



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici
Ordinamento contemporaneo

Tesi di Laurea

Per la riscoperta di Riccardo Nobili (1859-1939)

Arte, mercato e critica sulla scena del mondo

Relatore

Ch. Prof. Paolo Delorenzi

Correlatore

Ch. Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda

Beatrice Lovatelli

Matricola 866456

Anno Accademico

2020 / 2021

INTRODUZIONE	1
I. RICCARDO NOBILI: L'UOMO E L'ARTISTA.....	6
I.1. Anni fiorentini	6
I.2. Idiomi francesi e inglesi.....	10
I.3. L'intreccio con la vita privata	13
I.4. Un artista complesso	15
I.5. Anni veneziani	19
II. OPERE PITTORICHE ED ESPOSIZIONI.....	24
II.1 Prime opere ed esposizioni.....	24
II.2 Venezia e le Biennali.....	27
II.3 Quadriennale d'Arte Nazionale.....	30
II.4 La consacrazione personale alla mostra del 1940 e il ruolo di Grace Nobili.....	31
III. FAMA LETTERARIA.....	38
III.1. <i>A Modern Antique</i>	40
III.1.1. <i>A Modern Antique</i> : breve aneddoto	48
III.2. <i>The Gentle Art of Faking</i>	49
III.2.1. La nascita e l'evoluzione del falso.....	51
III.2.2. Il collezionista e il falsario.....	56
III.2.3. Il processo di falsificazione.....	61
III.2.4. L'esportazione delle opere d'arte.....	63
III.2.5. Considerazioni.....	65
III.3. Per ulteriori testi inediti.....	68
CONCLUSIONE	71
IMMAGINI	74
APPENDICE DOCUMENTARIA	114
APPENDICE I.....	116
APPENDICE II	120
APPENDICE III.....	134
APPENDICE IV.....	138
APPENDICE V	156

APPENDICE VI.....	168
APPENDICE VII.....	174
BIBLIOGRAFIA	178
Documenti archivistici	178
Volumi, dizionari, cataloghi, tesi e articoli	180
SITOGRAFIA	192
INDICE DELLE IMMAGINI.....	193

INTRODUZIONE

«La sua vita fu arte. La sua arte fu vita»: con queste parole Antonio Maraini ricordò il compianto Riccardo Nobili il giorno 12 marzo 1940¹. Artista cosmopolita, fecondo scrittore, compositore di musica, così come di brevi poesie, è rimasto a lungo ai margini della storia dell'arte.

I repertori più noti, come il *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti* di Angelo De Gubernatis (1889)² e più tardi quelli di Agostino Mario Comanducci (1934)³ ed Emmanuel Bénézit⁴, non lo hanno affrontato con adeguata attenzione. Anche gli scritti più recenti, ad esempio il catalogo che Andrea Baboni e Rossana Bossaglia hanno dedicato alla pittura toscana tra Otto e Novecento, non mancano di sottolineare come siano «scarne [...] le notizie su Riccardo Nobili – figlio di pittrice, allievo di Ciseri e di Fattori, in amicizia con Signorini –, artista oltreché scrittore e critico di solida cultura»⁵.

Obbiettivo della tesi è quello di ricostruire in maniera quanto più dettagliata possibile, il quadro della vita di un artista, che si è rivelato essere estremamente complesso e completo. Tanto la consultazione della bibliografia pregressa, quanto l'instancabile ricerca di documenti inediti in vari archivi italiani e stranieri, hanno permesso di ricostruire la parabola artistica ed esistenziale di Riccardo Nobili, uomo le cui peculiari caratteristiche si possono ricavare non soltanto dall'analisi dei traguardi pittorici e letterari, ma anche dal sondaggio delle sue frequentazioni.

Circa gli archivi dai quali si sono tratte notizie utili alla ricerca, va segnalato l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia⁶, in cui si è presa visione della fotografia di un busto in terracotta attribuito a Riccardo Nobili e del quale non si trova riferimento altrove. È stata inoltre ritrovata un'importante epistola in cui Riccardo Nobili

¹ A. Maraini, *Riccardo Nobili*, "Gazzetta di Venezia", 24 marzo 1940. Tale articolo, peraltro, riprende quasi integralmente il testo scritto dallo stesso come prefazione al catalogo della mostra dedicata a Riccardo Nobili, presso Palazzo Corsini nel 1940. Si veda: A. Maraini, *Riccardo Nobili*, in *Mostra di Riccardo Nobili*, catalogo della mostra (Firenze, Società "Leonardo da Vinci", 21 marzo - 8 aprile 1940), a cura della commissione d'arte della "Leonardo da Vinci" M. Salmi, P. N. Berardi, O. Giglioli, F. Rossi, G. Vagnetti, Firenze 1940, pp. 5-7.

² A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, Firenze 1889, pp. 329-330.

³ A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento: dizionario critico e documentario*, Milano 1934, pp. 473-474.

⁴ E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, III. L-Z, Parigi 1939, p. 366.

⁵ A. Baboni, R. Bossaglia, *La pittura toscana dopo la macchia. 1865-1920: l'evoluzione della pittura del vero: intrecci con la macchia e inizi del naturalismo, il vero tra pittura di genere, di storia e d'accademia*, Novara 1994.

⁶ Da ora in poi ASAC.

racconta del proprio vissuto, descrivendo aneddoti e interessanti dettagli di una vita dedicata all'arte⁷.

Particolarmente ricco di fonti si è rivelato l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux a Firenze⁸. I documenti dei quali si è presa visione, appartengono a due fondi dell'archivio: Fondo Nello Tarchiani⁹ e Fondo Tassinari-Colnaghi-Malvani¹⁰, entrambi prodotti di una stratificazione di documenti eterogenei, appartenuti alle quattro famiglie nominate e sedimentatisi nel tempo¹¹. È stato possibile prendere visione di un'ampia varietà di materiali inediti e personali, quali fotografie e lettere relative a Riccardo Nobili¹². Ulteriori documenti di vario genere e ritagli di stampa sono custoditi nell'archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma¹³ e nei suoi fondi storici¹⁴, tra i quali due lettere di Grace Nobili¹⁵ a Ugo Ojetti, nelle quali la donna, ancora in lutto, parla del marito scomparso, raccontando dell'organizzazione di una mostra personale dedicata a Riccardo Nobili, nelle stanze della Società Leonardo da Vinci a Firenze¹⁶.

Non si è trascurato di consultare l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze¹⁷ e i registri dell'*Académie Julian*, ora conservati presso gli *Archives Nationales* di Parigi¹⁸, fonti che hanno permesso di ricostruire la prima istruzione del giovane artista.

⁷ Ci si riferisce alla lettera indirizzata a Stefano Cairola e riportata in appendice I. Si veda: R. Nobili, *Lettera al Signor Stefano Cairola*, Venezia, 4 novembre 1931, in ASAC A1. INV. 31106, Nobili Riccardo, busta n°6.

⁸ Per maggiori informazioni riguardo l'archivio si consulti il sito al seguente link: <<https://www.vieusseux.it/archivio-contemporaneo.html>>. Si segnala anche il seguente: F. Conti, *Usque ad finem. Il Gabinetto di Vieusseux nella Grande Guerra*, "Antologia Vieusseux", 76, Firenze, gennaio aprile 2020, pp. 5-36.

⁹ Da ora in poi NTarc.

¹⁰ Da ora in poi TCM. Per una prima analisi dei materiali conservati presso tale fondo si veda: *Fondo Tassinari-Colnaghi-Malvani*, a cura di V. Frosali, Firenze 2012, p. 26.

¹¹ Per ulteriori dettagli riguardo i documenti sopra citati si veda: *Fondo Tassinari-Colnaghi-Malvani*, a cura di V. Frosali, Firenze 2012, p. 26.

¹² Nel dettaglio: dal Fondo Nello Tarchiani si sono consultati i fascicoli intitolati a Grace Nobili (NTarc.I. 416. 1-2) e Riccardo Nobili (NTarc.I. 418. 1), mentre dal Fondo Tassinari-Colnaghi-Malvani si è presa visione di un fascicolo contenente fotografie di Riccardo Nobili con segnatura TCM.Ta. IV.9.3.1, oltre che di ulteriori varie unità (numerata 3.2, 4.1, 4.4, 4.33) appartenenti a una successiva donazione del 2015.

¹³ Da ora in poi GNAM.

¹⁴ Per maggiori informazioni si consulti l'archivio digitale della galleria Nazionale ai seguenti link: <<https://opac.lagallerianazionale.com/gnam-web/bio>>; <<https://opac.lagallerianazionale.com/gnam-web/fondi>>.

¹⁵ Grace Cleveland Porter (1880-1953) fu la seconda moglie di Nobili, si rimanda al capitolo I della tesi per un approfondimento al riguardo.

¹⁶ GNAM, Fondo Ugo Ojetti, Serie 1, fasc. Riccardo Nobili, sottofasc. Grace Cleveland Porter Nobili.

¹⁷ Da ora in poi AABAFi.

¹⁸ I registri accademici sono consultabili anche online al seguente sito: <<https://sites.google.com/site/academicjulian/home>>.

Insostituibile si è rivelato l'Archivio Smith College del Massachusetts, dove sono confluiti numerosi materiali raccolti dalla seconda moglie dell'artista – Grace Cleveland Porter – figura chiave della vicenda, ragione per la quale le sarà dedicata un'attenzione specifica.

L'archivio statunitense conserva documentazione biografica, ritagli stampa, fotografie e un diario relativo al servizio di Grace Nobili durante la Prima Guerra Mondiale in Italia. Sono peraltro inclusi scritti inediti e testimonianze delle opere d'arte del marito; fotografie di John Burroughs e corrispondenza risalente agli anni Trenta e Cinquanta. Per rendere il calibro delle frequentazioni di Riccardo Nobili, sono da annoverare corrispondenti quali: Bernard Berenson, Cecil Roberts, Frank Jewett Mather e Ham Rosewell¹⁹.

Si ricorda, a conclusione dell'elenco degli archivi consultati, l'Archivio dell'University College di Oxford, luogo ove sono stati ritrovati materiali preziosi riguardo ad un olio su tela, andato perduto, di Riccardo Nobili.

Ecco dunque che le fonti sopra elencate, oltre a numerosi documenti contenuti in biblioteche italiane e straniere, hanno permesso di approfondire la conoscenza di un personaggio quanto mai versatile e fortemente inserito nella vita sociale e culturale *fin de siècle*.

I poliedrici interessi dell'artista – «he is himself a painter and a sculptor; he could have gone far in either direction; but he determined upon connoisseurship of art as his preferred *metiers*»²⁰ – hanno permesso di vagliare molteplici questioni legate al mondo dell'arte. In particolare, si è ricostruito il fermento culturale fiorentino di fine secolo, così come l'internazionalità artistica e mondana di Parigi e Venezia. Peraltro, si è constatato come le idee e le opere d'arte viaggiavano, allora come oggi, in modo estremamente celere, permettendo così un'ampia diffusione di informazioni e conoscenza.

L'analisi e la presenza delle opere d'arte presso le più diverse esposizioni nazionali e internazionali, così come i commenti critici, hanno consentito di approfondire non solo il gusto dell'epoca, ma anche i principali meccanismi della gestione e dell'economia delle arti.

Sicuramente si è privilegiata l'analisi dei testi scritti da Riccardo Nobili, anche perché molti di questi non sono mai stati studiati a fondo o sono rimasti inediti. Infine, ci hanno

¹⁹ *Grace Nobili Papers*, Sophia Smith Collection of Women's History, Massachusetts 1880-1953. <https://findingaids.smith.edu/repositories/2/archival_objects/444458>

²⁰ P. Pollard, *Restoration in Florence. Outrages on masterpiece current*, "Boston Evening Transcript", 13 aprile 1910. Traduzione: «è lui stesso pittore e scultore; egli avrebbe potuto andare lontano in entrambe le direzioni; ma ha scelto l'intendersi d'arte come suo mestiere preferito».

permesso di intuire ideali e convinzioni di un versatile *connoisseur*²¹, che tanto aveva da esprimere riguardo alla produzione di falsi e alla storia del collezionismo.

²¹ É bene segnalare fin da subito come a fine XIX si era oramai ben consolidato il mestiere del *connoisseur*. Per una approfondita conoscenza riguardo all'evoluzione del ruolo del conoscitore dell'arte, figura fondamentale e fortemente discussa a partire dal XVIII secolo, si segnala la seguente bibliografia: R. De Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, Paris 1708; J. Richardson, *Two Discourses*, London 1719; B. R., Haydon, *On the judgement of connoisseurs being preferred to that of professional men*, "The Examiner", 17 Marzo 1816, p. 163; E. Panofsky, *History of Art as a Humanistic Discipline*, in *Meaning in the Visual Art*, London 1993, pp. 23-50.

A tutte le persone – bibliotecari, archivisti e studiosi – incontrate nel percorso di ricerca, e alla loro competente disponibilità, va un mio pensiero di sincera gratitudine. Un grazie particolare va al relatore di questa mia tesi, il Professore Paolo Delorenzi, il quale mi ha proposto – assieme alla correlatrice di questa ricerca: la Professoressa Stefania Portinari – una ricerca così originale, seguendola in ogni suo sviluppo. Sono certa che avremo aggiunto un piccolo, ma importante e originale, tassello alla vicenda storico-artistica di Riccardo Nobili.

Infine, un ringraziamento di cuore alla mia famiglia che, seppur dal lontano continente africano, mi ha supportata e accompagnata durante tutto il mio percorso di studi.

I. RICCARDO NOBILI: L'UOMO E L'ARTISTA

I.1. Anni fiorentini

Riccardo Nobili nacque a Firenze il 26 dicembre 1859²². Terzo figlio di una coppia che vantava prestigiose origini fiorentine, fin dalla prima età puerile ebbe l'opportunità di formarsi in un ambiente culturalmente ricco. Il padre, Ferdinando Nobili²³, era avvocato, diretto discendente della famiglia Benvenuti²⁴. Viene ricordato come uomo di eletta cultura e accorto non solo nella propria professione²⁵, ma anche nel settore agrario, campo, quest'ultimo, in cui si distinse tanto da essere accolto tra i membri dell'Accademia dei Georgofili²⁶. La dedizione dell'avvocato all'agricoltura, così come alla meccanica, è peraltro testimoniata dalla sua partecipazione alla gara internazionale per la progettazione di seminatrici indetta dal Ministero di Agricoltura nell'ottobre del 1880²⁷. Un sondaggio più ampio delle fonti permette inoltre di constatare come gli interessi di Ferdinando Nobili nella ideazione di macchinari siano comprovati anche dalle memorie del figlio Guido Nobili²⁸, il

²² *Grace Cleveland Porter Nobili - Biography*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection of Women's History, Massachusetts 1880-1953; A.P. Torresi, *Neo-medicee. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara 1996, p. 168.

²³ Si segnala che il padre era Lino Nobili, ossia colui che il 14 febbraio 1854, in virtù dei servizi prestati alla patria, ricevette il titolo nobiliare di patrizio *ad perpetuum* dalla Repubblica di San Marino. Si veda: Translation of the Latin decree that grants to Lino Nobili the title of patrician of the nobility of the Republic of San Marino, in *Grace Cleveland Porter Nobili - Biography*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers*, cit.

²⁴ Interessante la breve genealogia riportata da Maria Giani Gosetti in uno scritto, privo di indicazioni temporali o topiche, che è andato a confluire tra i documenti della raccolta di Grace Nobili presso il già ricordato Smith College. In particolare, ella racconta come nel XIV secolo, a seguito della distinzione di Cino Benvenuti durante una missione presso la corte francese, il re Carlo "il saggio" decise di cambiare il nome della famiglia Benvenuti in Nobili. Pare che il documento originale che, munito del sigillo regale, attestava tale riconoscimento, fosse stato riposto all'interno di uno scrigno di bronzo decorato con i gigli francesi e per secoli conservato gelosamente dalla famiglia Nobili. Si veda: M. Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, s.l., s.d., in *Biography - Riccardo Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers*, cit., p. 2. Si voglia tenere a mente che l'appena citato scritto è stato integralmente trascritto in appendice II.

²⁵ *Onoranze funebri*, "Buletino della R. Società Toscana di Orticultura", 2.a Serie, Vol. 1, No. 12, dicembre 1886, p. 374. Come ricorda l'articolo, la morte di Ferdinando Nobili avvenne il 28 novembre 1886.

²⁶ L'Accademia dei Georgofili, tuttora esistente, fu fondata a Firenze nel 1753 con il fine di ottimizzare il settore agricolo. Per maggiori dettagli si consulti il sito ufficiale: <<https://www.georgofili.it>>.

²⁷ *Meccanica agraria. Le seminatrici*, "Monitore industriale italiano. Gazzetta dei Tramvia", 10 gennaio 1881, p. 1.

²⁸ Guido Nobili (Firenze, 1850-1916) e Aldo Nobili (Firenze, 1854-1932) erano i due fratelli maggiori di Riccardo Nobili.

quale, in un racconto autobiografico, segnala che il padre volesse architettare un veicolo aereo²⁹.

In *Memorie lontane* – la cui storia si incentra sul racconto di un bambino di nove anni³⁰ e il suo tanto fugace quanto sincero primo amore – rivive anche il dolce ricordo della contessa Pasqui: «Elena mia madre, bellissima donna, sana, robusta, piena d'intelligenza e di cuore, di me più anziana soli sedici anni»³¹. Elena Nobili³², madre di Aldo, Guido e Riccardo, viene oggi ricordata soprattutto per la sua professione di pittrice. Artista fiorentina dedita principalmente ai soggetti di genere³³, partecipò a molteplici esposizioni³⁴, tra le quali si vogliono ricordare l'Esposizione Generale Italiana tenutasi a Torino nel 1884³⁵ e l'Esposizione Beatrice. Mostra nazionale dei lavori femminili; quest'ultima, ebbe luogo a Firenze nel 1890 e vide la nobile fiorentina aggiudicarsi la medaglia d'argento sul cui *recto*, era rappresentato il giglio di Firenze³⁶.

Fu dunque la madre, come ricorda Riccardo Nobili in una lettera datata 4 novembre 1931³⁷, ad avere un ruolo di fondamentale importanza sul di lui futuro. Fin dalla tenera età egli si era difatti dimostrato interessato al *medium* pittorico: dalle campagne toscane che circondavano Villa Impruneta³⁸, dove ricevette le prime informali lezioni impartite dalla madre, soprattutto in merito al disegno e al colore, ben presto il giovane si trovò a frequentare

²⁹ G. Nobili, *Memorie lontane*, Torino 1975, p. 4.

³⁰ Il fratello minore, Riccardo Nobili, pertanto non era ancora nato.

³¹ Nobili, *Memorie lontane*, cit., pp. 2-3.

³² Nata e morta a Firenze, rispettivamente nel 1833 e 1900. Si veda: A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, cit., p. 473.

³³ Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, cit., p. 473

³⁴ Oltre a quelle nominate, si ricorda anche la partecipazione della stessa alla Promotrice Fiorentina del 1884. Si veda: Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, cit., p. 473.

³⁵ Elena Nobili partecipò alla mostra del 1884 con l'opera di genere *Reietti!* Si veda: *Esposizione generale italiana in Torino. Divisione I. Belle Arti. Arte Contemporanea. Catalogo ufficiale*, catalogo della mostra (Torino, 26 aprile 1884 - 17 novembre 1884), Torino 1884, p. 52.

³⁶ Per un approfondimento si veda: *Esposizione Beatrice. Mostra nazionale di lavori femminili*, catalogo della mostra (Firenze, maggio - giugno 1890), Firenze 1890, p. 89.

³⁷ Nobili, *Lettera al Signor Stefano Cairola*, cit.

³⁸ Oggi ancora esistente, Villa Impruneta viene segnalata da Maria Giani Gosetti come luogo dove il futuro pittore trascorse la sua prima infanzia. Si veda: M. Giani Gosetti, *In memory of Riccardo Nobili*, cit., p. 9.

i corsi accademici di artisti quali Antonio Ciseri³⁹ e Giovanni Fattori⁴⁰, due dei più rinomati pittori dell'epoca⁴¹. In effetti, dalla documentazione conservata nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, risulta che il giovane artista frequentò la Scuola Libera del Nudo tra il 1881-1888 e nel 1893⁴². Gli insegnamenti presso la scuola fiorentina – nata dopo un riassetto generale della didattica nelle Accademie italiane, a seguito dell'Unità d'Italia, che coinvolse numerosi artisti (fig. 1) – videro Riccardo Nobili dedito al disegno dal vivo del corpo umano⁴³.

È importante sottolineare come il pittore non avesse interessi limitati prettamente allo studio e alla mera esecuzione di pitture a livello amatoriale, ma che fosse coinvolto anche nella vita culturale e sociale della sua epoca⁴⁴. Preziosa la segnalazione di Maria Giani Gosetti che, nel suo scritto in memoria dell'artista, ne evidenzia l'appartenenza al «Artists' Club in Florence»⁴⁵, fecondo gruppo di incontro e scambio culturale, sensibile a un ampio ventaglio

³⁹ Si ricorda che Antonio Ciseri (Ronco sopra Ascona, 1821 - Firenze, 1891) è stato un pittore italo svizzero che si distinse in particolar modo nelle opere di tematiche storico-religiose. Si segnala inoltre che, a partire dal 1849, iniziò a istruire giovani artisti inesperti, attività che gli venne riconosciuta ufficialmente nella forma di “scuola libera” nel 1860. Per un ulteriore approfondimento si vedano: Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, cit., pp. 49-50; E. Spalletti, *Ciseri, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 26, Roma 1982, pp. 12-16; Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, cit., pp. 49-50.

⁴⁰ Giovanni Fattori (Livorno, 1825-Firenze, 1908) è stato un pittore di fondamentale importanza per la storia della pittura italiana. Studente prima e docente poi presso l'Accademia delle Belle Arti di Firenze, fu uno fra i maggiori esponenti del movimento dei Macchiaioli. Per un ulteriore approfondimento si vedano: Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, cit., pp. 215-217; D. Durbè, *Fattori, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 45, Roma 1995, p. 346; *I luoghi di Giovanni Fattori. Nell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Passato e presente*, a cura di A. Gallo Martucci, G. Videtta, Firenze 2008.

⁴¹ Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, cit., p. 473.

⁴² Firenze, Archivio dell'Accademia di Belle Arti (d'ora in poi ABAFi), Scuola Libera del Nudo, 1891-1899, N. 147, Nobili Riccardo.

⁴³ Torresi, *Neo-mediceo. Pittori*, cit., p. 14. Si segnala che la fig. 1 è stata estrapolata dalla pagina 11 del libro sopra menzionato: si tratta di una fotografia in bianco e nero di una delle aule della Scuola libera del Nudo presso l'Accademia delle Belle Arti di Firenze scattata nei primi anni del secolo scorso.

