



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

LINEE DELLA MODA E STILE DELLE ARTI

a cura di Elisabetta De Toni

giugno 2017

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

GIANLUCA POLDI

Modi e mode di un pittore. Tra *underdrawing* e non finito nella tecnica di Giovanni Boldini

Giovanni Boldini (Ferrara, 1842 – Parigi, 1931) è stato uno dei pittori di ritratti più apprezzati dalle famiglie dell'alta borghesia e aristocrazia europea, spostandosi frequentemente tra Parigi, Londra e l'Italia. Con il suo pennello seppe descrivere e interpretare in numerose sue opere il gusto e la moda dell'epoca con rara capacità di sintesi e rapidità di gesto. Anche definito “master of swish”¹ a motivo del suo stile alla moda, la sua pittura era ammirata per l'esuberanza, il taglio dell'immagine, le qualità cromatiche e la capacità di suggerire il senso del movimento, doti riconosciute da numerosi colleghi, tra cui Degas e Sargent.

Più descrittivo nei primi decenni di attività, quando si legò in Francia alla Maison Goupil (Serafini 2013), il suo stile diventa progressivamente più libero dagli anni Ottanta-Novanta, quando si manife-

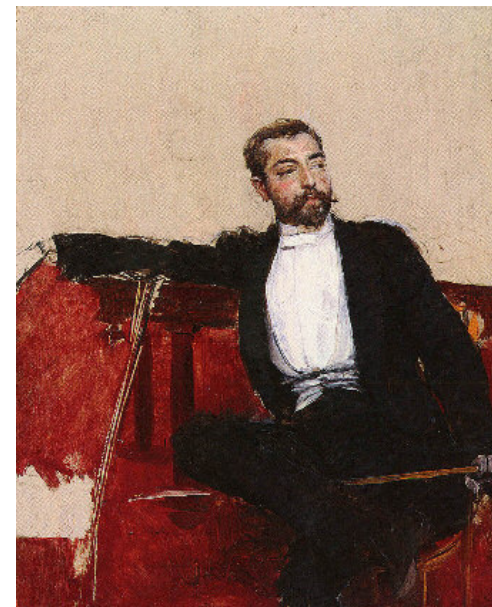
¹ “Art: Master of Swish”, in *Time Magazine*, April 3, 1933, pp. 28-29. Vale la pena citarne qualche passo: “Giovanni Boldini ('Zanin' to intimates) was a society portraitist as artificial as any who ever stretched a lady's fingers to tickle her vanity. Modernists excuse Zanin Boldini for a virtue denied most Academicians, an exuberance, vivacity and frank sensuousness that won him the title of 'Master of Swish', and made his huge canvases on view last week a series of gay explosions, brilliantly painted. [...] He abhorred Bohemianism, was always perfectly frank in his love of rich food, fine clothes, beautiful women. His career took him first to Florence, then London, then Paris. Ever since the Salon of 1875 his steady succession of portraits and mistresses had been gaining fame but it was not until the turn of the century that Boldini entered his Grand Period. He was preeminently the artist of the Edwardian era, of the pompadour, the champagne supper and the ribbon-trimmed chemise”.



Fig. 1
Giovanni Boldini, *Il pittore John Sargent*, 1890 circa, collezione privata.

sta quella freschezza di gesto che lo rende assai riconoscibile, arrivando ad adottare in numerose opere il mezzo del non finito, in genere per gli sfondi, più di rado per le figure e gli oggetti dipinti (Dini-Dini 2002). In quella che potremmo definire, in molti casi, una peculiare sintesi del fare pittorico, dove parti completate si alternano ad aree solo sbazzate, o apparentemente sbazzate, Boldini lascia a vista linee a matita oppure a pennello che completano virtualmente la composizione, tracciati o strutturali, utili alla costruzione, o che suggeriscono possibilità e varianti, talora riconducibili a linee di forza, o di dinamica. Vediamo tali tracciati, ad esempio, con differenti effetti e scopi, in due ritratti di John Singer Sargent realizzati intorno al 1890, uno in cui il soggetto figura in piedi (tavola, 36,2 x 28 cm) e uno seduto (tavola, 27 x 22 cm): nel primo caso [Fig. 1] – dove il legno è lasciato a vista, secondo una modalità più volte intrapresa dall'autore – i segni a pennello movimentano lo sfondo accentuando la diagonale e quindi il leggero moto della gamba destra avanzata, e accennano all'ombra, nel secondo [Fig. 2] la tavola è dipinta di un colore bianco sporcato con beige e rosa e sono lasciate a vista alle spalle dell'uomo segni, ten-

