 1899 – della commissione, oltre a Pica, facevano parte anche Ugo Ojetto, Giulio Pisa e Primo Levi, relatore – non menziona il trittico di Grubicy fra le opere segnalate dai commissari e per le quali non era stato possibile procedere con l'acquisto (in *Catalogo della Galleria internazionale d'arte moderna della città di Venezia*, Istituto veneto di arti grafiche, Venezia 1913, p. 10). Dalla lettera del 10/06/1899 apprendiamo anche del progetto di una doppia mostra personale Grubicy-de Maria itinerante in Francia, Belgio e Germania, poi trasformatosi nel progetto di una sola mostra a Parigi nel 1900 (lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 31/12/1899: Gru.I.1.1.682.50). Entrambi i progetti non furono realizzati.



Fig. 3. V. Grubicy de Dragon, *Inverno in montagna*, 1899, fotografia di T. Filippi pubblicata in V. Pica, *L'Arte Mondiale a Venezia nel 1899*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1899, p. 141.

era espresso assai favorevolmente nei confronti del trittico e del suo autore, un «sinfonista della tavolozza, che contempla la natura con occhio di poeta; questo sapiente rinnovatore di tecnica, che molti in Italia considerano ancora un dilettante un po' strambo, mentre in Belgio lo scorso anno veniva lodato come artista originalissimo»: ⁴⁰ così nel volume dedicato alla terza biennale veneziana, adesso pubblicato dall'Istituto italiano d'arti grafiche di Bergamo, per il quale Pica aveva più volte sollecitato a Grubicy la riproduzione fotografica del trittico, così come delle opere esposte a Venezia di Bernardus J. Blommers e di Marinus Van der Maarel e con i quali, in tutta evidenza, Grubicy era per Pica

40 V. Pica, *L'Arte Mondiale a Venezia nel 1899*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1899, p. 139. Pica accompagnava la lettura del trittico con un'ampia citazione di Michel sul paesaggio nella pittura francese della seconda metà dell'Ottocento: il brano, riportato fra virgolette senza che ne sia specificata però la fonte, è integralmente prelevato da A. Michel, *Notes sur l'Art moderne (Peinture)*, Armand Colin et C.^{ie} Editeurs, Parigi 1896, p. 243. Nella già citata lettera del 16/12/1896 Pica ringraziava Grubicy della segnalazione «del volume del Michel», che è con tutta probabilità lo stesso citato: una raccolta di articoli dedicati a Corot, Ingres, Millet, Delacroix, Raffet, Meissonier e Puvis de Chavannes che, nelle intenzioni dell'autore, storico dell'arte medievale, conservatore del dipartimento di sculture del Museo del Louvre, e critico militante, interpretavano una precisa genealogia del moderno. Il volume di Michel non risulta però fra quelli della vendita all'asta della biblioteca di Pica.

il tramite più efficace.⁴¹ Nello stesso anno il critico aveva avuto ancora altre occasioni per attestare la propria stima nei confronti del pittore: nell'articolo apparso su «La Revue encyclopédique Larousse», una sorta di anteprima delle partecipazioni italiane all'Esposizione universale di Parigi del 1900, in cui Grubicy è ancora una volta presentato come «un savant symphoniste de la palette, qui se rapproche quelque peu de Segantini par sa technique luministe et sa prédilection pour le spectacles alpestres»;⁴² e ancorché *in absentia*, e nella buona fede delle intenzioni dichiarate, nella breve corrispondenza sulla biennale di Venezia per l'inglese «The Studio», di cui Pica lamentava per lettera a Grubicy i tagli redazionali inferti all'articolo nella parte che riguardava il pittore lombardo, che di fatto non vi è nemmeno citato.⁴³

Di questa circolazione internazionale di artisti e di opere, fra l'Italia e l'Europa continentale, troviamo un ulteriore riscontro nella corrispondenza relativamente alla permuta di un quadro di Giovanni Segantini, che propongo di riconoscere ne *Il bifolco* (1882-1883), di proprietà di un amico olandese di Grubicy, da identificare, ritengo, con Hendrik W. Mesdag, con un «bozzettone» non altrimenti precisato di Jacob Maris.⁴⁴ Nel novembre

41 B.J. Blommers, *Il primo nato*, e M. Van der Maarel, *Pietro il pescatore*, in *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cit., p. 40, n. 8 e p. 44, n. 42. Entrambi i dipinti in effetti sono riprodotti in V. Pica, *L'Arte Mondiale a Venezia nel 1899*, cit., pp. 16 e 18.

42 Id., *L'art en Italie (1895-1899)*, in «Revue Encyclopédique Larousse», a. IX, n. 315, 1899, p. 787. Sulla natura dell'articolo e sulle sue finalità di promozione dell'arte italiana all'estero rimando a quanto già detto in D. Lacagnina, *Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi*, cit., pp. 148-149.

43 «Carissimo Grubicy, sono molto arrabbiato che *The Studio*, con disinvoltura inglese, abbia tagliato qualche riga della mia corrispondenza per la mostra di Venezia, limitando ciò che riguarda gli Italiani ad un laconico elenco degli 8 artisti, di cui ho fatto riprodurre le opere (de Maria, Tito, Previanti, Mentessi, Laurenti, Trentacoste, Bistolfi e Cifariello)»: lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 28/08/1899, cit. La breve nota in questione è V. P., *Venice*, in «The Studio», vol. 17, n. 77, 15 August 1899, pp. 198-200.

44 Il dipinto, noto anche con i titoli *Nell'ovile* e *Nella stalla* (A.-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, Electa, Milano 1982, vol. 2, p. 306, n. 372), può essere identificato con quello al n. 97, *In de stal*, nel catalogo della mostra *Hollandsche Teeken Maatschappij* a L'Aia nel

del 1899 Grubicy chiedeva i buoni uffici di Pica per rintracciare l'opera a Napoli presso il collezionista svizzero italianizzato Giovanni Vonwiller: le lettere seguono da presso gli svolgimenti della vicenda – Pica avrebbe informato Grubicy che il bozzetto si trovava in realtà presso la raccolta Schlaepfer-Mylius e che difficilmente sarebbe stato alienato in ragione del successo montante di Maris dopo la vendita per 10.000 lire del suo piccolo dipinto *In riva al mare* esposto a Venezia in quell'anno⁴⁵ – ma ciò che

