

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

4 - 2011

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

DIRETTORE

MARIA MONICA DONATO

COMITATO SCIENTIFICO

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI, XAVIER BARRAL I ALTET, ENRICO CASTELNUOVO,  
CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA, FRANCESCO DE ANGELIS,  
MASSIMO FERRETTI, JULIAN GARDNER, MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

COMITATO DI REDAZIONE

CHIARA BERNAZZANI, MARIA MONICA DONATO, GIAMPAOLO ERMINI,  
MATTEO FERRARI, MONIA MANESCALCHI,  
STEFANO RICCONI, ELENA VAIANI

*Sono accettati nella rivista contributi in italiano, francese e inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di membri del Comitato scientifico e di referee, selezionati in base alla competenza sui temi trattati.*

*Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.*

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

4 - 2011



Rivista semestrale *on line*  
<http://onh.giornale.sns.it>

Seminario di Storia dell'arte medievale  
Repertorio *Opere firmate nell'arte italiana · Medioevo*

Scuola Normale Superiore  
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*  
Direttore responsabile: Maria Monica Donato  
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009

<http://onh.giornale.sns.it>  
[onh.redazione@sns.it](mailto:onh.redazione@sns.it)

ISSN 2036-8755  
Opera Nomina Historiae [*on line*]

## SOMMARIO

LA REDAZIONE ONH: <i>novità e lavori in corso</i>	I-III
GIULIA AMMANNATI <i>La scritta sulla chiesa di San Michele in Escheto presso Lucca e quella enigmatica di San Saba a Roma</i>	1-18
MATTEO FERRARI <i>I Maggi a Brescia: politica e immagine di una 'signoria' (1275-1316)</i>	19-66
LEA DEBERNARDI <i>Note sulla tradizione manoscritta del Livre du Chevalier Errant e sulle fonti dei titoli negli affreschi della Manta</i>	67-132
ELIANA CARRARA <i>Il Plinio di Giovanni Battista Adriani</i>	133-160
FABRIZIO FEDERICI <i>L'interesse per le lastre tombali medievali a Roma tra ricerche epigrafiche e documentazione figurativa (secoli XVI-XIX)</i>	161-210
SANDRO MORACHIOLI <i>La diagonale di Longoni. Le Riflessioni di un affamato tra pittura e illustrazione satirica</i>	211-230



## ONH: novità e lavori in corso

Dopo tre anni e quattro numeri dalla sua nascita, *ONH* cambia.

Nella *Presentazione* al primo volume della rivista, si era sottolineato come questa nascesse a margine del *corpus*-repertorio *Opere firmate dell'arte italiana / Medioevo*, nell'intento di non disperdere le ricerche nate e sviluppatesi attorno al repertorio, al Seminario di Storia dell'arte medievale della Scuola Normale, alla sua rete di relazioni, ma non riducibili – per materia, estensione, tempi auspicati di pubblicazione – alla misura di un progetto di così lunga gittata e laboriosa gestazione. Si prevedevano allora, per il repertorio, sedi e modalità diverse di edizione: una pubblicazione *on line* in forma di banca dati e, parallelamente, una serie di volumi a stampa dedicati alle singole sezioni geo-cronologico-tipologiche, in cui il materiale 'formalizzato' nelle schede sarebbe stato esposto in forma più ampia e discorsiva (M.M. DONATO, *Presentazione*, «ONH. Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009).

In questi anni, tuttavia, la quantità, la varietà e il merito degli studi che sono stati accolti dalla rivista, uniti alla ferma volontà di garantire un livello quanto possibile aggiornato ed elevato, ci hanno portato a una sostanziale 'ristrutturazione' di questo piccolo 'cantiere'.

Innanzitutto, *ONH* si è dotata di un ampio comitato scientifico di esperti nazionali e internazionali ed ha avviato un sistema sempre più rigoroso di doppio (e se necessario triplo) referaggio 'cieco' degli articoli, che in più casi ha prodotto contributi sostanziali. Inoltre, come avevamo previsto (e in verità anche auspicato) fin dall'inizio, la rivista, pur mantenendo come motivo 'fondante' l'interesse per la figura dell'artista, dall'Antichità all'Età moderna, con un *focus* sul Medioevo – attraverso le sottoscrizioni, ma anche i documenti, le fonti letterarie e storiche, le testimonianze visive – ha via via accolto sollecitazioni più ampie, che hanno portato a una notevole dilatazione dal punto di vista tematico e cronologico dei contributi: accomunati, speriamo sia evidente, dalla saldatura, nel cuore della ricerca, fra le opere, i nomi (gli artisti), le storie – la Storia.