Fig. 2
Giovanni Boldini, *L'uomo dallo sparato (Il pittore Sargent)*, 1889, collezione privata.



denzialmente a pennello, che rimandano parte a rapidi segni costruttivi della figura (testa e maniche, mano non dipinta), parte ad avvisi di uno sfondo.

Tra simili estremi tecnici si muove il non finito boldiniano, sollevando spesso il dubbio nell'osservatore attento che gli sfondi talora complessi e non definiti siano da riferire a versioni precedenti dell'opera, se non al riutilizzo di una tela o tavola già dipinta.

Le analisi scientifiche svolte da chi scrive su numerosi dipinti a olio e acquerelli di Boldini² ci permettono di indagare, per la prima volta e in modo piuttosto sistematico (per quanto l'ampia produ-

² In questo contributo ci si limita ad alcuni esiti delle analisi IR funzionali all'argomento in discussione. Una prima disamina della tecnica di Boldini, anche dal punto di vista dei materiali pittorici e dei temi conservativi, è stata invece discussa nel convegno *A Changing Art: Nineteenth-century painting practice and conservation* (Londra, The Wallace Collection, 7th October 2016), ed è in corso di pubblicazione presso l'editore Archetype (G. Poldi, F. Frezzato, F. Lo Russo, E. Savoia, A. Splendore, *Giovanni Boldini: technique and conservation. A systematic scientific study*). Il lavoro svolto si inquadra entro le attività di diagnostica fisica su opere d'arte del Centro di Ateneo delle Arti Visive (CAV) dell'Università di Bergamo.

zione di Boldini possa permettere) le sue prassi tecniche. Si sono infatti esaminati mediante fotografia in luce visibile e riflettografia IR (IRR)³ – talora anche mediante luce trasmessa, transilluminazione IR (TIR), fluorescenza UV (UVF), UV riflesso (UVR), microscopia ottica (ingrandimenti 50x e 230x) e spettrometria in riflettanza nell'intervallo 360-740 nm (vis-RS) – circa settanta dipinti, otto acquerelli e alcuni pastelli di Boldini, tutti appartenenti a collezioni private, relativi a fasi diverse della sua produzione, datati dal 1868 al 1915 circa e documentati in monografie e cataloghi.⁴

Sguardi infrarossi

Relativamente ai dipinti, Boldini dipinge sia su tavola, in genere di piccola dimensione, sia su tela. Le tele e alcune tavole presentano una preparazione chiara, bianca, mentre varie tavole risultano non preparate, sfruttando a partire dagli anni Ottanta il colore bruno del legno lasciato a vista come parte dell'effetto cromatico complessivo.

Le riflettografie in infrarosso e le immagini in infrarosso trasmesso⁵ hanno permesso di indagare se e come il pittore disegnasse prima di mettere il colore, e la presenza di ripensamenti in

³ Per le riflettografie si sono impiegate, con opportuna illuminazione con lampada alogena da 1000W, fotocamere digitali modificate (intervallo spettrale 0,85-1 micron circa, risoluzioni da 5 a 20 Mpx a seconda dell'apparecchiatura impiegata) e in numerosi casi anche un sistema a scansione Osiris della Opus Instruments (intervallo spettrale 1-1,7 micron circa). Quest'ultimo viene indicato come "scanner" nelle didascalie alle figure di questo saggio.