1883 (cfr. J. Sillevis, *La Scuola dell'Aia*, in *Verso l'astrattismo. Mondrian e la Scuola dell'Aia*, a cura dell'Istituto universitario olandese di Firenze, Centro Di, Firenze 1981, p. 22, nota 16), dove fu probabilmente acquistato da Hendrik W. Mesdag, indicato come proprietario del dipinto ancora nel 1902 da F. Servaes, *Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk*, Verlag Von Martin Gerlach & Co., Vienna 1902, p. 124, n. 38, dov'è citato con il titolo *Im Stall* (*La stalla*). Pica si riferisce all'opera come a un «quadretto» (lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 10/11/1899: Gru.I.1.1.682.20), indicazione che sembrerebbe escludere il riferimento all'analogo pastello acquerellato su carta di proprietà di Taco Mesdag, figlio di Hendrik, suggerito da Quinsac (*Segantini*, cit., p. 306, n. 373), anche in considerazione delle sue dimensioni, leggermente superiori (68,5 x 46 cm), a quelle dell'olio su tela (62 x 44 cm). Il fatto che il dipinto non figuri nella collezione del Museo Mesdag verrebbe a confermare l'alienazione dell'opera a una data precedente alla donazione della raccolta allo Stato e all'apertura del museo al pubblico (1903), a un'altezza cronologica dunque compatibile con la trattativa verisimilmente avviata nel 1899 con Grubicy, con cui Mesdag, acquirente, collezionista e amico dello stesso Segantini, è documentato in contatto. Per le notizie sulla collezione e sul museo rinvio a F. Leeman, H. Pennock, *Museum Mesdag. Catalogue of Paintings and Drawings*, Van Gogh Museum, Amsterdam-Waanders, Zwolle 1996. Ancora, il dipinto a olio è documentato fra le opere in vendita all'asta nella *La collezione R.G.E.*, Galleria Milano, Milano 1928, p.n.n., n. 25. Non si può escludere che il dipinto fosse rientrato a Milano per interessamento di Grubicy, una volta fallita la permuta napoletana.

- 45 *Terza Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cit., p. 42, n. 23. Sulla vicenda del bozzetto di Maris si vedano le lettere di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 10/11/1899, Napoli, 23/11/1899 e Napoli, 31/12/1899 (Gru.I.1.1.682.20, Gru.I.1.1.682.24 e Gru.I.1.1.682.50), in cui i due cognomi citati sono trascritti erroneamente come «Wonviller» e «Schlefler». Se l'identificazione del primo con Giovanni Vonwiller non presenta alcuna difficoltà, più problematica risulta quella del secondo. Dalla corrispondenza apprendiamo che il non al-

più conta è rilevare la disinvoltura e l'attivismo con cui Pica si muoveva fra critica e mercato, in un ruolo da intermediario per la compravendita o la permuta di quadri sul fronte del collezionismo privato più qualificato (le famiglie Vonwiller, Schlaepfer e Mylius figurano come proprietarie di numerosi dipinti di Domenico Morelli, per esempio)⁴⁶ così come per la segnalazione per gli acquisti da parte di istituzioni pubbliche (lo dimostra anche l'interessamento di cui si è detto, per l'acquisto del trittico di Grubicy), con un comportamento sempre molto trasparente – emerge chiaramente dalla corrispondenza – che ha pochi analoghi nel sistema dell'arte di quegli anni in Italia, rispetto soprattutto a un così ampio contesto internazionale. Vale la pena ricordare che quella di Mesdag era una delle più ricche collezioni private di pittura della Scuola di Barbizon e della Scuola dell'Aia, in cui non mancavano presenze italiane di primo piano, come quelle di Mancini e di Segantini.

Sul versante dell'esercizio critico e dello scambio di recensioni e pareri, la richiesta di Grubicy degli articoli di Diego Angeli e di Ugo Fleres sulla biennale del 1899 è l'occasione per Pica per assestare un giudizio netto sul lavoro dei suoi colleghi e chiarire così ulteriormente orientamenti e predilezioni: così, se i contri-

trimenti precisato Schlefler era socio in affari del Vonwiller e aveva sposato una Mylius di Milano, in rapporti, secondo Pica, con lo stesso Grubicy. Fra i contatti documentati nel fondo Grubicy al Mart compaiono i nomi di Eugenia [Schmutzinger] Mylius, Anna Richard Mylius e Catulla Mylius Vigoni, figlia della precedente: nessuna delle tre può essere identificata con la moglie di Schlaepfer. Stesso discorso vale per la seconda figlia di Anna Richard e di Federico Enrico Mylius, Camilla, sposata Ferrari di Castelnuovo. Tuttavia, l'indicazione rende ancora più plausibile l'identificazione di «Schlefler» con un membro della dinastia d'industriali del tessile Schlaepfer, effettivamente soci storici dei Vonwiller, e in rapporti con un'altra importante famiglia di imprenditori del ramo quale era appunto quella dei Mylius di Milano. Cfr. D. Richter, *Napoli cosmopolita. Viaggiatori e comunità straniere nell'Ottocento*, Electa Napoli, Napoli 2002, p. 102 e S. Licini, *Mylius*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2012, pp. 647-650.

46 P. Levi, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Casa editrice nazionale Roux e Viarengo, Roma-Torino 1906, in particolare Appendice II (*Elenco delle opere di D. Morelli*), pp. 359-367.

buti pubblicati da Angeli sono definiti senza esitazione «davvero pregevoli», di quelli di Fleres Pica metteva subito all'indice «il loro carattere reazionario» e ne inviava pertanto all'artista soltanto uno sulla pittura italiana.⁴⁷ L'apertura internazionale di Angeli e l'estetismo decadentista delle sue posizioni trovavano sponda più facilmente nell'orizzonte critico pichiano, di quanto, con tutta evidenza, non potesse la prospettiva tradizionalista e conservatrice del gusto e della cultura propri di Fleres, nei cui confronti le riserve erano senza appello.⁴⁸

In questo contesto si spiegano i passaggi di notizie e di materiali su artisti e opere. La corrispondenza del 1900 è attraversata per esempio dalle martellanti richieste su Serafino Macchiati sul quale Pica progettava un articolo su «Emporium» per la terza uscita della rubrica *Il taccuino dell'amatore di stampe* già nel luglio di quell'anno. L'articolo avrebbe visto la luce solo quattro anni dopo, forse anche in ragione del reiterato silenzio di Grubicy che è dato desumere dalle numerose reprimende di Pica e dai rapporti che – si evince sempre dalla corrispondenza – si erano raffreddati fra Grubicy e Macchiati, nonostante che «l'ardimentoso pittore divisionista milanese» fosse tirato in ballo da Pica come il «protettore intelligente, discreto ed efficace» del giovane illustratore.⁴⁹ Per lo stesso motivo fallì probabilmente

47 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 31/12/1899 (Gru.I.1.1.682.50): D. Angeli, *L'esposizione di Venezia*, Pierro & Velardi, Napoli 1899, raccoglieva in volume gli articoli pubblicati su «Flegrea», e U. Fleres, *Esposizione artistica internazionale di Venezia*, Società editrice Dante Alighieri, Roma 1899, gli articoli pubblicati sulla «Rivista d'Italia».