La crescita, i riscontri incoraggianti che la rivista ha ottenuto e, sin dall'inizio, la ricerca di una veste grafica e redazionale quanto possibile direttamente controllata, la funzionalità della pubblicazione *on line*, che ha confermato tutte le sue potenzialità, ci hanno indotto a ripensare le forme di pubblicazione del *corpus* e a decidere per un sostanziale rovesciamento del rapporto tra *ONH* e repertorio delle *Opere firmate*.

*ONH* non sarà più un supplemento o una pubblicazione 'a margine' dei lavori del *corpus*, ma viceversa, accoglierà i volumi del repertorio come numeri monografici della rivista. Ci pare così da un lato di poter continuare il percorso di crescita della nostra rivista e, d'altro lato, di garantire una sede alla struttura già avviata e consolidata per il repertorio, i cui testi saranno quindi – anzi: già sono – sottoposti allo stesso processo di referaggio e di controllo redazionale e editoriale degli articoli.

Tale decisione porta con sé anche una modifica importante per *ONH*. Nel corso di questi anni ci siamo chiesti più volte, tra membri della redazione, se non valesse la pena, fatti salvi gli enormi vantaggi di un'edizione *on line*, di affiancarla da una versione cartacea, per garantirne la circolazione anche per vie 'tradizionali' e una visibilità e fruibilità 'fisica' nei luoghi della ricerca, senza mai deciderci, sostanzialmente, ad intraprendere questa seconda via. Ora, l'accorpamento del repertorio rende questo passo imprescindibile. Se all'inizio per la pubblicazione del repertorio pensavamo ad un database *on line* e a volumi solo cartacei, ora le istanze di rivista e *corpus* si fondono: la rivista *on line* sarà anche cartacea; il repertorio, nella sua forma 'estesa' sarà sia cartaceo, sia *on line*, oltre che consultabile nella forma 'codificata', e indefinitamente aggiornabile, come *database*.

Da questo numero in avanti quindi, *ONH* avrà una serie di *Studi*, e una serie dedicata al *Repertorio*. Saranno distinti sia dal punto di vista grafico, nella versione *on line*, sia, in quella stampata, per formato e colore della coperta dei volumi. Siamo felici, quindi, di annunciare che a breve saranno disponibili in versione cartacea i volumi di *ONH* 1-4 (2009-2011), stampati per cura della casa editrice Universitalia di Roma. Seguirà la pubblicazione, *on line* e cartacea, del primo volume del *Repertorio*, sezione di Siena, dedicato all'oreficeria.

Alla vigilia di questa svolta importante non solo per *ONH*, ma per tutte le ricerche gravitanti attorno al repertorio delle *Opere firmate*, vorremmo rinnovare l'invito a contattare la redazione per proposte, articoli, consigli, critiche, essenziali per la prosecuzione del nostro lavoro nell'ottica di una condivisione delle ricerche che vorremmo fosse il più possibile ampia, aperta e articolata.

*La redazione*



# LA DIAGONALE DI LONGONI. LE RIFLESSIONI DI UN AFFAMATO TRA PITTURA E ILLUSTRAZIONE SATIRICA

SANDRO MORACHIOLI

[...] almeno dai primi del novecento [...], l'arte è molto più sotto il segno dei 'grafici' che dei pittori. I critici digiunatori che seguono con l'astrolabio i moti delle costellazioni di Picasso e di Matisse (il Cancro e Berenice?) e magari dei surrealisti, meglio sarebbe che riandassero un poco i disegnatori i silografi, persino i caricaturisti dell'ultimo ottocento e del primo novecento; ché proprio costoro hanno sovvenuto e sovengono ancora generosamente i pittori d'alto bordo nelle esigenze del loro contorsionismo tecnico<sup>1</sup>.

