

MARIO CAVAGLIERI



GLI ANNI BRILLANTI

Mario Cavaglieri
gli anni brillanti
dipinti 1912-1922

Galleria dello Scudo

Mostra realizzata con il patrocinio
dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Verona

Comitato d'onore: Enzo Erminero, Sindaco di Verona; Alfredo Meocci, Assessore alla Cultura del Comune di Verona; Augusta Monferini, Soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; Filippa Aliberti Gaudioso, Soprintendente ai Beni Artistici e Storici del Veneto; Giovanna Nepi Scirè, Soprintendente ai Beni Artistici e Storici di Venezia; Loris Fontana, Soprintendente ai Beni Ambientali e Architettonici di Verona, Vicenza e Rovigo; Giandomenico Romanelli, Direttore dei Civici Musei di Venezia; Eugenio Manzato, Direttore del Civico Museo L. Bailo di Treviso; Paola Marini, Conservatore per le Raccolte d'Arte Medioevale e Moderna dei Musei Civici di Verona; Renato Balsamo, Direttore della Galleria d'Arte Moderna Mario Rimoldi di Cortina d'Ampezzo

Progetto e realizzazione della mostra: Massimo Di Carlo, Francesco Sandroni, Massimo Simonetti

Ordinamento storico-critico e scelta delle opere: Raffaele Monti e Viviane Vareilles con la collaborazione di Massimo Di Carlo, Francesco Sandroni, Massimo Simonetti, Nico Stringa

Contributi storico-critici: Emily Braun, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Marco Lorandi, Raffaele Monti, Mario Quesada, Nico Stringa, Viviane Vareilles, Sandro Zanutto

Catalogo delle opere: Viviane Vareilles

Ricerche bio-bibliografiche: Laura Lorenzoni, Flavia Matitti, Giovanna Pistone

Interventi per la conservazione delle opere: Amedeo e Cesare Lonardi, Verona; Walter e Valentina Piovan, Padova

Cornici: Antonio Romanò, Milano; Franco Sabatelli, Milano

Trasporti: Emmepi Art Service srl, Verona

Con l'assistenza e
protezione assicurativa di



Con il concorso di



MARIO CAVAGLIERI
GLI ANNI BRILLANTI

dipinti 1912-1922

Mazzotta

Sommario

- 11 La vena d'oro di Cavaglieri
Raffaele Monti
- 23 Gli anni brillanti, la maturità di Cavaglieri
Viviane Vareilles
- 49 Analisi psichica. Presenze romane (e altro) di Mario Cavaglieri
Maurizio Fagiolo dell'Arco
- 79 Mario Cavaglieri a Venezia. Da Ca' Pesaro alla Biennale
Nico Stringa
- 101 Oggetto di lusso: l'immagine della donna nell'arte di Cavaglieri
Emily Braun
- 113 Catalogo delle opere
Viviane Vareilles
- 196 Schede tecniche delle opere esposte
- 201 Esposizioni citate nelle schede tecniche
- 203 Bibliografia generale
- 211 Documenti. Carteggio di Mario Cavaglieri
- 213 I. Lettere ad Alberto Martini
a cura di Marco Lorandi
- 219 II. Lettere a Filippo de Pisis
a cura di Sandro Zanotto
- 225 III. Lettere a Roberto Longhi
a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco
- 231 La vita e le opere 1887-1925
- 233 Mario Cavaglieri, gli anni italiani
Laura Lorenzoni
- 255 Un veneto a Napoli
Mario Quesada
- 257 Regesto delle mostre 1907-1925
- 259 Mostre, opere e recensioni
a cura di Flavia Matitti

La vena d'oro di Cavaglieri

Raffaele Monti



G. Klimt, *Hygieia*, particolare di *Medicina*, 1900-1907. Distrutto nel 1945.

In uno dei miei primi scritti su Cavaglieri (oltre vent'anni fa, oramai) ricordo di aver raccontato un episodio accaduto ancor vent'anni prima quando, studente, aiutavo con alcuni miei compagni ad allestire alla Strozzi di Firenze la prima grande mostra tenuta da Cavaglieri nel dopoguerra in Italia. La mostra, voluta da Raghianti e prefata da Raimondi, era allestita dallo stesso pittore che arrivava da Auch dove si era da poco ritrasferito. Era venuto a salutare anche gli amici italiani; mi ricordo Roberto Longhi, che pur allora stava rompendo i suoi rapporti di amicizia e collaborazione con Raghianti. Non poté venire de Pisis che mandò un telegramma da Villa Fiorita.

Raghianti scendeva ogni tanto dall'ufficio del secondo piano di Palazzo Strozzi per vedere come procedevano i lavori e, supponendo in alcuni di noi, compreso lo scrivente, un atteggiamento dubbioso davanti a dei dipinti per noi ragazzi così inconvenzionali e relativamente decifrabili (si era nel '53), disse con voce allarmata: "Ricordatevi che si tratta di uno dei maggiori pittori italiani del secolo." Il che poi ci spiegò in una lunga lezione a Pisa nelle stanzine "seminariali" dell'allora Istituto di Storia dell'Arte in un discorso memorabile oramai sfumato dalla memoria. E ci parlò di Klimt, di Vuillard, di Manet, di Matisse e di altri pittori di cui a malapena conoscevamo il nome (ricordo che risale a quel tempo la mia scoperta di Vuillard).

Era già tutto detto; e così chiaro alla mente da lasciare in noi una coscienza: quella della straordinaria complessità della storia (a vent'anni può apparire ancora emozionante!) e della capacità della forma di asserire sé in se stessa.

Gli anni sono passati, i maestri non sono più e finalmente Cavaglieri ha conquistato, per lo meno in Italia, il posto che si merita nel Parnaso della pittura del nostro secolo. Ci sembra allora che sia stato detto in proposito tutto quello che c'era da dire per poterne capire la grandezza; e anzi ci provoca un certo fastidio ripercorrere i soliti itinerari critici già più volte tracciati. Sarà forse colpa di quell'antica lezione pisana che ci spalancò un imprevisto interesse sopra tutto un nuovo percorso di linguaggi allora occultati da una consuetudine critica manichea. Il segreto che ci rivelò fu capace di avviare, per lo meno in chi scrive, un'intera vita di studi; una grande polemica che ha impegnato gli anni più belli della nostra giovinezza – forse anche con eccedenze e sopravvenute imperdonabili idiosincrasie – ma che vorremmo ora ripercorrere con la serenità delle cose acclamate. Ma forse non è ancora il tempo di mettersi tranquilli e dunque parliamo nuovamente anche di quel genio che fu Cavaglieri.

La partizione di questo catalogo forse mi esime dallo scrivere degli anni di



La figura femminile in un interno in due disegni di Cavaglieri da riferire al periodo intimista, entrambi databili intorno al 1912.

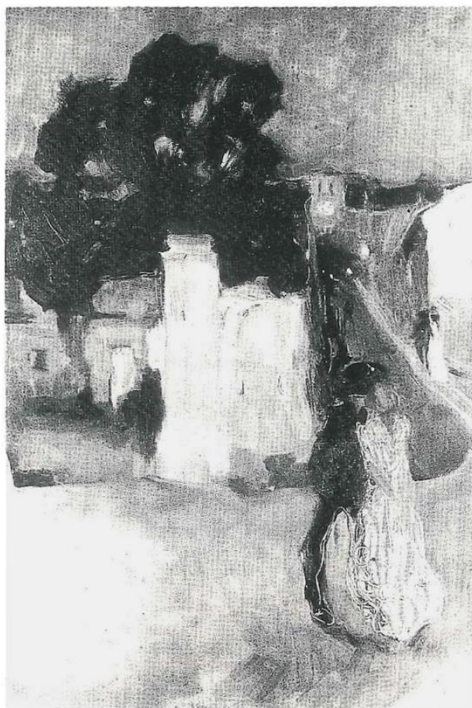
formazione del pittore, quelli, per intendersi, di Ca' Pesaro che videro i suoi esordi; non ne parlerò, per lo meno dettagliatamente, ma dovrò pur da quei tempi quasi preistorici iniziare un discorso che presuppongo monotonissimo, data la limpidezza del percorso stilistico dell'artista e – pur nell'ambito di mutazioni storiche e lessicali anche evidentissime – nella sua unitarietà.

Dirò che, malgrado gli apporti in tal senso di critici illustri che rammenteremo in seguito, ci dà fastidio la riduzione del linguaggio del pittore a toni troppo intimisti e tutto sommato letterari e mondani: un tranello più volte usato nel quale siamo cascati parzialmente anche noi, ma che più passa il tempo più appare limitativo e anzi fuorviante.

Siamo convinti che anche negli anni di Ca' Pesaro, sino al 1912, malgrado il piccolo formato delle tele e dei cartoni, questa declinazione intimista sia un secondo volto, a volte anche divertito (come lo sarà per gli anni a venire), che nasconde l'originalità ancora acerbetta ma lapalissiana di un linguaggio ben diversamente impulsivo. Cavaglieri infatti intassella o accumula la materia pittorica secondo veri e propri flussi di visione così impellenti da rischiare a volte l'ingorgo strutturale ed emotivo; scrivemmo altrove¹ che alla base di un esercizio del genere si poneva una fittissima attività di disegnatore capace di caricare il segno di straordinari poteri espansivi e di legare il flusso delle immagini entro percorsi fotogrammatici, rapidissimi negli spostamenti del taglio e dei punti di vista; tutto ciò ci appare ancora evidente, e questa fase capesarina del nostro pittore si rivela sempre di più come un interiore laboratorio linguistico, sufficiente a far saltare come una squama d'imbozzolatura l'educato naturalismo velato da smagattezze Jugend che aveva segnato gli anni della sua formazione.