48 Allo stesso modo Angeli apprezzava la scrittura di Pica, sul quale in più occasioni aveva espresso giudizi positivi: «Lodevole e rara eccezione di critico modernissimo e acuto, è Vittorio Pica» (D. Angeli, *Attraverso albi e cartelle*, in «Il Giornale d'Italia», 27 agosto 1904) e ancora più tardi, in occasione dell'organizzazione dell'Esposizione internazionale di belle arti di Roma del 1911, gli riconosceva un «criterio di modernità» (Id., *La Mostra di Belle Arti di Roma*, in «L'illustrazione italiana», 2 aprile 1911). All'invio dei volumi di Angeli e Fleres sulla biennale è ancora legata la lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 16/02/1900 (Gru.I.1.3.9).

49 Lettere di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 04/05/1900, Napoli, 13/06/1900, Napoli, 29/06/1900, Napoli, 24/07/1900 (rispettivamente Gru.I.1.1.682.73, Gru.I.1.1.682.57, Gru.I.1.1.682.61 e

anche il progetto di un articolo che Pica avrebbe voluto dedicare a Grubicy su «Minerva» e mai però di fatto pubblicato.⁵⁰

Alla biennale del 1901 Grubicy espose sette opere: tre sotto il titolo *Inverno in montagna* (*Sera; Inverno in montagna: neve; Inverno in montagna: lavandaia*) in una composizione analoga per ispirazione al trittico presentato nel 1899 ma nuova nella scelta dei dipinti, e quattro sotto il titolo *Le quattro stagioni* (*Inverno; Primavera; Estate; Autunno*) (fig. 4).⁵¹ Come auspicato da Pica, quest'anno la giuria incaricata dal Comune di Venezia decise di premiare il pittore lombardo con due acquisti per Ca' Pesaro: *Autunno* e *Inverno*.⁵² Piuttosto stringato, e non privo di riserve, fu il giudizio affidato alla relazione della commissione, in cui a prevalere fu una posizione di Ogetti non condivisa da Pica. I due dipinti vennero scelti perché «in essi, meglio che in altre opere di questo fervido divisionista e propagandista, la ricerca tecnica non sopraffà la sintetica espressione del paesaggio».⁵³ Diversamente dalle precedenti occasioni, Pica articolò un giudizio più ampio sull'artista nel volume dedicato alla mostra veneziana, che è anche, probabilmente, fra quelli più riusciti della serie, con una lettura per temi e poetiche, trasversale a ogni classificazione nazionale o criterio espositivo. In un bel capitolo significati-

Gru.I.1.1.682.57 bis). L'articolo da cui si cita è invece V. Pica, *I giovani illustratori italiani: Serafino Macchiati*, in «Emporium», vol. XX, n. 118, 1904, pp. 293-306. In una più tarda missiva del 1904 il critico napoletano trascriveva un passaggio della lettera di ringraziamento di Macchiati per questo articolo, in cui l'artista ammetteva il forte debito di riconoscenza contratto nei confronti di Grubicy, ricordandolo addirittura «come una madre nella difficile via», ma si doleva del fatto che questi l'avesse «un po' dimenticato»: lettera di V. Pica a V. Grubicy, [Milano], 04/11/1904 (Gru.I.1.1.682.109).

50 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 16/02/1900 (Gru.I.1.3.9).

51 *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1901. Catalogo illustrato*, Ferrari, Venezia 1901, p. 156, nn. 14-20.

52 Venezia, Galleria internazionale d'arte moderna, invv. 0164 e 0163 (R 737 e 741).

53 *Relazione della Commissione per gli acquisti al Sindaco di Venezia* (1901), in *Catalogo della Galleria internazionale d'arte moderna della città di Venezia*, cit., p. 10. Della commissione facevano parte Angelo Alessandri, presidente, John Lavery, Pica, Antonio Fradeletto e Ogetti, relatore.



Fig. 4. V. Grubicy de Dragon, *Inverno in montagna* e *Le quattro stagioni*, 1901, fotografia di autore non identificato pubblicata in V. Pica, *L'Arte Mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1901, p. 50.

vamente intitolato *L'anima delle cose* e dedicato alla pittura di paesaggio come stato d'animo, Grubicy è inserito fra i «lirici del paesaggio» italiani e, con riferimento alle «tendenze estetiche» e alle «ricerche tecniche», «tra coloro che, pur correggendole e modificandole secondo i particolari bisogni dei propri occhi, hanno in Italia applicato i processi del Divisionismo francese». Non solo, nell'opinione del critico napoletano, il pittore «riesce a dare accento di penetrante poesia a tutto ciò che dipinge, poesia che, piuttosto che infondere, cerca di fare sgorgare dagli spettacoli naturali medesimi, che, mercé un lento, paziente ed incessante lavoro, fissa sulla tela», per cui – fino al punto di toccare un nervo scoperto e assai doloroso della sensibilità di Grubicy – Pica si spingeva a scrivere che «per un curioso fenomeno di trasposizione di sensi, questo pittore sordo è diventato un musicista della tavolozza»; ma è soprattutto l'analisi tecnica della sua pittura ad acquisire una pregnanza dirimente, giacché deliberatamente intesa a rintuzzare il giudizio sommario della commissione, in polemica con Ojetti, e a difendere di conseguenza una linea per-

sonale, non solo di apprezzamento sincero per l'opera di Grubicy ma anche di convinzioni più generali sulla pittura moderna e sulle modalità proprie di una moderna critica d'arte.