Tra le conseguenze principali della scarsa considerazione che gli studi sull'arte in Italia tra Otto e Novecento hanno dedicato al fenomeno dell'illustrazione giornalistica<sup>2</sup>, si può probabilmente annoverare la mancanza di una riflessione riguardante l'impatto della figurazione satirica sulla storia della pittura italiana. Eppure, in campo internazionale, non sono nel tempo mancati interventi assai stimolanti in questo senso, a partire dal pionieristico e fondamentale studio di Meyer Schapiro, dedicato all'uso, non privo di una connotazione ideologica, delle forme popolari nelle innovazioni reali-

---

Lo spunto per questa ricerca nasce da una fuga in avanti della mia tesi di perfezionamento sulla caricatura in Italia tra il 1848 e l'Unità. Ringrazio Maria Monica Donato, Massimo Ferretti e Flavio Fergonzi.

<sup>1</sup> R. LONGHI, *Maccari all'Arcobaleno* (1938), in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Firenze 1961-1984, XIV. *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966*, 1984, pp. 59-66: 60.

<sup>2</sup> Un'eccezione è rappresentata dal caso di M. ZIMMERMANN, *Industrialisierung der Phantasie: der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste; 1875-1900*, München 2006. Per l'illustrazione satirica, rinvio all'efficace sintesi dello stato degli studi sulla caricatura giornalistica italiana in R. MAGGIO SERRA, *Disegno, grafica e fotografia tra lotta ideologica, comunicazione mediatica e nuovi saperi*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze 2002), a cura di M. Hansmann, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 349-367. Un nuovo interesse per la satira giornalistica è invece dimostrato dal più recente *Un diluvio di giornali. Modelli di satira politica in Europa tra '48 e Novecento*, a cura di A. Negri, M. Sironi, Milano 2007. Un'attenzione alla caricatura è riscontrabile anche in I. BARZAGHI, *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla; rappresentazione della realtà e modernizzazione popolare*, Milano 2009.

stiche di Gustave Courbet<sup>3</sup>, passando per le analisi di Hanson, Farwell e Isaacson, tra gli altri, illuminanti del ruolo spesso decisivo della grafica giornalistica, satirica e di cronaca, sulle ricerche visive dei pittori impressionisti<sup>4</sup>.

Il breve intervento che segue va proprio in questa direzione e vorrebbe essere il primo di una serie di approfondimenti diretti a colmare questa lacuna per il contesto italiano<sup>5</sup>.

Esponente di rilievo della prima generazione di pittori divisionisti, Emilio Longoni (Barlassina 1859-Milano 1932), inaugura nel 1891, con *L'oratore dello sciopero*, l'associazione della tecnica divisionista con contenuti di tipo politico-sociale.

1 Su questa linea (ma più dimessa), il dipinto *Riflessioni di un affamato*, esposto per la prima volta a Brera nel 1894, rappresenta un ragazzo di strada, intirizzito e come ingobbito dal peso del freddo e della fame: sta guardando sconcolato, attraverso una vetrina, una coppia che mangia e beve al caldo di un ristorante alla moda.

I «purissimi esteti» dei giornali borghesi accusavano questo dipinto di «essere un pamphlet politico sociale»; i suoi difensori sottolineavano invece come non lo si potesse «confondere con una illustrazione di giornale», e ne esaltavano «le qualità puramente pittoriche»<sup>6</sup>. Sin dalla sua comparsa, in effetti, il dipinto de *Riflessioni di un affamato* ha delineato un'inedita zona di contatto tra pittura e illustrazione giornalistica.

2 La ragione più nota riguarda il contesto della sua pubblicazione. Negli stessi giorni in cui il quadro veniva esposto nelle sale della Triennale milanese, una sua riproduzione compariva all'interno del supplemento del primo maggio di un giornale socialista, «La lotta di classe». La fotoincisione era accompagnata da un dialogo che connotava fortemente l'immagine in senso politico e che, probabilmente, ha provocato la leggendaria denuncia di Longoni per «istigazione all'odio di classe»<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> M. SCHAPIRO, *Courbet e il repertorio delle immagini popolari. Saggio sul realismo e la naïveté* (1941), in ID., *L'arte moderna. XIX e XX secolo*, Torino 1986, pp. 52-90.