⁴⁴ Si segnala che lo scrittore Edward Carpenter ricorda come, in un suo viaggio a Firenze nel 1909, fosse entrato in contatto con « an interesting circle of young Italian *literati* and artists; [...] they represented a strong reaction away from the very bourgeois and commercialized Italian art-ideals of the later nineteenth century, and towards the ideals of John Ruskin and William Morris [...]. The group included such men as Riccardo Nobili, probably the best living exponent of Fourteenth Century Italian art [...]; Roberto Assagioli, the young philosopher, [...] Giuseppe Rambelli, the artist, and others». Si veda: E. Carpenter, *My Days and Dreams*, London 1916, pp. 273-274. Traduzione: «un interessante circolo di giovani letterati e artisti italiani; [...] rappresentavano una forte reazione lontano dagli ideali d'arte italiani molto borghesi e commercializzati del tardo diciannovesimo secolo, e verso gli ideali di John Ruskin e William Morris [...]. Il gruppo comprendeva uomini come Riccardo Nobili, probabilmente il miglior esponente vivente dell'arte italiana del Trecento [...]; Roberto Assagioli, il giovane filosofo, [...] Giuseppe Rambelli, l'artista, e altri».

⁴⁵ M. Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit. p. 2. Si può con sicurezza sostenere che si tratta dell'attuale *Società delle Belle Arti – Circolo degli Artisti di Firenze – Casa di Dante*, le cui origini risalgono difatti al 1843. A fine XIX secolo, tra i soci iscritti si annoverano: Telemaco Signorini,

di tematiche artistiche, i cui soci erano soliti frequentare il Caffè Cornelio⁴⁶. Sovviene peraltro a riprova di quanto appena detto l'olio su tela, che Riccardo Nobili realizza nel 1895 e che, per l'appunto, ritrae la scomparsa Birreria Cornelio, luogo di forte fermento culturale nella Firenze *fin de siècle*⁴⁷.

Se caffè e birrerie erano luoghi di ritrovo sociale, si ipotizza che uno di questi spazi fosse il luogo in cui Riccardo Nobili conobbe Baccio Emanuele Maineri⁴⁸. L'incontro è degno di nota in quanto tra i due fiorì una collaborazione che suscitò l'interesse del giovane artista fiorentino nell'intraprendere, per la prima volta, il percorso verso l'illustrazione letteraria⁴⁹. Nello specifico, il giovane artista fu incaricato di realizzare immagini per il libro *Serena o La famiglia Onorati*⁵⁰. Le immagini⁵¹, firmate R. Nobili⁵², non sono menzionate in nessuna delle bibliografie relative all'artista, ma risultano di particolare importanza non solo in quanto preannunciano una sua futura dedizione alle illustrazioni per riviste, ma soprattutto perché rivelatrici della prima istruzione macchiaiola del fiorentino (figg. 2-4)⁵³.

Gli anni trascorsi presso la città sull'Arno, furono il periodo in cui Riccardo Nobili nutrì la propria passione per la musica. Sensibilità che ereditò dal bisnonno, il maestro Giuseppe Magnelli, direttore di musica di Palazzo Pitti, e che lo avrebbe portato a comporre «Ave Maria» e «Pregghiera», spartiti dei quali sembra non essere rimasta traccia, anche se sono numerose le testimonianze che li ricordano con ammirazione. A tal riguardo, vale la pena

Giovanni Fattori e Silvestro Lega. Per un approfondimento si rimanda al sito della società: <<https://www.circoloartisticasadante.com>>.

⁴⁶ A seguito del tramonto dei salotti aristocratici di fine Settecento, caffè e birrerie erano diventati gli spazi prediletti di congregazione sociale. Si veda: M. Vázquez Astorga, *Cronaca dei caffè storici di Firenze 1865-1900*, Firenze 2015.

⁴⁷ Per ulteriori dettagli si rimanda al capitolo II.1.

⁴⁸ Baccio Emanuele Maineri fu inoltre collaboratore di diversi giornali e riviste. Per un approfondimento si veda: A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, II, Firenze 1879-1880, p. 671.

⁴⁹ Resta ancora da capire se l'attività di illustratore di scritti altrui rimase un *unicum* o vi siano altri testi, forse andati perduti, le cui immagini furono a cura di Riccardo Nobili.

⁵⁰ B. E. Maineri, *Serena o La famiglia Onorati*, Firenze 1888.

⁵¹ Nel testo non viene specificata la modalità utilizzata per la creazione delle illustrazioni. L'analisi delle immagini, così come la natura del volume, consentono di avanzare l'ipotesi secondo la quale si tratti di incisioni fotomeccaniche, essendo queste assai similare come risultato alla freschezza della colorazione acquarellata. Si segnala, d'altronde, che ogni illustrazione non solo riporta la firma di Riccardo Nobili, ma compare anche la dicitura V.T. o, per esteso, V. Turati. Nome, quest'ultimo, che talune volte è anticipato dalla scritta "stab." (abbreviazione di stabilimento tipografico), altre seguito dalla parola "inc." (abbreviazione di incisore).

⁵² All'occorrenza anche RN, NR, Riccardo Nobili.

⁵³ Il volume è riccamente illustrato, vi sono almeno tre illustrazioni per ogni capitolo (capolettera del capitolo e piccole illustrazioni a corredo del testo). Dall'indice si desume che il volume è organizzato in tre parti, ciascuna divisa per capitoli (per un totale di 22). A mero titolo esemplificativo si è deciso di riportare tre delle numerose illustrazioni di Riccardo Nobili: Maineri, *Serena*, cit., p. 7, 53, 59.

citare il già menzionato scritto di Maria Giani Gosetti⁵⁴, il tributo di Odoardo Giglioli⁵⁵ e anche l'avviso sacro presumibilmente diffuso nel 1939, anno della morte di Riccardo Nobili, avvenuta il giorno 11 giugno⁵⁶.

I.2. Idiomi francesi e inglesi

Nobili was conversant in both French and English and had stayed for long periods in America and England and kept up a continual correspondence with the leading exponents of modern Anglo-Saxon culture⁵⁷.

È bene ripercorrere il *cursus studiorum* di Riccardo Nobili. Va ricordato che da giovane frequentò prima i corsi dell'Istituto Tecnico Galileo e, in seguito, le lezioni presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze. A partire dall'anno 1888 egli si trovò invece nella capitale francese⁵⁸, più precisamente presso l'*Académie Julian*, «una tra le migliori a mio vedere, tra le tante scuole libere che la Città offre a studenti di ogni dove»⁵⁹, ricordava con ammirazione Nobili. Allievo di William Adolph Bouguereau⁶⁰, scrisse più volte riguardo all'accademia, che tanto impatto ebbe nella sua carriera artistica. L'ottavo volume della rivista americana "The Cosmopolitan", mensile illustrato newyorkese, raggruppa i pensieri di un artista oramai trentenne, che con nostalgia ne ricorda la formazione a partire dal 1867: da una immensa e poco frequentata sala dove «on peut dessiner d'après le model "vivant"»⁶¹, a una vera e

⁵⁴ Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 9.

⁵⁵ O. Giglioli, *Tributo alla Memoria di Riccardo Nobili*, Firenze, s.d. Si tratta di uno scritto inedito conservato presso l'ASAC e per il quale si rimanda all'appendice III.

⁵⁶ Dato certo e riscontrabile in numerose fonti, tra le quali si segnalano a mero titolo esemplificativo le seguenti: *Nel trigesimo della morte di Riccardo Nobili*, "La nazione", 11 luglio 1939; O. Giglioli, *Tributo alla Memoria di Riccardo Nobili*, cit., p. 2.

⁵⁷ *Ibidem*. Di seguito la traduzione che si è cercato di fare tenendosi quanto più possibile fedeli al testo: «Nobili era fluente sia in francese che in inglese, per lunghi periodi aveva soggiornato in America e in Inghilterra, aveva poi mantenuto una continua corrispondenza con i maggiori esponenti della moderna cultura anglosassone».

⁵⁸ G. Bolaffi, *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani. Dall' XI al XX secolo*, 8, Torino 1975, p. 154.

⁵⁹ Nobili, *Lettera al Signor Stefano Cairola*, cit., p. 2. L'internazionalità dell'Accademia trova peraltro testimonianza tra le pagine del seguente volume: C. Fehrer, *The Julian Academy*, Paris 1868-1939.

⁶⁰ Ci si riferisce chiaramente a Riccardo Nobili, il quale fu per l'appunto alunno di William Adolph Bouguereau dal 1888 al 1892. Si vedano: C. Crosera, *Umberto Veruda*, Trieste 2017, p. 62; <<https://sites.google.com/site/academiejulian/n/nobili>>.

⁶¹ Si fa qui riferimento al primo cartello apposto a segnalazione dell'accesso all'Accademia Julian presso l'allora *Passage du Panorama* nella Parigi di fine Ottocento. R. Nobili, *The Académie Julian*, "The Cosmopolitan", 8 novembre 1889, pp. 746-766, qui p. 747.

propria accademia, meta di centinaia di studenti provenienti da varie parti del mondo⁶². Questa evoluzione è stata possibile, non solo grazie al fondatore, il pittore Rodolphe Julian, ma anche alla partecipazione di nomi importanti, quali Jules Lefebvre, Gustave Boulanger e Carrier Belleuse, cui poi si aggiunsero Tony Robert Fleury, Benjamin Constant e Lucien Doucet⁶³.

Va ricordato come l'*Académie*, nel corso del tempo, venne a contare nove diversi *ateliers*, cinque dei quali erano dedicati agli studenti di sesso maschile⁶⁴ e presieduti da due insegnanti ciascuno. Tale accademia, più autonoma dell'*Ecole des Beaux-Arts*, in quanto non sovvenzionata dal governo, poggiava il proprio insegnamento principalmente su sei concorsi, quali design, composizione, schizzo, pittura, ritratto e scultura⁶⁵.

Ecco, dunque, che la prima pittura di origine toscana – o, se si volessero usare le parole di Antonio Maraini, “macchiaiola”⁶⁶ – di Riccardo Nobili si arricchì, a seguito dei viaggi dello stesso, di linguaggi stranieri⁶⁷. A ben vedere le sfumature internazionali che andavano a caratterizzare la mano del pittore fiorentino non furono unicamente francesi, ma anche inglesi e americane: «desideroso di dissetarsi nella umiltà e della verità percorse il mondo alla ricerca di sensazioni e di cimenti, che poi traduceva nella pittura»⁶⁸.

Interessante notare che i viaggi all'estero di Riccardo Nobili, non segnarono solamente il suo modo di dipingere, ma guidarono la carriera dell'artista anche verso la disciplina della scrittura. Egli ricordava come il 1893, anno in cui ebbe i primi contatti con l'America⁶⁹, segnò una curiosa svolta nella sua vita lavorativa⁷⁰, perché «incapace di vivere coi

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ I restanti quattro erano destinati ad un pubblico femminile; *ibidem*. A tal proposito pare interessante segnalare che l'Académie Julian rappresentava uno dei pochissimi percorsi di studio ufficiale per le donne, d'altronde la Scuola delle Belle Arti aprì le proprie porte al sesso femminile unicamente nel 1897. Per un ulteriore approfondimento si vedano: D. Noël, *Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, “Clio. Femmes, Genre, Histoire”, 19, 2004, pp. 85-103, qui p. 90; C. Fehrer, *Woman at the Académie Julian in Paris*, “The Burlington Magazine”, Vol. 136, No. 1100, novembre 1994, pp. 752-757.

⁶⁵ Nobili, *The Académie Julian*, cit., pp. 748-749.

⁶⁶ Maraini, *Riccardo Nobili*, cit.

⁶⁷ Si coglie l'occasione per segnalare che, in un breve profilo biografico dedicato a Riccardo Nobili, nella rivista “The Cosmopolitan”, si menziona il fatto che l'artista abbia seguito dei corsi di studio a Vienna. Tale informazione si ritiene poco attendibile, non solo in quanto non se ne ritrovi riscontro o accenno in nessuna delle numerose fonti analizzate, ma anche in quanto la data di nascita dell'artista viene posticipata al 1861. Si veda: *Riccardo Nobili*, “The Cosmopolitan”, XII, 3, gennaio 1892, p. 268.

⁶⁸ G. Dell'Oro, *Riccardo Nobili pittore e scrittore della Laguna*, “Il Brennero”, 5 aprile 1939.

⁶⁹ Nel 1893 due opere di Riccardo Nobili hanno incontrato il pubblico della Esposizione Mondiale di Chicago. Si veda il capitolo riguardo alle esposizioni dello stesso.

⁷⁰ Nobili, *Lettera al Signor Stefano Cairola*, cit., p. 3.

proventi della [...] pittura»⁷¹, decise di cimentarsi con il bianco e nero nella realizzazione di vignette per “The Cosmopolitan”, rivista con sede a New York⁷². In particolare, di tale esperienza si ricordano due scritti. Il già menzionato articolo che vede come oggetto l’*Académie Julian*, la storia della cui formazione è accompagnata da ritratti che Riccardo Nobili fece dei suoi maggiori protagonisti, quali lo stesso Julian (fig. 5), Jules Lefebvre (fig. 6) o Lucien Doucet (fig. 6), ma anche d’interessanti disegni in bianco e nero, che mostrano ora l’*atelier* degli uomini (fig. 7), ora l’*atelier* dedicato alle donne (fig. 8)⁷³. Stilisticamente simili sono le illustrazioni che, tre anni dopo, accompagnano il secondo – e ultimo – articolo stilato da Riccardo Nobili per la rivista americana. Intitolato *The Salon*⁷⁴, lo scritto ha come oggetto le rinomate esposizioni d’arte parigina (fig. 10), delle quali l’autore⁷⁵ ripercorre lo sviluppo a partire dalla prima esposizione avvenuta, sotto il patrocinio del re, nel 1667, fino a giungere ai suoi giorni⁷⁶.

Il percorso di Riccardo Nobili verso la scrittura si potrebbe dire che culminò con il soggiorno in Inghilterra. Egli racconta come, una volta compreso che «le illustrazioni non parvero più necessarie a varare i[...] scritti, perché i [...] racconti ed i articoli erano accettati per sé, senza vignette»⁷⁷, avesse deciso di misurarsi con la stesura di romanzi e libri d’arte⁷⁸.

Tra i migliori lavori letterari di Riccardo Nobili occorre sicuramente ricordare *A Modern Antique. A Florentine story*⁷⁹, pubblicato nel 1908 da William Blackwood & Sons, uno fra i più antichi editori inglesi, e *The Gentle Art of Faking: A History of the Methods of Producing Imitations & Spurious Works of Art from the Earliest Times up to the Present Day*⁸⁰. Il volume,

⁷¹ *Ibidem*. Si veda anche: Baboni, Bossaglia, *La pittura toscana dopo la macchia*, cit., p. 235.

⁷² Più conosciuta semplicemente come “Cosmopolitan” o “Cosmo”, tale rivista venne pubblicata per la prima volta nel 1886 da Schlicht & Field di New York. Se inizialmente si trattava di una rivista per famiglie, con il corso del tempo il *magazine* si è evoluto modificando gradualmente il proprio *target* di pubblico: dagli anni Settanta dello scorso secolo, “The Cosmopolitan” si rivolge definitivamente a un pubblico prettamente femminile. Si veda: <<https://www.cosmopolitan.com>>.

⁷³ Nobili, *The Académie Julian*, cit.

⁷⁴ *Idem*, *The Salon*, “The Cosmopolitan”, XII, 3, gennaio 1892, pp. 268-276, qui p. 268.

⁷⁵ Accanto al suddetto articolo vi è peraltro un breve profilo biografico di Riccardo Nobili accompagnato da un disegno rappresentante del giovane gentiluomo (fig.9). Si segnala peraltro che tale ritratto sembra essere l’unica rappresentazione da parte di terzi a noi pervenuta. Certo, due articoli menzionano dei quadri con soggetto Riccardo Nobili realizzati da Alfred Orr e Charles Polowetski, tuttavia di queste opere non vi è traccia altrove. Si vedano rispettivamente: *On the left bank*, “The Paris Times”, 22 marzo 1928, p. 3 e *King Inaugurates Venice Art Exposition*, “Chicago Daily Tribune”, 19 maggio 1934, p. 5.

⁷⁶ L’articolo di Riccardo Nobili viene segnalato anche da: *The Cosmopolitan*, “The Boston News”, 7 gennaio 1892.

⁷⁷ Nobili, *Lettera al Signor Cairola*, cit., p. 3.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ R. Nobili, *A Modern Antique. A Florentine story*, Edinburgh - London 1908.

⁸⁰ *Idem*, *The Gentle Art of Faking: A History of the Methods of Producing Imitations & Spurious Works of Art from the Earliest Times up to the Present Day*, London 1922.

pubblicato per la prima volta nel 1922 in Inghilterra da Seely Service & Co, incontrò un grande favore di pubblico anche in America⁸¹.

Poiché si tratta di opere letterarie che hanno sicuramente segnato la carriera di Riccardo Nobili si è deciso di prestare loro una giusta attenzione al capitolo III, sezione della tesi dove peraltro verranno trattati manoscritti inediti estremamente interessanti.

I.3. L'intreccio con la vita privata

La direzione sempre più internazionale che prese la vita di Riccardo Nobili, testimoniata anche dal critico d'arte Odoardo Giglioli⁸² e dal professore Selwyn Brinton⁸³, si rifletté inevitabilmente nella dimensione privata.

Nel giugno del 1888 venne celebrato il primo matrimonio dell'artista fiorentino con l'americana Helen Marie Shepard, notizia che si trova nel breve profilo biografico di Nobili pubblicato sulla rivista "The Cosmopolitan"⁸⁴ e che è anche testimoniata da tutta una serie di documenti, conservati presso l'Archivio Storico dell'Eredità Bardini⁸⁵ a Firenze, grazie a cui si comprova la forte relazione di Nobili con la famiglia della prima moglie⁸⁶. Unione destinata a durare per un breve lasso di tempo, in quanto la figlia di William H. Shepard morì nello stesso anno⁸⁷.

Nella sezione *Social News* del *The New York Times*, il 17 dicembre 1932 si leggeva il seguente titolo: «Miss Grace C. Porter engaged to marry; War-Time Red Cross Nurse in Italy

⁸¹ Pubblicato dalla casa editrice Lippencott; R. Nobili, *Lettera al Signor Cairola*, cit., p. 3.

⁸² Giglioli, *Tributo alla Memoria di Riccardo Nobili*, cit.

⁸³ S. Brinton, *The late Cav Riccardo Nobili*, "Apollo", 30, 1939, p. 90. Si veda anche: S. Brinton, *Signor Riccardo Nobili*, "London Times", 26 giugno 1939, p. 9.

⁸⁴ *Riccardo Nobili*, "The Cosmopolitan", XII, cit., p. 268.

⁸⁵ Ubicato all'interno di Palazzo Mozzi Bardini, l'archivio raccoglie documenti fondamentali per la conoscenza della storia di questa famiglia di antiquari e di coloro che, come Riccardo Nobili, con essa hanno collaborato. Per ulteriori informazioni riguardo all'archivio si consulti la seguente pagina web: <<https://www.beniculturali.it/luogo/museo-e-galleria-mozzi-bardini>>. Significativo il riferimento al rapporto lavorativo di Riccardo Nobili e Stefano Bardini, stilato da: O. Giglioli, *Tributo alla memoria di Riccardo Nobili*, cit., p. 3. Riguardo ai numerosi viaggi del pittore fiorentino a Parigi, in particolare per la ricerca di uno spazio espositivo adeguato a Stefano Bardini in occasione dell'Esposizione internazionale del 1900, si rimanda al volume di Paola Cordera di prossima pubblicazione.

⁸⁶ L. Catterson, *From Florence, to London, to New York. Mr. Morgan's Bronze Doors*, "Nineteenth-Century Art Worldwide", Vol. 16, No. 2, autunno 2017, p. 31.

⁸⁷ *Riccardo Nobili*, "The Cosmopolitan", XII, cit., p. 268.

to Wed Cavaliere Riccardo Nobili»⁸⁸. Dal 21 gennaio 1933, giorno del matrimonio degli stessi, celebrato a Firenze, Grace Cleveland Porter accompagnò il marito per tutta la vita⁸⁹.

Figlia dei coniugi William Dodge Porter e pronipote del presidente Grover Cleveland, ella si era offerta volontaria in Italia durante la Prima Guerra Mondiale, prestando servizio come infermiera presso la Croce Rossa italiana inizialmente a Firenze e, in seguito, a Roma, dove divenne Direttrice dei Servizi Ricreativi negli Ospedali di Guerra Italiani sotto gli auspici della Young Men's Christian Association (fig. 11)⁹⁰.

Risultano di particolare interesse i racconti autobiografici della seconda moglie, racchiusi nel libro *Mamma Graziosa*. Pubblicato privatamente nel 1916, il testo racconta degli anni di servizio presso l'ospedale di Firenze: il titolo fa riferimento al nominativo che i soldati le avevano, non a caso, dato⁹¹. Ad ogni modo, ancora più preziose paiono essere le cartoline e le lettere della stessa conservate non solo presso la Sophia Smith Collection of Woman History dello Smith College⁹², ma anche in numerosi archivi di cui già si è detto, in quanto in questi documenti Grace Nobili fa riferimento alla vita privata del marito, così come alla sua carriera artistica⁹³.

⁸⁸ *Miss Grace C. Porter engaged to marry; War-Time Red Cross Nurse in Italy to Wed Cavaliere Riccardo Nobili*, "The New York Times", 17 dicembre 1932, p. 21. Traduzione: «La Signorina Grace C. Porter si è fidanzata; crocerossina in Italia ai tempi della guerra si sposa con il cavaliere Riccardo Nobili».

⁸⁹ Si veda: *Grace C. Porter wed to Italian Painter; Relative of President Cleveland Married to Riccardo Nobili in Florence*, "The New York Times", 21 gennaio 1933, p. 13. Traduzione: «Grace C. Porter sposa un pittore italiano; la parente del Presidente Cleveland sposa Riccardo Nobili a Firenze».

⁹⁰ Si vedano: A. Scardino Belzer, *Women's Experiences with War, in Italy in the Era of the Great War*, a cura di V. Wilcox, Leiden - Boston 2018, pp. 253-271, qui p. 259; *Grace Cleveland Porter, Directress of the Service of Recreation in the Italian War Hospitals (Rome). In war days. "When I was Directress of Service of Recreation, under the auspices of our YMCA, in 20 of the war hospitals in Rome. Our Y was affiliated*, fotografia in bianco e nero, 1917-1920, in Kautz Family YMCA Archives, University of Minnesota Libraries, p16022, coll. 261:501.