La scala tenuissima delle tinte, esprimenti i piani degradanti a grande distanza, a seconda la maggiore o minore diffusione della luce, finiscono [*sic*] col costituire, sotto le picchiettature e le striature di colori puri del raffinato pittore luminista, un'armonia di toni oltremodo delicata. L'occhio che ad essa poco per volta si abitua – giacché anche per le pupille, checché se ne dica, v'è un'educazione – ne trae un complesso godimento estetico assai somigliante a quello che all'orecchio procura un sapiente brano di musica orchestrale. Se talvolta il Grubicy non raggiunge, con questa orchestrazione cromatica, il desiderato effetto di comunicare al riguardante l'impressione dolcemente gioconda e dolcemente melanconica, che suscita un certo paesaggio in una data stagione ed in una data ora, ciò, a parer mio, non avviene, come sembra credere Ugo Ojetti, perché la ricerca tecnica sopraffà la sintetica espressione del paesaggio, ma semplicemente perché l'elaborazione della fattura, ancora incerta ed incompleta, non ha raggiunto il diapason voluto. Coloro che hanno seguito, come ho fatto io, con particolare attenzione, da una mostra all'altra, un qualche quadro del valoroso pittore lombardo e l'hanno visto migliorare d'anno in anno, acquistando una sempre più intensa vibrazione luminosa, saranno, ne sono persuaso, del mio medesimo parere.⁵⁴

La lunga citazione non solo poggia su una valutazione molto attenta del lavoro dell'artista, e sul piano linguistico e su quello compositivo, ma ribadisce anche alcuni capisaldi dell'interpretazione di Pica della sua pittura, sempre più convintamente letta nei suoi sconfinamenti di registro, fra letteratura e musica, di là da ogni pedissequa aderenza al procedimento tecnico, in quanto organismo vivente e in divenire, suscettibile di riprese, ritorni, correzioni e integrazioni nel corso del tempo. Considerazioni del genere sembrano potersi riferire anche alla scrittura di Pica e, a monte, anche all'elaborazione del suo giudizio critico: se infatti, com'è noto, i suoi testi sono attraversati da continue riproposte e riscritture, fra ripetizioni, omissioni, integrazioni e correzioni, allo stesso modo talvolta il suo giudizio si assesta negli anni, si

54 V. Pica, *L'Arte Mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1901, pp. 45-49, con riferimento anche alle citazioni riprese appena sopra.

ripensa, si modella e matura nei tempi del confronto reale con l'artista e con la sua produzione. Ugualmente, l'insofferenza più volte attestata nelle sue parole nei confronti di ogni dogmatismo teorico si riflette nel rigetto della tecnica *tout court* o perlomeno di un dettato tecnico vincolante ed escludente, tanto più se adottato quale discriminante criterio di lettura dell'opera per il riconoscimento del suo valore.

La corrispondenza documenta in maniera puntuale, dal punto di vista redazionale e critico, la genesi delle pagine consacrate a Grubicy nel 1901. Se infatti l'*incipit* della citazione di cui sopra è ripreso quasi alla lettera dalle parole dell'artista trascritte da Cameroni «da casa Grubicy, prestando la sua penna a' suoi occhi, per mano mia»,⁵⁵ allo stesso tempo scopriamo che la fotografia che ritrae in un'unica ripresa le sette tele di Grubicy in mostra (fig. 4) fu fornita direttamente dall'artista contro le iniziali indicazioni di Pica, che avrebbe invece voluto riprodurre soltanto i due lavori acquistati dal Comune di Venezia, tradendo in questo modo le motivazioni poetiche alla base di una così ambiziosa proposta «d'insieme». Benché il critico napoletano si dicesse «non persuaso che a metà delle [...] ragioni» di Grubicy, e cioè che «la riproduz[ione] fot[ografica] [...] non solo riduce ai minimi termini il contenuto oggettivo, ma lo spoglia di tutta la sua ragione d'essere, ossia del movimento poetico che ha indotto il pittore a dipingere»,⁵⁶ acconsentì a pubblicare «la fotografia complessiva dei [...] quadri» in aggiunta a un ritratto dell'autore. Si spiegano così le molte riserve di Grubicy sulla corretta ricezione dei suoi dipinti, rispetto non solo al loro allestimento espositivo ma anche alla loro lettura mediata dalla fotografia, e quindi anche le costanti preoccupazioni di Pica sul piano stret-

55 Lettera di F. Cameroni a V. Pica, s.l., 22/06/[1901], in F. Cameroni, *op. cit.*, p. 217, doc. CXXII, in cui sono riportate le parole di Grubicy «la degradazione tenuissima dei colori esprimenti piani digradanti a grande distanza».

56 *Ibid.* Fra parentesi, per mano e per “voce” dello stesso Cameroni, l'integrazione «(e lo prova il tuo volume illustrato del 99)» assicura solidarietà all'amico artista e ne documenta lo scontento con riferimento alla qualità della riproduzione del trittico esposto alla terza biennale (fig. 3), commissionata da Pica a Tomaso Filippi, così come si evince dai crediti in calce alla riproduzione.

tamente editoriale – «per queste benedette edizioni non vi sono mai cure che bastino!» – e su quello del giudizio critico – «spero che rimarrete soddisfatto di ciò che ho scritto dei vostri quadri, facendo anche un po' di polemica con l'amico Ogetti per la sua frase della relazione».⁵⁷

L'affezione di Pica per la produzione incisoria di Grubicy è ancora attestata nel 1902, in occasione dell'Esposizione internazionale di bianco e nero della Società amatori e cultori di belle arti di Roma, quando – apprendiamo dalla corrispondenza – il critico napoletano esercitò pressioni, tramite il segretario della mostra, l'architetto Vincenzo Moraldi, perché il Ministero della pubblica istruzione concedesse in prestito le dodici acqueforti acquistate a Venezia nel 1895 per la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma.⁵⁸ Secondo Pica, «il concorso dei maggiori incisori d'Europa» avrebbe reso «oltremodo interessante» la rassegna: di questo entusiasmo, oltre che nella corrispondenza, rimane traccia anche in un lungo articolo affidato alle colonne di «Emporium», in cui, pur lamentando «qualche inevitabile assenza» e «qualche eccesso d'indulgenza a riguardo della sezione italiana», stimava senza riserve l'«esposizione unica nel suo genere e quale non può vanterne una simigliante né Parigi né Londra né Vienna», ai suoi occhi i centri pulsanti della modernità. Anche in questo caso l'apprezzamento dell'iniziativa è misurato sul doppio versante della qualità della proposta e dei riscontri di pubblico e di

57 Entrambe le citazioni sono prelevate dalla lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 02/08/1901 (Gru.I.1.1.682.15).

