

FILIBERTO MINOZZI E LA TECNICA DIVISIONISTA

Rossana Vitiello

Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte

**Tratto da : Il colore dei divisionisti: tecnica e teoria
Analisi e prospettive di ricerca
Atti del convegno internazionale di studio
Tortona e Volpedo
30 settembre – 1 ottobre 2005**

Per ricostruire la figura di Filiberto Minozzi, artista rimasto ai margini dei grandi nomi del divisionismo italiano ma che partecipa, almeno nei primi dieci anni del Novecento, alla stagione di questa corrente artistica, è d'obbligo partire dalla biografia scritta dal figlio, Luciano Minozzi, intitolata *Il pittore vagabondo*¹, biografia che riporta testimonianze scritte dal padre, un repertorio bibliografico in appendice e una documentazione visiva di opere oggi nella maggior parte in collezione privata. Il testo è stato scritto utilizzando il materiale attualmente conservato dagli eredi dell'artista: il carteggio con il gallerista Alberto Grubicy, la rassegna stampa raccolta inizialmente dalla moglie, poi dal figlio, ora dalla nipote, gli appunti, i disegni, diversi dipinti, materiale indispensabile per la conoscenza del pittore.

Pochi sono ad oggi i contributi critici sulla figura di Minozzi seguiti alla monografia del figlio. Del 1971 è una mostra realizzata a Bordighera come omaggio ai pittori che lavorarono in quella località². Nel 1990 uno dei suoi dipinti più famosi, *Sinfonia del mare* del 1909, partecipa a Trento all'importante esposizione sul Divisionismo italiano; la stessa opera è poi presente alla mostra *Arte a Milano 1906-1926* del 1995 e a quella dedicata alla *Scoperta del mare* realizzata a Genova nel 1999³. Sono infine da ricordare la tesi di laurea sull'artista di Elena Platinetti discussa all'Università di Pavia nell'anno accademico 1996/1997 e il contributo della stessa Platinetti proposto l'anno successivo al convegno di Bordighera dedicato a Clarence Bicknell⁴.

Il percorso artistico.

Filiberto Minozzi nasce a Verona il 9 luglio 1877. Nel 1883 insieme alla famiglia si trasferisce a Milano dove studia, a partire dal 1890, all'Accademia di Belle Arti di Brera con Giuseppe Bertini, Raffaele Casnedi e Vespasiano Bignami, ma il suo vero maestro è Giuseppe Mentessi, l'unico che esortava i giovani a prendere a modello la natura. L'incontro più importante è certamente quello, avvenuto negli stessi anni, con Giovanni

¹ L. Minozzi, *Il pittore vagabondo*, Milano 1942.

² *Pittori di ieri a Bordighera*, catalogo della mostra a cura di E. Maiolino, Bordighera 1971.

³ Si vedano in proposito: *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra a cura di G. Belli, (Trento), Milano 1990; *Arte a Milano 1906-1926*, catalogo della mostra a cura di P. Biscottini, Milano 1995; *Scoperta del mare. Pittori lombardi in Liguria tra '800 e '900*, catalogo della mostra a cura di G. Ginex e S. Reborà, (Genova), Milano 1999.

⁴ E. Platinetti, *Filiberto Minozzi 1887-1936*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatrice prof. Marilisa Di Giovanni, anno accademico 1996/1997; E. Platinetti, *Filiberto Minozzi: Le Mariniste. Percorso divisionista da Bordighera a Cap Martin*, in *Clarence Bicknell: la vita e le opere. Vita artistica e culturale nella Riviera di Ponente e nella Costa Azzurra tra Ottocento e Novecento*, Atti del convegno di studio a cura di D. Gandolfi e M. Marcenaro, Bordighera 30 ottobre - 1 novembre 1998, Bordighera 2003, pp. 253-258.



fig. 1

Fig. 1: Filiberto Minozzi, *Raggio di luna*, 1908, olio su tela, cm 55 x 75, Collezione privata

Segantini⁵ che gli trasmette i primi accorgimenti tecnici sulla pittura e lo introduce nella cerchia di artisti legati ad Alberto Grubicy. Proprio dal 1899, anno della morte prematura di Segantini, Minozzi si impegnerà a proseguire la ricerca secondo i dettami del maestro avvicinandosi al Divisionismo.

Data al 1900 l'esordio sulla scena espositiva milanese di Minozzi con tre *Studi di paese* realizzati a sanguigna e apparsi alla IV Esposizione Triennale di Brera, che ebbero successo di pubblico e di critica⁶. Le stesse opere vennero esposte alla personale organizzata presso la Famiglia Artistica di Milano nel 1901.

A partire da questo periodo il legame tra Alberto Grubicy e Minozzi sarà sempre più stretto, perché sancito con un contratto regolare secondo il quale tutta la produzione artistica del pittore passava in proprietà del mercante Grubicy in cambio di colori, materiale pittorico e una paga mensile⁷. Lo stesso contratto, a cui si erano assoggettati anni prima Segantini, Previati e in quegli anni il giovane Carlo Fornara, gli permise di vedere i quadri di Segantini di proprietà di Grubicy e di partecipare alle principali esposizioni nazionali e internazionali da lui organizzate. Entro il gruppo degli artisti promossi da Grubicy, la sua specializzazione furono le marine, genere di cui predilesse suggestivi notturni con effetti di luce lunare.

Dopo il matrimonio con Adelaide Maggi avvenuto nel 1902, che ebbe come testimoni Gaetano Previati e lo stesso Alberto Grubicy, si trasferisce nella riviera ligure, spinto certamente dalla passione per il mare, ma anche dalla decisione di Grubicy che egli diventasse il "cantore del mare", così come Segantini era stato il "poeta della montagna". Infatti potendo già contare sulla collaborazione di un interprete di eccezione della pittura d'alta montagna come Carlo Fornara che operava sulla scia di Segantini, per ragioni di strategia commerciale il mercante necessitava di un artista che all'interno della sua Galleria sapesse impaginare esemplarmente solenni visioni marine⁸.

Comincia quindi a lavorare sul tema del mare, ma subito iniziano gli screzi con il mercante perché, spinto da una innata curiosità per le tecniche, Minozzi si dedica all'acquaforte trascurando la pittura. Contemporaneamente affronta lo studio del chiaroscuro in soggetti come notturni, bufere, tramonti malinconici, ma il tema notturno non interessava a Grubicy poiché, per ragioni di mercato, esigeva una pittura piena di luce. Gli scrive infatti di "abbandonare del tutto gli effetti di notte che non si possono vendere, per darsi alla luce completa, quella che fu suprema ricerca dell'amico Segantini"⁹.

