

Monna Lisa col melograno: la marchesa Casati per l'arte del suo tempo

Il 9 giugno 1957 la p. 3 de «Il Mattino» di Napoli pubblica un necrologio intitolato *Una dimenticata. La marchesa Casati*: la marchesa è morta a Londra all'inizio del mese, a venticinque anni di distanza dall'asta giudiziaria parigina dopo la quale, impoverita, intensifica i rapporti con la capitale inglese, fino a trasferirvisi. L'autore dell'articolo si firma con lo pseudonimo di Swann e, a un certo punto, si lascia andare a memorie lontane: «Forse qualche appassionato di pittura rivede ancora il quadro delizioso di Boldini che la ritrae, magrissima e stilizzata, in una inconfondibile armonia lineare. Ricordo che quando visitai tanti e tanti anni fa la casa di Gabriele d'Annunzio a Pescara (quella borghesissima provinciale casa dalle gozzaniane cose di pessimo gusto che il Poeta volle lasciare immutata), solo segno della vita fastosa dell'esteta si staccava dalla parete, in una modesta cornicetta di legno, la riproduzione del quadro boldiniano della divina marchesa»¹. Ho ipotizzato cautamente altrove che l'autore del necrologio sia Giacomo Debenedetti, dato che il nome del protagonista della *Recherche* è lo pseudonimo che il critico usò durante l'attività giovanile alla «Gazzetta del popolo» (1926-1929), ben prima di tradurre Proust (1948); ma le indagini sull'identificazione non sono finora approdate a soluzioni definitive (per la sede su cui esce il necrologio, si consideri che il quotidiano napoletano aveva ospitato gli scritti di Gabriele d'Annunzio).

A proposito della riproduzione del quadro boldiniano della «divina marchesa», 'Swann' è vittima di un errore di memoria del tutto giustificabile: la modesta tavoletta a cui allude, ancora oggi sulla parete destra della camera della zia Maria, nella casa natale di d'Annunzio a Pescara², non è una riproduzione in bianco e nero del ritratto di Luisa eseguito da Boldini (olio su tela, cm. 253,4 x 140,5) ed esposto al *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, inaugurato il 14 aprile 1909, mentre l'effigiata è a Roma e aspetta di farsi spedire a casa il ritratto a mostra finita, accontentandosi del ritaglio della recensione della mostra su «Le Figaro»³. Si tratta di ben altro, come si preciserà tra poco. Per il momento, però, restiamo ancora sul quadro di Boldini, iniziando dall'ultimo episodio noto. Circa vent'anni addietro, esso fu acquistato per 1,5 milioni di dollari dal compositore Andrew Lloyd-Webber (l'autore di celebri musical come *Jesus Christ Superstar*, *Cats*, *Evita*) all'asta Christie's *15 Paintings by Giovanni Boldini collected by the Late Baron Maurice de Rotschild* (New York, 1 November 1995, Lot. 6, p. 34)⁴. Secondo il catalogo di vendita (p. 34), il ritratto sarebbe stato «sold by the artist to the Baron Maurice de Rotschild», ma in realtà rientrerebbe tra i lotti messi all'incanto all'asta giudiziaria degli oggetti d'arte della marchesa, custoditi presso il Palais Rose di Le Vésinet, il 10 dicembre 1932⁵. Immediatamente dopo l'esecuzione, il ritratto (esposto da Boldi-

ni insieme a quelli dei *Coniugi Lydig a passeggio nel Bois* e della *Contessa de Pourtalès*⁶ assume immediatamente la primazia su tutti gli altri dipinti esposti e successivamente si guadagna fama grazie a un'accurata divulgazione a stampa, promossa dalla stessa committente tra Parigi e l'Italia, sulle più rinomate riviste destinate a un pubblico abiente e femminile: la prima riproduzione appare sul più diffuso giornale francese di moda e costume dell'epoca, «Femina», il 1° dicembre 1909 (fig. 1)⁷.

L'armamentario sfoggiato dalla Casati nel dipinto era piuttosto chiaro agli osservatori del tempo, forse meno successivamente, complice anche

la difficoltà di accesso al quadro da parte di chi ne ha stilato schede e pagine critiche: la marchesa vi compare come una moderna dea degli inferi, superando in enigmaticità perfino Monna Lisa. La moda del 'sorriso alla Gioconda', ormai intesa come fatale donna-vampiro, aveva attecchito negli ambienti intellettuali parigini a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento ed era stata diffusa in Italia da d'Annunzio⁸. Luisa, accompagnata da «ses chiens», cioè i due levrieri neri⁹, si accinge a entrare nello studio di Boldini o forse vi sta uscendo; è raffigurata in guanti bianchi e in abito da passeggio di seta nera e viola e in vita sfoggia un mazzolino di violette (fiore favorito di d'An-

Noël

grand labeur et d'un entraînement unique, — et cette histoire très simple expliquera que dans son œuvre il n'y a pas d'autres prestiges que ceux qui sont à la portée de tous les peintres, mais dont ils ne savent pas se servir.

Dans la silencieuse et enivrante Ferrare, demeurée un si romanesque décor et où flotte encore une atmosphère d'art très particulière, Boldini eut pour père un peintre, excellent à la vérité, mais le plus sage et le plus ingénu des peintres. Il y a donc chez lui un héritage de race, mais, en revanche, aucune influence d'enseignement. Tout enfant, il se mit à dessiner, mais il supportait assez impatiemment les avis et les conseils paternels, et jamais il n'eut de maître attiré. Il est vrai qu'une nature douée, l'atmosphère d'art de la maison, la contemplation des tableaux du musée qui n'est pas des moins riches et des fresques du Palais de Schifanoia, expliquent très bien qu'il ait pu se passer de leçons et constituer, en somme, une éducation complète.

Nous aurions trop de choses à dire pour la longueur de cet article si nous n'en arrivions par tout de suite à ce qui a rendu Boldini universellement célèbre, à ses portraits.

Les premiers qui furent extrêmement remarquables sont ceux de *Verdi*, daté de 1887, et de *Mlle Concha*, une Chilienne, de 1888, deux pastels. Ils peuvent être considérés comme inaugurant sa grande manière, et tous deux sont très significatifs, l'un de la façon incisive, à la fois large et précise, dont il raconte la physiologie de ses plus notoires contemporains, l'autre de la séduction et du mouvement qu'il sait donner à ses plus gracieuses contemporaines.

Mais nous ne pouvons trop nous attarder ici. Il nous faut arriver enfin à ses portraits de femmes auxquels on ne trouve d'analogues avec ceux d'aucun art et d'aucune époque.

Parmi eux, voici des chefs-d'œuvre, *La Duchesse de Marlborough*, noble et fine effigie, assise et le buste dressé dans une attitude pleine de grâce et de fierté, tenant contre elle son jeune fils, tandis que le bois d'un grand canapé les enveloppe tous deux d'une ample et hardie arabesque dorée. Voici *Mme Veil-Picard*, assise également, et portant, d'un mouvement vif, la main vers sa belle chevelure sombre. Et *Mme Schneider*, et *Mme Georges Hugo*, chacune avec leur fils, deux portraits encore d'un rythme et d'une harmonie parfaites. Qui encore? *La Princesse de Rohan-Rohan*, nerveuse et inquiète image, presque dramatique, de femme à la physiologie expressive, assise, en robe beige aux draperies lâches, avec une peau de fauve sous ses pieds. Et *Mme Nimidoff*, à l'allure si entraînante! Et toute une série de femmes de théâtre, alertes, scintillantes de délicates agaceries: la *Cavalière*; *Cléo de Mérode*, symphonie en gris clair; *Mme Marthe Rénier*.