⁴ La gran parte delle opere è stata studiata in occasione di operazioni di restauro e di due mostre, per le quali rimando (anche per i singoli riferimenti bibliografici) ai relativi cataloghi: Savoia-Maspes 2014; Savoia-Bosi 2015. Questa complessa e ampia indagine è stata possibile grazie alla cortesia di varie persone, in particolare di Enzo e Franco Savoia e di Arianna Splendore, cui sono grato.

⁵ Le riprese in infrarosso trasmesso, anche detto transilluminazione IR (TIR), naturalmente sono possibili solo dove il dipinto sia eseguito su tela, meglio se priva di foderatura, la quale attenua e talvolta impedisce la trasmissione della radiazione verso l'apparecchio di ripresa.

corso d'opera o di riusi del supporto.

Boldini è, come noto, un disegnatore compulsivo, che ci ha lasciato centinaia di disegni, in connessione o meno con dipinti (Kendall 2009: 69-83). Le analisi svolte dimostrano che egli disegna con un tracciato assai sottile e sovente preciso sotto vari acquerelli, come d'uso, e che per tutta la vita disegna sulle tele e tavole, con funzioni e tipologie del tracciato sottostante, a matita o a pennello, variabili da dipinto a dipinto e di epoca in epoca, di rado ricorrendo al tratteggio.

Nei dipinti giovanili il disegno, in genere a matita, quando lo si riesce a trovare è sottile e curato, delineando le linee principali della composizione negli interni come negli esterni, e i contorni delle figure. Nel periodo Goupil leggiamo ora un segno preciso, ora tracciati di collocazione rapida, a testimoniare uno studio svolto anche direttamente sulla tavola. Ad esempio in *Morning stroll* (1873, tavola, 24 x 34 cm), un reticolo irregolare a matita, rapido e libero, compare sotto il cielo [Figg. 3-4] forse un diverso edificio o una differente veduta della casa, e nell'*Incontro nel parco di Versailles* (1876, tavola, 35 x 50 cm, collezione privata) compaiono veloci linee a matita sotto la vasca, la siepe e gli alberi (con parti a tratteggio): in origine la vasca d'acqua poligonale era stata disegnata nella porzione superiore destra del quadro, probabilmente con l'idea di un taglio compositivo radicalmente diverso, con altro punto di vista.

A causa dello spessore degli strati di pittura è necessario sovente operare le riprese IR nella banda più avanzata (1-1,7 micron) per permettere una buona lettura del disegno soggiacente.

Un disegno dettagliato accompagnerà ancora – caso ormai raro – alcune opere del decennio seguente quali *Westerkerk, Amsterdam* [Fig. 5] del 1885-90 (tavola, 21,5 x 13,5 cm), in cui la composizione era stata inizialmente disegnata per il formato orizzontale, quindi ruotata di 90 gradi per il formato verticale [Fig. 6].

Il disegno si fa dagli anni Ottanta sempre più libero, come testimoniano numerosi pezzi [Figg. 7-8] e come ben si legge anche nei ritratti, in cui le figure sono talora disegnate con più cura, specie nei



Fig. 3-4
Giovanni Boldini, *Morning stroll*, 1873, collezione privata (in alto); Riflettografia IR (fotocamera) dell'opera precedente. Dettaglio del cielo (in basso).

Fig. 5
Giovanni Boldini, *Westerkerk, Amsterdam*, 1885-90, collezione privata.



Fig. 6
Riflettografia IR (fotocamera) dell'opera precedente. Dettaglio ruotato di 90°.



Figg. 7-8
Giovanni Boldini, *Omnibus in Place Pigalle*, 1882, collezione privata (in alto);
Riflettografia IR (scanner) dell'opera precedente (in basso).

volti, ma più spesso solo accennate con rapido schizzo, anche adoperando il pennello.

In *Mademoiselle Laure* (1910, tela, 46 x 66 cm) l'immagine IRR



Figg. 9-10
Giovanni Boldini, *Madmoiselle Laure*, 1910 circa, collezione privata (in alto);
Riflettografia IR (scanner) dell'opera precedente (in basso).