Minozzi rimarrà a Santo Stefano al mare per tutto il 1903, stabilendosi a Bordighera l'anno successivo. L'artista a Bordighera frequenta con assiduità il jet-set internazionale che sverna presso i grandi alberghi e le residenze sontuose della celebre cittadina rivierasca, stringendo amicizia con il musicista Joseph Weiss che nel 1906 lo ospiterà a Berlino dove Minozzi conoscerà Max Liebermann.

A Bordighera conosce Clarence Bicknell (1842-1918), studioso inglese che acquista alcu-

⁵ L'incontro di Minozzi con Segantini viene raccontato dal figlio nella biografia dell'artista e in Raffaello Giolli *Ricordando Segantini nel trentesimo della morte*, *Cronache milanesi*, in "Emporium" 2 novembre 1929, pp. 304-306. Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 23.

⁶ Uno di questi viene pubblicato sulla "Illustrazione Italiana" XXVI, 44, 4 novembre 1900, p. 314.

⁷ Il contratto stipulato con Alberto Grubicy è oggi conservato dagli eredi dell'artista.

⁸ Presso gli eredi dell'artista sono conservate le lettere inviate da Alberto Grubicy a Minozzi dal 1900 al 1912 circa. In una di queste il mercante milanese scrive al pittore che "i soggetti marini trattati con tecnica divisionista sono necessari". Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 70.

⁹ Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 83.



fig. 2

Fig. 2: Filiberto Minozzi, *Sinfonia del mare*, 1909, olio su tela, cm 128 x 250, Novara Galleria Giannoni

ne sue opere e lo aiuta ad esporre dal 1905 al 1908 in otto mostre di cui una personale. Tra le opere esposte si ricordano i monotipi, le acqueforti colorate, dipinti ad olio di piccolo formato, ma non le grandi marine divisioniste perché queste venivano spedite a Milano alla Galleria Grubicy. Le esposizioni organizzate da Bicknell permisero all'artista di farsi conoscere dai molti nobili stranieri che abitavano in riviera: i duchi di Leeds, i principi Scherbatoff-Solovovo e la contessa Olga Stenbock-Fermor¹⁰. A Bordighera inoltre Minozzi conosce Pompeo Mariani con cui instaura un rapporto di amicizia che porterà i due artisti, dal 1907 al 1910, ad una influenza reciproca orientata sul tema del mare¹¹.

Al rientro dal soggiorno berlinese i rapporti con Alberto Grubicy si mantennero ancora per qualche anno limitati esclusivamente agli affari e Minozzi partecipò alle principali mostre dei divisionisti a Parigi e in altre città europee. Su invito del gallerista milanese realizza nel 1907 alcune opere per il Salon des Peintres Divisionnistes Italiens a Parigi, presentando nove marine che attirarono l'attenzione della critica¹². L'anno successivo Grubicy organizza nella sede

¹⁰ Sul soggiorno a Bordighera di Minozzi si veda E. Platinetti 2003, *op. cit.*, pp. 253-258.

¹¹ Sulla figura di Pompeo Mariani si veda: M. Di Giovanni Madruzzo, *Pompeo Mariani*, Milano 1997.

¹² Cfr. V. Rossi-Sacchetti, *I Pittori Divisionisti Italiani*, Parigi 1907. Nella stessa pubblicazione, a p. 27, è inserito un elenco bibliografico delle riviste francesi che si occuparono del Salon des Peintres Divisionnistes Italiens in cui il nome di Filiberto Minozzi compare più volte. Con la mostra di Parigi Grubicy si propone il rilancio a scala europea del Divisionismo italiano, cercando di far assumere via via ai seguaci di questa tecnica l'immagine di un gruppo omogeneo per presentarlo come movimento. Come ha precisato Aurora Scotti, l'elenco dei pittori – tra i quali troviamo Carlo Fornara, Achille Tominetti, Pietro Focardi, Ferdinando Ramponi, Guido Cinotti, Adriano Baracchini Caputi, Benvenuto Benvenuti, Rubaldo Merello, Carlo Prada, Gottardo e Mario Segantini, Cesare Maggi, Filiberto Minozzi – chiarisce che Alberto contrapponeva al regionalismo che andava imponendosi in molte manifestazioni (dalla Biennale di Venezia alla stessa Mostra milanese del 1906), un movimento che si caratterizzava per il superamento delle diverse provenienze regionali degli artisti nell'unità di orientamento tecnico pittorico, puntando quindi più sulle scelte stilistiche che su affinità di origine, e in un certo senso proponendo il Divisionismo come momento unitario della pittura italiana del primo Novecento. Fra questi si andava delineando anche una affinità di temi, poiché i soggetti più frequenti delle loro opere erano studi dal vero

parigina della sua Galleria, in Rue de Richelieu 14, un'altra esposizione sui pittori divisionisti italiani per cercare fondi per istituire un Museo a Saint Moritz dedicato a Segantini. Assenti le opere di Segantini, il ruolo-guida dell'esposizione è rivestito dai soli Previati e Fornara, contornati dai giovani artisti dell'anno precedente. Minozzi è presente con le opere più riuscite del periodo di Bordighera, tra cui *Raggio di luna* del 1908 (Fig. 1)¹³, e *Marina di Notte* del 1908, oggi conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma¹⁴.

Del 1909 è la grande tela intitolata *Sinfonia del mare* della Galleria Giannoni di Novara (Fig. 2)¹⁵. Realizzata anch'essa a Bordighera, come segnala Minozzi accanto alla firma e alla data, l'opera è importante esempio del divisionismo di matrice segantiniana applicato al soggetto marino. La pittura divisa in filamenti di colori lunghi e sottili, trasforma la tela in una tessitura palpitante, adatta a rendere l'inesauribile vitalità del moto delle acque. Per lo schema compositivo il riferimento è di nuovo Segantini. Minozzi riprende i grandi andamenti orizzontali e obliqui delle opere del maestro trentino, attraverso una mirabile tessitura di pennellate a fibra lunga, compressa e stretta, l'artista riesce a far convivere l'analisi di ogni particolare con la sintesi delle strutture generali così come gli era stato insegnato dallo stesso maestro. Se leggiamo le osservazioni di Segantini a proposito della costruzione di un'opera in pittura, troviamo un riscontro con le scelte di Minozzi: "L'opera in pittura deve essere determinata da una data inquadratura, che non deve e non può essere alterata senza danneggiare l'armonia del tutto. Le linee determinanti le forme dei primi gruppi che si presentano sui primi piani, devono essere grandiosamente semplici e corrispondenti ad un'unità. Le linee di fondo che determinano un orizzonte devono essere semplici, grandiose e ricche di movimento; la parte in cui queste linee si sollevano maggiormente all'orizzonte, essendo naturalmente quella più ricca e pesante, deve servire per controbilanciare le linee determinanti i gruppi in primo piano"¹⁶.