È chiaro che a questa repentina mutazione contribuirono le ansie di rinnovamento che sospingevano i giovani di Ca' Pesaro, per i quali, pronube le spropositate Biennali di quegli anni, i riferimenti viennesi e monacensi o quelli francesi erano partenze necessarie per salvarsi l'anima tenerella ancor di studi locali, nella migliore delle ipotesi infarciti del tardo storicismo e vedutismo di Nono, Tito e dell'intera famiglia Ciardi; anime non più capaci, nei casi migliori,

¹ Cfr. R. Monti, *Mario Cavaglieri*, testo di I. Mussa, catalogo dei dipinti di G. Pistone, De Luca, Roma, 1987, p. 20 e sgg.



U. Valeri, *L'ora d'amore*, 1911.
Collezione privata. Esposto a Ca' Pesaro
nella primavera dello stesso anno.

di tener attivo quel frantumato naturalismo che l'intera borghesia europea celebrava e preferiva nei propri santuari familiari a dir poco da quarant'anni. Il vecchio e ancor insuperato libro del Perocco su Ca' Pesaro² indica già esattamente fin da questi primi anni la scelta francese del nostro giovinetto, in un ambiente dove la preferenza andava agli eroi d'oltralpe piagati dalle secessioni e divinizzati dalla musica di Wagner e del borghesissimo Strauss. Queste indicazioni del Perocco ci spinsero a buttar sulla carta una lunga serie di numi tutelari a Cavaglieri che oggi ci fa quasi arrossire: Matisse, Vuillard, Bonnard, Puyi, Valtat, e chi più ne ha più ne metta. In realtà questo Parnaso onnicomprensivo era ben noto al giovane, ma, tranne per alcuni casi (non ancora Vuillard e Bonnard, ma quasi certamente il primo Matisse), tutto ciò serviva all'esperienza continua del suo dipingere come base necessaria all'esercizio di una visualità primigenia anche se intellettualmente ben inquadrata, germogliata dal bisogno di dare al colore una sua totalità narrativa e soprattutto "espressiva", affidandosi alla materia vivida dell'impasto coloristico per raggiungere una visione libera da qualsiasi alterità o letteraria o metaforica. Questa "matericità" costituisce già dai primissimi anni la sua "scelta" francese: una materia-colore non simbolica né complicata da secondi fini extrapittorici, tutta trattenuta dentro il potere vivificante del "vedere"; a suo modo originalissima. Ai cartoncini e telette si uniscono i disegni a lapis o a inchiostro copiativo (Cavaglieri non disegnò mai tanto come in questi anni) allappati in aloni di rifrazioni struggenti pur nel loro asprigno odore lagunare; essi possono assomigliarsi per certi aspetti alla "materialità mentale" dell'amico Semeghini o dell'acutezza descrittiva e un tantinello compiaciuta di Valeri, anche per quel tanto di mondano che talvolta affiora soprattutto dal disegno, nato forse dalla comune ammirazione per Hermen Anglada y Camarasa, pittore famosissimo che Valeri – con tanti altri che diverranno di gran nome – spesso imitava seppur con areata libertà.

Certamente, poi, questi giovanotti carichi di cultura e di conoscenze europee erano ormai insofferenti di quella sorta di emarginazione che da più di mezzo secolo l'Europa, con la Francia in testa, aveva compiuto nei riguardi dell'arte italiana entrata in crisi dopo l'onniprensività dell'esperanto neoclassico. Solamente se si diventava francesi si poteva sperare di sfondare il muro del silenzio, come avevano provato in anni ancora macchiaioli Zandomenighi, De Nittis e Boldini (con il maggior rispetto per gli ultimi due), e come stava tentando di fare (e ci riuscirà) de Chirico.

Che questa caparbia volontà "europea" fosse un necessario tarlo delle nuove generazioni è cosa ben nota e non distinguerebbe certo Cavaglieri dalla maggior parte dei suoi compagni di strada; ma il suo segno più singolare è questo guardare già da allora alla Francia con gli occhi ancora brillanti di ristagni lagunari e con una totale mancanza di qualsivoglia programma o volontà sussidiaria. Questo giovane signorino veneto si sente naturalmente europeo non attraverso il cerimoniale straordinario ma certamente volontario di un Gino Rossi o appunto di un Casorati, ma per via di natura e senza problemi d'inferiorità; come avveniva ai maestri del passato.

Non so se in questi anni Cavaglieri dipinga veri e propri capolavori, ma è certo che in molte delle operette tra il 1907 e il 1911 il pulsare del colore come materia "visiva", il suo aggiustarsi quasi sempre perfetto nella velocità dell'inquadratura sono segnali di un linguaggio che non solo sembra aver naturalmente digerito la grande stagione impressionista fino alle sue tarde complicazioni, ma che sia stato segnato per vocazione dalla visualità smisurata di Manet e la assorba per ora in lunghi trasalimenti; lampi certamente troppo accecanti per una vista e una sensibilità ancor tenerella, seppur netta e a volte provocatoria. Non si tratta, si badi bene, per lo meno in questi brevi anni, di coscienti e forse impossibili citazioni, ma di un atteggiamento radicale di fronte al problema del vedere:

² Cfr. G. Perocco, *Artisti del primo Novecento italiano*, Bolaffi, Torino, 1965.

Gli anni brillanti, la maturità di Cavaglieri

Viviane Vareilles



Cartolina con la riproduzione della casa di Peyloubère, dove Cavaglieri si trasferisce dal 1925. (Archivio Vareilles, Albi).

Introduzione

Dopo Tolosa, Rovigo, Roma, Piacenza e Albi, questo di Verona è il sesto omaggio che una città dedica a Mario Cavaglieri dopo la morte, avvenuta nel 1969. Partecipo con entusiasmo all'iniziativa per la grande riconoscenza che proverò sempre nei confronti dell'artista e per l'interesse del progetto.

Ho conosciuto Cavaglieri nel 1967 nella sua bella casa di Peyloubère alle porte di Auch, in mezzo ad alberi secolari. La campagna della Guascogna, tutt'attorno, mostrava le sue linee dolci, i suoi pendii e avvallamenti, e offriva al pittore l'occasione quotidiana per una passeggiata, un disegno, un dipinto. "Venite a vedere il cielo, guardate questi alberi" disse alla mia prima visita a Peyloubère, andando verso il giardino al calar della sera, in una leggera luce rosa. La contemplazione della natura, la soddisfazione nell'esercizio quotidiano del disegno, di quella volontà di scrittura, davano al pittore una grande serenità. A ciò si aggiungeva la presenza di Giulietta, la felicità di invecchiare insieme.

Dall'incontro a Padova nel 1911, la loro storia è strettamente legata: frequentazione assidua e destini paralleli per circa cinque anni, strade divise in seguito, poi nel 1920 l'appassionato ritrovamento, preludio a una vita in comune che solo la morte avrebbe interrotto nel 1969. Quella lunga vita in comune, costellata di tanti ritratti di Giulietta, l'hanno trascorsa insieme in Francia dal 1925, in una sorta di esilio volontario.

Nulla lasciava prevedere, inizialmente, un simile cambiamento, una simile cesura: il futuro di Cavaglieri, pittore autenticamente italiano, nato a Rovigo in una famiglia radicata da anni nella città, sposato finalmente con la donna amata, originaria della vicina Ferrara, quel futuro sembrava già tutto tracciato in Italia. Eppure, per una decisione personale, la seconda parte della sua vita si è svolta in Francia, per più di quarant'anni, senza mai dimenticare il paese di cui aveva mantenuto la nazionalità. Il vero perché di quella scelta fu sempre taciuto, anche se Cavaglieri la giustificava con motivi di ordine estetico, per la seduzione esercitata dalla pace dei paesaggi del Gers, la dolcezza dei declivi e la loro luce acutamente percepita come un colpo di fulmine durante un precedente viaggio in Francia, concretizzato con l'acquisto della grande casa e della vasta tenuta dove entro breve tempo sarebbe andato a vivere da gentiluomo di campagna. Un altro profondo affetto riguardava la città natale, il cui nome era legato al destino del pittore che si proclamava "da Rovigo" e che aveva fatto incidere un gran numero di targhette in ottone per i suoi quadri con l'iscrizione "Mario Cavaglieri da Rovigo".

Roma, Casa Cagiati, 1919.
Due fotografie dell'accrochage
dell'esposizione con Hans
Stoltenberg Lerche. Assieme
alle recensioni, tra cui
fondamentali quelle di Roberto
Longhi e di Orio Vergani,
hanno permesso di ricostruire
forse la totalità dei dipinti
esposti da Cavaglieri. (Per
cortesia dell'ASAC, Venezia).



Oriente.

a) Il libro di Vittorio Pica, *L'arte dell'Estremo Oriente*, pubblicato nel 1894.