[Figg. 9-10] evidenzia i colpi di pennello neri che definiscono le linee costruttive e le pennellate grigie dello sfondo, l'IR trasmesso la prima posizione del braccio destro, provata un paio di volte: nes-



Fig. 11
Giovanni Boldini, *Innamorati al caffè*, 1887 circa, collezione privata.

sun disegno di dettaglio. Nel medesimo anno, invece, il volto del *Ritratto della principessa Radziwill* (1910, tela, 82,5 x 91 cm) viene studiato con cura e non elaborato direttamente a pennello.

Dinamica del segno: masse e ovali

L'attenzione spasmodica di Boldini per l'inquadratura giusta e non banale dei soggetti – sulla scia della lezione appresa soprattutto a Parigi dall'amico Degas, ma già in nuce presente – gli permette di movimentare la composizione e rendere l'effetto come d'istantanea, d'attimo. La ricerca anche direttamente in tavola o tela della struttura più efficace, a parte i casi di riuso di dipinti non ultimati, fa sì che spesso le sue composizioni celino varianti del soggetto e del fondale (come elementi quali schienali di sedie, curve di specchi), e non di rado una teoria di linee oblique ed elementi circolari più volte ripassati, in genere a grafite.



Fig. 12
Riflettografia IR (scanner) dell'opera precedente.

Ben lo si nota negli *Innamorati al caffè* [Fig. 11] del 1887 circa, di sensibilità impressionista, che presenta la raffigurazione dell'interno di un locale parigino, con le tipiche atmosfere dell'epoca. Sotto la pittura si scopre che la struttura grafica è dominata da una serie di ovali [Fig. 12], in un gesto fluido, libero. In corrispondenza delle forme il pittore indica solo vagamente gli ingombri, la disposizione delle masse delle figure, costruendo una architettura dello spazio fondata sul gesto grafico, volta a segnalare i luoghi dove con il pennello avrebbe poi dettagliato il cilindro, i volti, gli abiti. Una modalità preparatoria del tutto insolita e personale, che allo stato attuale dei dati diagnostici non ha paragoni a me noti nell'operato di altri artisti del periodo e precedenti, mentre ha riscontro in vari dipinti boldiniani.

È il caso di alcune vedute di Venezia, dei primi del Novecento, un soggetto cui l'autore ha saputo conferire un incisivo dinamismo, talora introducendo pali che tagliano nettamente visuale e com-

posizione in un modo del tutto moderno⁶ [Figg. 13 e 22] come espedienti per creare nuove diagonali e possibilità di lettura. In riflettografia [Figg. 14-15] si può vedere come spesso anche gondole e ponti siano costruiti con la tecnica dei segni circolari, quasi centrifughi, lavorando sulla determinazione dei pesi e degli ingombri. Sembra a Boldini interessi dove andare a collocare le masse e rendere dinamica un'opera partendo dallo studio delle masse, non dalla costruzione classica della struttura e da prospettive più geometriche che invece caratterizzano opere precedenti, quali *Omnibus in Place Pigalle* del 1882, nella quale in IR si scorgono numerosi ripensamenti, con un tracciato a matita rapido e qualche tratteggio [Figg. 7-8].

Nei suoi studi delle cattedrali romaniche francesi, si individua una struttura più articolata, che tuttavia in poche pennellate riesce a rendere l'architettura, ancora sovente utilizzando tracciati circolari. È il caso dell'interno della *Cattedrale di Bordeaux con figure in movimento*, acquerello del 1913-1914 [Figg. 16 e 19], in cui alcune donne corrono e spostano le sedie, lasciando come delle scie al loro passaggio. L'infrarosso [Figg. 17 e 18] manifesta la grande libertà del disegno preparatorio: pur trattandosi dell'interno di una chiesa, l'artista non utilizza una struttura di linee precise e definite, gestendo in modo ampio e libero la composizione.