Osservando alcuni particolari del dipinto si riscontra come la tecnica dei colori complementari è utilizzata in maniera personale, costruendo con tracce filiformi i contorni del disegno, poiché tale sistema poteva meglio di ogni altro aiutarlo ad ottenere la morbidezza, la luce e il movimento del soggetto marino. La tecnica divisionista inoltre è applicata puntualmente nella resa del mare e degli scogli (Figg. 3-4), rispondendo al principio basilare del divisionismo di Minozzi: "Il Divisionismo si presta particolarmente per rappresentare masse granitiche, compatte, capaci di resistenza, di durezza, di solidità: scogli, montagne, rocce e pietre cristalline ed anche masse imponenti d'acqua, che danno l'im-

della natura, nei quali poteva estrinsecarsi al meglio l'analisi delle variazioni di luce con effetti di rifrazione e di iridescenza. Cfr. A. Scotti Tosini, *Milano tra primo e secondo Divisionismo*, in *Arte a Milano 1906-1926* 1995, op. cit., p. 83.

¹³ Filiberto Minozzi, *Raggio di luna*, 1908, olio su tela, cm 55 x 75, firmato in basso a destra "F. Minozzi 1908", collezione privata. Cfr. L. Pini, *Filiberto Minozzi, Raggio di luna*, in *Scoperta del mare* 1999, op. cit., n. 78 p. 231.

¹⁴ Filiberto Minozzi, *Marina di Notte*, 1908, olio su cartone, cm 27 x 35, firmato e datato in basso a sinistra "F. Minozzi/ 1908" Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Il dipinto giunse al museo nel 1923 grazie alla donazione di opere di Alberto Grubicy. Cfr. *Pittura e scultura del sec. XX nella collezione della GNAM di Roma*, Roma 1969, n. 67 pp. 228-229.

¹⁵ Filiberto Minozzi, *Sinfonia del mare*, 1909, olio su tela, cm 128 x 250, firmato e datato in basso a destra "F. Minozzi/ Bordighera 1909", Novara Galleria Giannoni. Alla morte di Grubicy nel 1923 il dipinto viene riacquisito da Minozzi presso l'Opera nazionale combattenti, cui Alberto Grubicy l'aveva lasciato in eredità; dalle mani dell'artista passa quindi alla raccolta Ingegnoli di Milano, poi a quella Giannoni di Novara, conflueno nel 1938 nel museo omonimo. Cfr. L. Pini, *Filiberto Minozzi, Sinfonia del mare*, in *Scoperta del mare* 1999, op. cit., n. 79 p. 231.

¹⁶ Cfr. *Pittura e opera d'arte*, in "Cronaca dell'esposizione di Brera", Milano 13 giugno 1891.



fig. 3

pressione di un baratro o d'una barriera. Più di rado per certe nubi temporalesche gravi di pioggia. Non lo concepisco invece per i cieli, dove vorrei raggiungere effetti di trasparenza, evanescenza, leggerezza, in cui mi sembrano migliori gli impressionisti e tutti coloro che, senza schemi prefissi, lavorano di fronte alla natura con semplicità e sincerità di cuore¹⁷

Con *Sinfonia del mare* del 1909 ed *Eterna sorgente* del 1910¹⁸, che ottiene la medaglia d'oro all'Esposizione d'Arte Moderna di Cremona dello stesso anno, il divisionsimo minozziano raggiunge la massima espressione, in particolare grazie alla grande perizia tecnica con cui il pittore riesce a rappresentare il movimento morbido e suadente dei flutti e l'effetto della marea che si ritrae dagli scogli.

A questo periodo risale la definitiva rottura dei rapporti con Alberto Grubicy, la cui ragione di fondo era legata alla profonda divergenza sull'applicazione della tecnica divisionista. Secondo Grubicy questa doveva essere il fine dell'arte, mentre per Minozzi, era una semplice tecnica, che non poteva essere usata ovunque indistintamente.

Nel 1910 l'artista abbandona Bordighera e si trasferisce a Cap Martin, in Costa Azzurra, dove si mantiene dando lezioni a una dilettante, la contessa Olga Stembock-Fermor, che, grazie ai progressi compiuti sotto la sua guida, nel 1914 avrebbe vissuto una stagione di celebrità allestendo una personale presso la Famiglia Artistica di Milano¹⁹.

Passa un periodo a Parigi frequentando la cerchia degli italiani e partecipando alle riunioni con musicisti come Bizet, Saint-Saens, Debussy, in cui si discute sul rapporto tra musi-



fig. 4

Fig. 3: Filiberto Minozzi, *Sinfonia del mare*, 1909, olio su tela, cm 128 x 250, Novara, Galleria Giannoni, particolare
Fig. 4: Filiberto Minozzi, *Sinfonia del mare*, 1909, olio su tela, cm 128 x 250, Novara, Galleria Giannoni, particolare

¹⁷ L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 104.

¹⁸ Filiberto Minozzi, *L'eterna sorgente (Cap Martin)*, 1910, olio su tela, cm 110 x 148, collezione privata. Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, tav. 7 p. 48.

¹⁹ S. Reborà, *Artisti lombardi in Riviera*, in *Scoperta del mare 1999*, *op. cit.*, pp. 56-57.

Fig. 5: Filiberto Minozzi, *Alberi antichi*, 1911-12, olio su tavola, cm 15x25, Milano, GAM, Villa Belgiojoso-Bonaparte, Museo dell'Ottocento

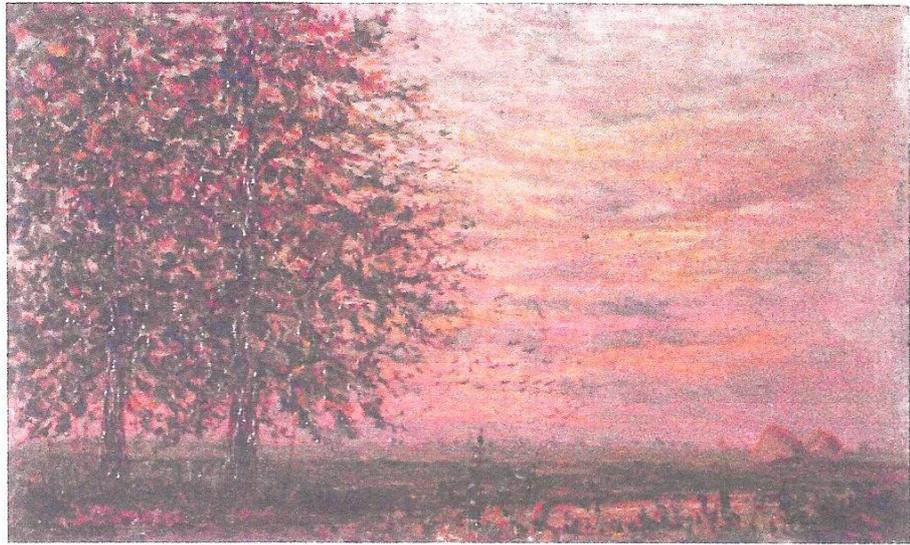


fig. 5

ca e pittura e tra suono e colore²⁰; lavora nelle pianure dell'Oise ed esegue temi millettiani, pastori, greggi, con una tecnica vangoghiana, come se volesse ricercare un nuovo modo di esprimersi, che oltrepassasse il Divisionismo²¹.