58 Lettera di V. Pica a V. Grubicy Napoli, 09/02/1902 (Gru.I.1.1.682.66). Il prestito fu effettivamente concesso dal ministero in data 8 febbraio 1902, con lettera di autorizzazione di Carlo Fiorilli, Direttore generale per le Antichità e le Belle Arti, a Francesco Jacovacci, direttore della galleria (GNAM, AS, Pos. 3-8, b. 4, fasc. 34). L'artista è così presente complessivamente con quarantaquattro opere: con le dodici acqueforti della galleria da identificare nel n. 1285 del catalogo, con altri undici «studi all'acquaforte» (nn. 1281, 1287-1291), alcuni dei quali raggruppati in una composizione di sei fogli (n. 1290) e ventidue disegni (nn. 1282-1284, 1286), di cui due a colori (nn. 1282-1283) e, almeno in due casi, verisimilmente raggruppati in due diverse composizioni, rispettivamente di quattordici e sei fogli (nn. 1284 e 1286): cfr. *Catalogo della I Esposizione internazionale di bianco e nero*, Prem. Tip. D. Squarci, Roma 1902, pp. 49-50.

mercato, venendo così indirettamente a ribadire un assunto saldo della sua proposta culturale: quando Pica afferma che «il pubblico romano, per solito alquanto noncurante e disdegnoso in fatto d'arte moderna ha mostrato il suo compiacimento», visitando la mostra e soprattutto acquistando numerose opere, si chiarisce la sua volontà di educazione del pubblico e di conseguenza anche il suo impegno per la promozione e il sostegno dell'arte moderna presso un pubblico di amatori e collezionisti quanto più ampio possibile.⁵⁹ Quanto a Grubicy, maestro del «paesaggio, contemplato con occhio di squisita sensibilità per ogni gradazione o contrasto di luce», Pica lamentava che questi avesse «già da tempo lasciata in disparte la punta dell'acquafortista»: una conferma dello stretto lasso cronologico entro cui circoscrivere la produzione incisoria del pittore. Nella circostanza di questa mostra la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma acquistava altre due acqueforti di Grubicy, che si andavano così ad aggiungere alle dodici già acquistate nel 1895.⁶⁰

Lo scambio epistolare prosegue negli anni in maniera piuttosto ordinaria: alle richieste di fotografie delle opere esposte a Venezia nel 1903⁶¹ seguono parole di stima incondizionata – «per

59 V. Pica, *L'esposizione di bianco e nero a Roma*, in «Emporium», vol. XVI, n. 91, 1902, p. 22. Un «finissimo idealizzatore del vero» lo aveva definito A. Colasanti, *Arte contemporanea. L'esposizione internazionale del bianco e nero in Roma*, in «L'arte», a. V, 1902, p. 97. Ho sviluppato alcune prime riflessioni su Pica, il mercato e il collezionismo d'arte moderna in Italia, in D. Lacagnina, *Arte moderna italiana: storiografia e collezionismo fra le pagine di «Emporium»* (1938-43), in G. Bacci, M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 455-480 e Id., *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, n. 8/2, 2016, pp. 415-433.

60 Le due acqueforti, invv. 532 e 802, vennero acquistate per il prezzo complessivo di 200 lire, «affinché – nelle parole del ministro dell'Istruzione – possano essere aggiunte a quelle che già rappresentano in codesta galleria il valoroso artista»: lettera di N. Nasi a F. Jacovacci, Roma, 28/10/1902 (GNAM, AS, Pos. 3-8, b. 4, fasc. 34).

61 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 13/04/1903 (Gru.I.1.1.682.115bis). Grubicy è presente sia nella sala internazionale, accanto a Monet, Khnopff, Pissaro, Renoir, Sisley, con una serie di dieci opere, fra dipinti e pastelli, raccolte sotto il titolo *Crepuscolo e notturni* (Quinta Esposizione).

tutti gl'intelligenti buongustai d'arte voi, mio caro Grubicy, siete uno dei trionfatori dell'odierna mostra veneziana: come amico affettuoso ed estimatore convinto della prima ora io me ne congratulo cordialmente con voi»⁶² – anche se si registra ancora qualche frizione nei rapporti fra i due. Grubicy si conferma umorale e caparbiamente polemico, da quanto è dato desumere dalle lettere di Pica, grazie alle quali è possibile leggere fra le righe della sua bibliografia, in un continuo gioco di sponda fra testo a stampa e corrispondenza privata che integra e chiarisce contenuti e significato della sua scrittura. Nel volume dedicato alla quinta edizione dell'esposizione veneziana, per esempio, si scopre così che l'anonimo

amico pittore, spirito colto, arguto e sottile, ma non alieno dal paradosso, il quale, durante lunghi e ripetuti viaggi attraverso l'Europa, ha appreso a conoscere, come pochi conoscono, le opere più importanti dell'arte dei giorni nostri, scorrendo con me tempo fa, protestava vivacemente contro la posizione privilegiata che, nelle mostre attuali, si va facendo alla pittura di ritratti⁶³

non è altri che Grubicy. Lo spunto per questo richiamo veniva dato dall'introduzione al capitolo sui ritratti, dedicato alla sezione specifica allestita quell'anno in Laguna, a discapito dell'attenzione dovuta alla pittura di paesaggio, «la vera conquista gloriosa degli uomini che, negli ultimi cent'anni, sonosi consacrati con passione all'evocativo lavoro dei pennelli», secondo quanto ri-

sizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1903. Catalogo illustrato, Stabil. C. Ferrari, Venezia 1903, p. 48, nn. 17-26), sia nella mostra di bianco e nero, con due disegni e «tre prove senza ritocchi della stessa lastra all'acquaforte» (ivi, p. 59, nn. 28-30).

62 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Napoli, 26/04/1903 (Gru.I.1.1.682.95). Il giudizio è ribadito anche in V. Pica, *L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1903, p. 154: «sono ben lieto che mi si presenti ancora una volta l'occasione di potere affermare che, a parer mio, Vittore Grubicy è uno dei più personali pittori di paesaggio che possieda oggidì l'Italia nostra», anche se i «dieci piccoli quadri» sono «assai meno facili ad essere apprezzati al loro giusto valore», se non «per lo squisito diletto degli occhi dei raffinati buongustai» (ivi, p. 153).

63 Ivi, p. 105.

portava Pica del pensiero del pittore lombardo senza mai citarlo nominalmente. Le dichiarazioni più interessanti riguardano la «neghittosità intellettuale» che Grubicy rimproverava alla critica d'arte (e dunque anche a Pica), più incline a perdersi in raffinati esercizi letterari, tanto più di fronte a ritratti di più facile e immediata presa sul gusto del pubblico, che non a far «comprendere [...] un'opera d'arte semplicemente e puramente per le sue doti intrinseche». A questi rilievi, che pure condivideva e faceva propri, Pica controbatteva dichiarando che «un'esposizione non è fatta pei pochi ma pei molti e che, se essa non deve in alcun modo lusingare il cattivo gusto di questi molti, non può rinunciare a quei particolari richiami che li possono avvicinare all'opera d'arte e formarne, un po' alla volta, l'educazione estetica»,⁶⁴ motivando in tal senso la scelta compiuta dalla direzione artistica e precisando anche, in termini più generali, una linea di condotta personale cui sarebbe rimasto fedele nel tempo, anche come segretario generale della Biennale negli anni Venti.