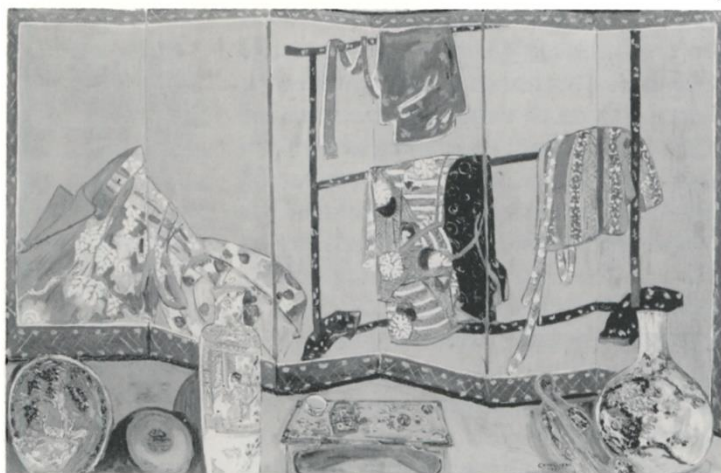
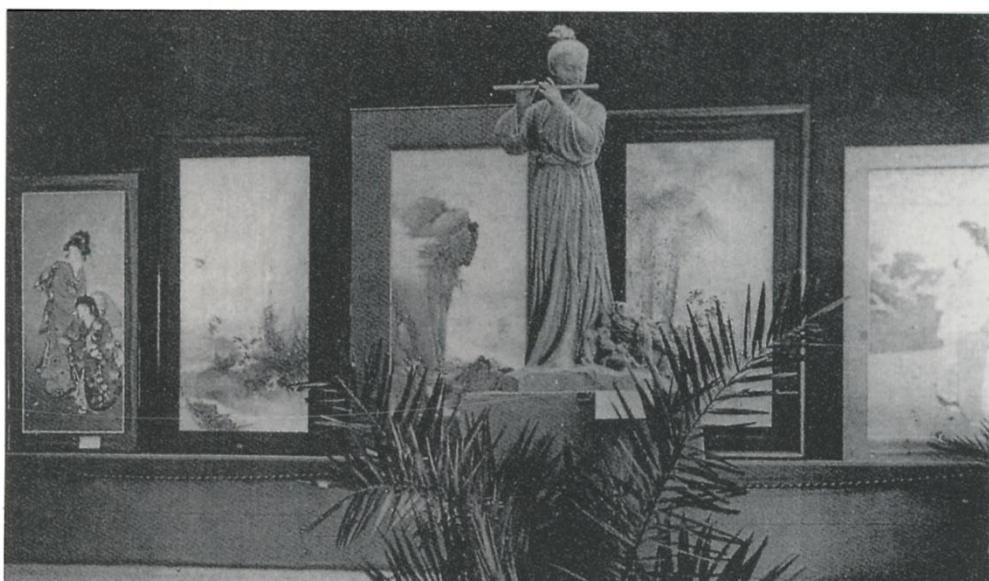
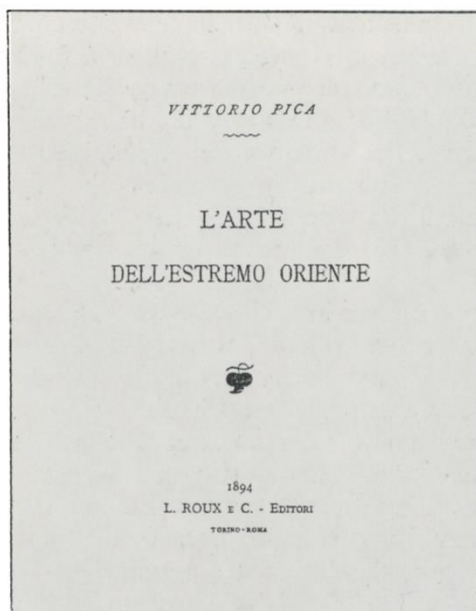
b) Gustav Klimt, *Ritratto di Friederike Maria Beer*, 1916. New York, collezione privata.

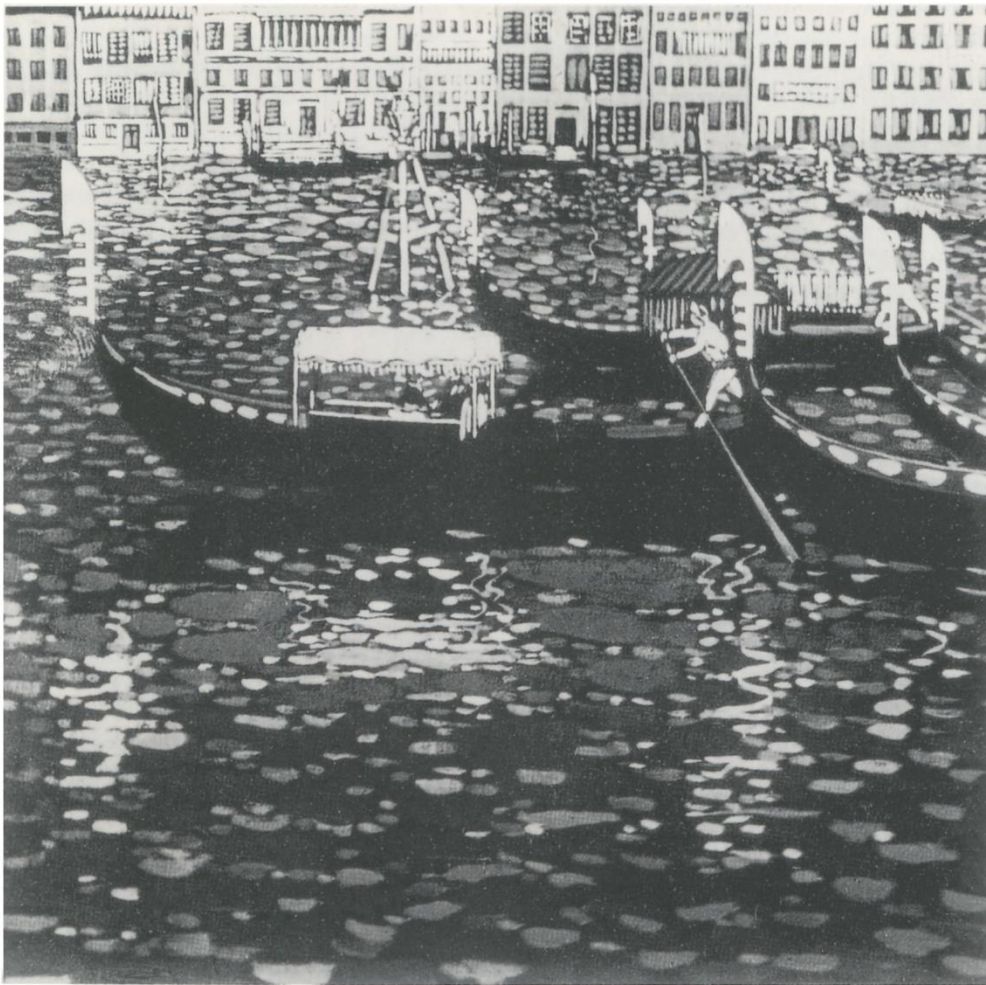
c) La sala del Giappone alla Esposizione internazionale di Roma del 1911.

(Da *Roma 1911*, a cura di G. Piantoni, catalogo, Roma, 1980).

d) Cheng Yi, *Fiori*. Acquisato alla Esposizione internazionale di Roma del 1911 dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

e) Mario Cavaglieri, *Hommage à Hokusai*, 1955. Collezione privata.





Monaco.

a) Wassily Kandinsky, *Venezia*, 1906. Esposto agli Amatori e Cultori di Roma nel 1907, la mostra d'esordio di Cavaglieri.

b) Il catalogo della München Kunstausstellung al Glaspalast di Monaco di Baviera, nella quale Cavaglieri espone un *Interno*.

c) Mario Cavaglieri, 16.4.1923. Collezione privata.

d) Mario Cavaglieri, *La nouvelle fourrure* 24.11.1922, un ritratto di Giulietta su carta intestata dell'Hotel Vier Jahreszeiten di Monaco di Baviera.

a



b



c



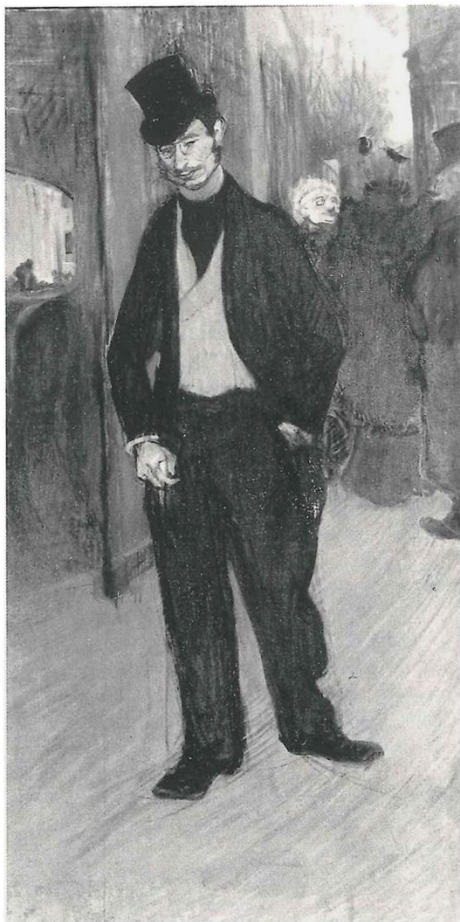
d

1. *Effetto di notte*, 1911.
Olio su tela, cm 70,5 × 65,3.
Collezione privata.