<sup>4</sup> Cfr. per esempio A. HANSON, *Popular imagery and the work of Edouard Manet*, in *French 19th-century painting and literature*, ed. by U. Finke, Manchester 1972; B. FARWELL, *The cult of images. Baudelaire and the 19th-century media explosion*, Santa Barbara 1977; J. ISAACSON, *Impressionism and journalistic illustration*, «Arts Magazine», 56, 1982, pp. 95-115.

<sup>5</sup> Un altro caso su cui mi sono soffermato è rappresentato da Telemaco Signorini: S. MORACHIOLI, *Daumier, «Emporium» e la caricatura*, in «Emporium». *Parole e figure tra il 1895 e il 1964. Secondo incontro*, atti del convegno (Pisa 2011), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, in corso di stampa.

<sup>6</sup> G. MACCHI, *Emilio Longoni*, «La vita moderna», 3, 41, 14 ottobre 1894.

<sup>7</sup> La notizia della denuncia dell'artista e del gerente del giornale è riportata dalla tradi-

Longoni non era nuovo a consentire la pubblicazione di sue composizioni su almanacchi o riviste socialiste: *L'oratore dello sciopero*, per esempio, era stato pubblicato su «La lotta di classe» del primo maggio 1893, due anni dopo la sua presentazione a Brera; non si trattava però di una fedele riproduzione del dipinto, ma di un disegno semplificato in vista della stampa e, in pratica, ridotto alla sola figura del protagonista<sup>8</sup>. Non è di poco conto che le *Riflessioni* vengano invece stampate senza modifiche sostanziali, salvo un taglio laterale dovuto al loro inserimento nella pagina stampata: come se l'originale fosse già pronto per essere riprodotto e utilizzato, di fatto, come una vignetta.

Le interferenze tra pittura e illustrazione messe in gioco dalle *Riflessioni di un affamato* non sono riducibili a una questione di supporti, ma s'innervano nella struttura compositiva del dipinto; ne organizzano il linguaggio figurativo; determinano in profondità l'efficacia di un'immagine che, nella sua immediatezza concettuale e nella sua affilata impalcatura visiva, pare costruita per 'bucare' lo sguardo.

È vero che, a livello contenutistico, «l'accostamento iconografico di personaggi appartenenti a diverse classi sociali» era piuttosto diffuso nella pittura di genere, come ricorda Giovanna Ginex<sup>9</sup>. Una formula estremamente semplificata della contrapposizione ricco-povero aveva però avuto grande fortuna anche e soprattutto in ambito grafico, diventando quasi un sottogenere dell'illustrazione satirica. All'interno di alcuni giornali umoristico-satirici lombardi degli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, in particolare, la retorica visiva del contrasto sociale aveva trovato una propria codificazione didascalica che, in linea con una lettura in chiave patriottica delle questioni sociali, aveva portato all'elaborazione di tutta una serie di soluzioni tipografiche ed espressive, oscillanti tra la pittura di genere e la caricatura di costume di marca francese<sup>10</sup>.

zione critica, ma non può essere documentata in nessun modo a causa dell'incendio dell'Archivio di Stato di Milano nel 1943, in seguito ad un bombardamento. Cfr. M. DALAI EMILIANI, *Una traccia per Longoni pittore sociale*, in *Mostra di Emilio Longoni (1859-1932)*, catalogo della mostra (Sondrio 1982), a cura di Ead., Milano 1982, pp. 17-24: 22.

<sup>8</sup> Cfr. «Il 1° maggio della Lotta di classe», supplemento straordinario, 1 maggio 1894.

<sup>9</sup> G. GINEX, *Emilio Longoni: catalogo ragionato*, Milano 1995, p. 198.

<sup>10</sup> Per un'analisi più generale del funzionamento di questi periodici, mi permetto di rinviare a S. MORACHIOLI, *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, in corso di stampa. Sul ruolo della figura retorica del contrasto nella caricatura,

3, 4 Nel 1857, per esempio, il giornale umoristico milanese «Il pungolo» inaugurava una rubrica di disegni intitolata *Diritto e rovescio*. I contrasti, su due pagine affiancate o all'interno della stessa immagine, venivano realizzati dal pittore-illustratore Salvatore Mazza con l'obiettivo dichiarato

[...] di mostrare le due facce di quella grande medaglia sociale, che siamo usi da secoli a contemplare, e spesso ad adorare da un lato solo. Egli [Asmodeo, personificazione del giornale, n.d.a.] prenderà in mano questo grande abito *paré* di cui il mondo è sì altero, e che indossa con tant'orgoglio, e dopo averne mostrato la stoffa finissima, i ricami, e le gallonature d'oro di zecca, lo rovescerà per mostrarne la fodera, tutta lacera, e a rappezzi, unta, bisunta di tutti gli unti possibili, e qualche volta grondante di marcio e di sangue. Il contrasto è scuola [...] le conseguenze al lettore... che vorrà trarre delle conseguenze<sup>11</sup>.