⁹¹ G. Cleveland Porter, *Mamma Graziosa. Among the wounded Heroes of Italy*, Roma 1916. Questo testo venne pubblicato privatamente per la prima volta a Roma nel 1916, in inglese; solo nel 1918 fu tradotto in italiano e mandato in stampa con il titolo *Le quarantotto Stelle e il Tricolore*. Numerosi poi i capitoli della prima edizione inglese che vennero pubblicati durante la Grande Guerra in America dal *Red Cross Magazine*. Per un ulteriore approfondimento: *Biography - Grace Cleveland Porter Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, cit.

https://findingaids.smith.edu/repositories/2/archival_objects/444423.

⁹² *Biography - Grace Nobili Papers*, cit.

⁹³ *Ibidem*. Si vuole peraltro segnalare il ritrovamento di una fotografia (fig. 12), conservata presso la GNAM, in cui vengono ritratti Riccardo e Grace Nobili. Sebbene non sia stata riportata la data, si suppone l'immagine possa risalire alla fine degli anni Trenta del secolo scorso, prova pertanto della solida e duratura relazione dei coniugi. In relazione al documento, una piccola nota, più che altro curiosa: Odoardo Giglioli, in un suo articolo, pubblicò il ritratto maschile a mezzo busto appeso alla parete del salotto della *Domus Amicorum*. L'attribuzione ad Alessandro Longhi è sbagliata, probabilmente l'opera non è neppure veneta. Si veda: O. Giglioli, *Four Unknown Portraits*, "Burlington Magazine", Vol. 92, No. 570, settembre 1950, pp. 269-270.

Per lo straordinario servizio reso all'Italia, a Grace Cleveland Porter in Nobili sarà concesso il particolare permesso di essere seppellita accanto al marito nella cappella della famiglia a Impruneta, città nei pressi di Firenze, privilegio solitamente non concesso ai protestanti (fig. 13)⁹⁴.

I.4. Un artista complesso

Come Grace Cleveland Porter, anche Riccardo Nobili, durante la Prima Guerra Mondiale, si era dedicato al supporto dei soldati. Il Cavaliere Nobili offrì difatti i propri servizi come autista per trasportare i soldati feriti dai margini di Firenze agli ospedali del centro città. Più tardi fu chiamato dalla Croce Rossa Americana con base a Genova, dove si distinse come comandante del Dipartimento degli Affari Civili⁹⁵.

A ben vedere, già durante la sua gioventù il nobile fiorentino si era distinto come brillante ufficiale nel Reggimento dei Granatieri⁹⁶. Si potrebbe dire a buona ragione che l'artista, nel corso della sua vita, avesse continuato a dedicarsi tanto alla propria patria, così come ai propri *hobby*, rivelandosi «a keen sportsman, especially in riding, fencing and sailing»⁹⁷.

Riccardo Nobili ha dimostrato pertanto una rilevante molteplicità di sfaccettature: sportivo, pittore e studioso. Attratto da tutti i rami dell'arte, dal disegno alla musica, dalla ceramica⁹⁸ alla stampa su tessuto e carta, per la quale realizzava i disegni in stile morrisiano, preparando direttamente i blocchi di legno e i colori⁹⁹, il poliedrico artista viene anche ricordato per la scultura. Riguardo a quest'ultima si vuole menzionare il busto in terracotta di una giovane donna chiamata Simonetta, il cui nome è per l'appunto riportato in rilievo alla base del busto stesso (fig. 14)¹⁰⁰. Peraltro, come si evince da tre delle cartoline reperite

⁹⁴ *Biography - Grace Nobili Papers*, cit.

⁹⁵ *Porter-Nobili*, "The Summit Herald", 16 dicembre 1932; E. I., Williams, *Letter to Mr. Nobili*, Genova 2 gennaio 1919, in *Biography - Grace Cleveland Porter Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers*, cit.

⁹⁶ Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 1.

⁹⁷ *Ivi*, p. 7.

⁹⁸ *Nobili, Riccardo*, in *Dizionario degli artisti*, a cura di C. Bonagura, in *Pittori e' pittura dell'Ottocento italiano*, a cura di G. Matteucci, P. Nicholls, Roma 1996-1997, p. 100.

⁹⁹ Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 5.

¹⁰⁰ R. Nobili, *Simonetta*, busto in terracotta, dipinto e dorato, cm 48 x 45, Firenze 1908-1910. G., Gentilini, *Donatello fra Sette e Ottocento*, in *Omaggio a Donatello*, Firenze 1985, pp. 442-444, qui p. 444; *La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale*, a cura di C. Sisi, A. Salvador, v. II, Livorno 2008, p. 1425, n. 5226. Si segnala che la data non è del tutto certa: sul retro in vernice rossa è firmata e datata 1910 – come peraltro riporta la scheda di catalogo della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo

rappresentanti l'opera *Simonetta*, la giovane ritrarrebbe l'eroina della novella *A Modern Antique* (fig. 19)¹⁰¹.

«The bust of “Simonetta” sculptured by Riccardo Nobili has its virginal expression, a fascinating, mysterious smile, like that of Leonardo’s Gioconda»¹⁰²: con queste parole Odoardo Giglioli descrisse il busto che senza alcun dubbio si ispira alle statue rinascimentali.

L'opera scultorea di Riccardo Nobili, come testimoniato dai documenti a noi pervenuti, sarebbe stata donata dalla vedova Grace Nobili in memoria del marito, il 23 luglio 1954, alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze¹⁰³. La scultura sin dalla sua donazione è rimasta ininterrottamente a Palazzo Pitti, con poche eccezioni¹⁰⁴, tra le quali una dovuta proprio ai caratteri rinascimentali della stessa. Nel 2017 infatti il busto è stato esposto in occasione della mostra curata da Emanuele Pellegrini *Voglia d'Italia. Il Collezionismo internazionale nella Roma del Vittoriano*¹⁰⁵. Nella sezione *Commerciare il falso*¹⁰⁶, allestita alle Gallerie Sacconi al Vittoriano, è stata presentata la scultura della giovane in abiti quattrocenteschi che, per quanto possa sembrare d'epoca medicea a occhi poco esperti, risale invece al primo decennio del secolo scorso.

Accanto ad esso viene collocato l'intricato romanzo relativo a falsi, copie e imitazioni che Riccardo Nobili scrisse nel 1908: *A Modern Antique. A florentine Story*¹⁰⁷. Effettivamente, si può a buona ragione ipotizzare che lo scultore fiorentino abbia creato il busto con intenzioni fraudolente. Difatti, a sostegno di questa teoria, non solo contribuiscono i tratti

Pitti – tuttavia la data di esecuzione potrebbe risalire al 1908, anno di pubblicazione del libro *A Modern Antique*, dove per l'appunto compare la fotografia di una *Simonetta* attribuita a Oddo Palmieri molto simile a quella conservata oggi a Firenze. Non si possono tuttavia non notare alcune discrepanze, a partire dal fatto che nell'iscrizione della prima vi sia ripotato il nome *Simoneta* (fig. 19) e non *Simonetta* (fig. 14). Senza alcun dubbio erronee sono le date 1924 e 1925 riportate in due cartoline conservate presso lo Smith College (figg. 15-18). Si vedano: *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili*, cit.

¹⁰¹ Fotografia in bianco e nero delle prime due pagine di: Nobili, *A Modern Antique*, cit.

¹⁰² Commento di Odoardo Giglioli riportato sul verso di una delle cartoline dedicate all'opera *Simonetta* (fig. 16). Traduzione: «Il busto della *Simonetta* scolpito da Riccardo Nobili ha una sua espressione virginale, un affascinante sorriso misterioso, come quello della Gioconda di Leonardo».

¹⁰³ *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers*, cit. Il busto entrerà ufficialmente in Galleria il giorno 1 dicembre 1959. Per un ulteriore approfondimento si veda: *La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti*, cit., p. 1425, n. 5226.

¹⁰⁴ *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022), a cura di D. Del Bufalo, M. Horak, Roma 2021.

¹⁰⁵ *Voglia d'Italia. Il Collezionismo internazionale nella Roma del Vittoriano*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia e Gallerie Sacconi al Vittoriano, 7 dicembre 2017 - 4 marzo 2018), a cura di E. Pellegrini, Napoli 2017.

¹⁰⁶ Per un ulteriore approfondimento: G. Mazzoni, *L'Italia, una “fabbrica di oggetti antichi”*, in *Voglia d'Italia*, cit., pp. 431-449.

¹⁰⁷ Nobili, *A Modern Antique*, cit. Il testo è approfondito al capitolo terzo di questa ricerca.

puramente quattrocenteschi del busto, ma anche la sua data di esecuzione¹⁰⁸, la quale rientra a pieno titolo nella lenainiana “fine del mondo”¹⁰⁹. A ciò va aggiunto il fatto che Riccardo Nobili rientrava tra la schiera dei collaboratori di Stefano Bardini¹¹⁰. Collezionista e commerciante d’arte particolarmente sensibile alle richieste del mercato artistico del tempo, il “Principe degli antiquari”¹¹¹ viene ricordato, fra l’altro, per la sua collezione di opere originali e copie. Nella sua bottega, Bardini arrivò nel tempo ad assumere un cospicuo numero¹¹² di abili artigiani capaci di restaurare e riprodurre opere d’arte, secondo i desideri

¹⁰⁸ Circa 1910. Per una delucidazione al riguardo si rimanda al capitolo I, paragrafo 4 della tesi.

¹⁰⁹ Si fa certamente riferimento agli inizi del Novecento. In particolare, si è voluta citare la ricerca dello studioso Thierry Lenain, il quale nel suo testo *Art Forgery: The History of a Modern Obsession* analizza l’evoluzione della falsificazione, così come le reazioni innescate dalla stessa, accostandola all’evoluzione di una vera e propria sindrome. Il fenomeno dei falsi, ora vero e proprio caso clinico, viene suddiviso in quattro epoche o stadi. La prima epoca è quella “dell’età del falso”, periodo che va dall’Antichità al Medioevo, quando si presentava di consueto la questione relativa alle copie. Stadio durante il quale il falso non era visto con la diffidenza di ora: se una reliquia avesse dato origine a un culto, sarebbe stata considerata genuina, anche se falsa. Viene poi l’epoca “prima dell’età dell’ossessione del falso”, il Rinascimento, ossia quando la falsificazione fu inizialmente salutata addirittura come una vera impresa artistica, esemplare la figura di Michelangelo. La terza fase, “l’incubo del conoscitore”, vede invece il suo picco durante il XIX secolo, quando la storia dell’arte vuole diventare una disciplina con tutti i crismi della scienza, a partire dalla puntualità, esattezza e certezza. La sindrome sarà comunque condannata a sfociare ne “La fine del mondo”: a partire dal XX secolo non vi sarà più alcuna certezza nell’attribuzione dell’arte. Per un approfondimento si veda: T. Lenain, *Art Forgery: The history of a Modern Obsession*, London 2011.

Come hanno dimostrato tutta una serie di ricerche, durante la prima metà del XX secolo numerose erano le opere false acquisite, in buona fede non solo, da privati ma anche da musei, previa perizia di illustri studiosi quali Bernard Berenson o Wilhelm von Bode. Si veda: G. Mazzoni, *L’Italia, una fabbrica di oggetti antichi*, in *Voglia d’Italia*, cit., p. 432.

¹¹⁰ Sono molteplici le testimonianze della prima metà del Novecento che richiamano all’attenzione del lettore la collaborazione fra i due. A titolo esemplificativo ricordiamo l’ampiamente già citato tributo di Odoardo Giglioli all’artista. In particolare, lo studioso menziona un diario inedito, di pugno di Nobili, dove egli avrebbe raccontato dei cinque anni vissuti accanto a Bardini, ricordando molteplici viaggi artistici in Italia e all’estero; Giglioli, *Tributo*, cit, p. 1. A ben vedere, diversi sono i documenti conservati presso l’Archivio Storico dell’Eredità Bardini di Firenze che testimonierebbero come gli anni che Riccardo Nobili aveva trascorso al “servizio” del commerciante d’arte fossero stati ben più di cinque.

¹¹¹ Per un approfondimento riguardo a Stefano Bardini (1836-1922), si vedano: A. Bruschi, *Stefano Bardini. Si scoprono le tombe, si levano i morti*, Firenze 1992; *I tesori di un antiquario. Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini*, a cura di C. Acidini Luchinat, M. Scalini, I. Taddei, Livorno, 1998; *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860 to 1940*, a cura di L. Catterson, Leida 2017.

¹¹² La studiosa di Stefano Bardini, la ricercatrice americana Lynn Catterson, basandosi principalmente sui libri paga conservati presso l’Archivio Storico dell’Eredità Bardini di Firenze, è arrivata a stimare una quantità pari a trecento lavoratori coordinati da tre supervisori. Per un approfondimento si veda: L. Catterson, *Bardini, His Conservative Side, and the Protection of Frescoes*, in *Stefano Bardini “estrattista”. Affreschi staccati nell’Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, a cura di L. Ciancabilla, C. Giometti, Pisa 2019, pp.79-92, qui p. 80.

dei clienti¹¹³. Interessante notare, peraltro, come la studiosa Anita Fiderer Moskowitz annoveri tra i falsi busti del XX secolo anche la *Simonetta* di Nobili¹¹⁴.

Un altro curioso busto di Riccardo Nobili, del quale tuttavia non ci è dato di sapere la data, è sicuramente quello dedicato a Merlo. Della scultura, che rappresenta uno dei contadini della Villa Tripoli a Impruneta, pare essere rimasta testimonianza unicamente presso la fototeca dell'ASAC (fig. 20)¹¹⁵. Ancora una volta fu Odoardo Giglioli a inteserire le lodi, sottolineandone la somiglianza con i busti ritrattistici del Quattrocento: «sembra che qui si sia ispirato ai busti ritrattistici fiorentini del Quattrocento, e specialmente all'arte di Benedetto Da Maiano (1448-1497) autore dei due busti, uno rappresentante Piero Mellini al Bargello-Firenze, e l'altro Filippo Strozzi al Louvre»¹¹⁶.

Per diversi anni l'artista fiorentino lavorò per il "Florence Gazette", giornale per il quale pare abbia scritto diversi articoli¹¹⁷, e, in un secondo momento, anche come «art correspondent»¹¹⁸ de "La Nazione", quotidiano fiorentino di proprietà dello zio, il senatore Niccolò Onofrio Nobili¹¹⁹. È bene segnalare come l'attività giornalistica di Riccardo Nobili risulti degna di nota non solo in quanto rivelatrice della versatilità dello stesso, ma anche poiché permette di desumere ideali e convinzioni dell'autore. Sotto questo aspetto, peraltro, risulta particolarmente eloquente *Gli Uffici d'Esportazione*¹²⁰, articolo pubblicato nel febbraio 1909 ne "La Voce"¹²¹. Esso riporta difatti la convinzione dell'artista secondo la quale la legiferazione relativa alle esportazioni delle opere d'arte e la formazione degli addetti agli Uffici Regionali di Esportazioni, vadano di pari passo:

¹¹³ A. Tunesi, *Stefano Bardini's Photographic Archive. A visual historical document*, tesi di dottorato, supervisors M. Westgarth, A. H. Moore, The University of Leeds, 2014, p.166.

¹¹⁴ A. Fiderer Moskowitz, *Forging Authenticity. Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-Century Florence*, Firenze 2013, p. 30.

¹¹⁵ R. Nobili, *Merlo*, busto presumibilmente in terracotta colorata, s.l, s.d. La fotografia in bianco e nero è conservata presso: ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili.3.

¹¹⁶ ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, cit.

¹¹⁷ "Firenze Herald" è il titolo riportato da: Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 5. La decisione di menzionare "Florence Gazette" deriva dal fatto che del primo giornale non vi è rimasta alcuna traccia e, anzi, non sembra mai essere esistito, mentre invece la collaborazione di Riccardo Nobili per il secondo è attestata anche da: B. Righini, *I periodici fiorentini 1597-1950. Catalogo ragionato*, 2 voll., Firenze 1955, p. 295. È pertanto probabile che il titolo sia stato tradotto in modo erroneo.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Niccolò, proprietario de "La Nazione" dal 1870, ne divenne direttore dal 1885 al 1893. Per ulteriori approfondimenti riguardo allo stesso si veda: A. Paolini, *Nobili, Niccolò Onofrio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma 2013, pp. 636-638

¹²⁰ R. Nobili, *Gli Uffici d'Esportazione*, "La Voce", I, 3, 11 febbraio 1909, pp. 33-34.

¹²¹ Si segnala che la collaborazione di Riccardo Nobili con "La Voce" è peraltro evidenziata da B. Righini, *I periodici fiorentini 1597-1950. Catalogo ragionato*, 2 voll., Firenze 1955, p. 161.

Noi non abbiamo dei conoscitori, si risponderà, da noi non esistono eruditi foderati di antiquario sul tipo del Dottore Bode, il geniale creatore del Museo di Berlino. Ebbene, fateli, createli, invece di piccarvi a fare e rifare le leggi, rifate i vostri impiegati. Altrimenti tanto più perfetta sarà la legge, tanto più perfetta sarà l'arma della difesa, maggiore il danno quando essa capiterà in mano di inesperti in coscienti¹²².

Non si può infine trascurare che Riccardo Nobili non si limitò unicamente al mondo dell'arte in senso stretto, ma mostrò interesse anche verso il settore cinematografico e teatrale. Nel primo caso risulta significativo come, nel 1913, l'artista, a seguito del fallimento della *Robert Film*, prese in gestione gli impianti filmografici dell'attore e regista Alfredo Robert¹²³, con il progetto di stabilirvi la *Firenze film*¹²⁴. Per quanto concerne la sfera del teatro, si segnala il ritrovamento di una *pièce* teatrale inedita dell'artista fiorentino¹²⁵, oltre che un suo articolo datato 24 luglio 1934. In particolare, quest'ultimo testimonia sia la partecipazione di Riccardo Nobili alle rappresentazioni teatrali della sua epoca, sia la sua capacità critica rispetto alla contestualizzazione di un'opera capitale quale il *Mercante di Venezia*¹²⁶.

Alla luce di quanto detto si comprende pertanto che i molteplici impegni e interessi di Riccardo Nobili, tra cui l'attività editoriale, così come il ruolo di scrittore e *connoisseur* che egli assunse nel corso degli anni, contribuirono a una certa sua fama internazionale.

I.5. Anni veneziani

Col buon successo letterario si giustifica così qualche prolungata mia assenza dal campo artistico pittorico. Assenza momentanea, non di diserzione: ché del magnifico vizio del dipingere non si guarisce mai se si ha veramente fibra di artisti. Potrà darsi che in queste assenze io abbia dipinto, come debbo dire, con gli occhi.

¹²² *Ivi*, p. 35.

¹²³ Per un approfondimento su Alfredo Robert (Fucecchio, 5 aprile 1877 - Bologna, 31 marzo 1964) si veda: A. Bernardini, *Archivio del cinema italiano*, 1, Roma 1991, p. 714.

¹²⁴ S. Beccastrini, *Vista nova: il cinema in Toscana, la Toscana nel cinema*, Firenze 2002, p. 94.

¹²⁵ In particolare, il testo *The Wedding Gift* tratta di una storia ove la città sull'Arno fa da sfondo a un complesso intreccio di amore e morte. Si veda: *Writings - Play - "The Wedding Gift" - Riccardo Nobili*, in *Grace Nobili Papers*, cit.

¹²⁶ Dall'articolo si evince peraltro la profonda conoscenza di Riccardo Nobili rispetto al mondo teatrale britannico. Per un approfondimento si veda: R. Nobili, *Le ultime rappresentazioni del "Mercante di Venezia"*. *Shakespeare a San Trovaso*, "Gazzetta di Venezia", 24 luglio 1934.

Sta di fatto che venuto a Venezia per rimanere in questa incantevole città e riposarmi, rimessomi a dipingere mi son trovato tra mano un'arte non so se nuova, rinnovata o non invecchiata¹²⁷.

La bellezza e la quiete di Venezia attirarono Riccardo Nobili nella città, dove, immerso nella sua seraficità, avrebbe potuto esaudire l'intenso desiderio di dedicarsi alla pittura¹²⁸.

La città lagunare diventò sempre più oggetto e soggetto dell'arte pittorica, così come poetica¹²⁹, di un interprete intuitivo, fedele e sincero. Maria Giani Gosetti ricordò che, per quanto possa risultare difficile enumerare le sue opere risalenti al periodo veneziano, forse i dipinti di Riccardo Nobili più sentiti si rivelano essere quelli ispirati da un raggio di sole che ravviva un rio in ombra, piuttosto che dal pallido sole invernale che rischiarla l'isola della Giudecca¹³⁰. Odoardo Giglioli, già Direttore delle Gallerie d'Arte di Firenze, ne ricordò gli acquarelli, placidi motivi della laguna, delle calli o dei canali¹³¹. Dei numerosi dipinti ai quali si riferì l'appena menzionato critico d'arte¹³², così come Maria Giani Gosetti, oggi non c'è dato di sapere molto. Esiguo è infatti il quantitativo delle opere risalenti al periodo veneziano a noi pervenute. A titolo esemplificativo, si ricorda l'esecuzione di una veduta dove si scorge la facciata palladiana della Basilica del Redentore (fig. 24)¹³³, così come il dipinto che, con vivaci pennellate, fissa su tela la primavera del 1932 a Palazzo Clary (fig. 25)¹³⁴.

¹²⁷ Nobili, *Lettera al Signor Stefano Cairola*, cit., p. 3.

¹²⁸ Significative le fotografie che immortalano Riccardo Nobili nell'atto di dipingere Venezia e che sono ora oggi conservate presso: *Photographs - Family*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers*, cit. (figg. 21-22) e presso la Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 701674 Ms B8 Box 14 (fig. 23).

¹²⁹ È bene ricordare che la bellezza della città lagunare viene riproposta non solo tramite la pittura ma anche in alcuni versi di inedite poesie tradotte in inglese dalla contessa Vera Bollati e oggi conservate presso lo Smith College. Tra queste, si riporta la seguente: «Beloved Venice!/May we all carry in our hearts/ A ray of thy golden sunshine!/May the divine message/Of thy blessed soil/Reach over all the universe!». Si veda: *Verses by Riccardo Nobili*, tradotti dalla contessa V. Bollati, in *Writings by RR. Nobili*, Grace Nobili Papers, cit. Traduzione: «Amata Venezia!/Possiamo tutti portare nei nostri cuori/ Un raggio del tuo sole d'oro!/Possa il messaggio divino/Del tuo suolo benedetto/Raggiungere tutto l'universo!».

¹³⁰ Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 8.

¹³¹ Giglioli, *Tributo alla Memoria di Riccardo Nobili*, cit., p. 2.

¹³² Odoardo Giglioli sottolinea, nel suo tributo a Riccardo Nobili, che i dipinti dell'artista vennero conservati, dopo la sua morte, dalla vedova Grazia Nobili. Si veda: Giglioli, *Tributo alla Memoria di Riccardo Nobili*, cit., p. 3.