Il viaggio di Cavaglieri a Parigi nel 1911 trova subito riscontro nella sua pittura per l'eco immediata dell'esperienza fauvista. La produzione che ne segue, una felice parentesi di tredici lavori, puntualizza la breve stagione fauve dell'artista. Le opere dai toni chiari cedono momentaneamente il passo a questi dipinti in cui esplodono bruscamente accordi di rossi e di verdi, che presentano caratteristiche comuni nella costruzione fortemente decentrata, nella prospettiva e nel colore, con vaste zone compatte in primo piano. In questo gruppo di quadri troviamo presenti nello studio di Padova, come un leitmotiv che crea l'atmosfera, la lampada Tiffany, gli stessi drappi, il medesimo modello in atteggiamento sognante e nostalgico.

Una delle tele più tipiche di questo momento creativo è *Effetto di notte*, opera che Cavaglieri manda alla sua prima Biennale nel 1912 e probabilmente al Glaspalast l'anno successivo per il suo esordio in Germania, come lascia supporre un'etichetta sul telaio di non chiara interpretazione. A questa data la pittura dell'amico Felice Casorati è già pienamente risolta: e infatti le sue opere esposte alla manifestazione veneziana, *Bambina* e *Signorine*, entrano subito in due musei. Il dipinto di Cavaglieri invece non è accolto con entusiasmo, come testimonia Filippo Sacchi parlando della Biennale: "Queste imbastiture inesperte e incoerenti di piani non riescono a superare il concetto, a diventare mondo completo ed autonomo, 'di là dal bene e dal male', mondo che trova in sé stesso la propria ragione e la propria legge, e dunque noi abbiamo motivo di pretendere ch'esso obbedisca al concetto, che gli si vincoli, che gli si paragoni."

In *Effetto di notte* una giovane donna è distesa sul letto con le ginocchia ripiegate sotto il lungo vestito nero. Accanto a lei, su uno sgabello, una lampada con un grande abat-jour da cui si irradia la luce. Le ombre si allungano sul pavimento verde e, intorno al letto, macchie di rosso con note splendenti fanno risaltare la protagonista. In questa composizione singolare l'attenzione si concentra nella parte superiore sinistra. C'è un netto contrasto tra



H. Toulouse-Lautrec, *Ritratto del dottor Tapié de Céleyran*, 1894. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

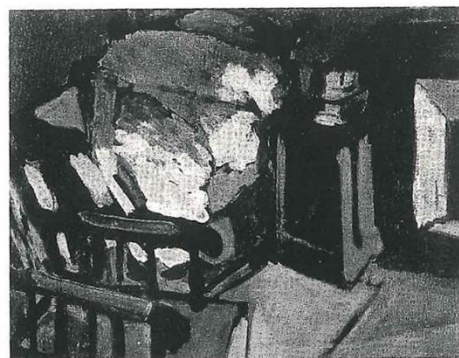
ombra e luce; lo sguardo è guidato verso la fonte luminosa che rischiarava il volto della dormiente. È una tela fauve per l'uso del colore, in particolare del verde steso a tinte piatte e poi sfumato in toni più caldi. È fauve per il rosso della coperta che sulla destra vira in un bruno caldo. Qualche tocco di giallo splendente sottolinea il volume dell'abat-jour.

Sono qui riassunte tutte le caratteristiche dei dipinti realizzati subito dopo il ritorno da Parigi: oltre a questo nuovo cromatismo, l'ambientazione notturna alla luce



V. van Gogh, *La camera di van Gogh a Arles*, 1889. Parigi, Musée d'Orsay.

elettrica che amplifica le ombre, gli interni silenziosi in cui sono immersi i personaggi e soprattutto una prospettiva dal basso che induce lo sguardo a percorrere lo spazio dal primo piano fino all'orizzonte, situato molto in alto secondo una modalità poco consueta. Il rapporto con il clima francese è evidente, in particolare modo con l'espressionismo di van Gogh e con la pittura della vita moderna di Toulouse-Lautrec. In un'opera di quest'ultimo, conservata al Museo di Albi, il *Ritratto del dottor Tapié de Céleyran*, si può riscontrare una certa corrispondenza non tanto per il soggetto quanto per l'impaginazione prospettica e per il contrasto tra il primo piano appiattito e lo sfondo più animato.



A. Derain, *La camera da letto*, 1900 c. Londra, The Lefevre Gallery.



7. *Noemi Baldin*, 1913.
 Olio su tela, cm 189,8 × 150,5.
 Collezione privata.

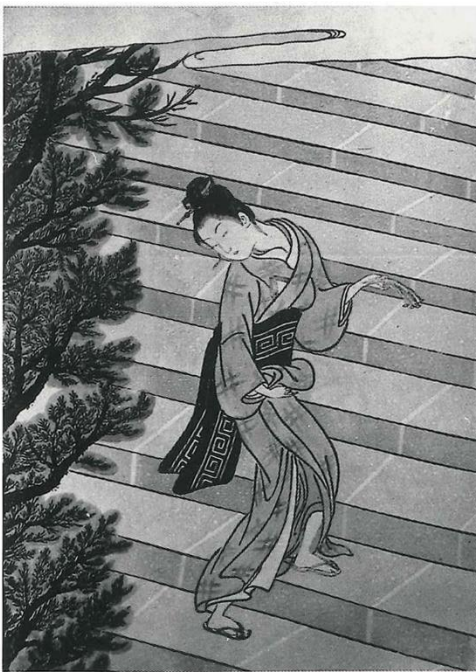
Nel 1913 la vita sociale di Mario Cavaglieri si fa più intensa e la cerchia delle sue relazioni si allarga. Riceve spesso inviti che lo portano a frequentare il bel mondo, da Padova a Venezia, dal Friuli a Bologna. Una delle prime case a ospitarlo è Villa Baldin, ad Altichiero, poco fuori Padova, sull'antica strada di Bassano e di Trento. Qui dipinge i primi grandi interni privi di figure e inoltre ritratti di notevoli dimensioni. La giovane padrona di casa Noemi Baldin viene ripresa sulla scalinata della villa, nel suo ambiente quotidiano. Ancora una volta è l'elemento femminile a catturare l'attenzione di Cavaglieri, che lo inserisce in una composizione assai ricercata. La giovane donna posa guardando verso il pittore, e la sua ombra obliqua, stilizzata, segue gli oggetti dei gradini. La prospettiva è dal basso verso l'alto e l'inquadratura, per la frontalità della veduta e per quella scalinata di marmo incorniciata da colon-

ne che conduce all'ingresso, è di grande sobrietà. L'inserimento di una macchia di colore isolata in un'ampia gamma di bianchi modulati e grigi leggeri non manca in definitiva di audacia: solo esplose il rosso uniforme del mantello, rigettato sulle spalle, con un richiamo analogo nel grosso nodo di satin sul cappello. A eccezione del nero intenso della lunga gonna, il resto dell'abbigliamento di Noemi, come la porta alle sue spalle, è reso con colori più pacati. La tecnica è a dense pennellate e a forti impasti.

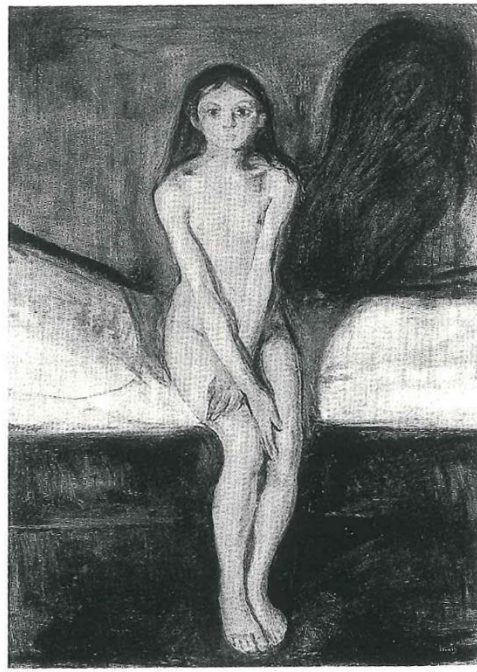
È il soggetto di una stampa di Harunobu che Cavaglieri, appassionato di arte estremo-orientale, ha voluto riprendere? Nell'originale giapponese è ritratta, sulla scalinata del tempio, figura isolata in veduta obliqua, una giovane donna in un passo di danza. La figura rosso vestita di Cavaglieri, memore del sintetismo nabis, rimanda anche a un certo Klimt – inducendo l'arti-

sta rodigino a riscoprire la sublimazione lineare e l'andamento flessuoso del segno giapponese – così come a un espressionismo nordico alla Munch per l'irrealità del particolare dell'ombra.