Enfin, pour couronner cette liste trop incomplète, cette étrange et émouvante *Marquise de Casati*, du Salon de cette année, peinture dont le caractère du plus moderne romanesque et les splendides accords de noir et de mauve, relevés d'une blanche fulguration, se sont gravés dans toutes les mémoires.

Dans toutes ces strophes d'un vaste poème

UN PEINTRE DE LA FEMME MODERNE

Femina

qui narre avec un lyrisme pictural inouï la femme de nos jours, que de choses il y aurait à dire, sur la sorte d'électricité qui y règne, animant les tailles flexibles, faisant tourbillonner les molles et brillantes étoffes sous l'impulsion de la marche, se contourner et se crispier les bras et les mains comme des lianes vivantes. Toutes ces portraits seront regardées aussi passionnément par nos successeurs que nous regardons les *Largillière* et les *Nattier*.

ARISTARQUE.



Portrait de la Marquise de Casati, par Boldini.
(Salon 1909)

1. Giovanni Boldini, *La marchesa Casati con levrieri*, in Aristarque, *Un Peintre de la Femme Moderne*, «Femina-Noël», 1 dicembre 1909, s.p. (foto: concessione della Biblioteca della Fondazione Ratti, Como).

nunzio per gli omaggi femminili)¹⁰. Che l'effigiata abbia definitivamente superato certe mode in voga poco prima, viene recepito subito, nel primo commento apparso il giorno dopo l'inaugurazione della mostra. Arsène Alexandre chiama in causa Carpaccio, Tintoretto e Goya come 'primitivi' per Boldini, capisce la modernità estrema della combinazione dei colori e del superamento di una certa forma di realismo nel ritratto; ma quando passa a commentare fisionomia, mimica facciale e abbigliamento della marchesa (i grandi occhi, il vestiario inconsueto perché indossato per posare in un interno), pur riconoscendo il clima complessivamente ctonio, alla fine arriva a contrapporre la rappresentazione della marchesa alla *Gioconda*, anziché accostarla ad essa: il ritratto in qualche modo segna il superamento del primato dell'enigmatica femminile in Francia fino a quel momento spettante, per gli stessi motivi (presunta diabolicità ecc.), alla misteriosa effigiata del Louvre¹¹.

Il ritrattino collocato nella casa di d'Annunzio a Pescara, dal quale siamo partiti, è altra cosa. La pittrice, che si firma con l'iniziale del nome proprio e il cognome in basso a destra, è Lidya Seccia, imparentata con Enrico, uno degli amici d'infanzia pescarese di d'Annunzio: l'identificazione dell'autrice riporta di fatto a una dimensione affettiva e familiare. Stando ai ricordi della famiglia, la Seccia inizia come dilettante, eseguendo dipinti di soggetto prevalentemente femminile, di piccolo formato e in bianco e nero; nel 1920 si trasferisce negli Stati Uniti, dove ha successo come disegnatrice di figurini per il teatro, rientrando a Pescara solo per morirvi. È certo che nel 1937 esegue le tavole di uno dei tanti *Atti di fede* a Mussolini da parte degli italiani emigrati¹². Il quadretto pescarese non rappresenta la marchesa milanese, bensì la contessa veneziana Annina Morosini: si tratta di una copia del grande ritratto presentato da Lino Selvatico alla Biennale veneziana del 1909, oggi a Ca' Pesaro e noto alla Seccia in riproduzione, forse quella apparsa su una tavola fuori testo in «Emporium» nel 1910¹³ (nella quale manca, come nel ritratto pescarese, lo scudo araldico in alto a destra, presente invece nel quadro di Selvatico)¹⁴.

La vicenda fin qui evocata tocca un punto fondamentale nella storia delle collezioni d'arte della Casati. A partire dal 1908, la marchesa è insieme musa, collezionista e mecenate e commissiona esclusivamente propri ritratti; non fa distinzione tra tecniche, materiali e generi e fonda su una capillare diffusione delle riproduzioni di essi, oltre che sulle esposizioni d'arte (a Parigi, alle Biennali veneziane, alle mostre romane e milanesi: di tut-



2. Alberto Martini, *La marchesa Luisa Casati come donna-farfalla* (*Lent reveal après bien de métépsychoses*), 1912, pastello, in Vittorio Pica, *Alberto Martini pastellista e litografo*, «Emporium», XLI, 1915, n. 244, p. 267.

to questo parlerò in altra sede), la codificazione di un'immagine ispirata anche a modelli rinascimentali, pianificata in dialogo con d'Annunzio e allineata ad alcuni dei più avanzati risultati della ricerca d'archivio su temi storico-artistici. L'identificazione con l'Isabella Inghirami delle allucinate pagine d'esordio del *Forse che si forse che no* e, per *transfert*, con Isabella d'Este, può aver influito su scelte e interessi della marchesa milanese, che sembrano orientarsi nella direzione di un'emulazione della marchesa di Mantova: dal rapporto con pittori, sarti e orefici a quello (di funesto esito per Luisa) col denaro.

Tra l'ingresso di Luisa nella mitologia letteraria con il (composito) personaggio di Isabella Inghirami dell'ultimo romanzo di d'Annunzio e la più tarda menzione della donna col nome di Coré da parte dello stesso autore nel *Libro segreto*, corrono venticinque anni (tenendo conto delle date di pubblicazione delle due opere, non delle fasi di redazione)¹⁵; tale lasso di tempo coincide grosso-

CRONACHETTA ARTISTICA.

MOSTRA DI RIFIUTATI A VENEZIA.

A Venezia si era venuto di fondo. Un cerchio di malcontento s'era ed insidia la Biennale. Quest'anno un gruppo di giovani artisti veneti, offesi per l'ostracismo opposto dalla Giuria alle opere da essi presentare, e più, forse, dalla motivazione del verdetto, hanno organizzata una mostra di rifiutati inaugurata con successo il 29 dello scorso giugno in una sala dell'Albergo Excelsior al Lido.

Non è una esposizione di ribelli alla tradizione, come quelle famose dei *Salon des refusés*, poiché tendenze diverse vi son rappresentate, dalle più conservatrici alle più audaci. Essa vuole essere soltanto una protesta documentata contro l'esistente ingiustizia di escludere dalle Internazionali veneziane giovani artisti che valgono non meno certo di molti altri scultori e pittori che sono stati liberamente invitati ed accettati. Il risultato è tale da appagare il loro intento.