¹³³ R. Nobili, *Venezia*, tempera su carta, cm 30x46, Venezia s.d. L'opera, messa all'asta e stimata tra i 350,00 e i 450,00 euro, è rimasta invenduta. Si veda: Galleria Pananti, Firenze, 14 luglio 2016, lotto 595.

¹³⁴ R. Nobili, *Palazzo Clary in primavera*, olio su tela, cm 60x45, Venezia 1932. Il dipinto, donato dalla vedova Nobili alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze nel 1959, è ancora oggi conservato presso

Sebbene sia noto soprattutto come paesaggista, Riccardo Nobili era solito dedicarsi anche alla ritrattistica; ancora una volta, Maria Giani Gosetti riportò come:

For many years Nobili was best known as a landscape painter, but latterly he had returned to his first love, portraiture, throwing himself into this work with an ardour and passion for deeper study, which brought him hours of pure joy in his studio at San Trovaso. This was communicated to all his sitters, who, from the strong friendship which bound them to him, had their share in the renaissance of his great talents¹³⁵.

Tra i ritratti di Nobili, ricordiamo quello a mezzo busto di Gioconda Mary Hulton, olio su tela datato 1938 e ora conservato in Gran Bretagna, ad Attingham Park (fig. 26)¹³⁶. L'opera, dallo sfondo monocromatico color senape, ritrae la figlia dell'artista William Stokes Hulton. Nata a Venezia, non si può dire che Gioconda venga graziata dal pennello di Nobili, che la rappresenta frontalmente, con sguardo vitreo e serio.

A Venezia Riccardo Nobili continuò a dedicarsi all'arte così come alla tessitura e all'intrattenimento di relazioni sociali, ampliando sempre di più la propria cerchia di amicizie e conoscenze non solo nazionali, ma anche internazionali. Prova inconfutabile della cordialità dell'artista risulta essere, senza alcun dubbio, il fatto che la casa-studio del pittore, che si affacciava sul quieto Rio Ognissanti a San Trovaso, fosse stata da lui battezzata *Domus Amicorum* (figg. 27-28)¹³⁷.

Palazzo Pitti. Per un ulteriore approfondimento si veda: *La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti*, cit., p. 1426, n. 5229.

¹³⁵ Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 8. Traduzione: «Per molti anni Nobili è stato noto soprattutto come paesaggista, ma ultimamente era tornato al suo primo amore, la ritrattistica, lanciandosi in questo lavoro con ardore e passione per uno studio più approfondito, che gli ha procurato ore di pura gioia nel suo studio a San Trovaso. Questo fu comunicato a tutti i suoi soggetti, i quali, dalla forte amicizia che li legava a lui, parteciparono alla rinascita dei suoi grandi talenti».

¹³⁶ R. Nobili, *Gioconda Mary Hulton (1887-1940)*, olio su tela, cm 64x58, Venezia 1938. Si consulti la seguente pagina web: <<https://artuk.org/discover/artworks/gioconda-mary-hulton-18871940-131111>>.

¹³⁷ Il nome *Domus Amicorum*, casa degli amici, fu suggerito a Riccardo dallo scrittore e amico Cecil Roberts. Si veda: Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 9; R. Nobili, *Domus Amicorum*, Venezia, 1938 circa (in GNAM, fascicolo Riccardo Nobili, Cassetta 53 ins. 1). Dovrebbe trattarsi dell'edificio, ampliato e rimaneggiato, all'inizio di Fondamenta Bonlini, sul Rio di Ognissanti, vicino a Campo San Trovaso. Di fronte, sull'altro lato del canale, vi è il retro della Biblioteca delle Zattere (fig. 29).

L'ospitalità di Riccardo Nobile, già menzionata dal critico letterario americano Percival Pollard nel 1910¹³⁸, viene peraltro confermata dalle tanto ricche quanto preziose epistole tra Grace Nobile¹³⁹ e molteplici protagonisti del mondo artistico e letterario dell'epoca. Pur non mancando di menzionare l'amicizia con Bernard Berenson¹⁴⁰ o Frank Jewett Mather¹⁴¹, è bene soffermarsi sul rapporto tra i coniugi e Cecil Roberts¹⁴². Quest'ultimo, rinomato scrittore di origini britanniche, fu difatti assiduo frequentatore della casa veneziana dei coniugi Nobile. D'altronde, numerose risultano essere le testimonianze a noi pervenute, tra le quali, vogliamo ricordare un ritratto fotografico dello scrittore britannico assieme al pittore fiorentino¹⁴³ e la dedica riservata a Grace e Riccardo Nobile in *The Guests Arrive*¹⁴⁴. Nelle prime quattro pagine del volume, Cecil Roberts ricorda i lunghi momenti trascorsi a scrivere e leggere sotto l'ombra di un melo o sotto la pergola della "Casa degli Amici"¹⁴⁵.

Gli anni veneziani furono anche il periodo in cui Riccardo Nobile, «pittore e scrittore della Laguna»¹⁴⁶, espose le sue opere in diverse occasioni. Si ricorda il simpatico episodio riportato dalla Giani Gosetti riguardo all'incontro tra l'artista e un visitatore di una mostra a Venezia, quando l'arte così fresca e giovane del fiorentino fu scambiata per quella di un suo figlio¹⁴⁷; ma vale la pena di sottolineare anche la presenza di Nobile alle Esposizioni

¹³⁸ P. Pollard, *What we know about art. As revealed in Boston Gallery conversations*, "Boston Evening Transcript", 21 dicembre 1910. In tale articolo l'autore, a seguito di un viaggio a Firenze, ricorda come «Riccardo Nobile might have you in his house for month». Traduzione: «Riccardo Nobile potrebbe ospitarti a casa sua per mesi».

¹³⁹ *Correspondence – Miscellaneous*, Box 3 (mixed materials), in *Grace Nobile papers*, cit.

¹⁴⁰ Bernard Berenson (Butrimonys, 26 giugno 1865 - Fiesole, 6 ottobre 1959) fu uno fra i più rinomati conoscitori d'arte. Per un approfondimento riguardo al rapporto tra Berenson e Nobile si veda: Ms B8 Box 14, in *Bernard and Mary Berenson Papers*, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze.

¹⁴¹ Frank Jewett Mather (Deep River, 1868 - 1953) fu professore d'arte e archeologia presso la Princeton University. In amicizia con Riccardo Nobile, scrisse peraltro la recensione a *The Gentle Art of Faking*: "The Art Bulletin", 5, 1, settembre 1922, pp. 22-23. Si voglia tenere a mente che l'appena citata recensione è stata integralmente trascritta in appendice VI.

¹⁴² Edric Cecil Mornington Roberts (Nottingham, 18 maggio 1892 - Roma, 20 dicembre 1976) fu anche giornalista e poeta. Per una interessante panoramica dei primi venticinque anni di vita di Cecil Roberts, si veda: C. Roberts, *Half Way. An autobiography*, London 1931; G. Thomas, *A Vital Autobiography. Half Way by Cecil Roberts*, "The Spectator", 1 maggio 1931, p. 31.

¹⁴³ TCM.Ta.IV.9.3.1/5.

¹⁴⁴ C. Roberts, *The Guests Arrive*, London 1934, pp. V-IX.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. VIII.

¹⁴⁶ G. Dell'Oro, *Riccardo Nobile. Pittore e scrittore della Laguna*, "Il Brennero", 5 aprile 1939.

¹⁴⁷ Riccardo Nobile non aveva figli. Al fine di una migliore comprensione del motivo per cui si è scelto proprio tale termine, si riporta di seguito l'episodio così come scritto da: Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobile*, cit., p. 6. «An incident revealed Nobile's youthful spirit in painting, when one day, at Art Exhibition, an Art Critic had seen and admired a landscape by him, but did not know the Artist personally, on hearing someone address a handsome elderly man as "Nobile", the Art Critic approached him, saying - "Oh Signor Nobile what a pleasure to meet you! I was, just admiring a

Internazionali d'Arte di Venezia del 1936 e del 1938; o, ancora, alle Quadriennali di Roma del 1935 e del 1939. Partecipazioni tutte alle quali si è deciso di dedicare un apposito capitolo di questa ricerca¹⁴⁸.

Oltre che per la carriera prettamente artistica, Riccardo Nobili era conosciuto in laguna per la sua carica di presidente del Club Artistico di Venezia¹⁴⁹ e per il suo ruolo di segretario regionale presso il Sindacato delle Arti delle Tre Venezie, responsabilità che assunse nel 1929¹⁵⁰. Nel primo ventennio del secolo scorso si attesta peraltro come il maestro fosse coinvolto nella direzione di una bottega d'arte situata a San Marco, nel cuore della città, luogo certamente frequentato sia da veneziani che da stranieri¹⁵¹.

Tra i molteplici impegni che occuparono Riccardo Nobili, durante il suo soggiorno a Venezia, è importante menzionare la partecipazione alla Commissione del Consiglio di Vigilanza alla mostra annuale di Ca' Pesaro, sia nel 1922 che nel 1923¹⁵², così come l'impegno di presidente del Comitato generale dell'edizione della Esposizione d'arte Triveneta del 1929¹⁵³. Infine, si segnala il coinvolgimento nella diciottesima Esposizione Internazionale d'Arte del 1932, che lo vide assumere un incarico nella Commissione consultiva straordinaria per gli inviti, al fianco di figure che hanno contribuito a segnare il panorama critico e artistico italiano del Novecento quali, ad esempio, Nino Barbantini, Felice Casorati, Ugo Ojetti e Margherita Grassini Sarfatti¹⁵⁴.

painting by your son"! With his charming whimsical smile, Nobili replied "But I am 'my son'!". Traduzione: «Un incidente rivelò lo spirito giovanile di Nobili nella pittura. Quando un giorno, presso una esposizione d'arte, un critico aveva visto e ammirato un suo paesaggio e, non conoscendo personalmente l'artista, quando sentì qualcuno chiamare un bell'uomo anziano "Nobili", gli si avvicinò dicendo: "Oh Signor Nobili che piacere conoscerla! Stavo proprio ammirando un dipinto di suo figlio"! Con il suo affascinante sorriso, Nobili rispose "Ma io sono 'mio figlio'!"».

¹⁴⁸ Si rimanda al capitolo II della tesi.

¹⁴⁹ Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 8. Si segnala che non sono state ritrovate ulteriori informazioni al riguardo.

¹⁵⁰ *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*, Milano 1997, p. 36. Si segnala che il tributo della Giani Gosetti ne attese il ruolo per ben sei anni, informazione di cui tuttavia non è stata trovata testimonianza altrove: Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 8.

¹⁵¹ La menzione seppur fugace, risulta essere quanto mai interessante per l'autore dell'articolo: S. Brinton, *Notes from Italy*, "The Connoisseur", LXXVIII, 312, agosto 1927, p. 253.

¹⁵² M. Mondì, *Per un catalogo dell'opera di Vittorio Zecchin (1878-1947)*, tesi di laurea, relatore L. Puppi, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 1991-1992, pp. 310-311.

¹⁵³ *Arte e Stato*, cit. p. 36.

¹⁵⁴ 18. *Esposizione biennale internazionale d'arte, 1932*, catalogo generale (Venezia, 28 aprile - 28 ottobre 1932), Venezia 1932.

II. OPERE PITTORICHE ED ESPOSIZIONI

Il capitolo prenderà in esame le esposizioni di maggior importanza alle quali l'artista ha partecipato, cercando di mappare anche le opere presenti, nell'intento di una ricostruzione, quanto più completa, del *corpus* dell'artista. I numerosi documenti consultati presso gli archivi già nominati, hanno offerto la possibilità di ricostruire un panorama della corposa produzione artistica del maestro fiorentino. L'artista, durante tutto il corso della vita, si dedicò al *medium* pittorico, alternando momenti di maggiore e minore attività. Gli oli su tela e gli acquarelli¹⁵⁵ di Riccardo Nobili vennero collocati presso gallerie e raccolte private italiane, americane e inglesi; distribuzione geografica che rispecchia la fitta rete di conoscenze che Riccardo Nobili aveva potuto intessere a seguito dei suoi viaggi e grazie alla sua padronanza delle lingue.

II.1 Prime opere ed esposizioni

Del primo periodo della carriera artistica di Riccardo Nobili le fonti sono molteplici: articoli di giornale, cataloghi, ma soprattutto cartoline (conservate presso l'ASAC, così come all'interno della collezione del più volte menzionato college americano o racchiuse tra i fascicoli del fondo Tassinari), che attestano la partecipazione del pittore a diverse esposizioni italiane.

Va innanzitutto ricordata la presenza dell'artista alla Società Promotrice di Firenze nel 1885¹⁵⁶, occasione in cui espose per la prima volta *Birreria Cornelio* (fig. 30)¹⁵⁷. Anche nota semplicemente come *In Birreria*, l'opera verrà altresì presentata l'anno seguente alla Prima

¹⁵⁵ Questi ultimi soprattutto durante il periodo veneziano. Si veda il paragrafo 5 del primo capitolo.

¹⁵⁶ Pare doveroso, comunque, fare presente che, probabilmente, la prima mostra alla quale l'artista partecipò fu nel 1880, anno in cui Nobili ha presentato presso l'esposizione organizzata dalla società d'Incoraggiamento d'Arte e Mestieri *Passatempo di fanciulli*, opera di cui altrimenti non vi è altra traccia. Si consultino: *Catalogo delle opere ammesse all'esposizione solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1880*, Firenze 1880, p.14; Baboni, Bossaglia, *La pittura toscana dopo la macchia*, cit., p. 235. Per un interessante approfondimento riguardo all'appena menzionata società si veda: *La Società d'Incoraggiamento d'Arte e Mestieri. Un modello di innovazione continua*, a cura di D. Piparo, R. Capozucca, Milano 2019.

¹⁵⁷ R. Nobili, *Birreria Cornelio*, olio su tela, cm 32x136, Firenze 1885. Il dipinto, donato dalla vedova Nobili alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze nel 1941, è ancora oggi conservato presso Palazzo Pitti. Per un ulteriore approfondimento si veda: *La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti*, cit., p. 1426, n. 5230.

Esposizione di Livorno, accompagnata dal piccolo olio su tela *Pioggia* (fig. 31)¹⁵⁸. «Due quadretti *Pioggia* e *In Birreria*, buoni per colore e per forma»¹⁵⁹, ai quali sono peraltro legati due curiosi aneddoti¹⁶⁰.

Come già suggerisce il titolo, la scena urbana rappresenta quello che era uno dei centri di ritrovo più vivi della Firenze dell'epoca: la *Birreria Cornelio*¹⁶¹. Situata nel cortile del conte Orlandini, nell'attuale via dei Pecori, a partire dal primo decennio degli anni Sessanta, la birreria scomparve poi a seguito di un incendio divampato nel novembre 1894¹⁶².

L'opera, che risale al 1885, periodo in cui Riccardo Nobili era a stretto contatto con Giovanni Fattori, Antonio Ciseri e Telemaco Signorini, rappresenta, in linea con la pittura verista e "antiaccademica" del tempo, una scena quanto più lontana dagli ideali del razionalismo e perfezionismo neoclassico di fine Settecento o del genio romantico così legato alle vicende sociali e politiche del primo Ottocento. D'altronde il movimento dei macchiaioli, termine coniato da un anonimo recensore della "Gazzetta del popolo" nel 1862, non poteva non influenzare il giovane fiorentino¹⁶³. Il pergolato di glicine incornicia i tondi tavolini di ferro e le rosse sedie del Caffè Cornelio durante una giornata primaverile. Risaltano le figure in primo piano di una famiglia borghese, macchie di colore che distolgono l'attenzione dell'osservatore dalla folla che si va confondendo nello sfondo impressionista. Nell'opera, pertanto, si ritrova l'instancabile ricerca della forma del maestro di Nobili, Giovanni Fattori, ma anche l'impressione coloristica della vita all'aperto propria di Antonio Ciseri¹⁶⁴.

Racconta Maria Giani Gosetti come Telemaco Signorini, visitando l'esposizione della Società della Promotrice di Firenze del 1885, venne colto da Nobili nell'osservazione del suddetto dipinto. Avvicinandosi all'amico e noto pittore, Riccardo gli chiese un parere riguardo all'opera esposta. Sembra che Signorini abbia risposto dandone un giudizio positivo, apprezzandone la luce e l'aria ma criticandone la mancanza di cibo e facendogli notare come

¹⁵⁸ R. Nobili, *Pioggia*, olio su tela, Firenze 1885. Si veda: *Pitture e sculture dell'800 contemporanee e di arte antica*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte febbraio - marzo 1946), a cura dell'Associazione Nazionale degli Artisti, Firenze 1946, Tav. VII.

¹⁵⁹ De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, cit., p. 330.

¹⁶⁰ Saranno approfonditi nel corso del capitolo.

¹⁶¹ Va ricordato che, più generalmente, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, caffè e birrerie costituivano i punti di incontro di artisti, letterati e uomini di cultura. Esempio il ruolo che ebbe il caffè Michelangelo per il movimento artistico dei Macchiaioli. Per un approfondimento del tema si veda: M. Vázquez Astorga, *Cronaca dei caffè storici di Firenze 1865-1900*, cit.

¹⁶² *Ivi*, p. 50. Si veda anche: NTarc.I.416.2/18. *Il recente acquisto della Galleria d'Arte Moderna di Firenze*, "La nazione", 6 aprile 1940.

¹⁶³ Interessante l'antologia dei macchiaioli: S. Bietoletti, *I macchiaioli: la storia, gli artisti, le opere*, Firenze 2001.

¹⁶⁴ Giglioli, *Tributo*, cit., p. 1.

la signora vestita di bianco parebbe avere ingoiato coltello e forchetta dalla fame¹⁶⁵. Ad ogni modo, *In Birreria*, forse l'olio su tela più conosciuto di Riccardo Nobili, verrà esposto alla mostra personale postuma del 1940 presso la Società Leonardo da Vinci¹⁶⁶, dove fu scelto per la Galleria d'Arte Moderna di Firenze, luogo in cui si trova tutt'ora, in quanto fra le più significative opere giovanili di Riccardo Nobili¹⁶⁷.

Meno conosciuto è invece il quadro *Pioggia*, un olio su tela anch'esso di piccole dimensioni¹⁶⁸. Le notizie riguardo alla scena urbana sono perlopiù desumibili da una lettera indirizzata dalla vedova Nobili all'amico Nello Tarchiani negli anni successivi alla scomparsa del marito¹⁶⁹. Nello specifico, Grace Cleveland Porter scrive come Riccardo Nobili le avesse menzionato più volte un certo dipinto ad olio eseguito nel 1885 e intitolato *Pioggia*¹⁷⁰, che aveva venduto e del quale non aveva avuto più notizie. Durante la mostra del 1940, però, in una conversazione tra Grace Nobili e il collezionista d'arte fiorentino Galileo Scarselli, quest'ultimo raccontò alla vedova di aver acquistato proprio *Pioggia* in occasione dell'asta dei beni di un importante signore caduto in disgrazia di cui non è dato di sapere il nome. *Pioggia*, prosegue Grace Nobili, sarebbe stata esposta in via Tornabuoni dove pare suscitò grande interesse¹⁷¹.

Il quadro, che fissa su tela una melanconica giornata di pioggia animata dai pochi passanti che camminano presso Lungarno Cellini, viene peraltro ricordato da un articolo de "Il Telegrafo". Il testo del 5 maggio 1940 ne convalida il successo, non solo ricordandone l'esposizione presso le vetrine nella via fiorentina Tornabuoni e apprezzandone la ricchezza di espressione nonostante una certa rigidità, ma soprattutto costatandone l'attualità¹⁷².

Ben presto andata distrutta è invece l'opera *La piazza del vecchio mercato* di Firenze, che venne presentata agli occhi dei visitatori della fiorentina Promotrice del 1887¹⁷³. Soggetto di numerosi artisti, tra i quali ricordiamo il fiorentino Adolfo Scarselli¹⁷⁴, il Mercato Vecchio

¹⁶⁵ Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 2.

¹⁶⁶ Importante mostra, organizzata per volere di Grace Nobili dopo la scomparsa del marito, della quale si tratterà a fine capitolo.

¹⁶⁷ *Un dipinto di Riccardo Nobili nella Galleria d'Arte Moderna*, "La Nazione", 3 aprile 1940.

¹⁶⁸ De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, cit., p. 330. Si segnala che le misure esatte dell'opera non sono a noi pervenute.

¹⁶⁹ NTarc.I.416.2. Anche in tal caso le dimensioni dell'opera non sono riportate nel dettaglio.

¹⁷⁰ Grace Nobili ingloba nel titolo del dipinto l'articolo. Per omogeneità, nel corso della ricerca si userà unicamente il titolo *La Pioggia*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² "La Pioggia" in una pittura di R. Nobili, "Il Telegrafo", 5 maggio 1940.

¹⁷³ Già nel 1889, viene attestata la scomparsa dell'opera di Riccardo Nobili. Si veda: De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, cit., p. 330.

¹⁷⁴ Nato e morto a Firenze rispettivamente nel 1866 e 1945, Adolfo Scarselli, non diversamente da Riccardo Nobili, studiò all'Accademia delle Belle Arti sotto la guida di Giovanni Fattori. Per un

venne smantellato in concomitanza con il risanamento della città di Firenze, non mancando di suscitare la forte costernazione di molti tradizionalisti¹⁷⁵.

Tra i quadri iniziali di Riccardo Nobile si annoverano anche *Il giardino d'Azeglio* (fig. 32)¹⁷⁶, olio su tela in linea con lo stile macchiaiolo che Grace Nobile regalò alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze tra il 1942 e il 1943¹⁷⁷, e il quadro *L'amor mio venne dal mare*¹⁷⁸.

Infine, degna di nota è la partecipazione del pittore fiorentino alla *World's Fair: Colombian Exposition* del 1893 e questo in quanto l'invio delle proprie opere a Chicago – «*where they met instant success*»¹⁷⁹ – gli permise di ampliare significativamente il proprio pubblico.

II. 2 Venezia e le Biennali

A seguito di un periodo di flebile produzione pittorica, dovuta soprattutto all'attività di illustratore, cui seguirono quelle di narratore e saggista, una volta giunto a Venezia, l'artista si dedicherà sia alla produzione di schizzi e disegni della città lagunare, che al *medium* pittorico vero e proprio. Per quanto concerne i primi, si segnala la presenza di due studi a matita inviati da Grace Nobile alla sorella Margaret Cleveland Porter: realizzati su carta color avorio e firmati in basso a destra dall'artista, i disegni riproducono ora la colonna capeggiata dal leone alato in Piazza San Marco (fig. 33)¹⁸⁰, ora uno scorcio di Palazzo Ducale (fig. 34)¹⁸¹. Si segnala peraltro che tali illustrazioni erano state poste all'interno di una busta rossa, il cui motivo morissiano era stato ideato da Riccardo Nobile. Non a caso, la nota di Grace Nobile indica alla sorella come la stampa fosse uno tra i molti passatempi del versatile marito¹⁸².

approfondimento si veda: De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, cit., p. 460.