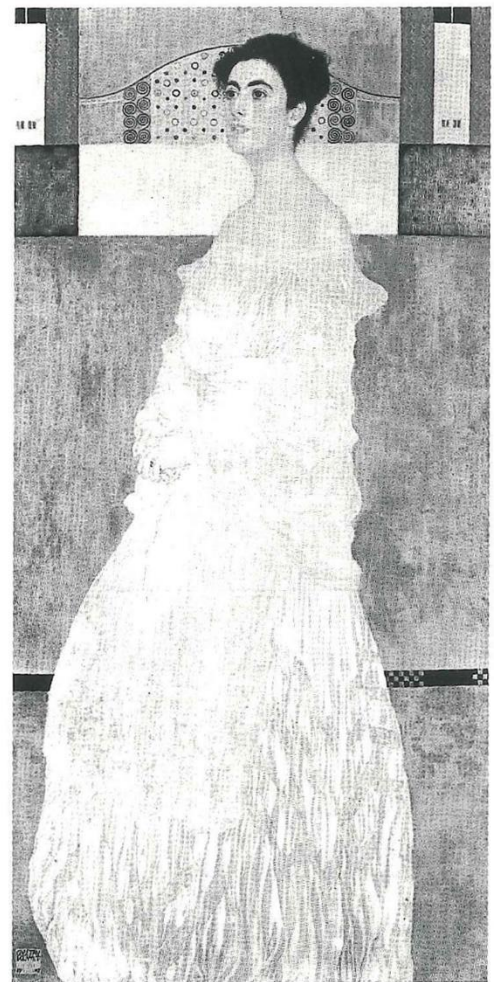
Il ritratto, esposto ora per la prima volta, trova una variante nel piccolo quadro *In aprile*, riconoscibile in una fotografia della Sala Mestrovic alla undicesima Biennale di Venezia del 1914, dove Cavaglieri presenta tre opere.



Harunobu, *Salendo i gradini del tempio*, 1765 c.
 Chicago, The Art Institute of Chicago.



E. Munch, *Pubertà*, 1894. Oslo,
 Nasjonalgalleriet.



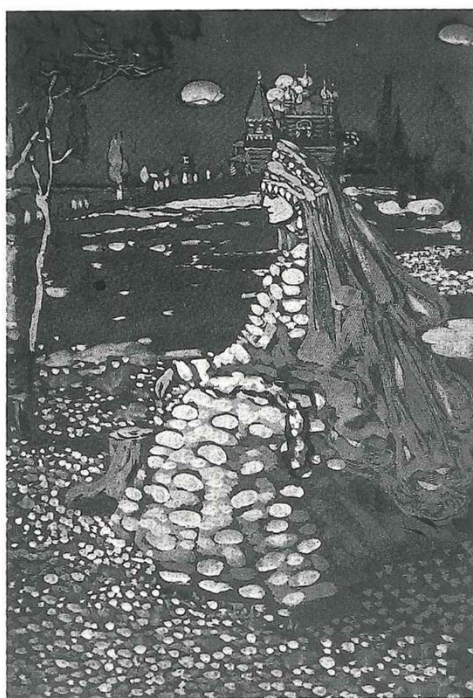
G. Klimt, *Margaret Stonborough-Wittgenstein*, 1905. Monaco di Baviera,
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



8. *Piccola russa*, 1913.
 Olio su tela, cm 130 × 150.
 Bassano del Grappa, collezione privata.

Con *Piccola russa* e con altre due opere Cavaglieri si presenta alla giuria di accettazione della Biennale di Venezia del 1914. Il 25 marzo riceve dal presidente Fradeletto un telegramma entusiasta: "ACCETTATI TRE QUADRI - PICCOLA RUSSA - SALA CAMPAGNA - IN APRILE / BRAVISSIMO! - FRADELETTO." Esiste una preziosa documentazione fotografica della Sala Mestrovic in cui il dipinto è riconoscibile sotto un pannello decorativo di Galileo Chini.

Il quadro è accolto con interesse dal pubblico e dalla critica. Luigi Serra, su "Vita d'Arte" del giugno 1914, osserva che "Mario Cavaglieri nel ritratto di *Una piccola russa* ottiene un risalto vigoroso intagliando quasi la figura sul fondo e determinandola con pochi piani". In una recensione su "Emporium" del luglio seguente dedicata alla manifestazione veneziana Arduino Colasanti scrive a sua volta: "Mario Cavaglieri in *Piccola russa* ci offre una visione ariosa, chiara, densa di vita, nella quale però una certa stanchezza è generata dalla uniformità dei bianchi che hanno tutti il medesimo valore. [...] Comunque al Cavaglieri, appunto perché mi sembra di dover molto attendere e molto pretendere da lui, chiederei una maggiore varietà d'ispirazione e sopra tutto di effetti pittorici, affinché il felice istinto che lo guida non si fossilizzi in una cifra..." Infine, commentando la Biennale da poco terminata, Mario Pilo, su "L'Ateneo Veneto" uscito in dicembre, nota: "Una *Piccola Russa* fa perdonare a Mario Cavaglieri gli altri due quadri suoi, che sono due sgorbi: questo, no: è d'un'insolenza originale e simpatica: la saletta dai mobili esotici, con la signora dal costumino singolare, il tutto dipinto a colori piatti e puri, in rosso, in bianco, in nero, in viola, han non so che di placidamente enigmatico, che provoca, afferra, conquista."



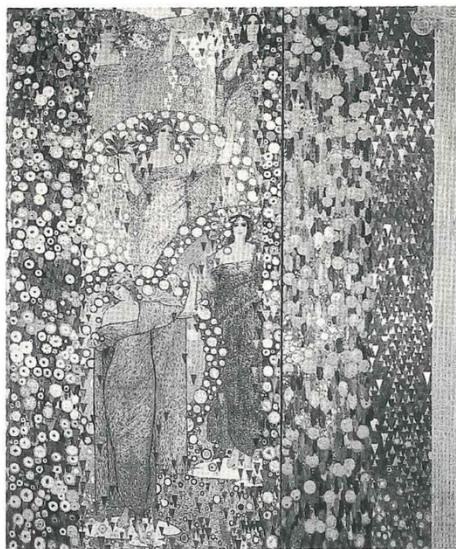
W. Kandinsky, *Bellezza russa in un paesaggio*, 1904. Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus.



G. Klimt, *Giuditta II*, 1909. Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro. È una delle ventidue opere esposte nella sala personale alla Biennale del 1910.

H. Matisse, *Interno con le melanzane*, 1911. Grenoble, Musée de Grenoble.





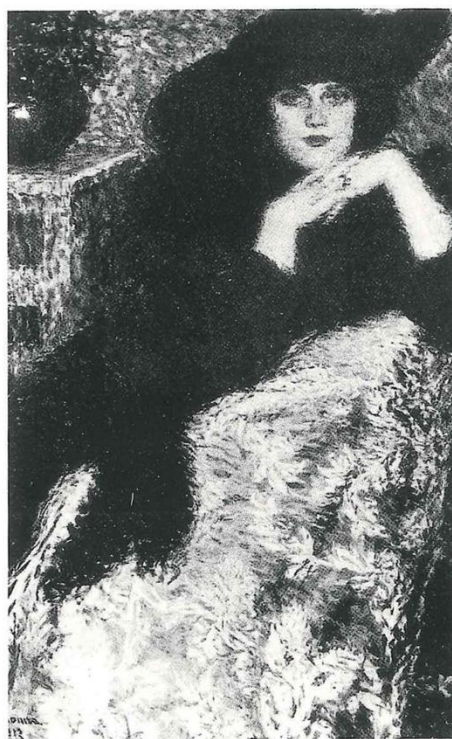
G. Chini, *La primavera classica*, 1914. Montecatini, Accademia d'Arte D. Scalabrino. Due pannelli eseguiti per la Sala Mestrovic all'XI Biennale di Venezia.

Come risulta dal bollettino ufficiale delle vendite, il quadro veniva acquistato dal cavalier Paolo Triscorna di Massa Carrara già una decina di giorni dopo l'inaugurazione, assieme alle altre due opere di Cavaglieri e a un dipinto di Lorenzo Viani. Il successo nasceva dal fatto che il giovane si era imposto "con quel tanto di sensibilità, di edonismo pittorico e di quieto 'humor', che incontravano il favore senza rompere violentemente con la tradizione", come dirà nel 1965 Guido Perocco a proposito di quella Biennale, osservando inoltre che "c'era nell'aria dei suoi quadri quel tono letterario che nasceva dai racconti, dai romanzi e soprattutto dalla commedia francese del tempo, con una leggera dose di 'frivolité parisienne' che s'adattava al gusto diffuso".

In *Piccola russa* le strisce verticali della gonna visibile sotto la pelliccia contrastano con il tessuto fantasiosamente colorato della tovaglia. Le cornici bianche dei quadri e il tavolino su cui poggia il vassoio con le bottiglie e i bicchieri fanno da sfondo all'armonioso atteggiamento di Giulietta seduta nello studio di Padova, con un cagnolino ai piedi. In questa tela frontale, priva di prospettiva, possibile accostamento iconografico a certi lavori coevi del

divisionismo romano, Cavaglieri gioca quindi sul contrasto tra il rigore delle perpendicolari al pavimento e la morbidezza delle curve della pelliccia. Tra i pastosi rilievi delle pennellate il viso della giovane donna appare nitido e liscio. Sulle sue labbra un tocco richiama il rosso del berretto e del mantello. L'impaginazione, con quel mazzo di fiori tagliato in due sulla sinistra e con i quadri appesi al muro, visibili solo in parte, denuncia la lezione degli impressionisti, che si richiamavano a loro volta alle inquadrature delle stampe giapponesi. In questo modo la scena, grazie alla ricostruzione mentale dello spazio troncato, acquista in ampiezza.