I dipinti realizzati a partire dal 1911 rappresentano un nuovo traguardo coloristico, i contrasti diventano più forti, la pennellata nervosa determina un effetto materico che vibra al contatto della luce. La sua pittura acquista una maggiore libertà tecnica caratterizzata da ampie pennellate morbide e larghe forme approssimative della natura circostante. Nei suoi dipinti mentre in primo piano il tocco più sottile e disordinato crea un effetto piuttosto ardito, anche i colori diventano più accesi e vibranti, anticipando un nuovo modo di sentire la natura che sarà sviluppato nella pittura degli anni Venti. Queste caratteristiche sono riscontrabili nel piccolo dipinto *Alberi antichi* del 1911-1912 (Fig. 5)²², conservato a Milano presso il Museo dell'Ottocento a Villa Belgiojoso Bonaparte, di cui si tratterà più avanti.

Nel 1914, in seguito allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, Minozzi si trasferisce con la famiglia a Milano. Durante la guerra frequenta Vittore Grubicy; la loro amicizia, testimoniata da un rapporto epistolare costante, viene interrotta nel 1920 dalla morte di Vittore²³. Sono questi gli anni in cui l'artista si allontana dalla pittura per dedicarsi alla

²⁰ Di questi anni è la dichiarazione: "La tavolozza a volte è come la tastiera di pianoforte, ancor meglio, un'orchestra; guai per chi si limita di riprodurre suoni crudi e staccati senza cercare di ottenere un impasto perfetto di toni e di sonorità; la sua opera diverrebbe inutile e innaturale. Questo si rivela maggiormente nei colori perché la natura insegna sempre nuove fantastiche fusioni! Solo in certi casi servono i colori, così come sono, ma accostati in modo che otticamente rendano effetti nuovi". Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 24.

²¹ I dipinti realizzati nella pianura dell'Oise sono presentati nel dicembre del 1914 alla mostra personale presso la Famiglia Artistica di Milano.

²² Filiberto Minozzi, *Alberi antichi*, 1911-1912, olio su tavola, cm 15 x 25, Milano, Galleria d'Arte Moderna (Villa Belgiojoso Bonaparte - Museo dell'Ottocento).

²³ Presso l'Archivio del Museo di Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, fondo Grubicy, sono conservate alcune lettere relative al carteggio tra i due artisti dalla lettura delle quali però non emergono riferimenti alla tecnica esecutiva utilizzata dal pittore. Interessante segnalare nel fondo la presenza di una cartolina a colori che illustra il dipinto di Minozzi *Mattinata a Betz*, opera divisionista non altrimenti documentata nella bibliografia sull'artista (cartolina di Filiberto Minozzi a Vittore Grubicy del 2 aprile 1915, MART, Archivi del '900, fondo Grubicy, cassa 8, pacco 3, n 37).

sperimentazione di nuove tecniche, a studi musicali e al restauro²⁴.

Riprese a dipingere dopo il 1922, anno in cui morì Alberto Grubicy e Minozzi riacquistò in blocco le sue opere giovanili lasciate dal gallerista milanese, insieme al suo patrimonio artistico, in eredità all'Associazione dei Combattenti Mutilati di Guerra.

Molti di questi lavori vennero restaurati dai danni dovuti a screpolature e sollevamento di colore causati dalla preparazione a gesso non molto indovinata, sperimentando un metodo per fare iniezioni di un adesivo di sua invenzione nei punti danneggiati. Il figlio ricorda che in quel periodo "la casa era zeppa di sacchi di colla: da quelle tenacissime di falegname a quelle leggerissime ricavate dai ritagli dei guanti di pelle. Egli mescolava e provava in varie combinazioni l'effetto dei miscugli, scoprendo molti segreti per il restauro delle opere moderne, arte nella quale divenne poi celebre"²⁵.

Dal 1925 al 1927 lavora ai piedi del Monte Rosa, poi a Siena e successivamente fece due viaggi nella penisola scandinava, a Capo Nord, dove la sua pittura ebbe uno sviluppo molto personale, caratterizzato da un superamento della tecnica divisionista, in cui i colori si fusero e si impastarono mentre la pennellata divenne più libera e istintiva²⁶. I lavori del periodo norvegese vennero esposti nel 1929 alla Esposizione d'Arte Italiana a Oslo presso la Galleria Blomquist²⁷. In seguito intraprese una serie di lunghi viaggi in Africa, in India, in Giappone, in Cina, in Egitto.

In questo ultimo periodo furono sviluppate opere di soggetto orientale, come la tela *Vita popolana ad Alessandria d'Egitto* del 1931 conservata a Milano presso gli eredi²⁸, dove la pennellata si frantuma in tocchi brevi e delicati, e il pittore sembra riscoprire, nell'ultimo periodo della sua vita, la tecnica giovanile rivoluzionandola, trasformandola in chiave più libera ed esaltante. Nell'opera il Divisionismo viene reinventato con impasti di colore fuso, rialzi, grande senso della materia lavorata con andamenti paralleli densi e pastosi.

Le opere dei viaggi in Oriente furono esposte nel 1933 all'ultima mostra individuale presso la Casa degli Artisti di Milano. Gli stessi lavori vennero presentati nel 1934 alla Mostra degli Acquarellisti lombardi alla Permanente²⁹.

Le caratteristiche tecniche di queste ultime opere testimoniano una ulteriore trasformazione dello stile del pittore, che non riuscì a sviluppare poiché le sue condizioni fisiche si aggravarono. A Minozzi furono riscontrate tracce di avvelenamento da piombo dovuto alle

²⁴ Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, pp. 159-160.

²⁵ L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 170.

²⁶ Così scrive Minozzi nel diario che tiene durante il viaggio a Capo Nord: "Gli oggetti illuminati con una certa intensità perdono la nitidezza dei contorni, per il forte riverbero: non siamo solo noi che costretti a socchiudere gli occhi distinguiamo meno le sagome, ma sono essi stessi che si deformano appena un raggio li percuote: il caso tipico è quello di un brillante che rifrange luci che lo fanno spesso apparire più grande e di forma diversa da quella che possiede. Le linee dunque diventano confuse e i corpi tutti dal più al meno eccetto quelli opachi, rifrangono un caratteristico bagliore che diventa tanto più evidente se un corpo si trova in moto. Pensate alla scia prodotta da un tizzone acceso che si muove nello spazio o ad una cometa che attraversa il cielo: dunque quella forma d'impressionismo che pone in evidenza alcune note di colore e le fa vibrare sopra le altre è tanto più vera quanto più è applicata ad effetti di movimento in piena luce". Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, pp. 222-223.