5 Sulla via de «Il pungolo» si può inserire anche il giornale umoristico post-unitario «Lo spirito folletto», edito da Edoardo Sonzogno, in cui non mancano le rappresentazioni di contrasti sociali. In una vignetta intitolata *L'invidia*, per esempio, il caricaturista Antonio Greppi mette in scena il risentimento provato da un'orfanelle, in cui non manca il ricordo di Giuseppe Molteni, nell'osservare le nuove vesti delle sue ricche coetanee. L'immagine fa parte di una serie intitolata *I sette peccati capitali*, comparsa tra il 1861 e il 1862, tutta giocata sulla giustificazione sociale dei 'vizi' indotti dalla miseria.

6 Della stessa serie fa parte anche un'altra vignetta, *La gola*, che mostra perfettamente come i rapporti tra pittura e illustrazione innescati dalle *Riflessioni* possano oltrepassare il livello prettamente tematico e retorico, facendosi decisamente più ravvicinati. Un pezzente e il suo cane sgranano gli occhi di fronte alla vetrina di un'offelleria in cui sono esposti alcolici e ricchi vassoi di dolciumi.

È chiaro che, rispetto alla vignetta, nel dipinto di Longoni il pezzente ha acquisito nuova dignità: l'immagine della povertà ha superato una visione pietistica e caricaturale; l'affamato è diventato un proletario, figura simbolica di un dirompente conflitto di classe. Eppure, lo schema visivo della cari-

---

si veda E.H. GOMBRICH, *Le armi del vignettista*, in ID., *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Torino 1971 (ed. or. 1963), pp. 192-215: 214. Sulla figura retorica del contrasto nella caricatura politica nella stampa satirica tedesca di metà Ottocento, cfr. R. BRÜCKMANN, *Kontraste. Die Darstellung von Gegensätzen in der deutschen Karikatur der Revolution von 1848/1849*, in *Revolution und Gegenrevolution in der europäischen Bildpublizistik 1789-1889*, hrsg. von W. Cillessen, R. Reichardt, Hildesheim 2010, pp. 354-387.

<sup>11</sup> LA REDAZIONE, *Diritto e rovescio*, «Il pungolo», 1, 21, 25 luglio 1857.

catura di Greppi è praticamente lo stesso del dipinto, nella curvatura della sagoma del protagonista, nel taglio obliquo dell'inquadratura e persino nella deroga alla diagonale costituita dall'interno della vetrina, in cui la scritta «Offelleria» tradisce un vettore frontale della dinamica interno-esterno<sup>12</sup>.

Antonio Greppi, caricaturista a Milano nel 1848, emigrato a Parigi negli anni Cinquanta e ritornato in patria con l'Unità, s'inserisce in una tradizione figurativa ben consolidata. O meglio, compie un'opera di aggiornamento della caricatura italiana sulle convenzioni dell'illustrazione satirica francese, allo stesso tempo ibridandola con la recente tradizione della pittura di genere italiana. Lo schema compositivo della sua vignetta deriva da Honoré Daumier che, in una serie intitolata *Émotions parisiennes*, pubblicata su «Le charivari» tra il 1839 e il 1841, aveva dedicato alcune caricature agli osservatori delle vetrine parigine<sup>13</sup>. In una di queste, Daumier presentava un uomo con cilindro intento a rimirare la vetrina di un ristorante; stuzzicato dalla visione del lauto banchetto, l'uomo metteva mano alla tasca rendendosi conto, non senza disappunto, di avere soltanto qualche spicciolo. Sembrerebbe provenire da qui la soluzione delle mani in tasca che caratterizza la figura dell'affamato longoniano, assente invece nella vignetta di Greppi. È una soluzione adottata da Daumier anche in un'altra delle *Émotions parisiennes*, in cui il protagonista è però un elegante *flâneur* parigino, un figurino socialmente agli antipodi del povero proletario delle *Riflessioni* che in tasca, a ben vedere, non sembra tenere le mani ma i pugni: serrati per la rabbia, il freddo e la fame, come avviene soltanto in certi intirizziti poveracci del grande illustratore ginevrino Théophile Alexandre Steinlen, sul «Gil Blas» dell'inizio degli anni Novanta<sup>14</sup>. E in effetti anche le vignette di