Ritroviamo due valenti artisti che tanto fervore di dibattiti suscitano lo scorso anno nella mostra di Palazzo Pesaro: Arturo Martini e Gino Rossi. L'opera presenta una scultura colorata, un *Pierrot* tutto vibrante di un sardonico riso, e un gruppo di sette acquedotti, *Stati d'animo*, la cui il leggero rimbombare delle linee fa risaltare a pieno la vaga aspirazione verso immagini di sogno. L'altro, insieme ad alcuni pregevoli disegni, ha una serie di ritratti ricchi di contenuto spirituale nel loro interessante sintetismo.

Un giovane artista che cerca di aprirsi una strada onorevolmente tenendo fissi gli occhi a maestri d'eccezione, quali l'Ensay e il Laserna, ad esempio, è Roberto Secchi. Egli tenta con notevole risultato eleganti armonie cromatiche e studia con vivace penetrazione tipiche figure.

Buone cose ha Guido Caldesi, soprattutto un trittico *Carne, carne, sempre carne*, che si potrà discutere sotto qualche aspetto, ma cui non si può



LUISE DE BLAAS: RITRATTO DELLA MARCHESA CASATI.

(Fot. Pica).

3. Lolo de Blaas, *Luisa Casati come contessa di Castiglione*, in Luigi Serra, *Mostra di rifiutati a Venezia*, «Emporium», XL, n. 236, p. 153.

modo con il periodo che segna la presenza della marchesa nel mondo dell'arte e della cultura. Prima di conoscere Boldini a Venezia, l'incontro più gravido di conseguenze con un artista è quello che Luisa ha con Alberto Martini nel 1906 a Roma. L'inclinazione di Martini ad assecondare la vena macabra e onirica della committente, la specializzazione dell'artista nell'illustrazione in bianco e nero, l'amicizia stretta con la moglie di Martini, Maria Petringa, contribuiscono a consolidare il rapporto. Martini diventa il ritrattista di fiducia di Luisa, viene messo sotto contratto e dal 1912 al 1934 realizza dodici ritratti della marchesa, non tutti giunti fino a noi¹⁶, in scala al vero o superiore, come quello a pastello, alto tre metri e mezzo, esposto nella sala 19 della Biennale di Venezia nel 1914 (fig. 2) e promosso su «Emporium» da un ammirato Vittorio Pica¹⁷. Nel 1914, sulla medesima rivista, Luigi Serra pubblica le riproduzioni dei ritratti a olio eseguiti a Venezia nel 1913 da Lolo de Blaas ed esposti alla Mostra degli artisti rifiutati dalla giuria della Biennale di Venezia (figg.

154

CRONACHETTA ARTISTICA.

negare una sana ed intensa ricerca d'intima significazione che culmina nel pannello centrale segnato da vigorosi accenti di carattere. Accanto a questo si notano alcuni ritratti, fra i quali preferisco quelli

degno di nota. Si tratta, in genere, di espressioni pervasive scorse di qualcosa accanto di localizzato, sì che la visione amplia il suo respiro e si avvia di un nobile spirito ornamentale. Tra



LUISE DE BLAAS: RITRATTO DELLA MARCHESA CASATI.

(Fot. Pica).

di signorina; un dipinto inteso con vaghezza decorativa, *Placide*; sei piatti adornevolmente coloriti ecc. Lolo de Blaas espone due ritratti della marchesa Casati, che ci rivelano una personalità singolare, il cui interessamento si intensifica nell'efficacia dell'arte. L'abbigliamento, l'attitudine, le movenze, lo sfondo, tutto assume un valore espressivo e suggestivo che è il soggetto vitale della figurazione. Federico Wolf Ferrari vanta un insieme di opere

eccezionali paesi ha Alon Velichin arriva da un sereno lume di poesia; due il Canziani, *Martina e Gloria nascente*; Rossa Veneto presenta un *Martino* mirabile di freschezza e di luminosità. Vittorio Zaveri Tassia espone un *Ritratto di mia madre*, subito accorto parlante, oltre ad un modo femminile. *Più terra di spirito*, modellato con seri intenti, e a due altre opere. Un buon ritratto di giovane ha Adolfo Callegari, dipinto con larghezza signorile; comito-

4. Lolo de Blaas, *Luisa Casati come Arlecchino bianco*, in Luigi Serra, *Mostra di rifiutati a Venezia*, «Emporium», XL, n. 236, p. 154.

3, 4)¹⁸ dove quell'anno figurano comunque ben due ritratti di Luisa: il pastello di Martini e, nella sala 31, una cera di Troubetzkoy (fig. 5). La scultura in gesso ora presso il Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza (fig. 6) è ritenuta una prova preparatoria della scultura esposta a Venezia¹⁹; il gesso, mutilo, appare forse una derivazione dalla cera e corrisponde alla gettata in gesso esibita alla mostra internazionale della Secessione a Roma nel 1913²⁰. È noto infine un altro esemplare del ritratto, in bronzo (fig. 7), che non è il primo²¹: potrebbe essere una derivazione dal prototipo in cera.

Nel 1915, ancora su «Emporium», Pica riproduce in una tavola fuori testo il ritratto a china del giovane illustratore messicano²² Roberto Montenegro (fig. 8), per il quale la Casati, in un costume disegnato da Leon Baskt e tessuto d'argento da Paul Poirer, posa nei panni di Coré, con in mano una melagrana, frutto consacrato come simbolo personale da d'Annunzio nel romanzo *Il Fuoco*: il nome greco Coré, allusivo a Persefone, sostituisce



5. Pavel Troubetzkoy, *La marchesa Luisa Casati con un levriero*, 1913, cera, misure non verificabili, ubicazione sconosciuta (foto: ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondazione La Biennale di Venezia).

6. Pavel Troubetzkoy, *La marchesa Luisa Casati*, 1913, gesso non patinato, cm 60 x 15 x 37, Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, inv. T n. 53.



7. Pavel Troubetzkoy, *La marchesa Luisa Casati con un levriero*, 1913, bronzo, cm 58 x 33 x 32, collezione Lucile Audouy.

8. Roberto Montenegro, *Luisa Casati come Coré/Persefone con un abito di Bakst e Poirer*, tavola fuori testo in Vittorio Pica, *Due giovani illustratori americani (Roberto Montenegro e Gregorio Lopez-Naguil)*, «Emporium», XLI, 1915, n. 241, pp. 19-37.





9. Giacomo Balla, *La Marchesa Casati, con gli occhi di mica e il cuore di legno. Assieme plastico ritratto*, copertina di «Il Mondo», V, 75, 30 marzo 1919.

10. Albertino Piazza da Lodi, *Madonna col Bambino e il cardellino*, ca. 1520, cm 31,8 x 23,5, olio su tavola, collezione privata [foto: © Christie's Images Limited, 2008].



quello di Monna Lisa almeno dal 1913, quando d'Annunzio si rivolge a Luisa in privato. Sul ritratto il poeta si esprime così: «Il ritratto d'oro è molto bello. E Coré porta la mia melagrana: il pomo punico!»²³. L'ambientazione, che spinge all'estremo il decorativismo di Aubrey Beardsley, consente a Pica di inserire il ritratto in un canone figurativo contemporaneo piuttosto alto, «accanto alle altre glorificatrici immagini che della snella e flessuosa persona, dalla grazia aristocraticamente raffinata, dell'intellettuale gentildonna lombarda hanno fissato, sulla tela e sulla carta o nella cera, Boldini e Bakst, Martini e Troubetzkoy»²⁴.