È interessante l'analogia con *Coin d'atelier à la lampe bleue* del 1911 e, ancor prima, con *Hortus larvarum* del 1906: si pone infatti, qui ormai risolto con sicurezza, il problema della pittura nella pittura e del quadro nel quadro. Uno dei tre bozzetti appoggiati sulla tovaglia è un promemoria di quel grande *Interno* che figura a Ca' Pesaro nel 1913, riprodotto in catalogo. Il



E. Lionne, *Violette*, 1913. Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna. Presentato alla prima Secessione romana nello stesso anno.



M. Cavaglieri, *Coin d'atelier à la lampe bleue*, 1911. Collezione privata.

titolo rivela un gusto dell'esotismo che non è certo esclusivo di Cavaglieri: è sufficiente scorrere gli indici delle mostre del tempo per trovarne conferma.

La straordinaria tovaglia intessuta come un quadro astratto, evidenziando rossi, gialli e blu in accordi e dissonanze quasi divisionisti, si richiama al secessionismo klimtiano visto alla Biennale del 1910 o all'Esposizione internazionale di Roma del 1911, con un occhio allo stridente atonalismo di Matisse e perfino all'esperienza monacense di Kandinsky. Nella sala del 1914 il pannello di Chini sotto il quale il quadro è appeso opera un cortocircuito dal gusto klimtiano alla decorazione pura. *Piccola russa*, riapparso recentemente, è sempre stato considerato da Cavaglieri come uno dei suoi capolavori: se ne trovano tracce evidenti nel carteggio con Roberto Longhi. Proprio su questo quadro, riprodotto nella rivista "FMR" nell'aprile 1989 con grande risalto, si fonderà il rilancio critico del pittore dopo le mostre di Rovigo, Roma e Piacenza. In quell'occasione scriverà Gabriella Di Milia: "La sovraccitata aggregazione, tipica del suo dipingere, sprigiona una grande tensione, perché c'è molta carne al fuoco e tutto, centimetro per centimetro, è portato a far parte di una superficie unica e vibrante. Ne scaturisce un clima quasi elettrizzato, in cui la luce splende tersa senza essere soggetta ai mutamenti delle ore del giorno, tutta emanata dai colori timbrici. I rossi e gli azzurri di un'opera come *Piccola russa* (1913) stridono in un chiarore abbagliante da lampo al magnesio."



11. *Incroyable (L'aigrette)*, 1914.
Olio su tela, cm 176,7 × 130,5.
Marostica, collezione privata.

Come in altre opere di Cavaglieri lo sfondo è la vetrata dello studio di Padova: la veduta sul parco offre al pittore l'opportunità di dipingere il cielo e gli alberi, di abolire la separazione tra interno ed esterno giocando su questa osmosi tra i diversi piani. A variare, alla maniera d'uno zoom fotografico, è l'impaginazione dei singoli dipinti. Qui l'inquadratura si stringe verticalmente attorno alla silhouette di Giulietta in primo piano.

La giovane donna, che indossa una blusa rossa scollata su una lunga gonna nera e un elegante mantello gettato sulle spalle, è ritratta in una posa teatrale, da dominatrice. Il leggero inarcamento all'indietro della figura è accentuato dal fine profilo del viso rivolto verso l'esterno e dalla grande piuma, l'aigrette del cappello nero. Ma soprattutto, fatto poco abituale, Giulietta è vista dal basso verso l'alto, in una pro-



G. Boldini, *Il cappello piumato*, 1907.
Collezione privata.

spettiva ascendente. La posizione del pittore all'estrema sinistra in basso, non è casuale, volendo significare la traduzione plastica del ruolo di Giulietta nella vita di Cavaglieri con una inquadratura che enfatizza il soggetto, un procedimento simile a quello che Orson Welles utilizzerà nel cinema. In poco più di due anni la ragazza colma di freschezza si è trasformata in una creatura di grande fascino, sicura di sé. Il contrasto del rosso e del nero nell'abbigliamento risalta al centro di un'armonia cromatica dai toni caldi, dorati, interrotta dai montanti di legno chiaro della finestra e dalla poltrona di vimini, oltre che dalla bordura di volpe rossa del mantello. Un grande rettangolo verticale sulla destra della composizione crea con i suoi bianchi modulati una zona di quiete, mentre il giardino alberato al di là della finestra è richiamato all'interno dai verdi e dagli ocra della tovaglia a fiori di cui appare un lembo sulla sinistra: una tovaglia scorciata che, secondo la lezione delle stampe giapponesi, induce ad amplificare mentalmente lo spazio raffigurato.

Particolare attenzione ha posto il pittore allo sfondo e alla finestra semiaperta verso il giardino. Colpisce il nitore della luce tipico dei postimpressionisti, com'era in uso allora soprattutto a Parigi, e l'acuta osservazione dei particolari dal punto di vista cromatico. Tranne il volto e la scollatura, dipinti con leggerezza e con un grafismo preciso, tutto è risolto con vigore, con qualche bell'impasto.

È curioso notare che in un importante quadro del 1922 eseguito a Piacenza e qui presentato, *Giulietta appoggiata al tavolo*, un bozzetto del volto con l'aigrette compare sulla grande tovaglia a rigoni che domina la composizione (si veda il particolare ingrandito alla scheda n. 35).

In opere come queste Cavaglieri si riallaccia alla pittura veneta di Tito, all'impres-

sionismo e postimpressionismo francesi, da Monet a De Nittis, a Boldini.

Il dipinto fu presentato per la prima volta a Roma a Casa Cagiati nel 1919, come risulta dalle recensioni di Longhi e di Vergani; l'anno seguente era nell'elenco dei lavori esposti alla Galleria Pesaro di Milano.



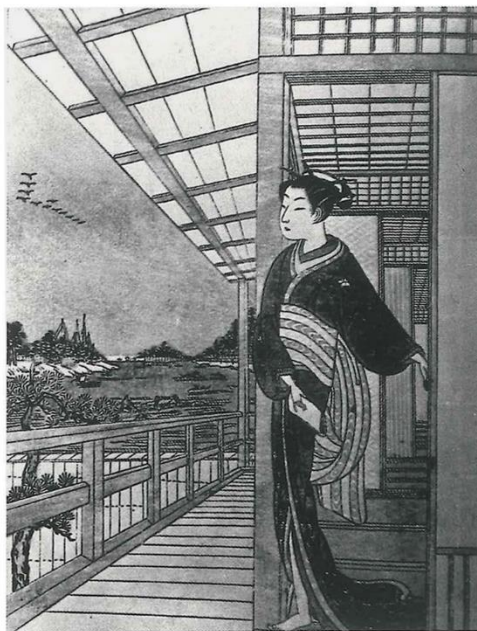
E. Tito, *San Marco*, 1912. Collezione privata.



13. *Giulietta nell'atelier di Padova*, 1915 c.
Olio su tela, cm 196,5 × 178,5.
Collezione privata.

Giulietta, vista di spalle ma con il volto di profilo rivolto verso sinistra, è in piedi nello studio davanti alla vetrata aperta sui tetti di Padova, in mezzo a oggetti e mobili, alcuni dei quali compaiono in altri quadri: per esempio la sedia di vimini in *Incroyable* del 1914 e in *Giulietta* dell'anno seguente, la grande lanterna di carta nella straordinaria composizione di *Romanticismo*, in cui si ritrovano anche i vasi orientali del *Tappeto indiano e idoli cinesi* e dei *Vasi cinesi e tappeto indiano*.

La lunga silhouette sinuosa, che indossa un grande abito a motivi non figurativi, anzi completamente astratti, in cui si alternano rosa e vermiglio chiaro cerchiati di blu minerale scuro, tiene in mano un ventaglio aperto che rimanda immediatamente a un capolavoro di Monet del 1876, in cui la modella è in un'analogia posa flessuosa, immersa in un'atmosfera orientaleggiante che non avrebbe contaminato



Hiroshige, *Giovane donna sotto la veranda*, 1770. Tokyo, Museo Nazionale.

con il resto dell'opera, il disegno iniziale è assolutamente invisibile sotto la tecnica a pennellate dense, dagli impasti generosi, con linee in forte rilievo spremute direttamente dal tubetto, in particolare negli sfrenati arabeschi, di grande maestria, sulla sedia a destra. In quest'opera straripante gli schemi regolatori della composizione non si lasciano cogliere al primo sguardo. Due energiche verticali sulla sinistra, i montanti della vetrata e del paravento, e il tronco rigido della pianta-totem nel vaso a destra incorniciano la figura di Giulietta e dividono lo spazio in tre parti. Anche in senso orizzontale la composizione è suddivisa in tre zone: la fascia del cielo, la parte centrale, più densa, e quella in basso, ritmata dall'assito del pavimento sul quale dormono due cani. Un rettangolo indicato dalle due partizioni forma il riquadro in cui, al centro della tela, come in una "porta d'armonia", è incastonata la figura.



C. Monet, *La giapponese*, 1876.
Boston, Museum of Fine Arts.

la ritrattistica degli italiani di Parigi, Boldini, De Nittis, Zandomeneghi. Una larga cintura color malva a grandi lembi stringe la modella sotto la vita. Giulietta è circondata di oggetti preziosi: un paravento rivestito d'una stoffa a grappoli di fiori gialli su fondo nero, candelieri d'argento e piante verdi.