Riutilizzare gli errori – e il non finito

In svariati dipinti a olio di Boldini si notano ripensamenti, talora percepibili anche a occhio nudo dove lo sfondo non è coprente. Se in qualche caso si può parlare di vero e proprio errore, dettato dalla rapidità esecutiva – ad esempio prospettive o proporzioni poi corrette in seconda battuta – più spesso si tratta di cambio

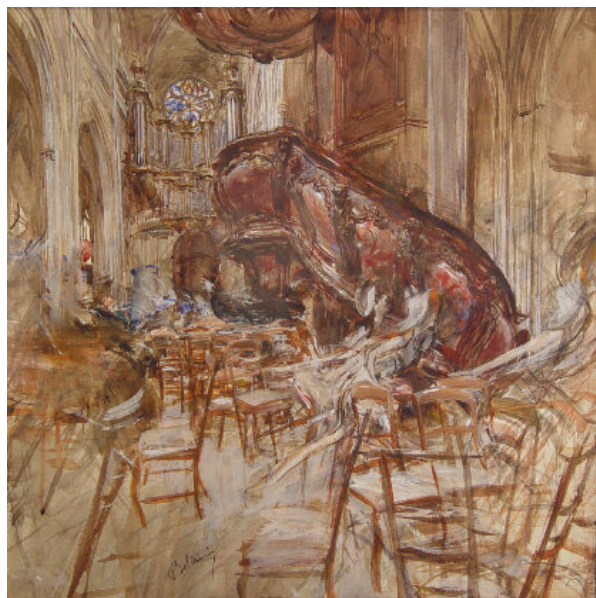
⁶ Un esempio di inserimento di un palo (della luce, in quel caso) in primo piano al centro di una composizione si ha nel celebre *Le Moulin de la Galette* dipinto da Federico Zandomenighi intorno al 1878 a Parigi (Poldi-Villa 2005: 73-78).



Fig. 13 (in alto, a sinistra)
Giovanni Boldini, *Rio a Venezia col campanile dei Greci*, 1895 circa, collezione privata.

Fig. 14 (in alto, a destra)
Riflettografia IR (scanner) dell'opera precedente.

Fig. 15 (in basso)
Dettaglio della figura precedente.



Figg. 16-17
Giovanni Boldini, *Cattedrale di Bordeaux con figure in movimento*, 1913-14, collezione privata (in alto); Riflettografia IR (fotocamera) dell'opera precedente (in basso).

Fig. 18
Dettaglio della figura precedente.



Fig. 19
Dettaglio della figura 16.



d'intenzione, con scelta di altra inquadratura o formato, come visto in *Westerkerk, Amsterdam*, e non di rado di riutilizzo di supporti già da lui parzialmente (e forse anche in qualche caso completamente) dipinti con altro soggetto. Si svela così un lato importante della personalità artistica di Boldini, la necessità non solo di fermare le impressioni di un momento con il disegno su carta, ovunque egli si trovi, in una sorta di taccuino di fogli sparsi, ma anche di "vedere in pittura" costantemente, di dover dipingere.

In qualche caso il primo soggetto era solo disegnato, come sotto il *Nudo sdraiato con calze nere* [Fig. 20] che in IR mostra, capovolgendolo, uno studio di architettura svolto a matita, probabilmente la strombatura di un portale di una cattedrale francese [Fig. 21], soggetto cui dedicherà alcuni studi dal vero. Si tratta di un riutilizzo di una tavola dapprima forse semplicemente usata nell'urgenza di fissare un'immagine architettonica, poi non portata a compimento in pittura. Anche in una *Venezia* del 1907 circa [Fig. 22] si legge, in IR trasmesso [Fig. 23], il disegno di un ponte veneziano in vece della Basilica di San Marco, evidente riuso di uno schizzo previsto per altro soggetto, e inoltre si evidenzia un ripensamento pittorico in fase finale, con la gondola in primo piano dipinta con la prua più sollevata, in una inquadratura straordinaria, più dinamica e forse però troppo ardita, non perfettamente celata col colore.