Attenzione particolare merita il rapporto di Luisa con i Futuristi (al quale Fabio Benzi ha dedicato un recente contributo, ricco di ipotesi suggestive sull'identificazione delle sculture di Boccioni di proprietà della marchesa): tra i diversi ritratti di Luisa realizzati da Giacomo Balla spicca il busto polimaterico *La marchesa Casati con gli occhi di mica e il cuore di legno* (fig. 9), con gli occhi regolati da un meccanismo semovente collegato al cuore: esposto, insieme a una *Nascita di Venere* (*Sintesi dinamica*) di Vitelleschi, di proprietà della stessa marchesa, alla Grande Esposizione Nazionale Futurista organizzata a Milano da Marinetti nell'immediato dopoguerra, il busto fu consacrato, decenni dopo quell'occasione, dalla superba satira di Gadda nel *San Giorgio in casa Brocchi*, straordinaria ecfrasi dell'opera²⁵.

L'apprezzamento della Casati per la polimatericità recuperata dai Futuristi va di pari passo con una vera e propria ossessione per maschere ed effigi di cera. Le radici andranno individuate in un certo clima, inaugurato dal dibattito sul busto di fanciulla in cera di Lille, che coinvolge Henry Thode e Franz Wickhoff negli anni Ottanta dell'Ottocento, passando per quello sul busto in cera di *Flora*, attribuito da Wilhelm von Bode a Leonardo (1909), e culminante nell'uscita della *Storia del ritratto in cera* di Schlosser (1911); si tenga anche a mente l'interesse europeo per la creazione di musei di arte applicata o di arte industriale tra Otto e Novecento, oltre che (in una dimensione più personale) l'attenzione alla ceroplastica di d'Annunzio, che nella villa appartenuta a Thode andrà ad abitare; anche il travaso nell'ultimo romanzo dannunziano del 1910 delle ricerche di Luzio e Renier su Isabella d'Este dà risalto, alla fine della visita alla reggia dei Gonzaga, all'interesse di Isabella per le maschere²⁶. La Casati comincia a commissionare propri ritratti in cera dal 1913: uno di essi (abbigliato con il costume argenteo indossato per posare per Montenegro), compare come 'doppio' della marchesa alla fine della prosa poetica erotico-macabra *La figure de cire*, che d'Annunzio avrebbe dovuto pubblicare in un volumetto

da Treves fin dal 1913, corredandolo con un ritratto di Luisa, come si deduce dalla più tarda lettera del 29 gennaio 1924 in cui Luisa specifica: «Ecco due disegni di Drian. La fotografia per la *Figura di cera* non è pronta. Prendi per il libro quella che ho dato»²⁷ (forse Luisa si riferisce a una delle due copie della fotografia scattata a Parigi da Man Ray due anni prima, ritrovate nello scrittoio dell'Officina della Prioria al Vittoriale in una busta sulla quale si legge: «*La figura di cera* | Gli occhi di vetro e gli occhi morenti... | Coré - Coré - Coré»)²⁸. Il testo della prosa poi fu inglobato nel *Libro segreto*, uscito nel 1935²⁹. Il ritratto in cera non è stato ancora individuato con sicurezza; a una «figura di cera» in suo possesso, sicuramente in miniatura, fa riferimento nel febbraio 1922 d'Annunzio, descrivendo la statuetta «vestita di merletti preziosi e ornata del toson d'oro. Fragilissima, ha sfidato i viaggi e i pericoli. Non le manca neppure un dito delle tenuissime mani. Sembra un'immaginetta foggia per l'*involtura*»³⁰. Nel recente catalogo della mostra sulla Casati, Raffaella Castagnola ha proposto di identificarla con la statuetta polimaterica anonima «solo di recente riemersa all'attenzione fra le migliaia di oggi che affollano il Vittoriale», sulla quale sono auspicabili indagini approfondite³¹.

In definitiva, si possono poco alla volta ricomporre le tessere che consentono di ricostruire la genesi e la fortuna della galleria di ritratti che Luisa esibiva fino al 1932 nell'ala del Palais Rose a Le Vésinet, denominata *Ermitage*; alla fine dello stesso anno dovette disperdere a un'asta giudiziaria la maggior parte dei suoi beni. Cercò di recuperarne una parte dopo qualche tempo, elaborando a Londra una *List of goods lost by Marquise Luisa Casati*³². La lista dattiloscritta è preziosa perché divide i beni per generi: abbigliamento e accessori, vasellame, oggettistica di pregio e pezzi da arredamento, infine *pictures*. Le ventitré opere elencate, diverse per tecnica e raggruppate sotto i nomi degli artisti, hanno in comune il soggetto e l'esecuzione contemporanea: sono ritratti della proprietaria «between one square yard and lifesize» in diversi atteggiamenti o nelle vesti di personaggi mitologici, come Circe, o storici, come la contessa di Castiglione, tutti «well framed»; non c'è nessuna opera antica. Però il 5 dicembre 1917 d'Annunzio risponde così a una lettera di Luisa (non giunta a noi): «Conosco questa effigie dell'Estense; anzi posseggo la medaglia, e amo infinitamente il rovescio». Allo stato attuale non sappiamo se Luisa si sia procurata un esemplare della medaglia col ritratto di una [o un?] Estense (forse proprio Isabella), oppure se più semplicemente abbia inviato al poeta una riproduzione della medaglia, di cui egli dichiara di essere già in possesso³³. Per restare in tema, non sappiamo se la Casati comprasse anche arte antica:



11. Mario Natale Biazzi, *Luisa Casati*, fine anni Dieci-inizio anni Venti, cm 43,4 x 41,4, olio su tela, collezione P. Schmidlin.

potrebbe aver acquistato, credendola di Bernardino Luini, la *Madonna col bambino e il cardellino* (fig. 10), poi battuta all'asta da Christie's a Londra l'8 luglio 2008 con l'attribuzione ad Albertino Piazza da Lodi e l'attraente provenienza dalla collezione della Casati³⁴.

È improbabile che sia stata lei stessa a chiedere al cremonese Mario Biazzi di farle un ritratto dall'afflato per niente sulfureo come ci si aspetterebbe (fig. 11), risalente alla fine degli anni Dieci o all'inizio dei Venti (come mi suggerisce Marco Tanzi, reduce da una retrospettiva sul pittore da cui sono emerse importanti novità); tale cronologia imporrebbe di ancorare il ritratto alla fortuna tutta lombarda di Luisa come modella, dopo la fama accresciuta localmente dal ritratto polimaterico di Balla, esposto alla mostra del 1919; Biazzi avrà realizzato il quadro da una fotografia apparsa su qualche giornale, non dal vivo³⁵. Purtroppo nella mostra veneziana in corso non vengono affrontate le questioni di iconografia e cronologia, che resta indeterminata o addirittura contraddittoria all'interno del medesimo saggio in catalogo. Daniela Ferretti menziona il pittore e il ritratto, illustrato a p. 27 con la didascalia «s.d.» e impaginato accanto al ritratto di Luisa di Jean de Gaigneron del 1922 (l'affinità fisionomica forse avrebbe potuto mettere sulla strada della cronologia esatta); ne definisce l'autore un «pittore tardofuturista lombardo»,

ma implicitamente ancora la cronologia del ritratto, se ho ben capito, alla fase del declino di Luisa, posteriore all'asta del 1932, basandosi sul viso della donna, «assorto e malinconico», in cui «dell'ido- lo ieratico che ha ispirato generazioni di artisti non v'è più traccia», fino a concludere: «Un'epoca è finita»³⁶. Nell'*Elenco delle opere in mostra*, alla fine del catalogo, a p. 282 questo timido suggerimento in direzione degli anni Trenta scompare e la didascalia «s.d.» ricompare identica a quella di p. 27.