¹⁷⁵ Il risanamento fiorentino, avvenuto tra il 1865 e il 1895, fu realizzato in previsione di uno sviluppo della città atto a migliorarne igienico-sanitarie e, contestualmente, per fini economici. Per un approfondimento: P. Bargellini, *Com'era Firenze 100 anni fa*, Firenze 1998.

¹⁷⁶ R. Nobile, *Giardino d'Azeglio*, olio su tela, Firenze 1885. Il dipinto è ancora oggi conservato presso Palazzo Pitti. Per un ulteriore approfondimento si veda: *La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti*, cit., p. 1426, n. 5231.

¹⁷⁷ NTarc.I.416.2.

¹⁷⁸ Si veda: De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, cit., p. 330.

¹⁷⁹ Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobile*, cit., p. 9. Traduzione: «dove hanno riscosso un immediato successo».

¹⁸⁰ R. Nobile, *Il leone alato a San Marco*, matita su carta, Venezia, s.d., in *Pencil sketches and paper designed by R. Nobile*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobile Papers*, cit.

¹⁸¹ R. Nobile, *Palazzo Ducale*, matita su carta, Venezia, s.d., in *Pencil sketches and paper designed by R. Nobile*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobile Papers*, cit.

¹⁸² *Pencil sketches and paper designed by R. Nobile*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobile Papers*, cit.

A Venezia, luogo che amò e visse appieno, Riccardo Nobili dedicò tutta una serie di acquarelli che, come si è già detto, racchiudono placidi momenti della città lagunare.

Gli anni veneziani sono anche gli anni che vedono la partecipazione di Nobili prima all'esposizione annuale d'Arte di Ca' Pesaro¹⁸³ e poi all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, a cui partecipò con *Studio di Espressione* nel 1936¹⁸⁴ e con *Ritratto* nel 1938¹⁸⁵.

Studio di Espressione (fig. 35)¹⁸⁶ è un disegno a pastello che traccia il profilo di una fanciulla strettamente in linea con i canoni ritrattistici del Quattrocento. Difficile d'altronde dimenticare come il XV secolo fosse stato il secolo in cui la cultura umanistica aveva risvegliato l'interesse per i testi e i modelli figurativi classici, riportando pertanto l'artista al recupero dell'adozione di uno schema di rappresentazione tassativamente di profilo: esemplari i tanti ritratti del Pisanello o di Piero della Francesca¹⁸⁷.

In particolare, l'opera in questione venne esposta nella sezione di stampe e disegni, che quell'anno fu ospitata presso il Padiglione degli Stati Uniti e ordinata da Fabio Mauroner¹⁸⁸. Il ritratto di Nobili, che non sembra ad ogni modo aver riscosso un successo degno di nota, verrà menzionato in un articolo di Francesco Corò del 24 giugno dello stesso anno, nel quale il giornalista ricorda come presso una delle sale del Padiglione fossero esposte le opere di Gigi Vidris, Angilotto Modotto, Pino Ponti, Riccardo Nobili e molti altri¹⁸⁹.

¹⁸³ Riccardo Nobili racconta nella lettera a Stefano Cairola come nel 1930 fu invitato dal Sindacato delle Belle Arti all'annuale mostra d'arte di Ca' Pesaro. La sua opera, per volere del noto artista Virgilio Guidi, fu spostata dall'ala dei pittori "solenni", a quella dei pittori più "contemporanei", in quanto dotata di aria e freschezza giovanili. R., Nobili, *Lettera al Signor Cairola*, cit. 4. Si tratta peraltro di un episodio ricordato anche da: Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 6.

¹⁸⁴ 20. *Esposizione biennale internazionale d'arte, 1936, Terza edizione definitiva*, catalogo generale, (Venezia 1 giugno - 30 settembre 1936), Venezia 1936, p. 208.

¹⁸⁵ 21. *Esposizione biennale internazionale d'arte, 1938, Terza edizione definitiva*, catalogo generale, (Venezia 1 giugno - 30 settembre 1936), Venezia 1938, p. 197.

¹⁸⁶ R. Nobili, *Studio di Espressione*, pastello, Venezia 1936. Si veda: ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili.136.1.

¹⁸⁷ Per un approfondimento sulla storia del ritratto si vedano: *Il ritratto. Capolavori tra la storia e l'eternità*, a cura di S. Zuffi, Milano 2000; *Il ritratto nel Veneto 1866-1945*, a cura di D. Arich De Finetti, S. Marinelli, Verona 2005.

¹⁸⁸ O. L. Passarella, *Arte italiana alla XX Biennale*, "Il Gazzettino di Venezia", 7 giugno 1936.

¹⁸⁹ F. Corò, *Le incisioni, le xilografie ed i disegni nella XX Mostra Internazionale d'Arte di Venezia*, "L'avvenire di Tripoli", 24 giugno 1936. Si segnala che altri articoli di giornale consultati sono i seguenti: *L'allestimento della XX Biennale*, "La Tribuna", 16 maggio 1936; *XX Biennale*, "Il Gazzettino di Venezia", 11 giugno 1936; *Artisti italiani alla XX Biennale*, "Il Gazzettino di Venezia", 31 maggio 1936; *Arte italiana alla XX Biennale*, "Il Gazzettino di Venezia", 7 giugno 1936; *L'Arte alla XX Biennale*, "Osservatore romano", 3 giugno 1936; *La Ventesima Biennale Internazionale d'Arte inaugura la grande primavera di Venezia*, "Il Roma", 29 maggio 1936; A. Zajotti, *La Biennale di Venezia alla rassegna mondiale dell'arte figurativa*, "La Voce d'Italia", 31 maggio 1936; *Perché gli artisti americani non esportano alla Biennale di Venezia*, "Ottobre", 17 maggio 1936; *Pittori e Scultori a Venezia. La XX Biennale d'Arte Internazionale*, "Il messaggero", 31 maggio 1936; *La XX Biennale d'Arte a Venezia. La scultura e i disegni*, "La Gazzetta", 24 luglio 1936; V. Orazi, *La XX Biennale d'Arte a Venezia. La scultura e i disegni*, "Cronaca Prealpina", 9 luglio 1936.

Ritratto (fig. 36)¹⁹⁰ è un dipinto che Nobili realizzò a Venezia nel 1938, anno in cui difatti trovò la sua opera esposta tra le mura del padiglione delle arti decorative intitolato *Venezia* della XXI Biennale d'Arte¹⁹¹. L'opera, in realtà, è un autoritratto a mezzo busto, dove il pittore si rappresenta su uno sfondo cromatico, vestito di giacca, cappello e *papillion à pois*, mentre accenna un mezzo sorriso. Lo stesso motivo *à pois* lo si ritrova anche in un secondo autoritratto (fig. 37)¹⁹², in cui il pittore riporta su tela la sua figura a mezzo busto, quasi come fosse colto dall'obiettivo di una macchina fotografica posta davanti a lui, in un momento di pausa tra la realizzazione di un dipinto e un altro¹⁹³. D'altronde, si può dire quasi con totale sicurezza che la fotografia in bianco e nero, dove il pittore indossa la stessa blusa da lavoro e fazzoletto *à pois* (fig. 39)¹⁹⁴, sia stata scattata proprio nei giorni in cui Nobili stava realizzando l'olio su tela¹⁹⁵.

Non presentato alla Biennale, ma all'Esposizione degli artisti di Padova nell'anno 1939, un ulteriore ritratto di Nobili, quello della *Signorina Maria Chellero*, figura femminile compostamente seduta che osserva un punto davanti a sé (fig. 40)¹⁹⁶. La mostra di Padova, promossa dall'Unione professionisti e artisti di Padova e organizzata dallo scultore Paolo Boldrin¹⁹⁷, aveva assunto a tutti gli effetti i caratteri di una mostra interprovinciale; tra gli artisti presenti si annoverano difatti figure quali i pittori veronesi Guido e Nurdio Trentini, il muranese Napoleone Martinuzzi e il giovane padovano Antonio Fasan¹⁹⁸.

¹⁹⁰ R. Nobili, *Ritratto*, olio su tela, Venezia 19368. Si veda: ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili.138.1.

¹⁹¹ 21. *Esposizione biennale internazionale d'arte, 1938*, cit., p.197. Si sono peraltro compulsati i seguenti articoli: *La sezione italiana alla XXI Biennale*, "Il Corriere della Sera", 26 maggio 1938; *Panoramica di vigilia alla XXI Biennale*, "Il Telegrafo", 26 maggio 1938; G. Dell'Oro, *L'arte decorativa alla Biennale*, "Corriere Padano", 4 agosto 1938; A. Maraini, *Cronache d'arte. Caratteri della Biennale*, "Il Popolo di Trieste", 3 agosto 1938.

¹⁹² R. Nobili, *Autoritratto*, olio su tela, cm 52x72, Venezia 1938. Il dipinto, donato dalla vedova Nobili alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze nel 1952, è ancora oggi conservato presso Palazzo Pitti. Per un ulteriore approfondimento si veda: *La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti*, cit., p. 1426, n. 5228.

¹⁹³ Si segnala che l'autoritratto, prima di essere donato dalla vedova Nobili alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze, era appeso ad una delle pareti della *Domus Amicorum* (fig. 38). Si veda: *Journal - G.C.P. Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers*, cit.

¹⁹⁴ Si veda: ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili.1.

¹⁹⁵ Preziose sono risultate in questo caso le cartoline conservate presso la Fototeca dell'ASAC, Ritratti, Cartella 71, NICAUD NUTI.

¹⁹⁶ R. Nobili, *Signorina Maria Chellero*, Venezia, 1938. Si veda: Si veda: ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili.

¹⁹⁷ Paolo Boldrin (Padova, 12 novembre 1887 - 5 gennaio 1965) fu uno scultore e attivista, viene anche ricordato per la sua carica di segretario del PNF dal 1931 al 1934. Per un approfondimento si veda: R. Valandro, *Paolo Boldrin: un artista solo di regime? Le vicende biografiche le opere e i giorni*, Monselice 2014.

¹⁹⁸ Vi parteciparono numerosi artisti della Venezia euganea. Si veda: *Arte e Stato*, cit., p. 100.

Tra le opere più tarde dell'artista sono peraltro da annoverare *Palazzo Clary in primavera. Veduta di Venezia* (fig. 25) e *In giardino (Donna che legge)* (fig. 41), tela, quest'ultima, che venne poi messa all'asta come autografa di un pittore ben più conosciuto. In particolare, questo «horresco referens»¹⁹⁹ venne ricordato anche da Riccardo Nobili nella sua già citata lettera a Stefano Cairola, dove il pittore scrive che la tela, da lui venduta a Parigi in un «momento di bolletta, per un tozzo di pane, chi sa per quale bizzarria del caso fu più tardi sotto la paternità di De Nittis»,²⁰⁰ accanto ad un'autentica collezione di quadri di Paolo Michetti, Mariano Fortuny y Madrazo, Francesco Vinea e Giovanni Boldini²⁰¹.

II.3 Quadriennale d'Arte Nazionale

Nel 1935 Riccardo Nobili prende parte alla II Quadriennale d'Arte Nazionale romana, con *A Bouquinier (Parigi)* (fig. 42)²⁰², esperienza reiterata quattro anni più tardi con *Eques Laboris* (fig. 43)²⁰³.

Il catalogo generale della II Quadriennale d'Arte Nazionale²⁰⁴ conferma la presenza, tra i seicentosettantaquattro artisti partecipanti, di Riccardo Nobili, il quale, per l'occasione, aveva mandato a Roma *A Bouquinier (Parigi)*. L'opera rispecchia il gusto descrittivo che, come si è più volte constatato, il maestro ha seguito durante tutta la sua produzione artistica. La scena, tipicamente parigina, vede come protagonista una giovane donna dal lungo vestito bianco che, con un libro nella mano destra e un terrier nero al guinzaglio, cammina verso lo

¹⁹⁹ Nobili, *Lettera al Signor Stefano Cairola*, cit. 4.

²⁰⁰ Pare che, al fine di comprovare tale fatto, Riccardo Nobili abbia allegato alla lettera la pagina del catalogo della vendita. Si può a buona ragione desumere – sul verso del foglio la grafia del pittore riporta la dicitura «Riccardo Nobili dipinse nell'Agosto 1889» – che si tratti del documento conservato presso l'Archivio della Biennale di Venezia, ove l'olio su tela realizzato dall'artista fiorentino a Villa Impruneta viene effettivamente attribuito a Giuseppe De Nittis (fig. 41). Potrebbe altrimenti risultare dubbia la data di esecuzione e ciò in quanto nell'epistola viene menzionato l'agosto del 1889, mentre l'etichetta apposta sulla tavola XXV del catalogo riporta l'anno 1899. Si vedano: Nobili, *Lettera al Signor Stefano Cairola*, cit. 4; *Ibidem In Giardino (Donna che legge)*, Impruneta 1889 o 1899; ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² R. Nobili, *A Bouquinier (Parigi)*, olio su tela, s.l. 1935; Archivio Storico Quadriennale (da ora in poi ASQII), Ente Autonomo Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma, Fondo fotografico, Album fotografici, II Quadriennale, MI-NOB, *A Bouquinier (Parigi)*.

²⁰³ R. Nobili, *Eques Laboris*, olio su tela, Venezia 1938; ASQII, Ente Autonomo Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma, Fondo fotografico, Album fotografici, III Quadriennale. MI-PEL, *Eques Laboris*.

ASQII.32u. 33/34; ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili.2

²⁰⁴ *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo generale, (Roma, Palazzo delle Esposizioni 5 febbraio - 31 luglio 1935), Roma 1935, p. 154.

spettatore. Fanno da cornice alla scena *les bouquinistes de Paris*²⁰⁵, presso i quali si fermano a curiosare i passanti²⁰⁶.

Nel 1939, il catalogo generale della III Quadriennale d'Arte Nazionale²⁰⁷ annoverò, tra le duemila opere di circa settecento artisti, *Eques Laboris*, datato e firmato nel 1938. Il dipinto rappresenta un anziano ripreso a mezzo busto, il volto scarno, il vestito nero che contrasta con lo sfondo monocromo chiaro. Ad ogni modo, sembra proprio che l'elemento principale del quadro sia il bastone che, con una certa saldezza, il protagonista tiene fra le mani²⁰⁸.

II.4 La consacrazione personale alla mostra del 1940 e il ruolo di Grace Nobili

L'11 giugno 1939²⁰⁹ Riccardo Nobili muore, lasciando un vuoto nella vita della vedova Grace Nobili. Fu lei, forse la più grande ammiratrice dell'arte del marito, del quale cercò di tener viva la memoria²¹⁰, che decise di organizzare una mostra totalmente dedicata alle sue opere pittoriche.

In due lettere datate 29 febbraio e 31 marzo 1940, oggi conservate presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna Contemporanea di Roma, Grace Nobili scrisse a Ugo Ojetti del

²⁰⁵ Librerie presenti su gran parte delle rive della Senna, vendono libri antichi, stampe, carte da collezioni e libri usati. Si veda: L. Lanoizelée, *Les Bouquinistes des quais de Paris*, Paris 1956. Si segnala peraltro che le librerie, tutt'ora presenti lungo la Senna, a partire dal 2019, sono state incluse nell'inventario del patrimonio culturale immateriale della Francia. J. M. Borella, *Les bouquinistes entrent au patrimoine immatériel français*, "La Croix", 20 febbraio 2019.

²⁰⁶ NTarc.I.418.1

²⁰⁷ *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo generale, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio - 22 luglio 1939), Roma 1939, p. 245.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Giglioli, *Tributo alla Memoria di Riccardo Nobili*, cit., p. 2.

Il pittore viene peraltro commemorato da diverse testate giornalistiche. Si ricordano, fra gli altri, i seguenti articoli: *Il trigesimo della morte di Riccardo Nobili*, "La Nazione Firenze", Firenze 11 luglio 1939; T. Giannotti, *Riccardo Nobili*, "Ateneo Veneto", 126, luglio agosto 1939, p. 105. Infine, la "Gazzetta Veneta", a poco più di dieci anni dalla scomparsa di Riccardo Nobili, segnala la celebrazione di una messa commemorativa dove fu suonata e cantata l'Ave Maria musicata dal defunto. L'articolo non manca di menzionare che la celebrazione fu realizzata su iniziativa di Grace Cleveland Porter presso la Chiesa della Madonna di Impruneta: *Riccardo Nobili ricordato all'Impruneta*, "Gazzetta Veneta", 14 giugno 1949.

²¹⁰ Ad avvalorare tale tesi si vuole richiamare all'attenzione la già menzionata lettera scritta da Grace Nobili a Tarchiani dopo la scomparsa del marito e conservata presso il Fondo Tarchiani, dove ella sottolinea come voglia mantenere in vita il ricordo delle opere di lui, oltre che i suoi ideali. NTarc.I.416.2. Non vanno inoltre dimenticate le numerose cartoline, già citate, inviate ad amici e a conoscenti, esemplari le foto del marito inviate all'amica Giovanna Tassinari in memoria del defunto marito. Si veda: TCM.Ta.IV.9.3.1.

defunto marito con il fine di spronarlo ad organizzare una mostra postuma²¹¹. Il suggerimento le sarebbe stato dato da Odoardo Giglioli e l'esposizione avrebbe concesso nuova vita alle opere pittoriche del defunto marito, così da estenderne, peraltro, la conoscenza a un pubblico quanto più vasto possibile. Nella lettera continuò descrivendo come anche Antonio Maraini e Mario Salmi si fossero detti interessati e in particolare quest'ultimo, all'epoca Presidente della Commissione d'Arte, aveva proposto di ospitare le opere di Nobili nella sede della Società Leonardo da Vinci di Firenze²¹².

Nella primavera del 1940 si tenne postuma l'unica mostra monografica di Riccardo Nobili presso Palazzo Corsini²¹³; sabato 16 marzo furono spediti gli inviti all'inaugurazione della mostra che avrebbe avuto luogo il giovedì della settimana seguente e che sarebbe rimasta aperta fino al 4 aprile dello stesso anno (fig. 44)²¹⁴.

Risulta in tal caso particolarmente prezioso il catalogo della mostra stampato a Firenze nel 1940 dalla tipografia E. Ariani S. A. a cura della Commissione d'Arte della Leonardo da Vinci²¹⁵, nel quale, dopo una breve introduzione di Antonio Maraini in cui viene stilato a grandi linee il profilo biografico del pittore²¹⁶, è riportato l'elenco delle quarantuno opere esposte²¹⁷. Oltre alle già menzionate *Birreria Cornelio*, *Palazzo Clary in Primavera*, *Eques Laboris*, *Nel giardino di Azeglio*, *Signorina Maria Chellero*, *Studio di Espressione* e *Autoritratto* si ricordano, fra le altre, numerose vedute veneziane come *Vele al Tramonto*, *Case di Rio Ognissanti*, *Luci di Venezia*, *Santa Maria della Salute*; ma anche due bozzetti e il disegno *Atelier (Lefebvre e Costant)*, realizzato per il già ampiamente citato articolo *The Académie Julian* per il "The Cosmopolitan"²¹⁸.

Molteplici sono gli articoli riguardo alla mostra. Il "Weekly News Firenze" il 30 marzo 1940 raccontò dell'esibizione degli oli e degli acquarelli di Riccardo Nobili, lodando soprattutto la resa di luci e ombre negli acquarelli e nei disegni della laguna veneziana, forse le opere che più riscossero successo. L'articolo continuava stilando un breve profilo

²¹¹ GNAM, Fondo Ugo Ojetti, cit.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Viene pertanto accolta la proposta del professore Salmi. Si ricorda infatti che la Società Leonardo da Vinci, costituita a Firenze da Angiolo Orvieto, Guido Biagi e Giulio Fano il 27 dicembre 1902, nel 1932 si era spostata da Via Strozzi, civico 4 a Palazzo Corsini, dove rimase fino al 1990. Per un approfondimento riguardo alla storia e alle finalità della Società fiorentina si veda: L. Orvieto, *Storia di Angiolo e Laura*, Firenze 2001.

²¹⁴ *Art exhibitions - Showing R. Nobili's paintings*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, cit.

²¹⁵ *Mostra di Riccardo Nobili*, catalogo della mostra (Firenze, Società Leonardo da Vinci, 21 marzo - 8 aprile 1940), a cura di M. Salmi, P. N. Berardi, O. Giglioli, F. Rossi, G. Vagnetti, Firenze 1940.

²¹⁶ A. Maraini, *Riccardo Nobili*, in *Mostra di Riccardo Nobili*, cit., pp. 5-7.

²¹⁷ *Mostra di Riccardo Nobili*, cit., pp. 9-10.

²¹⁸ *Ibidem*; fig. 3.

biografico del pittore, ricordandone la presenza presso le esposizioni di Venezia e Roma, per poi finire con un breve elenco delle persone presenti alla mostra: *in primis* la vedova, pronipote dell'onorevole William Earl Dodge, Odoardo Giglioli; Jacopo Mazzei presidente della Società Leonardo da Vinci, Antonio Maraini consigliere nazionale, il Marchese e la Marchesa di Lajatico Corsini, Mario Salmi, il Marchese R. Venturini Ginori, Miss Helena Humbert e molti altri²¹⁹. Un pubblico pertanto nazionale e internazionale, perlopiù composto da figure che avevano accompagnato Riccardo Nobili nel corso della sua vita e con le quali la vedova Grace Nobili aveva continuato a mantenere relazioni di conoscenza e amicizia.

Di pochi giorni precedente era invece l'articolo uscito nelle pagine de "Il Telegrafo", che invitava il pubblico fiorentino ad apprezzare il pittore l'opera che pare suscitò anche l'apprezzamento di Sua Maestà il Re a Roma in occasione della III Quadriennale²²⁰.

A Venezia ne parlavano le pagine de "Il Gazzettino", che già il 20 marzo 1940 segnalava l'imminente apertura della mostra dedicata a Riccardo Nobili²²¹, e anche la "Gazzetta di Venezia", giornale in cui il 24 marzo 1940 veniva riproposta l'introduzione al catalogo della mostra stilato da Antonio Maraini²²².

La stessa Grace Nobili ricordò, in una delle sue lettere inviate a Tarchiani, l'entusiasmo che la mostra aveva suscitato in artisti classici e altri ammiratori, riconoscendo nelle opere dell'artista una costante freschezza e vitalità. Infine, la vedova riportò come il Comitato della Galleria d'Arte Moderna di Firenze avesse scelto proprio in quella circostanza di accogliere nella propria collezione *La Birreria Cornelio*²²³, acquisizione testimoniata anche da "La Nazione"²²⁴.