²⁷ Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 262.

²⁸ Filiberto Minozzi, *Vita popolana ad Alessandria d'Egitto*, 1931, olio su tela, cm 80 x 100, Milano, Collezione privata. Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, tav. 33 p. 208.

²⁹ Il ritorno di Minozzi al Divisionismo venne notato da Carlo Carrà che recensì la mostra e scrisse: "Filiberto Minozzi anziché al metodo impressionista ci riporta a quello del divisionismo, mantenendosi così fedele ai suoi primi anni giovanili". Cfr. C. Carrà, *Mostra di Acquarelli*, in "L'Ambrosiano", Milano, 8 dicembre 1932, L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 263.



fig. 6

Fig. 6: schema della tavolozza di Filiberto Minozzi da una illustrazione pubblicata sul volume di Luciano Minozzi *Il pittore vagabondo*

tante esalazioni di colori e acidi che aveva usato in molti esperimenti, ma anche alla cattiva abitudine di assaggiare i colori per comprendere anche attraverso il gusto le differenti caratteristiche cromatiche³⁰.

Morì il 4 febbraio del 1936 a 59 anni. Dopo la sua morte furono organizzate a Milano due importanti esposizioni monografiche: nel 1942 alla Galleria Duomo con 199 opere e nel 1947 Galleria d'Arte Mediolanum con 68 dipinti.

Filiberto Minozzi e la tecnica divisionista.

Il ruolo importante che ebbe la figura di Segantini nel percorso artistico di Filiberto Minozzi, traspare in modo costante nelle parole e negli scritti riportati dal figlio. Informazioni sulla tavolozza del maestro trentino si possono leggere nelle pagine della biografia in cui si apprende che questa era composta dai "colori ad olio della ditta Lefranc di Parigi"³¹, come del resto già ribadito da Segantini stesso in risposta all'inchiesta sui colori usati dagli artisti proposta nel 1896 dalla rivista "La Triennale".³²

Nella sua tavolozza Minozzi dispone i colori secondo uno schema molto simile a quello segantiniano, che separa le tinte fredde (in alto) e luminose (al centro) dalle tinte calde (in basso), isolando a parte le terre e i toni bassi. Interessante la separazione della terra verde dalle altre terre poiché veniva considerata un colore neutro.

La tavolozza di Minozzi risulta così composta³³ (Fig. 6):

- Bianco di Zinco
- Bianco d'Argento
- Bianco Titanik della Casa Maineri
- Terra Verde
- Tinte fredde:
- Violetto Minerale

³⁰ L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 241.

³¹ Oltre all'elenco dei colori usati da Segantini, Luciano Minozzi riporta le osservazioni del padre circa la loro disposizione: "I colori erano disposti sulla tavolozza in ordine: i toni luminosi nel centro, ad un lato i toni caldi, all'altro quelli freddi. La tecnica è ricca di impasti, velature, mezze paste, sovrapposizioni di colori; a volte egli metallizzava il colore quando era secco sul dipinto e tagliava le eccedenze col raschietto, oppure dopo aver diviso coi colori fondamentali tutto un cielo, stendeva sopra una mezza pasta del colore fondamentale e quando questa era ben asciutta, col raschietto faceva uscire le preparazioni sottostanti in modo da ottenere una trama luminosa come in un lavoro d'arazzo". Minozzi ci parla anche della preparazione delle tele di Segantini, informandoci che queste venivano preparate a gesso e colla e che sopra la preparazione veniva steso un tono generale con *Rosso inglese* o *Terra di Pozzuoli*, "secondo il sistema antico dei veneziani". Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, pp. 41-42.

³² "Da dieci anni non mi avvalgo più che dei colori essenze e vernici della Casa Lefranc di Parigi. (...) Consultandomi a Parigi, e fatti gli opportuni studi (a cui mi valse molto *La science de la peinture* di J.G. Vibert) presi tutti bei colori brillanti e affascinanti, li chiusi in una cassa e li spedii per farmeli cambiare alla casa Lefranc, tenendo solo i buoni, fissi, inalterabili. Così la mia tavolozza fu riformata e semplificata ai seguenti colori: - *Blanc d'argent* (carbonato di piombo). Questo bianco non lo mescolo mai né lo avvicino al *Vermillon* né al *cadmium*; - *Blanc de zinc* (ossido di zinco); lo mescolo e lo avvicino a qualunque colore; - *Rouge de Pouzolles* (terra rossa naturale); - *Jaune de Mars*; - *Jaune de cadmium*; - *Vermillon français*; - *Brun de Mars*; - *Brun Vibert*; - e la serie di *lacche di garance*. Questi sono i prodotti della Casa Lefranc che da più anni adopero per dipingere le mie tele e furono da me analizzati e trovati purissimi e inalterabili. Le essenze e le vernici che mi servono coi sovrindicati colori sono quelle di Vibert "essence de pétrole" "verniss à peindre et à retoucher les tableaux". Cfr. Lettera del 27 luglio 1896 da Maloja Engadina in A.R. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne, origines et premiers développements 1880-1895*, Paris 1972, nota 10, p. 197.

³³ Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, fig. a p. 325.

Blu oltremare
 Blu Cobalto
 Blue Ceruleum
 Verde Smeraldo
Colori luminosi:
 Verde Paolo Veronese
 Giallo Cadmium citron
 Giallo Cadmium medio
Tinte calde:
 Giallo Cadmium orange
 Giallo Indiano
 Vermillon
 Lacca garance Andrinople
 Lacca garance rosa antico
 Violetto di Cobalto chiaro
Terre - toni bassi:
 Terra Gialla
 Terra di Siena naturale
 Terra di Siena bruciata
 Terra Rossa
 Terra d'ombra naturale
 Terra d'ombra bruciata
 Nero avorio

Dal confronto tra la tavolozza di Minozzi, quella di Segantini e di altri pittori divisionisti si possono riscontrare notevoli affinità. Unico elemento che non può comparire nelle altre tavolozze è il Bianco di Titanik o Bianco di Titanio entrato in uso a partire dal 1910-1915³⁴.