Con il cielo al di sopra della scena e l'apertura sul paesaggio, in particolare sui tetti chiari, in toni molto tenui, volontariamente smorzati, con la fila ben disegnata di tegole in primo piano e il piccolo campanile in lontananza, Cavaglieri realizza un'osmosi di interno-esterno di estremo interesse. L'attenzione è catturata dal gioco prezioso con cui sono ritagliate le nuvole dipinte con un blu scuro che contrasta con il celeste intenso dello sfondo. È ormai ben lontana la minuziosa tecnica puntinista che contraddistingue un capolavoro di Boccioni del 1907, dove l'aria e i tetti di Padova sono resi con fitte pennellate impressioniste.

Fatta eccezione per il volto di Giulietta, trattato più sobriamente, con un grafismo preciso e leggere velature che contrastano



G. Boldini, *Ritratto in abito da sera*, 1889.
Collezione privata.





P. Bonnard, *La vestaglia*, 1890 c.
Parigi, Musée d'Orsay.

La prospettiva è frontale. Le linee di fuga del pavimento, ben indicate, permettono di trovare all'intersezione dei loro prolungamenti la posizione dell'orizzonte quasi all'altezza del volto della giovane. Questo punto di fuga indica anche con precisione la posizione del pittore, spostata legger-

mente sulla destra in rapporto alla scena. È questa l'opera più "giapponese" di Cavaglieri sia per la posizione del modello – la donna vista di spalle, in veste lunga, dal corpo flessuoso in movimento e attornata da motivi floreali, è un soggetto prediletto delle stampe giapponesi – sia per la natura degli oggetti che compongono la scenografia, rivelatori del gusto del pittore. Il riferimento all'arte estremo-orientale, forse direttamente a stampe di Hiroshige come *Giovane donna sotto la veranda* databile 1770, del Museo Nazionale di Tokyo, oppure mediato dalla più vicina opera nabis di Pierre Bonnard, *La vestaglia* del 1890 circa, è qui molto marcato ed è la prima volta che appare in un lavoro di grandi dimensioni.

Nello stesso tempo è questo il dipinto in cui Cavaglieri rivela maggiormente la sua ammirazione per Gustav Klimt. Nel 1913, a Monaco, delle oltre tremila opere esposte al Glaspalast, dove invia probabilmente *Effetto di notte*, una delle poche che veramente richiamano la sua attenzione è la grande tela in cui l'artista viennese ritrae Adele Bloch-Bauer, esposta in una delle sale dedicate all'Austria. La riproduzione della stessa nella copia del catalogo appartenuta a Cavaglieri è contornata di annotazioni a matita e di indicazioni di colori e sfumature – dai verdi ai viola, dai blu agli aranciati – collegate mediante frecce alle zone corrispondenti, con precisazioni sui toni caldi, sulle "pennellate" e le "pennellate". La scoperta di questa pagina illustrata (per la quale rimando alle illustrazioni del mio testo) è venuta a supportare una convinzione maturata alla vista dei motivi ornamentali utilizzati dal pittore a partire dal 1913. L'abito di Giulietta in questo quadro trova un immediato raffronto iconografico con Klimt, in particolare con il primo piano di Johanna Staude databile tra il 1917 e il 1918.

Giulietta nell'atelier di Padova, con *Tappe- to indiano e idoli cinesi*, è uno dei primi lavori in cui l'artista definisce le immagini per mezzo della materia, una tecnica che non sempre troverà riscontri positivi nella critica, come risulta dalle parole di Arturo Lancellotti a commento della Secessione romana del 1916 su "Emporium": "Un pittore che ha notevoli qualità è, poi, Mario Cavaglieri. Ma era più immediato, più fresco, qualche anno fa, di quello che non sia oggi. C'è, nelle sue opere odierne, una esasperazione del senso del colore, a cui è sacrificato tutto il resto. E per conseguirla egli non bada a mezzi. Sulle sue tele i tubi son spremuti in grossi blocchi

che incrostano la superficie fino a dare la parvenza del bassorilievo pittorico. Altro che Antonio Mancini! Lo spessore dell'im- pasto, produce, infatti, la definizione perfetta della forma [...]. Ma credo che non sia indispensabile ricorrere ai metodi del Cavaglieri per conseguire tali intenti. Basta il chiaroscuro. Senza contare che così si dà una vita effimera all'opera d'arte, perché la polvere, accumulandosi col tempo sulle creste del colore, altererà tutti i toni."

Dell'imponente impianto cromatico tipico delle opere dell'artista, reso "con una ricchezza e una padronanza propria di un temperamento sensuale e raffinato", parlerà Guido Perocco in un puntuale intervento critico su "Il Veltro" del maggio-agosto 1978: "La materia non prende lievito dalla fantasia; ma quando riesce a superare ogni compiacimento e sensualità, essa compone una trama ad arabesco con un ordito che sembra senza fine, e diviene esso stesso protagonista del quadro, astrazione pura sul motivo suggerito dalla realtà. 'Lusso calma e voluttà' specchiati negli interni morbidi e ridondanti di case di ricca provincia veneta."

Il dipinto fu esposto a Rovigo nel 1917 secondo il ricordo di Cavaglieri che lo attribuì a uno dei numeri di catalogo privi di indicazione del titolo.



G. Klimt, *Johanna Staude*, 1917-18.
Vienna, Österreichische Galerie.



16. *Interno (Sala di campagna, Salotto di campagna, La sala disabitata)*, 1915.
 Olio su tela, cm 116 × 197,3.
 Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

Oltre alla sala da biliardo Cavaglieri ha dipinto più volte, da angolazioni diverse, il salone di Villa Baldin ad Altichiero con la grande replica in bronzo della Venere Medici degli Uffizi troneggiante sul tavolo.

La prima versione, esposta alla Biennale del 1914 con *Piccola russa* e *In aprile*, destò vivo interesse presso il pubblico, come conferma il suo acquisto immediato. Non esistono immagini di quel dipinto, oggi disperso, che si può intravedere in una fotografia della Sala Mestrovich, dove figurava con gli altri due lavori. Reazioni vivaci e numerose suscitarono qualche mese più tardi una seconda variante che Cavaglieri realizzò per la mostra di Brera a Milano. Una riproduzione del quadro illustrava la recensione di Marangoni su "Vita d'Arte" dell'ottobre 1914. Non è identificabile la *Sala di campagna* presentata all'Esposizione delle Tre Venezie a Torino nel 1918, probabilmente una quarta versione del tema.

In quest'opera del 1915 la Venere, che costituisce il fulcro della composizione, è ripresa di spalle, volta verso sinistra. La tecnica è a lunghe pennellate con ricchi impasti alternati a colori primari, come il rosso del tessuto a righe delle tappezzerie

e delle poltrone che contrasta con i grigio-verdi più modulati. Un piccolo accorgimento risiede nella contrapposizione tra le linee orizzontali parallele di una persiana chiusa e le strisce verticali delle tende.

Il quadro esordì alla Secessione romana del 1915. In quell'occasione Marangoni rimpiangeva l'analogo soggetto presentato a Milano l'anno prima: "Mario Cavaglieri nell'*Interno* non si risolveva alle argute finanze del suo tanto ammirato *Salotto di provincia...*" Comparve poi nel 1919 a Roma a Casa Cagiati e fu notato da Roberto Longhi che nella recensione su "Il Tempo" del 28 maggio scrisse: "nella *Sala di Campagna*, nuovi filoni cromatici sono sfruttati da arredi dove la materiale ricchezza è sbandita, come nei cortinaggi a semplici doghe di colore, soavi prodotti dei tappezzeri di provincia..." In seguito il dipinto entrò – con *Guardaroba* del 1918 – nella collezione del critico.

È una delle opere su cui si è fondata la rivalutazione di Cavaglieri negli anni Cinquanta. Su questa scia si inserisce l'intervento di Giorgio Bassani su "Paragone" nel 1953: "Si osservi per esempio questa sua tela [...] che io, ogni volta, non mi

sazio mai di guardare. La vasta sala, poco fa, era immersa nell'ombra e nel silenzio. Poi è entrato qualcuno – un vecchio domestico, probabilmente – il quale, deposto sul gran tavolo massiccio un vassoio col rosolio e i bicchierini, è andato ad aprire una delle due finestre là in fondo, che danno sul giardino. A questo punto, qualcosa o qualcuno devono averlo richiamato per un momento altrove. Ed ecco la sala da pranzo di nuovo vuota; ma con quella luce da pomeriggio d'agosto (par quasi di sentire il gridio assordante delle cicale salir dal parco sottostante: è la controra!), con quella luce verde e gialla che penetra violenta attraverso la finestra spalancata. A quel raggio, a quel fiotto, tutto, nella *chambre hantée*, ha preso vita. Il rosso *fauve* delle poltrone, il grigio-perla degli specchi, il marrone del tavolo di noce e delle sedie di pelle, il delicato viola che la luce, mescolandosi al poco buio residuo, addensa laggiù dietro l'imposta rimasta chiusa e più, sotto i tendaggi della finestra-porta centrale: ogni oggetto accumulato fra queste pareti da un ago secolare, da un gusto ancora sicuro splende, da qualche momento, effimero e immortale."