7

8

<sup>12</sup> Proprio sulla scritta si concentrano gli interventi di Longoni sul dipinto, successivi al 1894. Dal confronto della tela conservata al Museo Civico di Biella con una delle prime riproduzioni fotomeccaniche del dipinto – su «La vita moderna» del 14 ottobre 1894 – si può notare infatti come in un secondo momento Longoni abbia modificato la tela, riducendola ai lati e ruotando verso il centro il volto dell'avventrice del *restaurant*. In particolare la scritta «Bock-Bier», leggibile quasi per intero nelle riproduzioni su «La vita moderna», è stata successivamente tagliata e resa indecifrabile dal pittore. Molto probabilmente la scelta è dovuta alla volontà di eliminare l'impressione di frontalità suggerita dalla scritta intera: un'incoerenza, quest'ultima, rispetto al taglio diagonale, che resta invece evidentissima nella scritta «Offelleria» della vignetta di Greppi.

<sup>13</sup> Si veda la scheda di S. Le Men in *Daumier 1808-1879*, catalogo della mostra (Paris 1999), éd. par Ead. et al., Paris 1999, pp. 207-209.

<sup>14</sup> Su Steinlen, cfr. *Théophile-Alexandre Steinlen: l'oeil de la rue*, catalogo della mostra (Lausanne 2008-2009), éd. par P. Kaenel, Milano 2008.

9 Steinlen possono rientrare a comporre il retroterra figurativo delle *Riflessioni*. Ma non solo. Proprio in Steinlen si troveranno alcuni importanti riscontri visivi al successo del dipinto di Longoni – come una litografia del 1896 in cui il solitario protagonista delle *Riflessioni* sembra aver trovato un compagno di strada<sup>15</sup>. Si delinea così tutto un territorio di passaggio e di scambio, lungo le direttrici internazionali della figurazione di stampo socialista, che andrebbe esplorato con attenzione.

Ad ogni modo, è assai difficile stabilire con sicurezza quali vignette siano effettivamente passate per le mani di Longoni, se quella di Greppi, quelle di Daumier, o quelle di Steinlen. Qui ci si limiterà a sottolineare come il taglio delle *Riflessioni* sia grafico e strettamente legato alle convenzioni dell'illustrazione satirica, ancor prima di essere fotografico, come pure è stato più volte definito; e questo anche se la stessa impostazione diagonale verrà adottata dai fotografi negli anni a venire per rappresentare gli sguardi dei passanti sulle vetrine<sup>16</sup>.

Per valutare appieno la portata dell'operazione longoniana andrebbe a questo punto compreso se, sul fronte del divisionismo sociale degli anni Novanta, il pittore brianzolo sia o meno l'unico a sfogliare con occhio 'interessato' le pagine dei giornali umoristici. Un indizio sembra venire ancora da «Lo spirito folletto», in cui compare un'allegoria di Guido Gonin, su doppia

---

<sup>15</sup> È significativo che nella litografia di Steinlein l'eco delle *Riflessioni* sia limitato alla figura dell'affamato, ingobbato e con le mani in tasca. È proprio su questa figura che si concentrano le lodi della stampa socialista. Adirittura il giornalista e scrittore Pompeo Bettini arriva a isolarla, staccandola, per così dire, dal resto della composizione. Cfr. P. BETTINI, *L'arte proletaria alla Esposizione artistica triennale di Milano*, «Critica sociale», 4, 18, 16 settembre 1894, pp. 287-288: 288: «Le *Riflessioni* di un affamato sono una trovata elementare; il quadro si regge sopra la figura di un adolescente che non è uno dei soliti manichini della pittura romantica: è il vero e proprio tipo del vagabondo senza legge né fede, sprovvisto d'ingegno e di moneta, stimolato da terribili appetiti. Tutto ciò appare dalla sola figura, anche senza l'aiuto dell'ambiente e dei contrasti, tanta è la forza dell'osservazione e lo scrupolo del vero».