Ad ogni modo, risulta essere un forte segnale del successo della mostra la decisione del Presidente della Commissione d'Arte della Società Leonardo da Vinci di prorogarne la chiusura²²⁵. "Il Telegrafo" riportò che, «data l'affluenza di visitatori e l'interesse sempre crescente [...], la chiusura che era stata fissata per oggi è prorogata a domenica 7 corrente»²²⁶.

Si segnala inoltre che nello stesso anno della mostra personale, alcune opere di Riccardo Nobili, quali ad esempio *A Bouquiner (Parigi)*, *Eques laboris*, *Palazzo Clary in primavera*.

²¹⁹ *Art Exhibitions*, "Weekly News Firenze", 30 marzo 1940.

²²⁰ *Manifestazioni di cultura e d'arte. La Mostra di Riccardo Nobili*, "Il Telegrafo", 21 marzo 1940.

²²¹ *Una mostra a Firenze delle opere di Riccardo Nobili*, "Il Gazzettino", 20 marzo 1940.

²²² *Riccardo Nobili*, "Gazzetta di Venezia", 24 marzo 1940.

²²³ NTarc.I.416.2.

²²⁴ Si vedano i seguenti articoli: *Un dipinto di Riccardo Nobili nella Galleria d'Arte Moderna*, "La Nazione", 3 aprile 1940; *Il recente acquisto della Galleria d'Arte Moderna di Firenze*, "La nazione", 6 aprile 1940.

²²⁵ NTarc.I.416.2.

²²⁶ *Manifestazioni di cultura d'arte. La mostra di Riccardo Nobili*, "Il Telegrafo", 4 aprile 1940.

*Veduta di Venezia, Studio di espressione, Nel giardino d'Azeglio*²²⁷, furono esposte in una mostra privata tenuta a Firenze presso Casa Annalena²²⁸, della quale tuttavia poco ci è dato a sapere.

Infine, un articolo della “Gazzetta di Venezia” datato 27 giugno 1947 ricorda come alcune opere di Riccardo Nobili apparvero presso la «Mostra dell’arte antica, dell’Ottocento e dei contemporanei toscani», allestita a Palazzo Strozzi a Firenze. Le opere furono esposte nella sezione dedicata al XIX secolo, accanto a quelle di Telemaco Signorini, Giovanni Fattori, Giovanni Boldini e molti altri, «non perché esse non potessero regger a tanto confronto, modeste come appaiono in sostanza, ma perché le caratteristiche loro le assegnavano più alla produzione dell’ottocento che a quelle del novecento»²²⁹. Ad ogni modo, il catalogo della mostra in oggetto – a seguito di una breve introduzione dove Carlo Hautmann illustrò le finalità di una esposizione che intendeva riunire opere d’arte moderne, contemporanee e antiche²³⁰ – elogia il quadro di Riccardo Nobili *Pioggia* attraverso le parole che Odoardo Giglioli scrisse in occasione della mostra tenutasi alla Leonardo sei anni addietro: «ho ammirato la pioggia di Riccardo Nobili. Vi trovo una squisita sensibilità di interpretazione»²³¹.

Paesaggista e ritrattista del quale non sono comunque a noi giunti tutte le opere, Nobili viene spesso ricordato per la freschezza dei suoi lavori, inclusi quelli di fine carriera:

even when praised and considered most successful, he never felt it to be the complete expression of his possibilities, and always said, “I can do better”. He held that if an artist believes his work has achieved its technical and ideal zenith, that artist has reached stagnation, and he can go no further. This is perhaps the secret of the freshness and perennial youthfulness of Nobili’s work²³².

²²⁷ Sul retro delle relative cartoline conservate presso il Fondo Tarchiani NTarc.I.416.2/4-2/13 e NTarc.I.416.2/14-2/21, l’appunto di Grace Porter Cleveland segnala la presenza delle stesse presso la mostra privata. Si vedano rispettivamente: NTarc.I.416.2/5-8 e 19.

²²⁸ Si segnala che l’indirizzo riportato su una busta indirizzata a Grace Nobili dal nipote Cecil Gould è il seguente: *Signora Nobili, Pensione Annalena, Via Romana, Firenze*. Ecco che si può facilmente dedurre si tratti dell’attuale Hotel Annalena. Si veda: *Correspondence - Gould, Cecil H., 1940s*, Box 3 (mixed materials), in *Grace Nobili papers*, cit.

²²⁹ *Galleria d’Arte. Ricordo di Nobili*, “Gazzetta di Venezia”, 27 giugno 1947.

²³⁰ C. Hautmann, *La mostra*, in *Mostra di pitture e sculture dell’800*, cit., pp. 7-11, qui p. 7.

²³¹ *Ivi*, p.11 Sarebbe erroneo collegare tali parole all’introduzione redatta da Giglioli per il catalogo della mostra del 1940. Le parole riportate da Hautmann, infatti, non sarebbero potute appartenere al catalogo della personale di Nobili in quanto, come peraltro si è già visto, *Pioggia* non faceva parte delle opere esposte presso la Leonardo da Vinci. Ad ogni modo, va detto che una frase simile fu riportata da Grace Nobili a Tarchiani nella già menzionata lettera conservata presso il Fondo Tarchiani. Si veda: NTarc.I.416.2, p. 3.

²³² *Ibidem*. Traduzione: «anche quando lodato e considerato di maggior successo, non si è mai sentito di aver raggiunto la massima espressione delle sue possibilità e ha sempre detto: “Posso fare di meglio”. Riteneva che se un artista crede che il suo lavoro abbia raggiunto il suo apice tecnico e ideale,

Oggi le opere pittoriche di Riccardo Nobili sono conservate presso collezioni pubbliche e private, in Italia, in Inghilterra e in America. Tra i musei si segnalano, fra gli altri, gli Uffizi e Palazzo Pitti a Firenze e la Galleria d'Arte Moderna di Roma²³³.

Va peraltro evidenziato come di rilevante impatto per la carriera dell'artista fu il prezioso e continuativo sostegno della seconda moglie Grace Cleveland Porter, la quale, anche dopo la morte dell'amato marito, continuò a promuoverne l'operato. Due lettere, conservate presso l'archivio dello Smith College, testimoniano come ella avesse addirittura inviato un acquarello di Riccardo Nobili alla Casa Bianca di Washington (fig. 45)²³⁴. In particolare, il 22 aprile 1953 l'allora Presidente degli Stati Uniti, Dwight D. Eisenhower, scrisse alla vedova Nobili per ringraziarla di aver spedito «to Mrs. Eisenhower and to me, in memory of your husband, one of his venetian water colours»²³⁵.

A soli pochi anni addietro risale poi la tanto dimenticata quanto significativa corrispondenza tra Grace Nobili e il nipote Cecil Hilton Monk Gould²³⁶ che è oggi conservata presso la Smith Collection of Women's History²³⁷. Dalle epistole, si desume difatti come la

quell'artista ha raggiunto la stagnazione e non può andare oltre. Questo è forse il segreto della freschezza e della perenne giovinezza delle opere di Nobili».

²³³ *Voglia d'Italia*, cit., p. 444.

²³⁴ Il retro di una delle cartoline in b/n conservate presso lo Smith College rappresentante l'acquarello *Fishing boat anchored in a side canal* riporta la seguente affermazione: «The large Original water colour is owned by President and Mrs Eisenhower.». *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers*, cit. Ecco pertanto che si è presupposto che l'opera in questione fosse appunto *Fishing boat anchored in a side canal*. Sorge invece un dubbio in merito alla data di esecuzione dell'opera, in quanto una cartolina riporta, per mano di Grace Nobili, la data 1928 (fig. 47), mentre due documenti pressoché uguali ne riportano l'anno 1930 (figg. 48-49). Simili per composizione e carattere vi sono poi due ulteriori documenti che riporterebbero rispettivamente le date 1925 (fig. 46) e 1932. Per quest'ultimo si veda: TCM.Ta.IV.9.4.33.

²³⁵ Traduzione: «alla Signora Eisenhower e a me, in memoria di tuo marito, uno dei suoi acquarelli veneziani».

La seconda lettera risale al giorno 5 giugno 1953 ed è firmata dalla segretaria personale del Presidente, la signora Ann Whitney, la quale scrive a Grace Nobili per ringraziarla da parte del Presidente per aver spedito a lui e alla moglie una brochure con i lavori più tardi di Riccardo Nobili, insieme alla fotografia dell'acquarello già in precedenza inviatogli. *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers*, cit., p.14.

²³⁶ Cecil Hilton Monk Gould (Londra, 24 maggio 1918 - Chard, 7 aprile 1994) era il nipote di Grace Cleveland Porter. Egli, storico dell'arte, viene oggi ricordato per la stesura di molteplici saggi e per il suo lavoro presso la National Gallery di Londra, dove lavorò come conservatore e vicedirettore dal 1973 al 1978. Si vedano: *Cecil Gould. Art Expert*.75, "The New York Times", 23 maggio 1994; T., Mullally, *Cecil Gould*, "The Independent", 3 giugno 1994; C. H. M. Gould, *An Introduction to Italian Renaissance Paintings*, London 1957; *Ibidem*, *The paintings of Correggio*, New York 1976; *Ibidem*, *Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History*, London 1981.

²³⁷ *Correspondence - Gould, Cecil H., 1940s*, Box 3 (mixed materials), in *Grace Nobili papers*, cit.

vedova avesse chiesto allo storico dell'arte e vicedirettore della National Gallery di Londra di trovare una collocazione nella capitale inglese per un'opera pittorica del marito²³⁸.

Del quadro in questione non vengono enunciati peculiari dettagli, se non il fatto che fosse legato alla figura di Percy Bysshe Shelley²³⁹, poeta per il quale Riccardo Nobili aveva grande ammirazione²⁴⁰. Continuando con la lettura si può tuttavia evincere come, sebbene respinto dalla Tate e dalla National Gallery, trovò non a caso una collocazione presso l'University College di Oxford²⁴¹. Effettivamente presso l'archivio di una delle più prestigiose università britanniche, all'interno del file etichettato "Gifts & Loans to the College"²⁴² si ritrovano alcune lettere, che non solo testimoniano la donazione della signora Nobili avvenuta grazie all'intermediazione di Cecil Monk Gould, ma che soprattutto forniscono maggiori dettagli riguardo al quadro che viene per l'appunto descritto come un olio su tela di piccole dimensioni rappresentante la foresta a Viareggio, dove il poeta era stato cremato.

Pregne di informazioni si sono d'altronde rivelate le brevi righe indirizzate all'allora preside dell'University College, John Wild, il 6 agosto 1949 e qui di seguito riportate.

A friend of mine who lives in Italy is anxious to present a picture of the wood at Viareggio where Shelley's body was cremated to an institution in England. The would-be donor is Signora Nobili of Florence and the picture is by her husband, the late Cavaliere Riccardo Nobili, who lived for some years in England and in whose memory the gift would be made. Riccardo Nobili was an artist who enjoyed a fairly considerably reputation in Italy in his life-time, his self-portrait hangs in the Uffizi, and a companion picture to the one of Viareggio in question is now the property of the British School at Rome. Both are small oil sketches²⁴³.

²³⁸ Si riportano di seguito le testuali parole di Cecil Gould in una lettera del 13 novembre 1948: «I know you wanna the picture to be in England». Traduzione: «so che vuoi il quadro sia in Gran Bretagna».

²³⁹ Percy Bysshe Shelley (Horsham, 4 agosto 1792 - Viareggio, 8 luglio 1822) fu uno dei più celebri lirici romantici. Per un approfondimento si segnala: J. Bieri, *Percy Bysshe Shelley. A Biography*, Baltimore 2008.

²⁴⁰ Lo testimonia peraltro la sua volontà espressa nel 1913 di erigere una colonna commemorativa al poeta britannico: *To honor Shelley and Ouida, "The Leader Regina"*, 13 settembre 1913.

²⁴¹ In una lettera datata 15 ottobre 1949, Cecil Gould scrive a Grace Nobili come l'University College di Oxford abbia accolto di buon grado il quadro dedicato ad un ex allievo dell'università. Si veda: C. H. M. Gould, *Letter to Aunt Grace*, 15 ottobre 1949, in *Correspondence - Gould, Cecil H., 1940s*, Box 3 (mixed materials), in *Grace Nobili papers*, cit.

A testimonianza di quanto detto, si è trovato peraltro uno scritto datato 8 ottobre 1949 e indirizzato a Percy Bysshe Shelley, ove il preside del prestigioso college inglese esprime la propria gratitudine (fig. 50).

²⁴² University College di Oxford (da ora in poi UC):CO1/2/A7/5.

²⁴³ *Ibidem*, C. M. Gould, *Letter to Sir John Wild*, Londra, 6 agosto 1949. Traduzione: «Una mia amica che vive in Italia è ansiosa di presentare una immagine del bosco di Viareggio dove il corpo di Shelley

Se, nel verbale della riunione il 4 ottobre 1949 si annovera, tra i doni che il College ha deciso di accettare, «a painting of the spot where Shelley was cremated»²⁴⁴ e in una lettera datata 8 ottobre 1949 John Wild mandò i propri ringraziamenti alla signora Nobili²⁴⁵, d'altro canto dell'olio su tela non è rimasta alcuna traccia.

è stato cremato, a un istituto in Inghilterra. L'aspirante donatrice è la signora Nobili di Firenze e l'opera è del marito, il defunto Cavaliere Riccardo Nobili, che visse per alcuni anni in Inghilterra e alla cui memoria sarebbe fatto il dono. Riccardo Nobili è stato un artista che in vita ha goduto di una discreta reputazione in Italia, il suo autoritratto è appeso agli Uffizi e un'immagine complementare a quella di Viareggio in questione è ora di proprietà della British School a Roma. Entrambi sono piccoli schizzi ad olio».

²⁴⁴ UC:GB4/A1/14. Traduzione: «un dipinto del luogo in cui Shelley è stato cremato».

²⁴⁵«At a meeting held this week the College gratefully accepted Signora Nobili's generous gift of the picture connected with Shelley and painted by her husband will you please express to her the College's thanks and appreciation? ». Si veda: UC:CO1/2/A7/5, J. Wild, *Letter to Mr. Gould*, Oxford 8 ottobre 1949. Traduzione: «In una riunione svoltasi questa settimana il College ha accolto con gratitudine il generoso dono della signora Nobili del quadro legato a Shelley e dipinto dal marito, vuole esprimerle il ringraziamento e l'apprezzamento del Collegio?».

III. FAMA LETTERARIA

Riccardo Nobili padroneggiava sia il francese che l'inglese, d'altronde aveva studiato presso un'accademia parigina e per lunghi periodi aveva soggiornato in America, così come in Inghilterra. Egli aveva peraltro mantenuto una continua corrispondenza con i massimi esponenti della moderna cultura anglosassone, alcuni dei quali, più avanti negli anni, avrebbe accolto presso la *Domus Amicorum* per disquisire di arte e cultura²⁴⁶.

Alla luce di quanto appena constatato, non può stupire la stesura di numerosi scritti in inglese, i più noti dei quali sono sicuramente la novella *A Modern Antique* e il libro d'arte *The Gentle Art of Faking*, scritti ai quali si è pertanto deciso di dedicare un apposito approfondimento.

A ben vedere l'artista fiorentino si sarebbe avvicinato alla scrittura proprio a seguito del suo contatto con il mondo americano e, nello specifico, con "The Cosmopolitan". A seguito di questa prima esperienza, Riccardo Nobili – come peraltro si è già avuto modo di ricordare nel corso dei primi capitoli della tesi – si dedicò difatti alla stesura di brevi scritti destinati ad essere pubblicati in giornali non solo stranieri, ma anche italiani, quali ad esempio "La Nazione", "Florence Gazette", "La Voce" e la "Gazzetta di Venezia".

Va senz'altro sottolineato come, sin da una prima analisi dei suoi articoli, risalti in modo evidente l'attività di Riccardo Nobili come critico d'arte. A titolo esemplificativo si riporta il già menzionato *Gli Uffici d'Esportazione*, articolo da cui si evince quali siano per l'autore le doti di un critico. Il buon *connoisseur* non deve solo sapere distinguere i falsi dagli autentici, ma anche riconoscere il livello di bravura dei diversi pittori, evitando pertanto di commettere l'errore di confondere «in un comune Olimpo di gloria Michelangelo con Cecchin Salviati, il Tiziano e Raffaello con Perin del Vaga ed il Volterrano, il grande Leonardo – *borresco referens* – con il Mecherino pittore»²⁴⁷. Dote, questa, che si desume essere unicamente acquisibile a seguito di una adeguata formazione scientifica e pratica²⁴⁸. Ecco dunque che, sostenitore di una critica *voluptueuse* piuttosto che *raisonnée*, Riccardo Nobili sembra suggerire come il critico debba rappresentare un giusto compromesso fra l'artista entusiasta e

²⁴⁶ Si rimanda al capitolo I.5.

²⁴⁷ Nobili, *Gli Uffici d'Esportazione*, cit., p. 33.

²⁴⁸ *Ivi*, pp. 33-34.

impulsivo e lo storico dell'arte, ricco solo di una cultura «che può racimolarsi spulciando qualche archivio e sfogliando un manuale»²⁴⁹.

Ad ogni modo, la propensione di Riccardo Nobili verso la critica d'arte si può ancor meglio riscontrare con l'analisi di una serie di scritti inediti, oggi conservati presso il Sophia Smith College. In particolare, alquanto significativo è il dattiloscritto *Venetian and Florentine Painting*²⁵⁰ e questo in quanto l'autore, attraverso un interessante parallelismo tra la scuola veneziana e quella fiorentina, arriva a sostenere una determinata tesi. In particolare, nell'introduzione del testo, Riccardo Nobili enumera le principali cause – influenze più o meno permanenti quali clima, politica o gusto – che, a parer suo, hanno portato alla determinazione di due così diverse scuole pittoriche. Significativo il fattore «climate, the most permanent of these causes»²⁵¹. Difatti, la bolla di umidità nella quale Venezia è spesso immersa gioca un ruolo considerevole nella percezione dei soggetti pittorici: i contorni vengono sfumati e i colori sono vaghi. Diversamente, la situazione climatica fiorentina permette una visione quanto mai precisa di ciò che si pone davanti allo sguardo. Ecco pertanto che, mentre nella città lagunare il colore gioca la parte più importante, a Firenze, è la forma, nettamente delineata, a interpretare il ruolo maggiore²⁵². Da ciò deriva la lezione dell'autore secondo la quale, se il metodo morelliano è valido nel caso della scuola fiorentina, non risulta altrettanto utile nel caso veneziano, dove ciò che è caratteristico è il tratto di pennello e non la modellazione di un orecchio, piuttosto che quella di una mano²⁵³. Ecco pertanto che

in Art there are not set rules, that what chiefly guides is sentiment, that Art itself appears at times to suggest rules even perhaps with the purpose of throwing

²⁴⁹ C. Caneva, *I 'lavati' degli Uffizi*, "Antichità Viva", XXV, 1986, 1, pp. 34-40, qui p. 35. La studiosa riconduce tali parole a un articolo de "La Nazione" scritto da Riccardo Nobili. Tuttavia, il mancato riferimento al titolo del testo, così come all'anno della pubblicazione, ha impedito il ritrovamento dello scritto. È stato certamente effettuato uno spoglio del giornale ma la non così semplice reperibilità de "La Nazione" di inizio XX secolo non ha supportato la ricerca.

²⁵⁰ R. Nobili, *Venetian and Florentine Painting*, s.l., s.d., in *Writings by RR. Nobili*, Grace Nobili Papers, cit. Si voglia tenere a mente che l'appena citato scritto è stato integralmente trascritto in appendice IV.

²⁵¹ Nobili, *Venetian and Florentine Painting*, cit., p. 1. Traduzione: «il clima, il più permanente delle cause».

²⁵² *Ivi*, pp. 1-3.

²⁵³ Si ricorda che il metodo comparativo di Giovanni Morelli (Verona, 25 febbraio 1816 - Milano, 28 febbraio 1891) sostiene la teoria secondo cui l'identità dell'autore di un quadro può essere desunta da dettagli secondari, quali orecchie, mani, pannello. Per un approfondimento si veda: G. Morelli, *Della pittura italiana: studi storico-critici*, Milano 1897; *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, M. Massa, Ancona 2000; S. Settis, *Morelli, l'attribuzionista*, "Il sole 24 ore", 24 novembre 2019, p. 36.

them overboard on the first occasion; that the pinnacle of Art can be reached by different paths and that the two schools of painting by different if not indeed by opposite ways reached the same point where through centuries, they equally share the same success and glory²⁵⁴.

Ad ogni modo, è bene sottolineare come la fama internazionale di critico e conoscitore d'arte di Riccardo Nobile derivi soprattutto dalla pubblicazione di *A Modern Antique* e *The Gentle Art of Faking*. Non a caso, proprio nel 1910 Percival Pollard descrisse l'artista e scultore fiorentino come un vero e proprio *connoisseur*, dotato di un inspiegabile sesto senso che gli permetteva di distinguere facilmente un'opera autentica da una falsa: «only by aid of that sixth sense can the most profound student achieve actual results in criticism in connoisseurship»²⁵⁵. Il critico letterario arrivò peraltro ad asserire che «either Morelli or Berenson have this sense so perfectly as Nobile. He [...] knows all the secrets of the forger: he has devoted his life to this cause»²⁵⁶.

III.1. *A Modern Antique*

A Modern Antique. A Florentine Story è il titolo completo del primo dei due libri pubblicati da Riccardo Nobile. La novella, che uscì per la prima volta nel 1908, venne edita dalla William Blackwood and Sons, casa editrice con sede a Londra.

I motivi per cui Riccardo Nobile scelse proprio un pubblico di lingua inglese come suo *target* non sono difficili da immaginare: tale idioma era adottato sia in Gran Bretagna che in America, luoghi ove egli aveva instaurato un'ampia rete di conoscenze e raggiunto un discreto successo. La trama fiorentina, arricchita da filoni legati al mondo dell'antiquariato e dell'arte, così come da amore e morte, avrebbe destato maggiore interesse presso il nuovo pubblico inglese e americano. A ben vedere, sarà lo stesso autore, attraverso le parole del

²⁵⁴ Nobile, *Venetian and Florentine Painting*, cit., p. 12. Traduzione: «nell'Arte non ci sono regole fisse, che ciò che guida principalmente è il sentimento, che l'Arte stessa sembra a volte suggerire regole anche forse allo scopo di buttarle fuori bordo alla prima occasione; che l'apice dell'Arte può essere raggiunto per vie diverse e che le due scuole di pittura per vie diverse, se non opposte, hanno raggiunto lo stesso punto in cui, attraverso i secoli, condividono ugualmente lo stesso successo e gloria».