Nel 1913 Luisa si fece ritrarre a Parigi da Amos Nattini, tra le *Canzoni della gesta d'oltremare* e l'*Inferno* dantesco³⁷. E che dire del brutto ritratto per il quale posa davanti a Zuloaga a Parigi nel 1924, complice ancora una volta d'Annunzio, quando la fortuna italiana dell'artista spagnolo ormai declina? Durante la realizzazione dell'opera, tra le ultime sedute di posa e in attesa che la tela asciughi, Luisa passa del tempo col pittore e con Miguel de Unamuno, autoesiliatosi di fresco, scegliendo cartoline ricordo da firmare tutti e tre insieme (il pittore, l'effigiata, l'astante) per il poeta pescarese rimasto in Italia³⁸.

La mostra in corso su Luisa Casati (la prima in assoluto) insiste sull'aspetto di «musa» e «opera d'arte vivente» della protagonista. Una simile impostazione si sarebbe sicuramente giovata di una raccolta a tappeto di tutti i ritratti noti di Luisa (che peraltro aveva proficuamente provato a fare per primo Dario Cecchi nel suo libro), magari passando in rassegna anche le riviste italiane e straniere dell'epoca e gli archivi privati degli eredi, che probabilmente riservano ancora qualche sorpresa, come io stessa ho potuto appurare quando, sulla base dei materiali conservati dagli eredi di Lady Moorea Black, ho pubblicato la lista dei beni per-

duti da Luisa. Sarebbe stato particolarmente utile veder tornare a una mostra il primo è più celebre dei ritratti di Boldini (non sono al corrente, ovviamente, delle circostanze che hanno motivato la lacuna espositiva). Suggestiva si sarebbe rivelata anche la linea del collezionismo (oggi tanto di moda, sempre molto attrattiva per il pubblico), che avrebbe potuto essere indagato riunendo le opere ancora individuabili, acquistate o commissionate da Luisa; per questa via si sarebbero valorizzate anche le ipotesi più interessanti emerse dalle ricerche collegate alla mostra, quelle sulle sculture di Boccioni a lei appartenute e sui reperti riconducibili alla passione della Casati per la ceroplastica. Accanto agli indubbi meriti, la mostra veneziana suggerisce dunque quanto ancora ci sia da fare per precisare la vocazione collezionistica e la fortuna iconografica della celebre marchesa³⁹. Una rassegna delle testimonianze storiche sulla marchesa di Milano (realizzata seguendo magari il modello di Luzio e Renier, che misero in serie quelle relative alla marchesa di Mantova)⁴⁰ risponderebbe forse perfino all'interrogativo di Alberto Arbasino che così lamentava un'assenza vistosa nel pantheon di *socialités* di Jacques-Emile Blanche: «Ma come si fa a lasciarsi sfuggire l'ancora più mitica Marchesa Casati, che fu una tale ghiottoneria per tutti gli artisti della medesima risma? (Non è possibile. Non può non esserci, da qualche parte)»⁴¹. Che antologia si otterrebbe, da d'Annunzio a Gadda ad Arbasino!

Floriana Conte
Dipartimento di Beni culturali
e Scuola Superiore ISUFI,
Università del Salento

NOTE

Ho presentato dati inediti sull'argomento in Luisa Casati collezionista e mecenate tra 1908 e 1915, in *Identità nazionale e memoria storica*. Le ricerche storico critiche sulle arti nell'età postrisorgimentale (1870-1915), atti del convegno della Società italiana di Storia della critica d'arte [SISCA], II, Firenze, 2013, pp. 325-344 [*Annali di Critica d'arte*], IX, 2013]; ne ho parlato inoltre in una conferenza tenuta al Rotary Club «Giardini» di Milano, il 19 novembre 2012: s'intenda pertanto il presente lavoro come un'agenda di ricerche in corso. Sono grata a Giovanni Agosti, a Orietta Rossi Pinelli e in particolare a Marco Tanzi per avere discusso con me alcuni argomenti del lavoro, la cui resa finale spetta ovviamente soltanto alla mia responsabilità. Ringrazio inoltre Mr. e Mrs. Octa-

vius Black, Mbhari Fraser, Pippa Bateman, Londra; Elena Cazzaro e Marica Gallina, ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia; Chiara Francina, Biblioteca della Fondazione Ratti, Como; Alessandro Tonacci e Roberta Valbusa, Archivi e biblioteche della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani», Gardone Riviera; Massimiliano Cremona, Museo del Paesaggio, Verbania Pallanza; Ezio Benappi, Torino.

1. Pubblico il necrologio in appendice a Conte, *Luisa Casati*, cit., pp. 342-344.

2. Ho identificato il ritratto nell'aprile 2011: Maria Cristina Semproni mi ha consentito di fotografarlo e misurarlo e mi ha aiutato fornendomi informazioni e materiali bibliografici, tra cui *La casa natale di Gabriele d'Annunzio nella Vecchia Pescara*, a cura di L. Arbace, Pescara, 2011, p. 66, che

rappresenta l'ultima voce bibliografica in cui il dipinto viene illustrato, pur senza che se identifichi il soggetto.

3. Si deduce dalle lettere a lei indirizzate da Boldini il 5 gennaio, il 28 marzo, il 13 e il 14 aprile 1909, riunite da P. Dini e F. Dini, *Boldini. Catalogo ragionato 1842-1931*, Torino, 2003, II. *L'epistolario*, pp. 184-185.

4. Cfr. A. Dumas, *The Marchesa Luisa Casati*, and *Catalogue. Giovanni Boldini*, 136, in *Pre-Raphaelite and Other Masters: the Andrew Lloyd-Webber Collection*, catalogo della mostra, a cura di N. Rosenthal, M.A. Stevens, London, 2003, pp. 184, 295.

5. Per la data dell'asta cfr. d'Annunzio, *Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa*, a cura di R. Castagnola, Milano, 2000, p. 29; i documenti relativi alla confisca dei beni, all'ordinanza di vendita e ai risultati dell'asta, invece, vanno ancora rintracciati negli archivi francesi. La notizia errata sul passaggio di proprietà da Boldini a Rotschild è passata dal catalogo Christie's alla maggior parte della bibliografia su Boldini: cfr. per esempio Dini, Dini, *Boldini. Catalogo ragionato*, cit., III, 2, p. 500, e *Pre-Raphaelite and Other Masters*, cit., p. 295. Stando a quest'ultima voce bibliografica, il dipinto non ha subito ulteriori passaggi di proprietà, come a prima vista parrebbe da T. Panconi, *Giovanni Boldini: l'opera completa*, Firenze, 2002, p. 496, che ne dichiara la collocazione in «collezione privata, Milano»; ma lo stesso Panconi mi scrive, in una comunicazione epistolare del dicembre 2012, di non essere certo della fondatezza del dato da lui riferito nel volume. E. Camesasca, *L'opera completa di Boldini*, Milano, 1970, riferisce correttamente il passaggio di proprietà dalla marchesa al barone, ma lo colloca al 1929.