Come dimostra l'esempio appena richiamato, Grubicy si conferma un interlocutore prezioso, sia come pungolo critico⁶⁵ sia come vera e propria miniera d'informazioni – la corrispondenza registra alcune richieste d'appuntamento per la consultazione di libri e riviste della biblioteca del pittore – sia come ponte di collegamento con artisti stranieri di area belga o olandese o di più giovane generazione con cui egli era in contatto: fra questi vale la pena segnalare i casi, a loro modo esemplari di un preciso indirizzo di gusto condiviso dai due, di Jan Toorop, con riferimento alla richiesta di alcune fotografie di suoi dipinti nel 1905,⁶⁶ e di Romolo Romani, per l'ammissione di otto suoi disegni nella se-

64 *Ivi*, pp. 110-111, per tutte le ultime citazioni.

65 La polemica sulle alterne fortune e sul diverso valore dei generi del paesaggio e del ritratto ebbero uno strascico nella corrispondenza: si vedano ad esempio le lettere di V. Pica a V. Grubicy, Milano, 04/11/1904 (Gru.I.1.1.682.109) e Milano, 21/05/1908 (Gru.I.1.1.682.27).

66 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Milano, 02/06/1905 (Gru.I.1.1.682.85bis), in cui leggiamo che «il pacco delle fotografie» era stato ritirato presso il domicilio milanese di Grubicy e da lì inviate direttamente a Bergamo, verosimilmente alla redazione di «Emporium», a corredo dell'articolo pubblicato sulla rivista nel luglio di quell'anno: V. Pica, *Artisti contemporanei: Jan Toorop*, vol. XXII, n. 127, 1905, pp. 3-27.

zione del bianco e nero dell'Esposizione nazionale di belle arti di Milano allestita nel 1906, in occasione dell'inaugurazione del nuovo valico del Sempione.⁶⁷ Allo stesso modo, appare meritevole di attenzione la segnalazione da parte di Pica di una noticina su El Greco, nella *Petite chronique* de «L'Art moderne» del 1908 («essa certamente v'interesserà, perché ritroverete in lui, per l'amore delle opere proprie, un vostro bisavolo... artistico»): un tempestivo allineamento alla montante fortuna internazionale del pittore «greco-spagnolo», occasionato dalla celebre retrospettiva eccezionalmente allestita quell'anno al Salon d'Automne a Parigi e gravido di importanti ricadute sul dibattito artistico, critico e storiografico, anche italiano, dei primi decenni del Novecento.⁶⁸

67 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Milano, 12/04/1906 (Gru.I.1.1.682.33). I disegni a matita esposti erano in realtà dieci, raccolti nelle due serie *Simboli* (*Il dubbio, La guerra, L'attrazione, Lo scettico, Il malizioso*) e *Sensazioni* (*L'incubo, Lo scrupolo, Il silenzio, La sensazione, Il lamento*): cfr. *Mostra nazionale di Belle Arti. Catalogo illustrato*, Capriolo e Massimino, Milano 1906, p. 135, nn. 3-4. Benché Pica non figurì ufficialmente nella commissione dell'esposizione, bisogna pensare a una sottocommissione per la sezione di bianco e nero, cui si fa esplicito riferimento nella lettera, di cui forse faceva parte: è lui infatti a comunicare a Grubicy che «tutti gli 8 suoi disegni sono stati accolti, malgrado le prescrizioni restrittive del regolamento, dalla giuria della mostra del bianco e nero». Non si può escludere tuttavia un interessamento da parte di Pica, chiamato in causa quale stimato conoscitore di opere di grafica, indipendentemente anche da un suo ruolo ufficiale, perché le opere di Romani venissero considerate collegate «intimamente in un unico concetto artistico», secondo quanto previsto in via del tutto eccezionale dall'art. 4 del regolamento della mostra che limitava l'ammissione al numero di tre opere al massimo «per ciascun esponente in ciascun ramo dell'arte» (*Regolamento speciale per la Mostra Nazionale di "Belle Arti"*, ivi, p. 6). Si veda anche V. Pica, *La mostra del bianco e nero. Le Belle arti all'Esposizione di Milano*, in «Il Secolo – Gazzetta di Milano», 13 giugno 1906. Sui disegni cfr. *Romolo Romani*, testi di R. Barilli, S. Evangelisti, B. Passamani, Mazzotta, Milano 1982, pp. 171-173 e L. Caramel, *Al di là del visibile. Romolo Romani. Opere dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia*, s.n., Brescia 1998, pp. 35-39.

68 Cfr. *Petite chronique*, in «L'Art moderne», a. XXVIII, n. 11, 1908, p. 86. Sul contributo di Pica alla fortuna del Greco rinvio a D. Lacagnina, *Avanguardia, identità nazionale e tradizione del moderno: Ignacio Zuloaga e la critica italiana (a partire da due articoli di Vittorio Pica)*, in G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza (a cura di), *Emporium*.

Le partecipazioni di Grubicy alle biennali dal 1905 al 1910 sono scandite da un copione che non conosce particolari variazioni:⁶⁹ la corrispondenza documenta soprattutto la preoccupazione di Pica per la qualità delle riproduzioni fotografiche affidate a Tomaso Filippi (e relativi umori dell'artista nel merito...),⁷⁰ la discussione sui giudizi affidati alle recensioni sui giornali della mostra veneziana o il riferimento all'uso del cornetto acustico nel volume del 1907, che l'artista non dovette aver gradito affatto.⁷¹ Nondimeno Pica si dimostra sempre disponibile nel sostenere il lavoro di Grubicy, a risanare i "torti" subiti (come nel caso della mancata trascrizione del titolo corretto di un'opera esposta a Venezia nel 1907)⁷² e a promuoverne la pittura in Italia e all'estero, scrivendone su «Emporium» e «The Studio» ancora nel 1909.⁷³ La notizia di questo articolo rappresenta anche uno di

Parole e figure tra il 1895 e il 1964, Edizioni della Normale, Pisa 2009, pp. 403-433. Più in generale, sulla fortuna italiana del Greco nei primi decenni del XX secolo, Id., *Il Novecento del Greco: ricezione critica, storiografia artistica, memoria visiva*, in «Critica d'arte», s. 8, a. LXXIII, nn. 47-48, 2011 (2013), pp. 75-90.