Dalle pagine de *Il Pittore vagabondo* inoltre si ricavano interessanti informazioni riguardo l'attività artistica di Minozzi, vero e proprio sperimentatore di tecniche e materiali per la pittura. L'attenzione per i colori lo porta a fabbricare pigmenti con gioielli polverizzati (Lapislazuli e malachite) o ad utilizzare oro, argento, mercurio soffiato o spruzzato sui dipinti per ottenere effetti particolari: "Inoltre, comprava spesso collane antiche di lapislazuli e malachite, poi pestava i grani polverizzandoli e stemperava il tutto con olio e resina. Questi diventavano gli azzurri e i verdi delle sue marine, gli unici colori che secondo lui si avvicinavano alla realtà. In altri quadri soffiava oro fino disciolto per ottenere risultati speciali su alcune rocce, mentre nell'acqua dei ruscelli spruzzava una composizione d'argento e mercurio"³⁵. Il suo studio ci viene descritto dal figlio come il laboratorio di un alchimista, dove il pittore sperimenta persino una formula per fabbricare una vernice per i dipinti, cercando di ottenere una assoluta trasparenza³⁶.

La ricetta per questa vernice trasparente fu svelata dal pittore in un articolo apparso sul

³⁴ M. Matteini, A. Moles, *La chimica del restauro*, Firenze 1989.

³⁵ Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 166.

³⁶ "Ebbene in quel cucinone tutta la famiglia sta attorno ad una tavola di marmo e fa la scelta delle preziose lacrime d'ambra e ne graffia le impurità dividendo i grani per grossezza ... Poi arrivava lui e curava vicino alla fiamma ogni evaporazione: con la trementina e con il fuoco c'era quanto bastava per bruciare la casa. Dalla cella del mago, uscivano i pentoloni fumanti e continuavano l'ebollizione al sole, sopra una terrazza, alta sui tetti: i ragazzi allora facevano la guardia ai temporali. In uno stanzino, dai grandi imbuti intanto filtrava a goccia a goc-

Fig. 7: Filiberto Minozzi, *Traffionto rosa*, 1908, olio su tela su cartone pressato, bordo dorato, cm 27 x 34, Milano, GAM, Villa Belgiojoso-Bonaparte, Museo dell'Ottocento

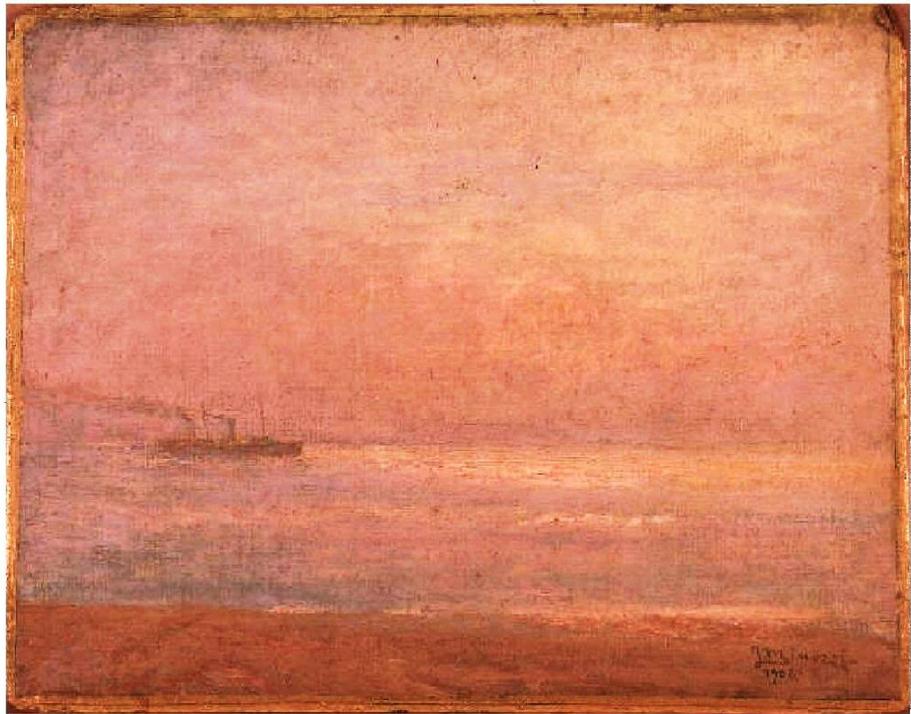


fig. 7

“Bollettino Sociale della Famiglia Artistica” che si vuole di seguito riportare³⁷: “Come si fabbrica la vernice per dipinti? È facilissimo. Per fare un ottimo salmì di lepre bisogna prima di tutto... avere la lepre, così per fare la vernice mastice.. occorre la resina mastice. Non è troppo facile averla genuina e fra le diverse qualità che esistono in commercio trovare la sola ufficiale mastice in lagrima o mastice maschio [...]. Il mastice è composto di due resine distinte che si possono facilmente separare l'una dall'altra. Carattere principale: lagrime arrotondate della dimensione di un pisello, di colore giallo chiaro, brillanti e trasparenti [...] fragili e con fattura concoide. Odore balsamico che ricorda la trementina. In bocca rammollisce facilmente sotto i denti senza aderirvi e diviene assai duttile. Sapore lieve, aromatico ed astringente. Fonde a 105-108°. P. sp. = 1,07. Insolubile nell'acqua, solubile in alcool a 90° anche a freddo. Principi attivi - olio essenziale (1-2%); acido resinoso (70-80%); masticina o resina. Si falsifica sovente il mastice colla resina sandracca e con lacrime Dammar ed Elemi. Prima di adoperarlo il mastice va ripetutamente e copiosamente lavato in acqua corrente per separarlo dalla terra e per far gonfiare i piccoli frammenti legnosi che in seguito ad accurata mondanatura verranno tolti unitamente a quei pezzi coloriti in bruno. Dopo l'imbianchimento della resina ottenuto con speciali principi, si passa alla lavatura con alcool al 40°. Essiccata la resina in piena aria e dosata, si introduce in appositi matracci con vetro polverizzato e soluzioni di canfora e l'equivalente olio etereo di trementina o l'etere di petrolio. I matracci vengono esposti al sole e dopo qualche settimana la resina si fonde e si incorpora al liquido. Le vernici ottenute con bagni di

cia il liquido d'oro che a poco a poco diventava trasparente, d'una trasparenza leggermente paglierina: era un gusto un po' da pittori antichi questo di macinare i colori e prepararsi il materiale per dipingere”. Cfr. L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 156.

³⁷ “Bollettino Sociale della Famiglia Artistica”, Luglio-Agosto 1921, A. VII, n. 78, p. 16, in L. Minozzi 1942, *op. cit.* pp. 157-158.



fig. 9

sabbia calda o acqua ed olio bollente o direttamente a fuoco vivo ingialliscono col tempo o si screpolano od annebbiano e perdono l'elasticità e la lucentezza detta smalto. Ottenute le vernici, compito delicatissimo è la chiarificazione col carbone animale (carbone di ossa) ed il filtraggio in seguito a decantazione, mediante vetro filato, amianto e per ultimo filtri Laurent. [...] Mentre la vernice mastice per dipinti all'olio etereo di trementina ridistillato, canfora e sali prodotti da cristalli pesti, serve per la verniciatura finale dei dipinti antichi e moderni, quella da ritocco serve per mescolare i colori, ottenere velature o mezze paste o verniciare sottilmente³⁸.