²⁵⁵ P. Pollard, *Restoration in Florence*, cit. Traduzione: «solo con l'aiuto di quel sesto senso l'allievo più profondo può ottenere effettivi risultati di critica nell'intendimento»

²⁵⁶ *Ibidem*. Traduzione: «né Morelli né Berenson hanno un tale senso così perfettamente come Nobile. Egli [...] conosce tutti i segreti del falsario: ha dedicato la sua vita a questa causa».

protagonista della novella, Oddo Palmieri, a suggerire il motivo che lo aveva portato a pubblicare la sua opera in un paese straniero: «nemo est propheta in patria»²⁵⁷.

Il libro, dedicato alla prima moglie oramai scomparsa, racconta di una storia ambientata tra Firenze, Parigi e New York, ricalcando quelli che erano stati i viaggi di Riccardo Nobili. Già da una prima lettura il libro risulta avere dei riferimenti ampiamente autobiografici. D'altronde, già nel corso dei primi capitoli si riesce a stilare il profilo di un giovane nobile, artista fiorentino, le cui vicissitudini, a partire dalla prima istruzione presso la capitale francese, si riflettono in quelle di Riccardo Nobili.

Oddo Palmieri – probabile doppio dell'autore²⁵⁸ – è un pittore che ha deciso di dedicare la propria vita alle arti, trascorrendo intere giornate in compagnia di libri o tra opere pittoriche e scultoree. «He certainly had an original character. Born either too early or too late, as somebody said, he had not the same ideas as his fellows, nor was he disposed to see things in the light of his surroundings»²⁵⁹.

Indifferente al mondo legato alla nobiltà e alla politica, il protagonista si circondava piuttosto della compagnia di artisti, causando con ciò il pieno disappunto della oramai vedova madre, Donna Giulia, la quale, squisitamente in linea con i *cliché* dell'epoca, insisteva sull'importanza di un matrimonio del figlio con una giovane e ricca donna americana. Riccardo Nobili non si risparmia di sottolineare come «this American wife was a sort of mania. Columbus discovered America for no other purpose, and from there the panacea that might heal the sorrow of Florentine nobility that was bound to come»²⁶⁰.

La storia inizia con la scena che vede Oddo Palmieri nell'azione di leggere una lettera scrittagli dal cugino, il conte Alberto Saccetti, appena recapitata a Villa degli Olmi. Alberto racconta di come si vide costretto a contattare l'antiquario Gaspare Bandini – nome che tanto rievoca quello del collezionista e mercante d'arte Stefano Bardini²⁶¹ – per vendere ciò che era

²⁵⁷ Nobili, *A Modern Antique*, cit., p. 99. Tale è la risposta che il protagonista darà al quesito che gli verrà posto riguardo al perché avesse deciso di pubblicare un suo libro in Francia piuttosto che in Italia. Traduzione: «Nessuno è profeta in patria».

²⁵⁸ Teoria accreditata anche in: *Desiderio da Settignano: la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, catalogo della mostra (Parigi - Firenze - Washington 2007), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, Milano 2007, p. 109.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 14. Traduzione: «Sicuramente aveva un carattere originale. Nato o troppo presto o troppo tardi, come diceva qualcuno, non aveva le stesse idee dei suoi coetanei, né era disposto a vedere le cose alla luce di ciò che lo circondava».

²⁶⁰ *Ivi*, pp. 21-22. Traduzione: «questo fatto della moglie americana era una specie di mania. Colombo scoprì l'America per nessun altro scopo, e da lì la panacea che avrebbe potuto sanare il dolore della nobiltà fiorentina a venire».

²⁶¹ Si ricorda che nel momento della stesura Riccardo Nobili era già in contatto con Bardini. Ulteriore motivo per cui la novella è stata pubblicata in Inghilterra potrebbe pertanto essere proprio il fatto che nel racconto l'autore faccia riferimenti, seppur velati, a persone ancora in vita in Italia.

rimasto dei beni del defunto padre così da pagare i suoi debiti di gioco. Nel momento in cui il conte stava per firmare la ricevuta per la vendita di un certo numero di oggetti d'arte, Gaspare Bandini nota un busto in terracotta di una giovane fanciulla che, fatta firmare una seconda ricevuta al conte Saccetti, acquista per duemila franchi, facendo credere al conte che lo avesse effettivamente scambiato per un'antichità.

Il busto in questione, come si leggerà nelle pagine successive, era l'operato di Oddo Palmieri, eseguito successivamente a una riunione tenutasi tra le mura del Club degli Artisti, durante la quale lo scultore Centofanti e il pittore Perelli avevano discusso riguardo a imitazioni e autenticità. Se da una parte il pittore sosteneva come le sempre più numerose ed eccellenti imitazioni di oggetti d'arte, avessero causato l'impossibilità di redigere perizie certe, d'altro canto l'anziano scultore sosteneva come tale teoria fosse del tutto erronea, in quanto *expertise* errate erano conseguenza non tanto della bravura dell'imitatore o del contesto nel quale si poteva trovare l'opera, quanto piuttosto della inesperienza del conoscitore d'arte che basava la sua conoscenza sui libri e che mai aveva creato un'opera d'arte²⁶².

Oddo Palmieri, che si rivedeva nelle tesi sostenute dal pittore Perelli, secondo il quale appunto la collocazione di un'opera d'arte poteva influenzare fortemente il giudizio del *connoisseur*, decise di creare un'imitazione che avrebbe collocato, con la complicità del cugino, nel Palazzo Saccetti, e per la valutazione della quale sarebbe stato chiamato proprio lo scultore Centofanti²⁶³.

Ecco che l'artista, l'indomani, si recò nel centro di Firenze alla ricerca di materiale che rappresentasse i migliori capolavori del XV secolo, quali fotografie delle sculture di Antonio Rossellino, Francesco Laurana, Verrocchio, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole e molti altri maestri antichi. Decise poi di concludere la giornata con una visita presso il Bargello, museo ove l'antica e suggestiva patina delle opere scultoree sarebbe sicuramente stata fonte di maggiore ispirazione per la creazione di un'imitazione quanto più perfetta, che non la sola osservazione delle rappresentazioni plastiche²⁶⁴.

La modella che poserà per Oddo Palmieri sarà la figlia del suo giardiniere, Simonetta, una giovane fanciulla dal delicato profilo che ricorda in bellezza *La Bella Simonetta* di Botticelli²⁶⁵.

²⁶² Nobili, *A Modern Antique*, cit., pp. 22-23.

²⁶³ *Ivi*, p. 24.

²⁶⁴ *Ivi*, pp. 24-26.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 25. L'olio su tela in questione è ufficialmente intitolato *Ritratto di giovane donna* ed è oggi conservato presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze. Il titolo *La Bella Simonetta* è conseguente al fatto che Simonetta Cattaneo Vespucci, una tra le più celebri nobildonne del Rinascimento per l'ineguagliabile bellezza, si dice abbia posato per innumerevoli artisti. In particolare,

Riccardo Nobili narra in modo alquanto dettagliato il processo creativo. In particolare, lo scritto racconta come a partire da un primo embrione di argilla, Oddo Palmieri si mise a lavorare preso dal genio.

From the first strokes an unknown power seemed to take hold of him, and he was conscious that his heart and soul were at his finger-tips. The clay was unusually obedient to his touch; he felt a sense of voluptuousness in creating form. Every stroke added meaning to his work. Never before had he felt so bold in facing difficulties; never before had Art, siren that she was, appeared to him with more winning smile, – that same alluring smile which had deceived legions of worshippers²⁶⁶.

Il risultato del lavoro di Oddo Palmieri viene descritto come un busto che sicuramente ricordava le opere del Quattrocento. In effetti, nel suo insieme, l'opera pare avesse più o meno lo stesso effetto sull'osservatore che avrebbe potuto avere un'opera degli antichi maestri. Riccardo Nobili sottolinea come il risultato finale racchiudesse in sé le diverse caratteristiche di artisti, quali ad esempio le forme perfettamente sagomate di Mino da Fiesole e la solidità della modellazione propria di Desiderio da Settignano²⁶⁷. In particolare, la fossetta della bocca della *Simonetta* richiamava esplicitamente il modello angelico di Mino da Fiesole, mentre il piegamento, leggermente all'indietro, della testa le conferiva l'aria altezzosa della duchessa Sforza di Laurana che Desiderio da Settignano aveva suggerito con una felice accentuazione dello zigomo. «But the whole work was so well blended in different qualities that the effect was something that Oddo could not explain»²⁶⁸.

molti hanno voluto riconoscere i tratti di lei nella protagonista dell'opera *Nascita di Venere* e in Flora, figura centrale nell'olio su tavola *Primavera*, del Botticelli. Ad ogni modo, tali identificazioni mancano di testimonianze storiche, come già Ernst Gombrich aveva sottolineato nel 1945. Per un ulteriore approfondimento si veda: E. Gombrich, *Botticelli's Mythologies. A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 8, 1945, pp. 7-60, qui p. 9. Per una bibliografia più generale e recente sulla figura di Simonetta Vespucci si veda anche: J. R. Allan, *Simonetta Cattaneo Vespucci: Beauty, Politics, Literature and Art in Early Renaissance Florence*, tesi di dottorato, relatore Dr Ita Mac Carthy, correlatore David Hemsoll, Università di Birmingham, 2014. < https://etheses.bham.ac.uk//id/eprint/5616/3/Allan15PhD_Redacted.pdf>.

²⁶⁶ Nobili, *A Modern Antique*, cit., p. 27. Traduzione: «Dai primi colpi sembrò che un potere sconosciuto si impadronisse di lui, ed era consapevole che il suo cuore e la sua anima erano a portata di mano. L'argilla era insolitamente obbediente al suo tocco; provava un senso di voluttà nel creare la forma. Ogni colpo aggiungeva significato al suo lavoro. Mai prima d'ora si era sentito così audace nell'affrontare le difficoltà; mai prima aveva posseduto l'Arte, sirena quale era, gli appariva con un sorriso più accattivante, quello stesso sorriso seducente che aveva ingannato legioni di fedeli».

²⁶⁷ *Ivi*, p. 30.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 31. Traduzione: «Ma l'intero lavoro era così ben mescolato in qualità diverse che l'effetto era qualcosa che Oddo non poteva spiegare».

Fu comunque solo dopo aver disegnato con cura il motivo del vecchio damasco sul corpetto e inciso il nome Simonetta, che Oddo Palmieri passò alla cottura dell'argilla nel forno al Mugello; operazione alla quale seguì un'attenta patinatura del busto, che verrà infine inviato a Palazzo Saccetti con il fine di trarre in inganno lo scultore Centofanti²⁶⁹.

Ad ogni modo, venuto a conoscenza della vendita del busto come opera d'arte antica, l'artista decise di recarsi al cospetto dell'antiquario Bandini, il quale, pur sapendo che si trattava di un'imitazione, scelse di non cedere alle richieste dello scultore e tenere l'opera assieme alla ricevuta firmata dal conte Saccetti che asseriva l'antica origine della *Simonetta*.

La figura di Gaspare Bandini fin da subito viene inquadrata sotto una bieca luce. Lo stesso, a conoscenza della sua reputazione presso il popolo fiorentino dovuta agli scandali che lo avevano visto coinvolto in diverse transazioni senza scrupolo, si era ritirato in una remota *factory*²⁷⁰. Tale abitazione era frequentata perlopiù dal suo *alter ego*, il signor Ettore Rubelli, e da un variabile numero di artisti che si occupavano della creazione di falsi. In particolare, nel capitolo VI, *The Antiquarian's penetralia*, Riccardo Nobili si soffermerà più a lungo nella descrizione di Achille Stacci, impegnato nell'invecchiamento di un camino in pietra d'Istria, ulteriore oggetto d'arte che sarebbe andato ad ingannare uno dei tanti americani di cui Gaspare Bandini già si era preso gioco²⁷¹.

Le pratiche fraudolente dell'anziano antiquario, così come la sua inclinazione ad imbrogliare e usare il prossimo, verranno messe in evidenza nei capitoli successivi quando lo stesso riuscirà a convincere il conte Alberto Saccetti a entrare in affari con lui. Nello specifico, l'accordo fra i due prevedrà la possibilità di far risalire determinate opere d'arte o imitazioni di cui Bandini era in possesso²⁷², alla collezione dell'antico Palazzo Saccetti e questo in quanto – con le parole di Gaspare Bandini – «should I offer an object, it has its price; should you, Count Saccetti, offer it, it has a handsomer price. The identical thing in a shop of Via dei Fossi will have considerably less value. But place it on the streets and it has no value at all»²⁷³.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 32.

²⁷⁰ In italiano officina. Fin da subito Riccardo Nobili suggerisce come si tratti di qualcosa di più di una semplice dimora abitativa. *Ivi*, p. 45.

²⁷¹ *Ivi*, p. 54.

²⁷² Molte opere erano rientrate fra gli averi di Bandini a seguito del decadimento ottocentesco di numerose famiglie nobili. *Ivi*, p. 71.

²⁷³ *Ivi*, p. 74. Traduzione: «Se io metto in vendita un oggetto, questo ha un determinato prezzo; se voi, Conte Saccetti, lo vendete, lo stesso avrà un prezzo più alto. Lo stesso identico oggetto assumerebbe un valore notevolmente inferiore in un negozio di via dei Fossi. Ma mettilo per strada e non avrà alcun valore». Vale la pena sottolineare come la questione sull'importanza del contesto d'origine dell'opera d'arte, già evidenziato nei primi capitoli con la discussione tra scultore e pittore e qui ripresa da Gaspare Bandini, verrà riproposta più avanti nel libro nel capitolo XII, *Bric-à-brac hunting*, ove Oddo Palmieri esegue una veloce *expertise* in un modesto negozio di antiquariato. Per un approfondimento si veda: *ivi*, pp. 112-113.

Solo nella parte seconda del libro, interamente ambientata a Parigi, Oddo Palmieri verrà a conoscenza della infamante collaborazione tra il cugino Alberto Saccetti e Gaspare Bandini. Avendo acquistato un giornale parigino, viene infatti a sapere di un'asta ove verrà venduta la collezione Saccetti. Nel dedicato articolo si annuncia la vendita di numerosi oggetti d'arte provenienti da Palazzo Saccetti, tra i quali *Simonetta*, un raro busto in terracotta attribuito a Desiderio da Settignano e rappresentante Simona Acciaioli, moglie di Lorenzo Saccetti²⁷⁴.

Decisosi a ricomprare la scultura, con il fine di evitare una possibile frode, si recò all'Hôtel Drouot, ma non riuscì ad aggiudicarsi il busto, in quanto il prezzo offerto era troppo elevato: «the hammer fell, and the Anglo-Saxon held the field. With a gigantic effort Oddo got up and hurried out into the fresh air»²⁷⁵.

Alle pagine che raccontano del conte Oddo Palmieri si alternano i racconti che vedono come protagonisti Gaspare Bandini ed Ettore Rubelli, anch'essi a Parigi, impegnati nel reclutamento di tre personaggi da far partecipare all'asta in modo tale da alzare il valore del premio.

Ancora più interessante per una visione completa di quello che era lo spregiudicato mondo dell'arte dell'epoca, popolato da mercanti senza scrupoli, artisti fraudolenti e stranieri alla ricerca di affari, risulta essere il capitolo IV, ambientato al *The Flying Frog*, osteria più comunemente chiamata *La Boite*. L'episodio narrato vede Ettore Rubelli e il conte Saccetti disquisire sulle diverse personalità presenti nella sala. A ben vedere, sarà il primo a istruire il conte riguardo alla mansione di alcuni dei presenti. «Take, for instance, that owl-like fellow with round eye-glasses, the one with red hair, who is talking so loud. He is a “monogrammist”»²⁷⁶, così viene definita la professione che consiste nell'esecuzione di firme false di dipinti, mansione che prevede la profonda conoscenza non solo della calligrafia dell'artista ma anche della posizione ove è solito porre la firma, così anche i possibili cambiamenti di forma che l'artista ha introdotto nel corso della sua vita²⁷⁷, pertanto «Fauvel isn't a chap fraud, but a first-class monogrammist»²⁷⁸. In aggiunta a quanto appena scritto, si vuole peraltro segnalare come Ettore Rubelli evidenzi la completa onestà del “monogrammista” negli altri aspetti della sua vita:

²⁷⁴ *Ivi*, p. 187.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 223. Traduzione: «il martello cadde e l'inglese si prese il campo. Con uno sforzo gigantesco Oddo si alzò e corse all'aria aperta».

²⁷⁶ *Ivi*, p. 207. Traduzione: «Prendi, per esempio, quel tipo dall'aspetto da gufo con gli occhiali rotondi, quello con i capelli rossi, che parla così forte. È un “monogrammista”».

²⁷⁷ *Ivi*, pp. 208-209.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 208.

take it for granted, while that fellow lives by forging signatures on paintings, he's square in everything else, and couldn't be persuaded for any amount of money to try his skill on a cheque. You see he considers himself a unique artist and an honourable one²⁷⁹.

Da questo breve paragrafo, di assoluta eloquenza nel mettere in luce come non ci sia nel mondo una definita linea che demarchi in modo netto ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, ci si può ricollegare con facilità al recente volume di Noah Charney *L'arte del falso*²⁸⁰. Lo scrittore difatti tratta il tema del falso indossando gli occhiali, per così dire, non solo del critico d'arte ma anche dello psicologo. In particolare, lo scrittore individua come nel mondo dei falsari vi siano effettivamente tratti caratteristici ricorrenti e suddivisibili in cinque categorie differenti ma non strettamente indipendenti fra loro²⁸¹. Ecco dunque che si possono individuare i diversi motivi che portano il falsario a commettere tale operazione fraudolenta: il genio, l'orgoglio, la vendetta, la fama e il crimine. Tralasciando quest'ultimo caso, si nota come l'artista possa creare il falso non unicamente per fini economici, ma per dimostrare le proprie capacità e la propria grandezza, ritenendo peraltro di essere una persona del tutto onesta.

Ritornando alla *Florentine Story* di Riccardo Nobili, la terza e ultima parte del libro si svolge a New York, città dove Oddo Palmieri si reca per andare a trovare la fanciulla americana, Ms. Helen Grahame, della quale si era perduto innamorado²⁸². Accolto dai genitori della giovane donna americana, il fiorentino viene invitato a cena presso la casa di famiglia. Durante il pasto la conversazione verterà sul mercato dei falsi nell'arte e, più nello specifico, Mr. Mitchell e Mr. Bowler, due collezionisti, racconteranno come fossero stati ingannati da un mercante d'arte – che si scoprirà essere Rubelli – il quale aveva venduto loro una porta di bronzo moderna e non antica²⁸³.

A ben vedere, a fine libro, come già nella prima parte, viene riproposta una discussione fortemente sentita che vede opporsi Mr. Bowler e Mr. Grahame. Il primo,

²⁷⁹ *Ivi*, p. 210. Traduzione: «dallo per scontato, mentre quel tizio vive falsificando firme sui dipinti, è a posto in tutto il resto e non potrebbe essere convinto per nessuna somma di denaro a provare la sua abilità su un assegno. Vedete, si considera un artista unico e onorevole».

²⁸⁰ N. Charney, *L'arte del falso*, Monza 2020.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² La storia d'amore nata tra Oddo Palmieri e l'americana Helen Grahame è uno tra i filoni più importanti del libro; tuttavia si sono voluti approfondire temi ed episodi legati al mondo dell'arte, in quanto più di interesse per questa ricerca.

²⁸³ Nobili, *A Modern Antique*, cit., pp. 275-278.

sostenitore del fatto che la scienza dell'imitazione abbia raggiunto una tale perfezione tecnica da scalfire la sicurezza assoluta di ogni *expertise*, e il secondo, convinto del fatto che i tanti giudizi erronei fossero dovuti unicamente alla poca bravura dei “*connoisseur*”²⁸⁴.

Terminate le discussioni, Mr. Grahame, rinomato collezionista d'arte antica e *connoisseur*, invita gli ospiti ad ammirare la propria collezione. Oddo Palmieri «had hardly entered the room when his eyes fell upon the bust of Simonetta standing on a pedestal»²⁸⁵.

Si evince fin da subito come l'opera del protagonista fosse stata comprata dal fratello di Mr. Grahame all'asta di Parigi tenutasi all'Hôtel Drout e, giunta a New York, le era stato assegnato il posto d'onore nella collezione dei Grahame. Il fiero collezionista si rivolge dunque al fiorentino, asserendo come il busto fosse senza alcun dubbio opera di Desiderio da Settignano e forse si trattava anche della sua opera meglio riuscita. Oddo Palmieri, chiamato a giudizio, non riuscì a non esprimere i suoi dubbi. Incalzato dai presenti motiverà la sua certezza in quanto egli stesso autore del busto²⁸⁶, anche definibile con *modern antique*, ossimoro più volte utilizzato nel corso del racconto per definire un'opera moderna antichizzata.

Non venne creduto fin da subito e solo verso le ultime pagine del libro, che si concluderà con il coronamento della storia d'amore tra il protagonista e la giovane americana, si capirà che Oddo Palmieri aveva detto la verità in quanto aveva inserito una moneta all'interno della scultura²⁸⁷.

La stesura di questa breve trama ha voluto dimostrare come *A Modern Antique. A Florentine Story*, libro che, si vuole ricordare, non è mai stato tradotto in italiano e riguardo al quale si sono scritti unicamente brevi accenni, risulti essere un testo di fondamentale importanza non solo per avere un quadro completo della complessa personalità di Riccardo Nobili, ma anche per aggiungere un tassello in più a quella che era la situazione delle città di Firenze e Parigi a fine Ottocento, città artistiche e antiquarie, dove il controverso mercato dell'arte vedeva la presenza di mercanti privi di scrupoli e stranieri alla costante ricerca dell'affare²⁸⁸.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 273.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 279. Traduzione: «Era appena entrato nella stanza quando il suo sguardo cadde sul busto di Simonetta che si levava su un piedistallo».

²⁸⁶ *Ivi*, p. 273.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 328.

²⁸⁸ Si vuole segnalare, per quanto concerne il mondo dell'antiquariato della Firenze Ottocentesca il seguente volume: L. Bellini, G. De Chirico, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze 1947.

III.1.1. *A Modern Antique*: breve aneddoto

Riccardo Nobili si dilettava – ricorda Maria Giani Gosetti²⁸⁹ – nel raccontare un breve aneddoto riguardo alla sua opera *A Modern Antique. A Florentine story*. Un giorno, recatosi nella biblioteca Vieusseux di Firenze, uno dei dipendenti lo riconobbe e ad alta voce lo chiamò per nome. Ecco dunque che un colonnello inglese presente nella sala, dopo aver sentito il nome di Nobili gli si avvicinò chiedendogli se fosse effettivamente lui l'autore di *A Modern Antique*. A seguito della risposta affermativa dello scrittore, egli lo ringraziò profondamente per aver scritto il libro in quanto «since my wife read it, she has given up bringing home all kind of old rubbish»²⁹⁰.