6. Cfr. Camesasca, *L'opera completa di Boldini*, cit., tav. LV e p. 125, n. 461, per il primo ritratto ora presso il Museo Boldini di Ferrara (per l'attuale collocazione cfr. Dini, Dini, *Boldini. Catalogo ragionato*, cit., III, 2, pp. 511-512, n. 987 (si intenda come un refuso di stampa «Lyding» al posto di 'Lydig' nel titolo della scheda); e ivi, p. 124, n. 453 per la seconda tela. Su Rita de Acosta Lydig, coetanea di Luisa ma già celebre per la propria eleganza e i rapporti con gli artisti nel 1909, può andar bene rileggere C. Beaton, *Lo specchio della moda* (1954), Milano, 1955, pp. 141-154.

7. Cfr. Aristarque, *Un Peintre de la Femme Moderne*, in «Femina-Noël», 1 dicembre 1909, s.p.

8. Cfr. la ristampa del libro di M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, 1999, pp. 215-218: 217.

9. I cani sono due, non uno, come invece affermano le didascalie a me note delle riproduzioni del dipinto e l'intitolazione di esso nel documento stilato dopo l'alienazione del ritratto pubblicato in *Appendice* all'articolo di chi scrive, *Luisa Casati*, cit. Il secondo levriero è visibile a destra della marchesa ed è raffigurato da tergo, solo in parte. La presenza duplice degli animali è confermata da Robert de Montesquiou, il quale parla di «ses chiens», al plurale, nei versi dedicati a Boldini nel 1921. Camesasca nella scheda sul *Ritratto della marchesa Luisa Casati, con un levriero*, in *Id., L'opera completa di Boldini*, cit., p. 123, n. 445, attesta che, fino all'uscita di quel numero 37 della collana «I Classici dell'arte», l'accesso al dipinto era difficile (per esaminarlo si doveva ancora ricorrere alla sbiadita prima riproduzione

a colori, uscita nel 1909, qui a fig. 1) e che per questo non era possibile verificarne le dimensioni effettive, il supporto, la presenza di firma e data, né la presenza dei cani ricordati da Robert de Montesquiou nei suoi versi, trascritti da Camesasca dal «manoscritto di questa composizione [...] donato dalla vedova del pittore al Museo Boldini di Ferrara»; più puntuale riferimento a tale manoscritto, pur senza darne la segnatura, fa D. Cecchi, *Coré: vita e dannazione della marchesa Casati*, Bologna, 1986, p. 250, rilevandone la data «Juin 1921» e la dedica a Boldini; Beaton, *Lo specchio della moda*, cit., p. 169, ricorda i due levrieri sulla base dello schizzo d'après del dipinto.

10. A due cani neri, Erebo e Lete, posseduti dalla marchesa tra il 1908 e il 1909, fa riferimento d'Annunzio, *Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa*, a cura di R. Castagnola, Milano, 2003, pp. 44, 48, senza specificarne la razza. Per la predilezione dannunziana per le violette, cfr. almeno ivi, pp. 45-46. Ho fornito la corretta lettura iconografica del ritratto, ora approfondita nel presente articolo (accettato dalla rivista nel 2013 e perciò indipendente dal catalogo della mostra *La divina marchesa: arte e vita di Luisa Casati dalla Belle Époque agli anni folli*, a cura di G. Mori, Milano, 2014), in *Luisa Casati*, cit., pp. 330-331; al mio contributo fa riferimento G. Mori, *Luisa Casati, Casaque, Casinelle, Coré: opera d'arte vivente*, in *La divina marchesa*, cit., pp. 29-93: 66, 75-76, nn. 109-110.

11. La recensione dell'esposizione, che si deve ad A. Alexandre, *Les Salons de 1909. Société Nationale des Beaux-Arts*, in «Le Figaro», 14 avril 1909 (55, s. 3, n. 104), pp. 4-6, è sempre riportata parzialmente, in traduzione e di seconda mano nelle schede e nella bibliografia di vario tipo sul ritratto. In un'auspicabile raccolta delle fonti relative alla fortuna della marchesa, occuperebbe un posto di rilievo la parte iniziale del paragrafo intitolato *M. Boldini*.

12. Cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, 2000, pp. 15, 47, 266, e Conte, *Luisa Casati*, cit., p. 331.

13. P. Molmenti, *Artisti contemporanei: Luigi e Lino Selvatico*, in «Emporium», XXXI, 1910, 184, pp. 243-266, tavola fuori testo.

14. In Conte, *Luisa Casati*, cit., pp. 331-332, sulla base del necrologio di «Swann» e dell'affinità fisionomica tra la donna del ritratto e la Casati, avevo identificato con quest'ultima il personaggio del quadro di Pescara. Appare corretta, pur se priva di riferimento esplicito al dipinto di Selvatico, la prima delle due identificazioni dubitativamente riferite da L. De Tommaso, R.M. Molisani, M.C. Semproni, *Il Museo «Casa natale di Gabriele d'Annunzio»*, in «...l'abito che portava». *Guardaroba di Pescara*, Roma, 2008, pp. 99-151: 120-121, fig. 34 («un piccolo dipinto raffigurante una elegante figura femminile, identificata dagli storici locali come la dogaresa Anna Morosini o, più probabilmente, con Maria Votruba»).

15. G. d'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, Milano, 1910; *Id.* [A. Cocles], *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, nella stamperia veronese di Arnoldo Mondadori a istanza di Angelo Cocles asolano, 1935.

16. Cfr. A. Martini, *Una grande artista. Parigi*, in *Id., Vita d'artista*, in *Alberto Martini. Mostra antologica*, catalogo

della mostra, a cura di P. Bellini con la collaborazione di M. Goldin e S. Orlandini, Susegana (Tv), 1988, pp. 142-188: 167.

17. V. Pica, *Alberto Martini pastellista e litografo*, in «Emporium», 1915, XLI, 244, pp. 262-272: 267-268.

18. L. Serra, *Mostra di rifiutati a Venezia*, in «Emporium», 1913, XL, 236, pp. 153-156: 153-154.

19. Lo credono S.D. Ryersson e M.O. Yaccarino, *Infinita varietà: vita e leggenda della Marchesa Casati*, traduzione di E. De Medio, Milano, 2003, p. 273.

20. Cfr. S. Frezzotti, scheda 168, in *Paolo Troubetzkoy 1866-1938*, catalogo della mostra, a cura di G. Piantoni e P. Venturoli, Torino, 1990. Cfr. Cecchi, *Coré*, cit., p. 252, per la bibliografia precedente.