Le indicazioni fornite da Minozzi per la ricetta della vernice mastice si ritrovano senza grandi differenze nel manuale di Secco-Suardo sul restauratore dei dipinti³⁹.

In occasione di questo convegno sono state condotte da Roberto Bestetti e Marco Cagna analisi visive della superficie pittorica di alcune opere di Filiberto Minozzi conservate a Milano, alla Galleria d'Arte Moderna di via Palestro (Villa Belgiojoso Bonaparte - Museo dell'Ottocento)⁴⁰.

Sono stati presi in esame tre dipinti dell'artista di piccolo formato:

- 1) *Tramonto rosa*, 1908 (Fig. 7)
olio su tela su cartone pressato con bordo dorato, cm 27 x 34
firmato e datato in basso a destra "F. Minozzi 1908"
- 2) *Alberi antichi*, 1911-12 (Fig. 5)
olio su tavola, cm 15x25
firmato in basso a sinistra "F. Minozzi"
- 3) *Il sole a mezzanotte a Capo Nord*, 1928 (Fig.8)
olio su tavola, cm 21 x 29
firmato in basso a destra "F. Minozzi"

³⁸ L. Minozzi 1942, *op. cit.* pp. 155-156.

³⁹ G. Secco Suardo, *Il Restauratore dei Dipinti*, quarta edizione, Milano 1927, pp. 289-291.

⁴⁰ Si veda il resoconto di Roberto Bestetti e Marco Cagna relativo alle analisi visive della superficie pittorica dei tre dipinti di Minozzi datato Milano 26 settembre 2006 e consegnato a chi scrive.



fig. 8



fig. 10

Fig. 8: Filiberto Minozzi, *Il sole a mezzanotte a Capo Nord*, 1928, olio su tavola, cm 21 x 29, Milano, GAM, Villa Belgiojoso-Bonaparte, Museo dell'Ottocento

Fig. 9 - Filiberto Minozzi, *Il sole a mezzanotte a Capo Nord*, 1928, olio su tavola, cm 21x29, Milano, GAM, Villa Belgiojoso-Bonaparte, Museo dell'Ottocento, fotografia a luce radente

Fig. 10 - Filiberto Minozzi, *Alberi antichi*, 1911-12, olio su tavola, cm 15x25, Milano, GAM, Villa Belgiojoso-Bonaparte, Museo dell'Ottocento, fotografia a luce radente

Delle tre opere si è analizzata la superficie pittorica a luce diffusa e radente, al fine di individuare la tipologia di stesura del film pittorico. È importante sottolineare che il dipinto *Tramonto rosa* è realizzato ad olio su tela applicata, probabilmente in una fase successiva alla realizzazione, su un supporto di cartone. Le altre due opere, entrambe non verniciate, sono invece realizzate ad olio su tavola lignea di tre millimetri di spessore.

Dalle analisi effettuate è risultato che la stesura cromatica su *Tramonto rosa* non si caratterizza per corposità o per specifiche tecniche di applicazione; è realizzata con stesura a pennello di colori miscelati sulla quale è visibile una vernice leggermente alterata. Sui due dipinti su tavola è invece evidente la corposità della cromia che fornisce lo spunto per una serie di osservazioni sul tipo di stesura.

Alberi antichi appare dipinto con una tecnica compendiarica realizzata con una stesura a spatola su tutta la superficie dell'opera, poi, successivamente, lavorata a pennello. Tale stesura è ben leggibile a luce radente sulle campiture dei cieli (Fig. 10). Al di sopra della stesura descritta, per realizzare le chiome degli alberi e la vegetazione in primo piano, Minozzi ha applicato a spatola e a pennello paste cromatiche di colori miscelati e localmente puri. Inoltre, sul tronco degli alberi, sono evidenti solcature, forse realizzate con il retro del pennello, realizzate nell'impasto cromatico ancora fresco.

Per quanto concerne *Il sole a mezzanotte a Capo Nord* le campiture presentano una corposità regolare in tutte le varie zone di colore. La cromia è stata applicata e lavorata a pennello e si differenzia solo per un diverso ductus della pennellata (Fig. 9). Non si esclude l'uso di altri strumenti funzionali alla "manipolazione" dell'impasto cromatico quali spatole, manico del pennello o altri accessori appositamente forgiati. In particolare sono state osservate solcature molto evidenti sulle campiture del promontorio. Gli impasti cromatici sovrammessi sono realizzati sia con una miscellanea di colori sia con colori puri. La particolare applicazione e lavorazione ha consentito l'interazione tra gli strati e un effetto di "fusione cromatica".

Filiberto Minozzi restauratore.

L'interesse per il restauro occupò Minozzi partire dal 1914, diventando la professione principale dell'artista e fonte di mantenimento per la famiglia. Negli anni Venti Minozzi a Milano era più conosciuto come restauratore che come pittore, tanto che il mestiere di dipingere divenne quasi uno svago personale, da attuarsi nei momenti in cui l'attività di restauro glielo poteva permettere. È proprio attraverso la sperimentazione per produrre colle, leganti vari e vernici che servivano per il restauro di opere antiche che Minozzi arricchì i suoi quadri con nuovi accorgimenti tecnici. La ricetta della vernice mastice di cui abbiano parlato ne è un esempio.

Attraverso il laboratorio di Minozzi passarono molti dipinti di maestri dell'Ottocento. Tra questi il *Ritratto di Giuseppe Verdi*, di Giovanni Boldini del 1886, oggi a Milano presso la Casa di Riposo per Musicisti⁴¹. Il dipinto presentava grandi screpolature nello sfondo e nel volto del musicista, inoltre in alcune parti il colore minacciava di staccarsi a scaglie rendendo così difficile

⁴¹ Giovanni Boldini, *Ritratto di Giuseppe Verdi*, 1886, olio su tela, cm 118 x 96, firmato, datato e dedicato in basso a destra "Al maestro Verdi il suo ammiratore e amico Boldini. 1886", Milano casa di Riposo per Musicisti, Fondazione Giuseppe Verdi. Cfr. Cfr. *Boldini*, catalogo della mostra a cura di F. Dini, F. Mazzocca, C. Sisi, (Roma), Venezia 2005, n. 61 pp. 179-179, fig. p. 179.

ogni operazione. Il primo intervento di Minozzi fu la doppia foderatura della tela di mediocre qualità e vari interventi che, attraverso iniezioni di un adesivo di sua invenzione, hanno cercato di consolidare gli stacchi del colore. Infine, dopo una generale pulitura, intervenne sull'opera con la vernice mastice per salvaguardare la superficie pittorica⁴².