- 69 Cfr. *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1905. Catalogo illustrato*, Stabil. C. Ferrari, Venezia 1905, p. 109, nn. 21-24; *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1907. Catalogo illustrato*, Stabil. C. Ferrari, Venezia 1907, p. 107, nn. 14-16; *Ottava Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1909. Catalogo illustrato*, Stabil. C. Ferrari, Venezia 1909, p. 129, nn. 26-28; *IX. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1910. Catalogo illustrato*, Stabil. C. Ferrari, Venezia 1910, p. 137, nn. 39-44.
- 70 In alcuni casi il critico napoletano rinuncerà persino a pubblicare fotografie delle opere di Grubicy. Così in V. Pica, *L'Arte Mondiale alla V Esposizione di Venezia*, cit.
- 71 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, s.l., s.d. (ma 1907) (Gru.I.1.1.682.115) e V. Pica, *L'Arte Mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1907, pp. 282-283.
- 72 È questo il caso dell'anonimo *Paesaggio* (in *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, cit., p. 107, n. 15), pubblicato con il corretto titolo *L'ultima battuta del giorno che muore* in V. Pica, *L'Arte Mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, cit., p. 282.
- 73 V. Pica, *L'Arte Mondiale all'VIII Esposizione di Venezia. IV. Pittori e scultori italiani*, in «Emporium», vol. XXX, n. 178, 1909, pp. 270-288 e Id., *Italian Art at the Venice International Exhibition*, in «The Studio», vol. XLVII, n. 198, 1909, pp. 268-276.

quei casi virtuosi in cui l'incrocio dei dati fra la corrispondenza privata e la bibliografia a stampa consente di datare con esattezza alcuni messaggi privi di riferimenti puntuali e nello stesso tempo di recuperare in maniera utile titoli di cui si era persa traccia, specie se con riferimento a testate straniere. Inoltre, la verifica di queste informazioni e il riscontro degli articoli effettivamente pubblicati fra agosto e settembre 1909 permette di ancorare a questa altezza cronologia un biglietto di ringraziamento senza data, «pel prezioso dono, che terrò carissimo», di un piccolo dipinto dal titolo *Anversa*: un'«impressione crepuscolare fatta nei primissimi mesi di studio», datata 1885 e dedicata al «caro Pica» (fig. 5).⁷⁴

Dopo il 1910 le comunicazioni epistolari con Grubicy diventano più stringate e decisamente meno interessanti, fra biglietti d'auguri natalizi, messaggi di condoglianze per la morte del fratello Cesare nel 1916, e conferme di appuntamenti che documentano una frequentazione più o meno costante nel tempo. Fanno eccezione in questo quadro il coinvolgimento dell'artista, su iniziativa di Pica, nel comitato della fallita mostra retrospettiva sull'arte italiana del cinquantennio 1850-1900, inizialmente progettata quale manifestazione *a latere* della Esposizione internazionale di belle arti di Roma nel 1911, la mancata partecipazione dell'artista a quest'ultima e l'incontro di Pica e della moglie Anna Marazzani a Milano con il maestro Arturo Toscanini nel 1918.

Per il tramite del critico napoletano, in veste di commissario speciale per l'arte straniera, era giunto all'artista l'invito da parte di Ettore Ferrari, presidente della sezione per le belle arti del comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911, a fornire «il prezioso ausilio della sua illuminata collaborazione» per la mostra del cinquantenario:⁷⁵ com'è noto, il carattere regionale del

74 In calce alla dedica sul retro del telaio del dipinto, oggi in collezione privata (R197), si legge anche la data «settembre 1909» del tutto coerente con quanto appena esposto. Le misure indicate nel catalogo generale di Reborà, 19 x 26, cm sono compatibili con quelle, 20 x 27 cm, indicate per un dipinto di Grubicy, ma dal titolo *Amsterdam*, elencato in *Collezione Vittorio Pica*, cit., p.n.n., n. 53.

75 L'invito a partecipare era giunto con lettera di E. Ferrari a V. Grubicy, Roma, 23/06/1910, in allegato a un biglietto di V. Pica, Bruxelles, 28/06/1910 (Gru.I.1.1.682.1911), in cui il critico caldeggiava un ri-



Fig. 5. V. Grubicy de Dragon, *Anversa*, 1885, olio su tela. Collezione privata.

suo impianto progettuale fece naufragare l'iniziativa fra tensioni e polemiche e in tal senso va letta anche la mancata partecipazione di Grubicy, chiamato a collaborare alla sezione lombarda.⁷⁶ Pica lo avrebbe voluto anche per la mostra d'arte contemporanea, ma a far fare un passo indietro all'artista fu questa volta l'indisponibilità del comitato ad accogliere il polittico *Inverno in montagna* (*Poema panteista*), elaborazione intermedia del monumentale *work-in-progress* cui l'artista ormai attendeva da quasi un ventennio e proposto in questa circostanza in nove tele, rispetto al suo definitivo assetto in otto dipinti giunti per lascito testamentario

scontro favorevole: «accettando l'accluso invito farete, carissimo Grubicy, cosa molto grata a Levi ed a me».

76 Ad appena due settimane dall'invito, lo stesso presidente Ferrari prendeva atto dell'indisponibilità dell'artista: lettera di E. Ferrari a V. Grubicy, Roma, 06/07/1910 (Gru.I.1.1.258.72). Sulle ragioni della fallita mostra retrospettiva si veda G. Piantoni, *Nell'ideale città dell'arte...*, in Ead. (a cura di), *Roma 1911*, De Luca editore, Roma 1980, pp. 72-76.

al Comune di Milano nel 1920 alla morte dell'artista e oggi nel Museo dell'Ottocento di Villa Belgiojoso Bonaparte (fig. 6).⁷⁷ È possibile che il fallimento di questo progetto abbia causato qualche tensione fra i due: di fatto la corrispondenza conservata tace per un lungo lasso di tempo, dal 1911 al 1915, e negli anni a seguire, in piena Grande guerra, la comunicazione è ridotta all'osso. Si registrano almeno due assicurazioni di amicizia e di "fedeltà" da parte di Pica a Grubicy nel 1915 e nel 1918, di cui però sfuggono del tutto i contorni e le circostanze, in assenza delle risposte dell'artista: rimangono spia di un rapporto costantemente in bilico, fra affettuosi slanci d'entusiasmo (soprattutto negli ultimi anni Pica scriveva al «carissimo Grubicione»), reprimende e recriminazioni, a volte anche sui motivi più futili.⁷⁸

Ancora nel 1918 la notizia dell'omaggio di un libro con dedica è occasione per riprendere un dialogo a distanza, quando, nella prefazione del volume inviato, che è da identificare con il catalogo della mostra dell'autoritratto alla Famiglia artistica di Milano nel 1916, Pica pubblicava considerazioni analoghe a quelle già espresse sulla biennale del 1903, in cui l'amico pittore chiamato polemicamente in causa è sempre Grubicy.⁷⁹ L'incontro, nel suo studio, di Vittorio e Anna Pica con il maestro Toscanini sigilla un'amicizia fra spiriti eletti, che condividevano aspirazioni artistiche e principi di poetica e che, nel travaso continuo di esperien-