21. Così credono Ryersson e Yaccarino, *Infinita varietà*, cit., p. 272. Il gruppo viene elaborato a partire dal 1911 e la fusione viene conclusa a Parigi dopo il settembre 1913: si deduce da J. Grioni, *Storia di un'amicizia: d'Annunzio e Troubetzkoy*, in «Nuovi Quaderni del Vittoriale», Milano, 1995, pp. 133-145: 142-143.

22. V. Pica, *Due giovani illustratori americani (Roberto Montenegro e Gregorio Lopez-Naguil)*, in «Emporium», 1915, XLI, 241, pp. 19-37.

23. Cito da d'Annunzio, *Infiniti auguri*, cit., p. 97, dov'è riportato anche un telegramma precedente, in cui la marchesa annuncia al poeta l'invio del ritratto di Montenegro.

24. Pica, *Due giovani illustratori*, cit., p. 31.

25. In C.E. Gadda, *Opere*, edizione diretta da D. Isella, II. *Romanzi e racconti*, Milano, 1999³, p. 677; ho trascritto il passo in Conte, *Luisa Casati*, cit., p. 337. Per la mostra, cfr. *Grande esposizione nazionale futurista. Catalogo*, Milano, 1919, ristampa anastatica Firenze, 1979: il busto di Balla viene menzionato col titolo riportato in corsivo a testo nella voce di catalogo num. 27, p. 8, nella quale si specifica anche che l'opera in quel momento è di proprietà della stessa Casati; la *Nascita di Venere (Sintesi dinamica)* è il num. 314, p. 22. Vitelleschi il 23 aprile 1918 scrive un biglietto a d'Annunzio dalla casa romana di Luisa, al posto della padrona di casa, impedita nella scrittura da un infortunio a un braccio: cfr. d'Annunzio, *Infiniti auguri*, cit., p. 185. Entrambi i dati consentono di confermare, con prudenza, che l'identità del Vitelleschi autore della *Nascita di Venere* e del ritratto della stessa Casati «as Circe» (cfr. Conte, *Luisa Casati*, cit., p. 346) sia il marchese Giuseppe Vitelleschi, fuggendo «il dubbio che il ritratto futurista sia opera di un altro Vitelleschi, Francesco, citato con questo nome, ma forse erroneamente, da E. Crispolti nell'indice dei nomi del primo volume dei *Nuovi Archivi del Futurismo*, Roma 2013», come pensa F. Benzi, *Luisa Casati e il futurismo: una musa per la modernità*, in *La divina marchesa*, cit., pp. 95-113: 110, 113 n. 20.

26. Sulla fortuna storica europea della ritrattistica in cera da Thode a Schlosser, cfr. S. Urbini, *Somnii explanatio. Nuove sull'arte italiana di Henry Thode*, Roma, 2014, pp. 45-78 (in particolare pp. 52-55 e n. 29 per la fortuna italiana, editoriale ed espositiva, del busto di Lille), e A. Daninos, *Introduzione*, in J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio* (1911), Milano, 2011, pp. VII-XIII: VIII, 103, n. 260. Di diverso parere Mori, *Luisa Casati, Casaque, Casinelle, Coré*, cit., p. 64, che non ritiene direttamente dipendente da tale clima culturale e dalle sue ricadute sull'estetica di

massa, dai musei delle cere al cinema (cfr. su questo Urbini, *Somnii explanatio*, cit., p. 63), la passione della Casati per i propri doppi in cera. D'Annunzio aveva suggerito di specializzarsi nella plastica in cera alla scultrice russa Catherine Barjanski, la quale con tale materiale realizza il suo secondo ritratto effigiando proprio la Casati; quest'ultima diviene mecenate della scultrice dopo la raccomandazione del poeta: cfr. C. Barjansky, *Portraits with Backgrounds*, New York, 1947, pp. 6, 18, 20-21, 73.

27. In d'Annunzio, *Infiniti auguri*, cit., p. 132.

28. L'informazione è in Castagnola, *Prefazione*, in *Infiniti auguri*, cit., p. 17 e andrebbe verificata direttamente; una terza copia dello scatto è ancora oggi esposta nello stesso ambiente, in una cornice con la dedica autografa di Luisa: «A Ariel Coré | [seguono due parole da verificare sull'originale] Circe».

29. Per la tradizione manoscritta ed editoriale di *La figure de cire* (inizialmente intitolata *Dans l'ivresse* nel manoscritto ora presso la Biblioteca Cantonale di Lugano e già presso la Casati) cfr. R. Castagnola, *La figure de cire*, in d'Annunzio, *Infiniti auguri*, cit., pp. 193-194.

30. D'Annunzio, *Infiniti auguri*, cit., p. 117.

31. Cfr. R. Castagnola, *Inafferrabile come un'ombra dell'Ade*, in *La divina marchesa*, cit., pp. 195-209: 197, 206.

32. Pubblicata da chi scrive in *Luisa Casati*, cit., pp. 344-347, e del cui legame con i «beni 'perduti' nell'asta del 1932» dubita Benzi, *Luisa Casati e il futurismo*, cit., p. 113 n. 21, ipotizzando che la lista possa elencare piuttosto «quelli fortunosamente scampati alla rovina e lasciati in deposito a Parigi (forse intendeva, nel suo inglese imperfetto, 'left')»; tale ipotesi è tuttavia improbabile, dato che la lista elenca, per esempio, il ritratto di Boldini che sarebbe stato messo all'asta proprio nel 1932 (cfr. *supra*).

33. Cfr. d'Annunzio, *Infiniti auguri*, cit., p. 106. Non credo che d'Annunzio faccia confusione con le medaglie pisanelliane di Cecilia Gonzaga e Novello Malatesta citate ne *Il Fuoco*, su cui cfr. B. Tamassi Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, 1949, pp. 530-535; andrà verificato se d'Annunzio possedeva un esemplare della medaglia di Isabella d'Este dovuta a Gian Cristoforo Romano, sulla quale si vedano G. Agosti, *Ai fanatici della Marchesa*, introduzione a A. Luzio, R. Renier, *La cultura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di S. Albonico, Milano, 2005, pp. VII-XXXVII: XXXVI-XXXVII e n. 109; *Id.*, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, 2005, p. 477, e la scheda di M. Marongiu, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di P. Ragionieri, Firenze, 2005, pp. 40-41, n. 5. All'asta dei beni della Capponcina nel 1911 andò il lotto 540: «Tre medaglie in bronzo, due con effigie [sic] Eleonora Estense e nel verso due diverse allegorie opera del Pisanello»: cfr. *Impresa Vendite Galardelli e Mazzoni*, 11 via del Giglio, catalogo n. 15, anno XXIII, 1911, *Catalogo della collezione Gabriele d'Annunzio esistente nella Villa La Capponcina presso Settignano [...]. La vendita volontaria all'incanto verrà effettuata dall'impresa suddetta nei giorni 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13 e 14 giugno 1911 a ore 15 [...]*, p. 39.