Nel 1928 gli venne commissionato il restauro del primo abbozzo de *La Figlia di Iorio* di Francesco Paolo Michetti del 1895⁴³. Il dipinto, acquistato dal collezionista Paolo Ingegnoli "in condizioni deterioratissime" venne affidato a Minozzi che dopo una difficile operazione di foderatura riuscì a risanare la preparazione e il colore⁴⁴. Fu un restauro importante che permise il recupero di un dipinto creduto disperso e in uno stato di conservazione precario; un restauro lodato dallo stesso Michetti, di cui si parlò sulla stampa dell'epoca, oggi di proprietà della Cassa di Risparmio di Chieti⁴⁵.

Tra le opere di Giovanni Segantini che Minozzi dovette restaurare ricordiamo il suo intervento su *L'Angelo della Vita*, dipinto del 1894 conservato a Milano a Villa Belgiojoso Bonaparte - Museo dell'Ottocento⁴⁶. Racconta il figlio dell'artista che alla fine degli anni Venti l'opera si trovava "nella sala dedicata a Segantini alla Villa Reale" e per un incidente involontario il quadro cadde su un cavalletto e nella tela si produsse uno strappo di parecchi centimetri vicino al volto femminile tra lo sfondo e le trecce. Minozzi venne incaricato per ordine del Podestà di riparare il danno al più presto. Quando il restauro fu ultimato rivelò alla famiglia di aver più volte avuto il dubbio di non nessere degno di salvarla. Per questo intervento non accettò nessun compenso dicendo che aveva troppi debiti di riconoscenza verso il grande maestro per non offrire il suo soccorso⁴⁷.

Grazie a questa attività nel 1926 Minozzi ricevette l'incarico di presiedere la Comunità Artigiana dei Restauratori, nomina che accolse con gioia perché uno dei compiti di questo incarico era di riorganizzare la classe dei restauratori creando regole per disciplinarla. Fu allora che l'artista progettò una scuola nazionale di restauro dove venissero impartire nozioni di chimica e tecnica a pittori preparati. Esigenza questa sentita proprio in quegli anni anche da Gaetano Previati che nella *Introduzione* al manuale di Secco-Suardo *Il restauratore dei dipinti*, sottolinea l'importanza e la necessità di una approfondita conoscenza delle tecniche pittoriche da parte dei pittori in genere e dei restauratori in modo

⁴² Sul restauro del dipinto si veda L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 225.

⁴³ Francesco Paolo Michetti, *La figlia di Iorio*, bozzetto, 1894-95, olio su tela, cm 240 x 550, Siglato al centro "F.P.M.1895" e dedicato in basso a destra a Paolo Ingegnoli nel 1928, Chieti, Cassa di Risparmio della Provincia di Chieti s.p.a. Cfr. *Francesco Paolo Michetti, dipinti pastelli, disegni*, catalogo della mostra, (Roma, Francavilla al mare), Napoli 1999, n. 44 pp. 200-201, fig. 44 a p. 96.

⁴⁴ Come ringraziamento per il lavoro svolto da Minozzi, Michetti invitò il pittore a Francavilla e firmò una foto del quadro con dedica "Al ricreatore di questo orrido abbozzo - Filiberto Minozzi - vivamente grato - F.P. Michetti". Sul restauro del dipinto si veda L. Minozzi 1942, *op. cit.* pp. 225-226.

⁴⁵ Sulle vicende del dipinto si veda: L. Scopinich, *Un Michetti salvato*, in "Secolo XX", 29 gennaio 1929, p. 10; M. Ziino, *Il primo abbozzo della Figlia di Iorio*, in "Il Marzocco", 31 marzo 1929; R. Pantini, *Francesco Paolo Michetti*, in "Il tempo nostro", 15 maggio 1932, p. 9; *Francesco Paolo Michetti...* 1999, *op. cit.*, n. 44 pp. 200-201.

⁴⁶ Giovanni Segantini, *L'angelo della vita*, olio su tela, 1894, cm 276 x 217, firmato e datato in basso sul tronco dell'albero "G. Segantini 1894", Cfr. A.P. Quinsac, *Giovanni Segantini. Catalogo generale*, Milano 1982, 2 voll., vol. II, n. 566, pp. 466-467.

⁴⁷ L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 224. Luciano Minozzi rivela ancora che la tela non fu l'unico quadro di Segantini che Minozzi restaurò, infatti molte opere del maestro trentino presentavano inconvenienti di screpolature e sollavamento di colore, dovuti forse alla preparazione a gesso non molto indovinata.

particolare e l'opportunità quindi di istituire, presso le Accademia di Belle Arti, speciali scuole del restauro e della tecnica pittorica⁴⁸.

Per concludere, pur rimanendo ai margini dei grandi nomi del Divisionismo Minozzi ne condivide le idee, le tecniche, le sperimentazioni e gli ambienti artistici. Durante un banchetto della Famiglia Artistica a Milano in onore di Morbelli, l'artista ricorda un grande cartellone dove "era dipinto un pugnale della Misericordia ed un tubetto di colore, trafitto, stillava sangue nerastro. Una grande scritta colpiva a morte il nero fumo, il bleu di prussia e la terra di Cassel, mentre un arcobaleno incorniciava un "Evviva lo spettro solare" ed altri motti inneggianti la pittura luminista"⁴⁹.

Questo intervento vuole essere un punto di partenza per approfondimenti futuri: sulla tecnica, attraverso indagini possibili sulle opere e sui suoi strumenti di lavoro (penso alla tavolozza e alla cassetta dei colori ancora in mano agli eredi), ma anche sulla metodologia del restauro partendo proprio dagli esempi documentati.*

⁴⁸ In proposito l'artista rileva l'enorme deficienza di vere ed utili nozioni tecniche sulla pittura causa prima della rovina di molti quadri antichi e moderni dipinti senza cognizione e soprattutto ritoccati o restaurati con ignoranza assoluta di razionali principi tecnici. Cfr. G. Previati, *Introduzione allo studio del restauro*, in G. Secco-Suardo, *op. cit.*, p. VII.

⁴⁹ L. Minozzi 1942, *op. cit.*, p. 229.

* Desidero ringraziare Maria Adelaide e Giorgio Minozzi, nipoti dell'artista, per la gentile collaborazione e disponibilità dimostrata durante la ricerca. Un ulteriore ringraziamento va rivolto a Paolo Arduino ed Elisabetta Papone, Biblioteca di Storia dell'Arte del Settore Musei di Genova; Marilisa Di Giovanni, Università degli Studi di Pavia; Maria Laura Tomea e le sue collaboratrici, Galleria Giannoni di Novara; Francesca Velardita, Museo d'Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900. Un ringraziamento particolare ad Aurora Scotti Tosini per il sostegno costante nel corso del lavoro.