77 Lettera di V. Pica a V. Grubicy, Roma, 09/01/1911 (Gru.I.1.1.258.73), con cui il critico napoletano esortava l'artista: «mandate intanto la vostra scheda e come pittore e come acquafortista, ch  troppo io tengo a che un artista cos  sottilmente intenso e cos  originale non manchi nella nostra esposizione». Il rifiuto del polittico   nella lettera di E. Ferrari a V. Grubicy, Roma, 01/02/1911 (Gru.I.1.1.258.75). Si veda anche la minuta di lettera di V. Grubicy a E. di San Martino, Milano, approssimativamente datata «il 14 del 1911» (Gru.I.1.1.258.74), con cui l'artista tent  l'ammissione del polittico in mostra per intercessione diretta del presidente del comitato.

78 Si confrontino ad esempio le lettere di V. Pica a V. Grubicy, Venezia, 10/04/1915 (Gru.I.1.2.9.20), Venezia, 13/04/1915 (Gru.I.1.2.9.14) e Milano, 10/04/1918 (Gru.I.1.2.42.16).

79 *La mostra dell'autoritratto alla Famiglia artistica 1873-1916*, prefazione di V. Pica, Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, Milano 1916, pp. 5-7 e lettera di V. Pica a V. Grubicy, Milano, 10/04/1918 (Gru.I.1.2.42.16).

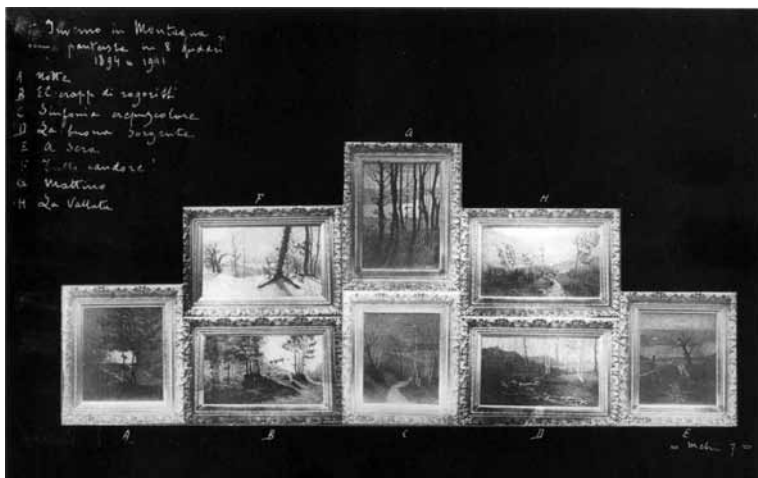


Fig. 6. Autore non identificato, fotografia del polittico di V. Grubicy de Dragon, *Inverno in montagna (Poema panteista)*, 1911[?], con note manoscritte dell'autore. Rovereto, Mart, Archivio del 900, Fondo Grubicy, Gru.6.2.1.4.

ze creative, registri immaginativi e sperimentazioni linguistiche, realizzavano quel dominio estetico delle *idee* e delle *sensazioni* di goncourtiana memoria che, nella distanza del giudizio, rimangono anche la cifra più autentica del modo in cui il critico napoletano si era immerso, non senza inciampi, nella cultura visiva europea a cavallo fra i due secoli. Se infatti l'adesione di Pica alle frange più estreme dell'avanguardia – espressionismo, cubismo, futurismo – è dichiarata apertamente solo *in articulo mortis* nella lettera con cui lasciava la direzione della Biennale, senza avere dato prova fino a quel momento di una reale comprensione delle radicali novità di linguaggio e di contenuto da esse introdotte nel dibattito dell'epoca, nondimeno il lavoro di sfrondamento compiuto in Italia ne costituiva la necessaria premessa: un aggiornamento internazionale in cui l'approccio storico-letterario delle analisi del critico napoletano, tutte a beneficio di poetiche sinestetiche, d'integrazione delle arti, e di derive immaginative spinte ai limiti del visionario e del fantastico, apriva una possibile via al moderno destinata a raccogliere i suoi frutti già nell'immediato.

Non sorprende allora che le parole di Pica dedicate a Grubicy *in memoriam* siano tutte giocate ancora sul fronte della musicalità della sua pittura: «l'arte sua è tutta una vasta e profonda sinfonia pittorica». Così «la sua figura grande, solenne, bonaria di serena divinità nordica» ha lasciato in eredità alle più giovani generazioni «la ricerca coscienziosa, infaticabile, severa, di un connubio profondo fra la natura e lo spirito, nel quale le tonalità musicali dei colori giungono a formare vere e proprie sinfonie spirituali, che trasformano la realtà ed attuano in essa la più intensa vita dell'anima». In considerazioni di questo tipo sembrano echeggiare, senza forzatura alcuna, consapevoli o no che siano, pronunciamenti propri della poetica futurista degli stati d'animo, che verrebbero a confermare, a dispetto delle tensioni e delle incomprensioni fra l'ultimo Pica e Marinetti e, con lui, anche fra Grubicy e il futurismo, un'apertura a più compiute esperienze d'avanguardia maturate sul solco delle più avanzate ricerche d'ambito simbolista e divisionista. Ne è forse prova indiretta la nota cui il critico napoletano affidava la conclusione del suo ricordo e che risuonava come una profezia verificata alla prova dei fatti, per cui la «profonda parola d'arte» di Grubicy «soltanto nell'avvenire potrà essere pienamente valutata».⁸⁰

80 V. Pica, *Necrologio. Vittore Grubicy de Dragon*, cit., per tutte le ultime citazioni. Sulla stretta sintonia fra il pittore e il maestro Toscanini rinvio a P. Pettenella, F. Velardita, *Grubicy e Toscanini: un sogno di bellezza*, in R. Miracco (a cura di), *La Musica Segreta del Maestro. La Collezione d'Arte di Arturo Toscanini*, Mazzotta, Milano 2007, pp. 97-101 e a E. Palminteri Matteucci (a cura di), *Toscanini tra note e colori*, Biblioteca di via Senato Edizioni, Milano 2007, in particolare pp. 66-87. Sulla genesi della teoria degli stati d'animo nella pittura futurista, anche con riferimento alla mediazione critica di Grubicy, si veda I. Schiaffini, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2002.

*Finito di stampare
dicembre 2016
da Digital Team - Fano (PU)*