<sup>16</sup> Un caso emblematico è rappresentato dalle fotografie di Federico Patellani. Si veda, per esempio, l'immagine con una donna davanti alla vetrina di un negozio di casalinghi: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0019752>. Più in generale, sul passaggio di temi, ma anche di inquadrature, tra immagini grafiche e fotografia, A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano 2000 (ed. or. 1976), pp. 51-104. Va detto poi che l'attenzione per la grafica sociale da parte di Longoni, in questo giro d'anni, sembra essere testimoniata anche da un quadro come *La suicida* (perduto, ma noto in riproduzione), che parrebbe ricordare il Daumier di *Rue Transnoinan*. In effetti, è possibile che Daumier fosse noto a Longoni anche nelle riproduzioni edite in J. GRAND-CARTERET, *Les moeurs et la caricature en France*, Paris 1888, oppure in A. ALEXANDRE, *Honoré Daumier: l'homme et l'œuvre*, Paris 1888.

pagina, intitolata *La speranza d'Italia* (1861), con il popolo italiano che avanza unito nelle classi sociali verso un avvenire che è posto in direzione dell'osservatore: pare difficile, davanti a quest'immagine, non pensare all'altra marcia, ben più nota, di Pellizza da Volpedo con *Il quarto stato*<sup>17</sup>. 10

Nonostante queste tracce, ancora tutte da indagare, di un interesse più vasto dei pittori divisionisti verso l'illustrazione giornalistica, occorre sottolineare come non dovesse essere affatto scontato prendere a modello la struttura compositiva e il linguaggio di una caricatura per un dipinto di dimensioni medio-grandi (190x155 cm) come le *Riflessioni di un affamato*. In effetti, le esitazioni del pittore Longoni non mancano ed emergono soprattutto nel bozzetto, monocromo, conosciuto anche col titolo *Lo sguardo di un affamato*. 11  
 Qui il punto di vista impiegato è centrale, la visione è frontale, mentre la sagoma dell'affamato è di profilo, e non di tre quarti. Si direbbe che, nella fase di elaborazione del dipinto, Longoni si sia accorto delle difficoltà di resa pittorica della vetrina senza lo scorcio di traverso, e abbia deciso di adottarlo anche nel quadro. Il risultato è tutt'altro che scontato. Quasi per caso, attraverso il modello grafico, Longoni arriva ad attrarre l'occhio in modo non troppo diverso dalle prospettive stranianti di Caillebotte nei *Peintres en bâtiments*. Ma, a differenza del pittore francese, Longoni utilizza una diagonale cieca, spezzata, senza punti di fuga. Una diagonale inaudita, da un punto di vista pittorico, soprattutto se paragonata alle contemporanee inquadrature di Pusterla, Morbelli o Previati che, pur tagliate in senso obliquo, mantengono sempre delle aperture in profondità<sup>18</sup>. Una diagonale chiusa che lascia soltanto uno spiraglio nel contrappunto frontale con l'interno del *restaurant*, secondo una dinamica formale di cui resterà un'eco in quel *Fallimento* di Balla che forse rappresenta la profonda, radicale, moderna conseguenza del taglio di Longoni<sup>19</sup>. 12  
 13

---

<sup>17</sup> Non si accenna alla litografia di Guido Gonin, come potenziale fonte visiva dell'icona della marcia dei lavoratori, neppure in studi che trattano in maniera specifica i rapporti tra *Il quarto stato* e l'illustrazione giornalistica. Cfr. M. ZIMMERMANN, *Labour, art and mass media: Giuseppe Pellizza's Il quarto stato and the illustrated press*, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, pp. 331-348.

<sup>18</sup> Merita di essere menzionato, in questo contesto, l'intervento di Raffaello Giolli sul ruolo delle diagonali in Previati, interpretate in senso psicologico e stilistico, come linee di fuga, «punti di vista più eccitati» da cui lo spirito «pacioso» di Previati era attratto ma che al tempo stesso sfuggiva. Cfr. R. GIOLLI, *La diagonale di Previati*, «Il poligono», 2, 5, marzo 1930.

<sup>19</sup> Il legame con l'opera di Balla è stata portata alla mia attenzione da Flavio Fergonzi, che ringrazio per il folgorante suggerimento.