In più casi tra quelli esaminati, invece, il primo soggetto era già dipinto: ad esempio nella *Donna sul divano* [Fig. 24], piccola tavola trovata nello studio del pittore dopo la sua morte, la figura è sdraiata sul divano o forse, se letta in verticale, appoggiata a un sostegno. Guardando le linee e le forme attorno alla donna, alcune si riferiscono a una figura di profilo con un cappello e, se si osserva ancor più nel dettaglio nella metà inferiore verso sinistra, si può scorgere un profilo di braccio: dietro la donna, infatti, ruotando di 90 gradi il quadro in senso orario, se ne intravede un'altra, in piedi, capelli rossi e un braccio in avanti. Inoltre, una o due piccole figure in nero compaiono sullo sfondo, a sinistra [Fig. 25]: probabilmente era all'origine una scena all'aperto, appena abbozzata. In questo caso si capisce come la versione finale sia stata dipinta so-



Figg. 20-21

Giovanni Boldini, *Nudo sdraiato con calze nere*, 1885 circa, collezione privata (in alto); Riflettografia IR (fotocamera) dell'opera precedente (in basso).



Fig. 22
Giovanni Boldini, Venezia,
1907 circa, collezione privata.



Fig. 23
Transilluminazione IR (foto-
camera) dell'opera prece-
dente.



Figg. 24-25
Giovanni Boldini, Donna sul divano, 1880 circa, collezione privata (in alto); Riflettografia IR (scanner) dell'opera precedente (in basso).

pra altre stesure precedenti di cui Boldini però non cancella totalmente gli effetti, ma li mantiene per movimentare maggiormente lo sfondo della nuova figura, ovvero quella che vediamo a occhio nudo e che rappresenta il soggetto finale del quadro. Le analisi ci aiutano a leggere meglio il visibile e a recuperare due versioni che precedono quella definitiva.

Un altro caso interessante di radicale riuso portato in luce dalle riflettografie è quello de *La toeletta* [Fig. 26], del 1880 circa (tela, collezione privata), in cui viene coperta una donna abbigliata in nero, ripresa di spalle a mezzo busto, con il volto di profilo rivolto a destra, inclinato verso il basso. Per leggere meglio il primo soggetto, sulle prime difficile da individuare, è utile integrare le informazioni derivanti sia dall'immagine IR acquisita in banda stretta

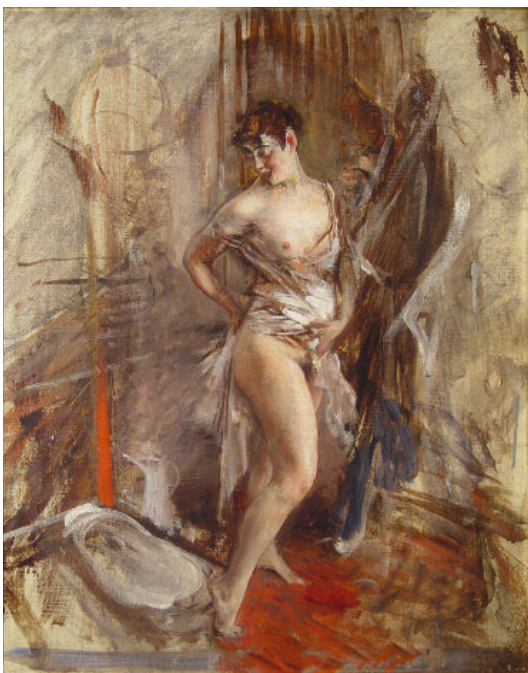


Fig. 26
Giovanni Boldini, *La toeletta*, 1880 circa,
collezione privata.



Fig. 27
Riflettografia IR (fo-
tocamera) dell'opera
precedente.

Fig. 28
Riflettografia IR
(scanner) dell'opera
precedente.



[Fig. 27], sia da quella in banda più estesa [Fig. 28]. Con noncuranza, e forse complice l'aumento di trasparenza della pittura sovrammessa, conseguente all'essiccazione degli oli e al tempo, il pittore ha lasciato a vista come segni e aloni più scuri parti del vestito, del volto (il sopracciglio destro, ad esempio) e della capigliatura della prima versione. Rimanenze che accentuano il carattere di rapido schizzo e l'abilità del pittore di riprendere dal vivo scene di vita comune.