In una foto d'epoca, il salone di Villa Baldin ad Altichiero, più volte dipinto da Cavaglieri. (Per cortesia della famiglia Lion).



Il tema del quadro nel quadro: la sala da biliardo in *Ritratto femminile con stemma* del 1921. Collezione privata.



18. *Romanticismo*, 1915.
 Olio su tela, cm 180 × 261,3.
 Collezione privata.

Le opere ambientate nello studio di Padova con la grande vetrata sono caratterizzate dall'osmosi tra interno ed esterno. Dietro le verticali dei battenti aperti, in un'inquadratura più o meno ampia determinata dalla posizione del pittore, appaiono, quasi fossero dentro l'atelier, gli alberi del giardino e il cielo: la natura è parte di uno scenario che deve tutto alla mano dell'uomo. Nella luce abbagliante che investe l'ambiente da dietro la vetrata il parco lussureggiante e il ricco arredamento sono in funzione di Giulietta, appoggiata con i gomiti a un tavolo ricoperto di una sgargiante tovaglia decorata di fantasiosi arabeschi, con colori vivaci spremuti direttamente dal tubetto. Grossi vasi che fanno ricordare quelli di *Vasi cinesi e tappeto indiano*, elefanti d'ebano, la lanterna di carta estremorientale, già vista in *Giulietta nell'atelier di Padova*, creano un'atmosfera esotica cui conferisce una nota supplementare il pappagallo sul trespolo.

I blu poco materici dell'abito a volants, il volto liscio della giovane donna dallo sguardo intenso, che fa pensare a certi primi piani di Matisse, costituiscono una zona di riposo in una tela vibrante la cui tecnica mossata, a pennellate dense, fa quasi dimenticare il rigore della composizione ritmata dai montanti della vetrata. Il rapporto tra interno ed esterno e tra la figura e l'arredo rimanda in particolar modo all'impressionismo, anche se in Cavaglieri la materia diventa ribollente per gli alti spessori.

È un dipinto in cui non manca una certa ostentazione nell'accumulo di oggetti sfarzosi, di ricchezze reali o presunte. La modella, vestita d'un abito dal fascino antico – e non in costume, perché i personaggi di Cavaglieri sono ciò che appaiono – suggerisce un indubbio carattere di rievocazione, di nostalgia per un'epoca passata, di quel romanticismo cui il pittore è rimasto legato.

Raffaello Monti, nella monografia edita nel 1987, pone in risalto la "struttura coloristico-materica" che in questa tela l'artista



Giulietta in una fotografia del 1915 c.
 (Archivio Vareilles, Albi).



H. Matisse, *Greta Moll*, 1908.
 Londra, National Gallery.

ottiene "sfocando i particolari in primissimo piano in basso, ponendo maggiormente l'immagine a fuoco nel centro (si noti la preminenza ottica del rosone sotto la tovaglia) ed abbagliando sul fondo l'apertura del giardino in una sorta di scenario artificiale in controluce. Il viso della figura, che ha esigenza di ritratto, è quasi sottoposto ad un esorcismo antinaturalistico, ritagliato ed inserito nella materia pittorica come il frammento di un'immagine preesistente, quadro o fotografia". Nell'esuberante ricchezza dell'ambiente gli "oggetti [...] non 'citano se stessi' ma vivono una prodigiosa epifania materica, sopra la quale la funzione visivo-conoscitiva compie una precisa scelta di rapporti, [...] definendosi in un'intarsio ribollente, abbrunito, quasi combusto dalla vitalità stessa della materia".

Nelle varie rassegne in cui viene esposto il quadro non lascia indifferenti né il pubblico né la critica. Ampio e articolato è per esempio l'intervento di un anonimo recensore su "La Perseveranza" del 29 aprile 1916 in occasione del suo esordio alla Mostra annuale alla Permanente di Milano dove figura assieme a un'altra grande tela con tre personaggi nell'atelier: "I lavori che daranno luogo a maggiori discussioni, come quelli che sembrano i più nuovi, sono probabilmente i due quadri di Mario Cavaglieri, *Romanticismo* e *Interno*. Grandi, vivacissimi, appariscenti attirano subito l'attenzione. Il pittore ha esagerato qui certi caratteri della sua tecnica; dipingendo con tubetti anziché coi pennelli, e accumula sulla tela strati densi e alti di biacca, in modo da costituire una specie di lussuoso bassorilievo policromo. In *Romanticismo* il fondo è occupato dal verde di un giardino visto a traverso la vetrata di un salotto; nel primo piano, una signora azzurra appoggia i gomiti su un tappeto di toni gialli e guarda innanzi a sé con occhi vuoti; alla vivacità delle tinte contribuiscono un pappagallo, altri tappeti orientali, delle maioliche – ingredienti consueti. La faccia e le mani della donna sono ritratte





27. *I fidanzati o Prima della rottura del fidanzamento*, 1918.
Olio su tela, cm 185,4 × 215,8.
Firenze, Collezioni d'Arte del Comune.

Il dolore provato da Cavaglieri per il matrimonio di Giulietta e il tema della rottura, che aveva già trovato espressione nell'episodio del taglio della tela *I fidanzati riconciliati*, rappresentano il vero significato di quest'opera, come è confermato dal titolo stesso.

La posa compassata dei quattro personaggi tradisce un evidente disagio. I due fidanzati, sulla destra, guardano in direzioni diverse e sembrano chiusi ciascuno nel proprio mondo. Su questo bel salotto è caduto un silenzio pesante. La sorella del futuro sposo, sull'altro lato, e l'anziana governante in piedi, dietro, inutile dama di compagnia, non sanno che contegno darsi. Il titolo del quadro è confermato dagli eventi, un fidanzamento frutto d'un malinteso tra uno squattrinato patrizio bolognese, il conte Bentivoglio, e una donna mediorientale nella cui presunta, immensa fortuna il giovane pensava di trovare la propria salvezza economica.

Ancora una volta la scena, in presenza di personaggi, è frontale e di scarsa profon-



E. Manet, *Il balcone*, 1868-69.
Parigi, Musée d'Orsay.

dità, con uno sfondo sul quale spiccano alcuni medaglioni. Qualche mobile prezioso, un quadro antico, un cabinet d'ebano incrostato di madreperla, lo stemma gentilizio, uno specchio dalla cornice cesellata arredano l'ambiente in cui si recita questo dramma muto. In una raffinata armonia cromatica d'insieme pesanti impasti sottolineano certi dettagli. È un quadro che si richiama ad archetipi del ritratto semiufficiale, che in Zuloaga e in certo Manet si carica di componenti goyesche, in Sargent di un illuminismo alla Gainsborough, e che in Cavaglieri si vale dell'antica tradizione veneziana.

L'opera esordisce a Milano alla Galleria Pesaro nel 1920: è una delle quattro riproduzioni in catalogo riservate all'artista. Dopo la mostra di Piacenza del 1922, nel 1926 figura al Salon d'automne a Parigi, dove suscita l'entusiasmo del critico di "Le Temps", Thiebault-Sisson, che la definisce il "divertente ritratto d'una famiglia italiana di rango" e sottolinea "la mano straordinaria con cui sono eseguiti tutti i dettagli dell'insieme e degli stessi personaggi, e le rare doti del pittore", aggiungendo che "la materia è d'altronde piena di sapore, e il colore, tenuto tutto sui grigi, seducente". Gaston de Pawlowski, in una recensione coeva, si spinge ancora oltre: "Nel suo grande quadro *I fidanzati* Cavaglieri non ha nulla da invidiare al celebre ritratto della *Famiglia reale spagnola* di Goya conservato al Prado." In quella stessa occasione si legge su "La Nuova Italia" del 27 gennaio 1927, a firma Gallo: "Mario Cavaglieri, a mio parere, è il più bell'artista dell'Esposizione, perché realmente i suoi due quadri d'Interno, una galleria e un salotto mondano, rispondono a tutti i desiderata dei riusciti tentativi di ricerca di un modo nuovo di dipingere, per far vibrare e muovere la luce nei dipinti. Bravo Cavaglieri."

Guido Perocco, nel 1965, osserverà a sua volta a proposito del quadro: "C'è tutta un'esperienza varia e multiforme, soprattutto matissiana, a nostro avviso, che giunge a destinazione nelle opere più mature della giovinezza, fino a quella che pare a

noi il capolavoro di quest'epoca, il dipinto intitolato *Prima della rottura del fidanzamento*, in cui anche l'umorismo dell'artista è fermo allo stato di contemplazione; uomini, donne e oggetti della stanza, tutti in posa, pretesti di pittura, suggerimento di toni cromatici. Manca il dramma accennato dal titolo, perché la drammaticità non appartiene al pennello di Cavaglieri." Una conclusione, questa, che non ci pare condivisibile.

Il dipinto è uno dei quattordici scelti da Raggianti per la grande rassegna dedicata all'arte italiana tra il 1915 e il 1935 a Firenze nel 1967. È stato donato dall'artista per il costituendo Museo Internazionale di Arte Contemporanea della città, a tutt'oggi non realizzato.



Il ritratto semiufficiale: *La signora Fiske Wannò e sua figlia* di John Sargent, presentato all'Esposizione internazionale di Roma del 1911. (Per cortesia di Maurizio Fagiolo dell'Arco).