*Abstract*

This short article tries to explore the interactions between painting and graphic journalism involved by the divisionist painting *Riflessioni di un affamato* by Emilio Longoni (1894).

Interlacing several levels of analysis, including a verification of content similarities between the painting and the usually disregarded domain of social satirical illustration, it is possible to identify precise references in the composition of some cartoons dating back several decades before Longoni's work. These findings enable to reconsider the impact of graphic solutions in the Italian painting between nineteenth and twentieth centuries.



1. EMILIO LONGONI, *Riflessioni di un affamato*, olio su tela. Biella, Museo Civico (da GINEX, *Emilio Longoni*, p. 83).



2. EMILIO LONGONI (da), *Riflessioni di un affamato*, fotoincisione. In «Il 1° maggio della Lotta di classe», supplemento straordinario, 1 maggio 1894 (da *Mostra di Emilio Longoni*, p. 248).

3. SALVATORE MAZZA,  
litografia, *Ciò a cui si  
provvede* (Milano 1857).  
Dalla rubrica *Diritto  
e rovescio*. *Studi sociali  
contemporanei di Salvatore*.  
In «Il pungolo», 1, 19, 12  
luglio 1857.



4. SALVATORE MAZZA,  
litografia, *Ciò a cui si  
dovrebbe provvede* (Milano  
1857). Dalla rubrica  
*Diritto e rovescio*. *Studi  
sociali contemporanei di  
Salvatore*. In «Il pungolo»,  
1, 19, 12 luglio 1857.





5. ANTONIO GREPPI, *L'invidia*, litografia (dalla serie de *I sette peccati capitali*). In «Lo spirito folletto», 2, 35, 30 gennaio 1862.  
L'immagine è accompagnata dai versi: «Se invidia inspira all'orfana mendica / Dai rigori del freddo travagliata, / La bella vesta della fortunata... / Dite se colpa ell'è!... Chi ha un cor lo dica!!».



6. ANTONIO GREPPI, *La gola*, litografia (dalla serie de *I sette peccati capitali*). In «Lo spirito folletto», 1, 19, 10 ottobre 1861.  
L'immagine è accompagnata dal dialogo: «Ma buon amico né per te né per me ve ne hanno di queste cose». – «Dicono che sia peccato il desiderarle... a me pare invece che sia un peccato il non avere quattrini per acquistarle».



7. HONORÉ DAUMIER, « - J'ai troissous! », litografia (dalla serie delle *Émotions Parisiennes*). In «Le charivari», 11 agosto 1839 (da H. FRANZ, O. UZANNE, *Daumier and Gavarni*, London 1904, fig. D 31).

8. HONORÉ DAUMIER, « - C'est unique! J'ai pris quatre tailles... », litografia (dalla serie delle *Émotions Parisiennes*). In «Le charivari», 7 febbraio 1840 (da *Daumier 1808-1879*, p. 207).



9. THÉOPHILE ALEXANDRE STEINLEIN, *La Rue Caulaincourt*, litografia. In «L'estampe moderne», 2, 4, 25 febbraio 1896 (*Théophile Alexandre Steinlen 1859-1923*, catalogo della mostra [Paris 1953], éd. par G. Bauër, J. Lethève, J. Vallery-Radot, Paris 1953, pl. 2).





10. GUIDO GONIN, *La speranza d'Italia*, litografia. In «Lo spirito folletto», 2, 55, 19 giugno 1862.



11. EMILIO LONGONI, *Lo sguardo di un affamato*, bozzetto, olio su tela fissato su cartone (da *Mostra di Emilio Longoni*, p. 249).



12. GUSTAVE CAILLEBOTTE, *Peintres en bâtiments*, olio su tela, 1877 (da *Gustave Caillebotte 1848-1894*, catalogo della mostra [Paris 1994], éd. par K. Varnedoe, Paris 1994, p. 97).



13. GIACOMO BALLA, *Fallimento*, bozzetto, 1902 (da *Giacomo Balla 1895-1911. Verso il futurismo*, catalogo della mostra [Padova 1998], a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Venezia 1988, p. 111).







Pubblicato *on line* nel mese di marzo 2013

Copyright © 2009 *Opera · Nomina · Historiae* - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.