Procedendo in questo modo, l'artista è indotto a trovare modi per integrare il nuovo soggetto con il precedente – tanto da non cancellarlo quasi mai in toto, come potrebbe fare semplicemente ricoprendolo di colore in maniera uniforme, con una sorta di riparazione della tela o della tavola – anzi in varie occasioni è probabile che egli si lasci per certi versi guidare dalle linee della prima stesura, modificando in fieri la pennellata e arricchendo il soggetto finale.

Inoltre, lavorando con una estrema rapidità almeno dagli anni Ot-

tanta-Novanta, Boldini appare spesso noncurante dei tempi di asciugatura, delle eccessive sovrapposizioni e delle colature del colore, che diventano parte dell'effetto finale. Le zone di luce e zone d'ombra, sfumature e dettagli, vengono resi in poco tempo e con notevole decisione e si integrano in qualche caso con quei segni, macchie e linee sovente presenti nei suoi sfondi, segni ora realizzati ad hoc per accentuare la dinamica della composizione, ora e non di rado frutto e residuo di prime versioni modificate e però volutamente mantenute in parte visibili per rendere più vibrante la composizione, per assecondare o amplificare il dialogo tra figure e sfondo.

Tra intenzione e caso

In conclusione, le analisi svolte hanno potuto chiarire quale fosse l'operato di Boldini a livello tecnico, specialmente quanto alle scelte esecutive nella costruzione degli sfondi e all'uso dell'*underdrawing* – tipologia, varianti e modalità d'impiego – in un numero consistente di opere, su diversi supporti. E hanno permesso di gettare una luce nuova, tra intenzione e caso, su quella sorta di "moda" del non finito che caratterizza parte della sua produzione della maturità e che va a integrarsi con il fascino esercitato su di lui dai soggetti della vita mondana e dall'universo femminile dell'alta società, in grado di coniugare l'attenzione al soggetto ritratto alla rappresentazione della moda dell'epoca. Una rappresentazione sintetica che esalta la bellezza e il fascino femminile (ma anche maschile), con figure soprattutto affusolate, dai gesti aggraziati, fasciate in abiti riprodotti in genere senza addentrarsi in dettagli, velocemente dipinti.

In uno stile che credo possa essere visto come un importante contributo alla modalità di raffigurazione della moda, tanto da ricordare, *mutatis mutandis*, gli schizzi di diversi stilisti del secondo Novecento, specie dove si tende a conferire, nei bozzetti degli abiti delle collezioni, anche un aspetto dinamico.

BIBLIOGRAFIA

"Art: Master of Swish", in *Time Magazine*, April 3, 1933.

DINI P. – DINI F. (2002), *Giovanni Boldini 1842-1931. Catalogo ragionato*, U. Allemandi & C., Torino.

POLDI G. – VILLA G.C.F. (2005), «Tra sperimentalismo e mercato: materiali e tecniche di un irregolare "Italien de Paris"», in MIRACCO R. – SPARAGNI T. (a cura di), *Federico Zandomeneghi. Un veneziano tra gli Impressionisti*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 5 novembre 2005 – 5 marzo 2006), Mazzotta, Milano.

KENDALL R. (2009), "Drawing Paris: Boldini as a draftsman in the 1870s", in LEES S. (a cura di), *Giovanni Boldini in Impressionist Paris*, catalogo della mostra (Ferrara e Williamstown), Sterling and Francine Clark Art Institute and Ferrara Arte.

SAVOIA E. – BOSI S. (a cura di) (2015), *Boldini*, catalogo della mostra (Milano, Bottegantica, 23 ottobre 2015 – 20 dicembre 2015), Bottegantica, Milano.

SAVOIA E. – MASPES F. L. (a cura di) (2014), *Boldini Parisien d'Italie*, catalogo della mostra (Milano, GAM Manzoni, 24 ottobre 2014 – 18 gennaio 2015), GAM Manzoni, Milano.

SERAFINI P. (a cura di) (2013), *La Maison Goupil e l'Italia. Il successo degli artisti italiani a Parigi negli anni dell'impressionismo*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 22 febbraio – 23 giugno 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.