34. Il catalogo della Christie's Sale 7609, *Important Old Master & British Pictures Evening Sale*, 8 July 2008, London, King Street, correda il lotto n. 1 di una nota di provenienza

da verificare e approfondire: «The Commune of Rovello, now in the *provincia* of Como, was granted as a feudal possession to Giovanni della Porta in 1649, to whom this painting belonged. The Commune remained the fief of the family until 1763, when a later Giovanni della Porta, Count of Rovello, died». In catalogo si specifica anche che la tavola riporta sul retro l'«inscription 1654 DEL CONTE DI ROVELLO DON. GIO:^{NI} DELLA PORTA. L'anno M.D.C.L.I.V. Pittura del Luino. CHE SI LASCIA IN PERPETVA PRIMOGENITVRA Per essere un quadro insigne, di Vecchio di Casa'», e che passa poi alla «Contessa Piccolomini (according to a label on the reverse)». In particolare, l'approdo presso «Luisa Casati Stampa di Soncino, Marchesa di Roma, and by descent to the present owner» richiederebbe un approfondimento: il «presente owner» che ha messo in vendita la tavola era Lady Moorea Black? Sugli interessi del conte di Rovello don Giovanni della Porta si potrebbero avere degli approfondimenti; la contessa Piccolomini potrebbe essere Anna Menotti Piccolomini della Triana, morta a Roma nel 1932, sposata con Silvio Piccolomini nel 1905. Sulla fortuna toccata alle *Madonne* di Luini, o a lui attribuite, fino alla metà del Novecento cfr. G. Agosti e J. Stoppa, *Il malinteso Luini*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano, 2014, pp. 14-27: 19, 24.

35. Secondo Marco Tanzi, difatti (comunicazione epistolare del 1° novembre 2014), se il ritratto, di cui è innegabile l'alta qualità, fosse «fatto dal vivo Biazzi avrebbe scrutato nell'abisso o nell'esteriorità: qui non c'è né l'uno né l'altro. [...] Bellissime le occhiaie e il minimo di torbido che ci mette»; inoltre lo studioso concorda sul fatto che la definizione del pittore come «tardofuturista» (cfr. a testo) non sia perspicua, anche perché il Futurismo stesso, a Cremona, non attecchisce. Per la pratica di Biazzi di ritrarre personaggi famosi da fotografie, cfr. M. Tanzi, *Biazzi 2014*, in *Mario Biazzi. L'urgenza espressiva e lo sguardo nell'abisso. Dipinti e disegni*, catalogo della mostra, a cura di M. Tanzi, Persico Dosimo (CR), 2014, pp. 3-21: 14. Il ritratto (olio su tela, cm 41,5 x 39,5) prima era stato esposto presso la Galleria di Ezio Benappi a Torino, quando apparteneva già alla collezione milanese di Paolo Schmidlin, presso il quale si trovava anche quando Ryersson e Yaccarino lo hanno pubblicato a colori e senza cornice in *The Marchesa Casati: Portraits of a Muse*, New York, 2009, p. 148, privo di commento e con una datazione al «1930 ca.». L'identificazione del soggetto si deve all'attuale proprietario, che l'ha acquistato il 18 marzo 2008 a Milano, presso Il Ponte, Casa d'aste s.r.l., dove portava il numero di lotto 738 ed era presentato come: 'Volto femminile', olio su tela (41,5 x 39,5) in cornice». Quest'ultima ha una medusa ad altorilievo al centro della parte superiore: di un ritratto di Luisa come Medusa eseguito da Alberto Martini resta traccia nel cartoncino d'invito al ballo dedicato a Cagliostro dato dalla marchesa al Palais Rose il 30 giugno 1927 (il reperto venne scoperto negli Archivi del Vittoriale da Dario Cecchi che lo pubblicò in *Coré*, cit., LII e p. 259 n. 63). Le informazioni sull'ultimo passaggio di proprietà

del dipinto si leggono nell'ottavino con testo di Armando Audoli pubblicato dalla Galleria Benappi in occasione della mostra della scultura policroma e polimaterica *Coré* dello stesso Schmidlin.

36. Cfr. D. Ferretti, *A Coré, distruttrice della mediocrità*, in *La divina marchesa*, cit., pp. 17-27: 21-22.

37. Cfr. d'Annunzio, *Infiniti auguri*, cit., p. 53: le due lettere di d'Annunzio a Luisa, mentre entrambi risiedono a Parigi nel 1913, meritano attenzione in quanto attestano un contatto, mediato da d'Annunzio, tra la marchesa e Nattini (verosimilmente per sollecitare al pittore un ritratto della donna).

38. La cartolina spedita a d'Annunzio da Luisa, de Unamuno e Zuloaga da Parigi, il 29 novembre 1924, è nell'Archivio Generale del Vittoriale degli Italiani; ad essa accenna, senza trascriverla, D. Lacagnina, *Avanguardia, identità nazionale e tradizione del moderno: Ignacio Zuloaga e la critica italiana (a partire da due articoli di Vittorio Pica)*, in *Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti delle giornate di studio, a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, 2009, pp. 403-433: 429, figg. 109-110.

39. *La divina marchesa*, cit. Faccio solo qualche esempio, riferito esclusivamente al catalogo e limitato dallo spazio a disposizione. Non ci sono schede per ognuna delle centotrentasette opere esposte, ma soltanto un *Elenco delle opere in mostra* che apre la serie degli *Apparati* (pp. 282-285) in cui gli oggetti sono raggruppati per tecnica e in ordine alfabetico per autore; ne risulta difficile qualunque tentativo di abbozzare una storia critica del collezionismo della Casati e/o della fortuna delle opere a lei dedicate. A volte non si dichiara la fonte bibliografica di informazioni come quella, indicata nella *Bibliografia essenziale* a p. 286, che ha portato chi scrive a identificare in Giacomo Debenedetti l'autore del necrologio della marchesa pubblicato su «Il Mattino» con lo pseudonimo di «Swann»: l'articolo in cui per la prima volta divulgo tale ipotesi, *Luisa Casati*, cit., p. 329, menzionato nella *Bibliografia essenziale* a p. 286 del catalogo e altrove (73 n. 57, 113 n. 21, 163 n. 14), è sovente utilizzato anche al di là delle citazioni esplicite (per esempio a p. 105, da cfr. con la mia p. 337, dove cito il passo di Gadda dall'edizione curata da Isella, a p. 66, 75-76 nn. 109-110). Anche gli estremi bibliografici dello stesso articolo sono citati in maniera difforme, un dato che forse indica l'assenza di un controllo editoriale a monte, nonostante la patinata (e bella) veste grafica del volume.

40. Fino a ora si dispone solo di biografie divulgative: il primo tentativo moderno di studiare la vita di Luisa si deve a P. Jullian, *Extravagant Casati*, in «Vogue USA», 156, vol. no. 4, September 1, 1970, pp. 378-379, 419-429. Dopo la biografia dello scenografo e artista Cecchi, *Coré*, cit. (mai tradotta in altre lingue), è uscita quella di Ryersson, Yaccarino, *Infinita varietà*, cit..

41. A. Arbasino, *Jacques Emile Blanche. Ritratti di uomini illustri*, in *Jacques-Emile Blanche peintre (1861-1942). Mezzo secolo di vita francese*, catalogo della mostra, a cura di C. Pétry, Rouen, 1998, pp. 7-8: 8.