Molteplici sono gli articoli dell'epoca che testimoniano il successo del romanzo²⁹¹, così come numerosi sono i positivi ricordi di personalità di inizio secolo²⁹². Tuttavia, si segnala come l'analisi approfondita delle fonti abbia permesso di constatare come le critiche, certo positive, fossero perlopiù succinte e quasi interamente provenienti dal mondo anglosassone; d'altronde l'idioma inglese non era diffuso allora tanto quanto oggi e il romanzo non sembra mai essere stato tradotto integralmente²⁹³. Alla luce di ciò non può pertanto sorprendere come, anche dopo la scomparsa dell'autore, le fonti bibliografiche italiane riguardo a quest'ultimo si limiteranno, salvo alcune eccezioni²⁹⁴, unicamente a menzionare *A Modern Antique*²⁹⁵.

²⁸⁹ Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 4.

²⁹⁰ *Ibidem*. Traduzione: «da quando mia moglie l'ha letto, ha smesso di portare a casa ogni tipo di vecchia spazzatura».

²⁹¹ A titolo esemplificativo si vedano i seguenti: *A Modern Antique by Riccardo Nobili*, "The Spectator", 15 febbraio 1908; *A Modern Antique by Riccardo Nobili*, "The Spectator", 29 febbraio 1908; P. Pollard, *Restoration in Florence*, cit.

²⁹² Non solo il colonnello inglese del quale racconta Maria Giani Gosetti, ma anche la testimonianza dello scrittore Edward Carpenter (Brighton 1848 - giugno 1929). In particolare, quest'ultimo, in riferimento a Riccardo Nobili, ne ricorda «the charming little story *A Modern Antique*». E. Carpenter, *My days and dreams*, London 1916, pp.173-174. Traduzione: «l'affascinante e breve storia *A Modern Antique*».

²⁹³ È altrimenti doveroso segnalare la seguente testimonianza di O. Giglioli, *Tributo alla memoria di Riccardo Nobili*, cit. p. 3: «Del volume pubblicato a Londra nel 1922 abbiamo un'ottima traduzione italiana ove Teresina Gaspari Gampani ha cercato assai bene di interpretare il più da vicino possibile il carattere del testo originale». Non si tratta peraltro di un *unicum* e ciò in quanto, in una lettera datata 16 agosto 1941, Grace Nobili scrive a Ugo Ojetti riguardo alla traduzione di *The Gentle Art of Faking* condotta dalla professoressa Teresina Gaspari Gampani (fig. 51). Si veda: G. Cleveland Porter Nobili, *Lettera a Ugo Ojetti*, Firenze, 16 agosto 1941, in GNAM, fascicolo Riccardo Nobili, sottofascicolo Grace Nobili, Casseta 53 ins. Una ricerca approfondita non ha comunque permesso di ritrovare tale scritto.

²⁹⁴ Lo storico dell'arte Giancarlo Gentilini riassume brevemente la fitta trama del testo di Riccardo Nobili. Si veda: Gentilini, *Donatello fra Sette e Ottocento*, cit., pp. 443-444.

²⁹⁵ A titolo esemplificativo: Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, cit., p. 474; Baboni, Bossaglia, *La pittura toscana dopo la macchia*, cit., p. 235.

Va segnalato, infine, un interessante articolo di Tina Öcal, membro della facoltà di storia dell'arte europea presso l'Università di Heidelberg. In particolare, il testo accredita la teoria secondo la quale Gaspare Bandini risulta essere un chiaro riferimento alla figura di Stefano Bardini – congettura peraltro già avanzata dalla ricercatrice Annalea Tunesi nel 2014²⁹⁶–, ma ipotizza anche come la storia di Oddo Palmieri sia in realtà basata sullo scultore Giovanni Bastianini²⁹⁷.

III.2. *The Gentle Art of Faking*

*The Gentle Art of Faking. A History of the Methods of Producing Imitations & Spurious Works of Art from the Earliest Times up to the Present Day*²⁹⁸ è certamente il libro più conosciuto di Riccardo Nobili, seppure superficialmente. Nonostante la conoscenza di questo volume, estremamente dettagliato e di ampio interesse, si limiti a brevi riassunti, si è deciso di soffermarsi in maniera quanto più accurata possibile.

Il testo, accompagnato da trentuno illustrazioni, viene pubblicato per la prima volta nel 1922 dalla casa editrice londinese Seeley Service & Co. LTD e contestualmente in America, dove viene edito dalla Lippencott.²⁹⁹

A seguito di un'approfondita lettura, si può asserire che *The Gentle Art of Faking* risulti offrire un prezioso resoconto dei falsi d'arte, passati e presenti, fornendo peraltro una vivida quanto affascinante rassegna di tutta la storia del collezionismo d'arte nel mondo occidentale.

A ben vedere, lo scrittore delinea l'oggetto di cui andrà a trattare sin dalla prefazione, ove individua la “collectomania”, il principio della fabbricazione dei falsi. Tale mania, può con qualche ragione essere vista come una commedia, ove i ruoli principali sono da ritrovare nelle figure del collezionista, del commerciante e del falsario. Attorno a tali figure si possono peraltro individuare attori minori ma non meno interessanti, come imitatori, restauratori, intermediari³⁰⁰.

Sebbene il libro non miri a stilare i diversi profili del falsario in sé, Riccardo Nobili sottolinea come quest'ultimo debba essere dissociato dal comune imitatore, in quanto la sua

²⁹⁶ Tunesi, *Stefano Bardini's Photographic Archive*, cit., pp. 208-209.

²⁹⁷ Per un approfondimento si veda: T. Öcal, *Giovanni Bastianini in incognito. Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman A Modern Antique*, in H. Keazor, Henry, M. Effinger, *FAKE. Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, Heidelberg 2020, pp. 35-43.

²⁹⁸ Si rimanda alla fig. 17 per il frontespizio di Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit.

²⁹⁹ Nobili, *Lettera al Signor Cairola*, cit., p. 3.

³⁰⁰ *Idem*, *The Gentle Art of Faking*, p. 11.

vocazione semi-artistica lo porrebbe a un livello diverso da quello del comune contraffattore. Il falsario deve essere analizzato nel proprio ambiente e, se si vuole, anche psicologicamente³⁰¹. Non va dimenticato inoltre che a fianco delle figure appena menzionate si pone l'imitatore. L'autore ricorda come, sebbene eticamente ci sia una demarcazione tra l'imitatore e il falsario, in pratica tale linea non è affatto rigida. I primi, in genere, immettono nel mercato le proprie creazioni denunciandone la provenienza; altri permettono tacitamente che il loro lavoro venga venduto come genuino, influenzati dall'idea che l'imitazione e l'originale potrebbero avere lo stesso merito in quanto ciò che li differenzia sarebbe unicamente il fattore tempo: «the imitation and the original may possess equal merit, the one is handicapped by modernity, the other is hallowed by age»³⁰².

A chiusura della breve prefazione, Riccardo Nobili sottolinea peraltro come nella maggior parte dei casi sia proprio il collezionista inesperto e incauto l'inconsapevole creatore della frode, «if there were no buyer there would be no seller»³⁰³. Si vuole qui evidenziare come tale condanna verso il mondo degli esperti e dei critici d'arte, a favore peraltro dell'imitatore o del falsario, quest'ultimo per di più considerato vero e proprio artista, verrà formulata più tardi da diversi falsari, tra i quali, a titolo esemplificativo, Eric Hebborn, che avrebbe asserito che «comunque ogni lavoro artistico è un'opera originale e che i falsi non esistono: esistono solo le false attribuzioni. E di quelle erano responsabili i critici, evidentemente poco qualificati»³⁰⁴.

Tornando al volume di Nobili, egli riesce a comprovare come i falsi siano spesso conseguenza della diffusione di mode di determinati oggetti. Il conseguente aumento della loro domanda, non potendo essere soddisfatta – i beni d'arte, soprattutto se antichi, sono limitati – porta alla creazione e diffusione di opere spesso contraffatti³⁰⁵.

³⁰¹ Si è già visto come il carattere psicologico dei falsari risulta essere di preponderante importanza. Per un approfondimento si consiglia di vedere il già citato testo: Charney, *L'arte del falso*, cit.

³⁰² Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 11. Traduzione: «l'imitazione e l'originale possono avere pari merito, l'uno è ostacolato dalla modernità, l'altro è consacrato dall'età».

³⁰³ *Ivi*, p. 12. Traduzione: «Se non ci fosse il compratore, non ci sarebbe il venditore».

³⁰⁴ B. Shola Starp, *Hebborn, Alegre, Dietrich, Starp... vite intrecciate di artisti in Anticoli Corrado*, "Aequa", 34, luglio 2008, p. 16. Si vuole cogliere l'occasione per segnalare come tale asserzione faccia peraltro eco a quella di Cesare Brandi, il quale sostenne che il falso non esiste, proprio in quanto «Il falso non è falso finché non viene riconosciuto come tale non potendosi considerare infatti la falsità come proprietà inerente al soggetto». Per un ulteriore approfondimento si veda: C. Brandi, *Il concetto di falsificazione*, contributo alla voce *falsificazione* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, v 5, coll. 312-315, Venezia - Roma 1961.

³⁰⁵ Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 12.

III.2.1. La nascita e l'evoluzione del falso

Nella prima parte del libro Riccardo Nobili si dedica alla stesura di una rassegna concernente la nascita e l'evoluzione del falso. Sin dal primo capitolo si evince come la prima grande patria del collezionista di antichità – inteso in senso moderno «the chief patron of fakery, being somewhat of a selfish lover of art»³⁰⁶ – non fosse la Grecia ma piuttosto Roma, città ove cominciarono di conseguenza a pullulare i falsi.

D'altronde, a differenza dell'*Urbe*, l'arte in Grecia era vista soprattutto come mezzo di educazione e di godimento pubblico. L'arte nei territori greci era vista come diretta emanazione dello spirito pubblico e veniva rigorosamente mantenuta per il bene del popolo, «Thus simplicity of customs and a clearly defined manner of enjoying art, saved the Greeks to a great extent from a regular trade in antiques with all its strange and deplorable etceteras»³⁰⁷.

Ad ogni modo, va ricordato come l'autore sottolinei che i romani non fossero sin dal principio amanti dell'arte ma il loro gusto andò affinandosi in modo graduale³⁰⁸ solo a seguito delle prime esportazioni d'arte dalla Grecia, bottini di guerra che testimoniavano la potenza di Roma.

When art treasures were brought to Rome as booty for the first time by Marcellus from conquered Sicily the Senate censured such an innovation. Fabius Maximus, called the “shield of Rome,” rose among others in protest, saying that after the siege of Tarentum, he, unlike Marcellus, had brought home only gold and valuable plunder. As for statues, more especially images, he had preferred to leave to the conquered people “their enraged gods.” In fact the only statue Fabius took away from Tarentum was the Hercules of Lysippus, a bronze colossus which must have appealed to him either for its heroic size or the large quantity of material³⁰⁹.

³⁰⁶ Con questa frase Nobili sottolinea come ritenga essere proprio il collezionista in senso moderno, la cui collezione non è sempre accessibile, la causa dell'origine dei falsi. Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 17. Traduzione: «il principale mecenate della falsificazione, essendo un amante dell'arte per così dire egoista».

³⁰⁷ *Ivi*, p. 18. Traduzione: «Così la semplicità dei costumi e un modo ben definito di godere dell'arte, salvarono in gran parte i Greci da un regolare commercio di antiquariato con tutti i suoi strani e deplorabili ecc».

³⁰⁸ *Ivi*, p. 21.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 19. Traduzione: «Quando i tesori d'arte furono portati a Roma come bottino per la prima volta da Marcello dalla Sicilia conquistata, il Senato censurò tale innovazione. Fabio Massimo, detto lo “Scudo di Roma”, si levò tra gli altri in segno di protesta, dicendo che dopo l'assedio di Taranto, lui, a differenza di Marcello, aveva portato a casa solo oro e prezioso bottino. Per quanto riguarda le

Naturale conseguenza della regola secondo la quale i bottini artistici di guerra dovevano essere presentati ai templi, ciò a seguito delle trionfali entrate in *Urbe*, fu che nel tempo i generali cominciarono a tenersi parte del bottino. Nacquero così, continua Nobili, le prime collezioni private a Roma e contestualmente a ciò crebbe la passione e l'ambizione di arricchire e abbellire le case private.

Tale fu il primo tipo di vero collezionismo d'arte a Roma, una prima fase durante la quale la passione per l'arte pare fosse messa in secondo piano rispetto alla mera ambizione e amore per l'esposizione. Il commercio di oggetti d'arte si intensificò e, come logica conseguenza, l'imitazione e l'arte fraudolenta videro un'importante fioritura³¹⁰. Gli oggetti d'arte inoltre venivano venduti tramite aste, privati o in botteghe di antichità, perlopiù raccolti lungo la Via Sacra, anche chiamata *Septae*³¹¹.

Rapacious roman collectors, è il terzo capitolo del libro, ove Nobili stila una lista dei collezionisti romani più "rapaci". Tra questi ricorda Sulla e si sofferma a lungo sulla figura di Verre, avido predatore contro il quale Cicerone non mancò di esprimere le sue accuse con tali parole³¹²:

Nego in Sicilia tota, tam locupleti, tam vetere provincia, tot oppidis, tot familiis tam copiosis, ullum argenteum vas, ullum Corinthium aut Deliacum fuisse, ullam gemmam aut margaritam, quicquam ex auro aut ebore factum, signum ullum aeneum, marmoreum, eburneum, nego ullam picturam neque in tabula neque in textili quin quisquis inveniit, inspexerit, quod placitum sit abstulerit³¹³.

statue, più in particolare immagini, aveva preferito lasciare ai vinti "i loro dei infuriati". Infatti, l'unica statua che Fabio portò via da Taranto fu l'Ercole di Lisippo, un colosso bronzeo che doveva averlo affascinato sia per le sue dimensioni eroiche sia per la grande quantità di materiale).

³¹⁰ *Ivi*, p. 24.

³¹¹ *Ivi*, pp. 28-29.

³¹² Riccardo Nobili non riporta le esatte parole di Cicerone ma piuttosto una sua traduzione. *Ivi*, p. 38. Si è pertanto deciso di trascrivere l'originale versione latina per conferire a questa ricerca una quanto più possibile precisione. Ciononostante, la traduzione di Riccardo Nobili, così come le innumerevoli referenze che egli riporta nel corso di tutto il volume, testimonia come *The Gentle Art of Faking* sia frutto di un ampio studio e vasta cultura.

³¹³ M. T. Cicerone, *In Verrem* paragrafo 1, actio 2, libro 4. *In Verrem o Verrinae*, sono i nominativi sotto i quali si sono raggruppate le orazioni di Cicerone elaborate intorno al 70 a.C., in occasione di una causa penale mossa contro Verre. Per un ulteriore approfondimento si veda: M. T. Cicerone, *Il processo di Verre*, introduzione di N. Marinone, traduzione e note di L. Fiocchi, Milano 1992. Traduzione: «Io dico che in tutta la Sicilia, provincia tanto ricca, quanto antica, con tante città, tante famiglie tanto ricche, ci sia stato alcun vaso d'argento, che fosse di Corinto o di Delo, alcuna gemma o perla, qualunque cosa creata dall'oro o dall'avorio, alcuna statua di bronzo, di marmo, di avorio, dico (che non ci fosse) alcuna tavola o tessuto dipinto che egli non abbia indagato, esaminato, e, se piaciuta, portata via». Per una traduzione integrale del processo si veda: Cicerone, *Il processo di Verre*, cit.

Tra i più noti collezionisti romani, Nobili annovera inoltre Marco Antonio, Bruto e Cassio, Pompeo e Cesare; quest'ultimo non solo aveva sei collezioni d'arte private ma spese considerevoli somme per abbellire la città di Roma con l'arte³¹⁴

L'autore del libro continuerà raccontando nei capitoli seguenti della grandezza di Roma e delle innumerevoli collezioni private che si andarono a formare non appena la "collectomania" si diffuse tra i maggiori ranghi della società, cosicché nei palazzi romani si costituirono delle stanze adibite all'esposizione di opere di collezioni d'arte che si modificavano con la diffusione delle diverse mode³¹⁵. Contestualmente aumentavano le contraffazioni e imitazioni, soprattutto di cammei, gemme preziose e bronzi³¹⁶. Si diffusero, già ai tempi di Cicerone, anche sculture contraffatte, tesi che Nobili riesce a supportare richiamando le parole scritte da Cicerone in una epistola indirizzata ad Attico: «odi falsas inscriptiones statuarum alienarum»³¹⁷.

Va inoltre tenuto in considerazione come Nobili non manchi di ricordare non solo come si comprese che un'attribuzione piuttosto che un'altra poteva incidere di molto sul guadagno del venditore, ma anche come i restauratori ben presto usufruirono della loro abilità a discapito dell'ignoranza del compratore³¹⁸. Ecco, pertanto che il mondo artistico di duemila anni fa non era, dopotutto, così differente né da quello di Riccardo Nobili, né tanto meno da quello dei giorni nostri.

Occorre ricordare che con il declino dell'antico e potente mondo romano, e con esso delle antiche mode e "manie", si assisterà alla scomparsa della "collectomania", fenomeno che porterà alla conseguente cessazione della produzione di falsi³¹⁹.

Con l'era cristiana sorgevano una nuova società e di conseguenza una nuova arte, del tutto simbolica, non più soddisfatta dai precedenti plagi. Nobili evidenzia come, soprattutto a seguito della venuta dell'era cristiana, la "collectomania" diventava un ricordo del passato. Sporadici probabilmente gli episodi di contraffazione ma comunque non paragonabili all'oramai lontano mondo romano³²⁰. Riccardo Nobili segnala unicamente come, durante l'Alto Medioevo si fosse d'altro canto diffusa la mania per i manoscritti, le pergamene miniate

³¹⁴ Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 42.

³¹⁵ *Ivi*, pp. 42-56.

³¹⁶ *Ivi*, p. 59.

³¹⁷ M. T. Cicerone, *Epistulae ad Atticum*, Libro 6, lettera 1, sezione 26. Traduzione: «odio le false iscrizioni delle statue altrui». Per una traduzione integrale dell'epistola, si veda: *Le lettere di M. T. Cicerone disposte per ordine dei tempi*, a cura di L. Mabil, v. 5, Padova 1819.

³¹⁸ Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 60.

³¹⁹ *Ivi*, pp. 63-65.

³²⁰ *Ibidem*.

e piccoli oggetti preziosi frutto del lavoro di orafi. Solo dopo un lungo lasso di tempo, in cui il conio di monete era la forma di contraffazione più vicina all'arte³²¹, con il Rinascimento risorgerà l'antica arte di falsari e imitatori d'arte³²².

The Renaissance period, è il titolo del settimo capitolo le cui pagine riportano come i collezionisti d'arte fossero guidati da una vera passione per l'arte del passato in tutte le sue forme; a titolo esemplificativo Nobili richiama alla memoria del lettore la collezione dei Medici, che comprendeva difatti le più svariate espressioni d'arte, tra le quali sculture, dipinti, medaglie, intagli, cammei e gioielli rari. Ecco che si andava a definire la figura del collezionista-intenditore, genuino amante dell'arte, desideroso di possedere le più eterogenee testimonianze di virtù dell'arte passata³²³. Dunque, un collezionista che ben si distanziava dal gusto superficiale di un Trimalchione romano³²⁴.

Nel capitolo vengono pertanto ricordati i nomi di grandi collezionisti e mecenati, primo fra tutti Lorenzo il Magnifico, che Nobili sostiene possa essere figura rappresentativa del tipo di mecenate e collezionista della sua epoca, seguito poi da figure come Isabella d'Este, il Duca di Urbino, ma anche comuni cittadini devoti all'arte³²⁵.

Nell'ottavo capitolo Riccardo Nobili riserverà invece diverse pagine all'artista³²⁶, che, a differenza di quanto era accaduto durante la Roma antica, cominciava ad assumere una certa importanza: «lovers of art in this period appear to possess a certain refinement of feeling that the Romans did not have, they stand more as friends to the artist, esteem him more, and thus their pursuit has a wider scope»³²⁷.

Il nuovo gusto artistico perpetuò nella scultura così come nell'architettura, tuttavia, «the art of the faker flourished when imitators had lost all artistic personality, becoming mere craftsmen catering as usual to a momentary mania»³²⁸. Ne era un esempio Andrea Briosco di

³²¹ Si segnala che da Riccardo Nobili non viene menzionato l'oramai noto a tutti fenomeno medievale della contraffazione e vendita di reliquie sacre. Tale mancanza si presume sia voluta, in quanto la contraffazione di reliquie si porrebbe su un piano diverso rispetto all'arte.

³²² *Ivi*, pp. 66-67.

³²³ *Ivi*, pp. 68-75.

³²⁴ *Ivi*, p. 26.

³²⁵ *Ivi*, pp. 75-82.

³²⁶ In particolare, Riccardo Nobili tratta dell'arte di Donatello e Brunelleschi a seguito del loro soggiorno a Roma, luogo ove la loro arte sicuramente viene influenzata dai caratteri classici e pagani. *Ivi*, pp. 83-84.

³²⁷ *Ivi*, p. 86. Traduzione: «gli amanti dell'arte in questo periodo sembrano possedere una certa raffinatezza di sentimento che i romani non avevano, essi considerano l'artista come un amico, lo stimano di più, e pertanto la loro ricerca ha una portata più ampia».

³²⁸ *Ibidem*. Traduzione: «l'arte del falso fiorì quando gli imitatori avevano perso ogni personalità artistica, diventando meri artigiani che si accontentavano, come al solito, di una momentanea mania».

Padova, anche chiamato il Riccio, il quale fabbricava e vendeva graziosi bronzi, frutto di pura imitazione³²⁹.

Si segnala comunque che la motivazione appena riportata non consisteva nell'unico fattore che spingeva gli artisti a creare delle imitazioni: Michelangelo stesso, artista dalle difficilmente eguagliabili doti, realizzò in gioventù un Cupido dormiente in stile antico che per tale venne scambiato³³⁰. L'aneddoto getta peraltro un giustificato sospetto sul fatto che i collezionisti dell'epoca in oggetto siano stati ingannati su una scala più ampia di quanto si possa supporre.

Busti romani, bassorilievi, bronzi, monete e medaglie contraffatti sarebbero dilagati durante tutto il Rinascimento e i secoli a venire. Non sarebbero infine mancati i casi di falso nel mondo della pittura, tra i quali Riccardo Nobili non manca a riportare «an incident in which a piece of faking saved to Florence a masterpiece of Raphael»³³¹.

A metà Cinquecento continuò a sopravvivere il culto dell'arte e con esso il mecenatismo³³². Ad ogni modo, già a metà secolo, se da una parte vi erano numerosi collezionisti e le loro collezioni aumentavano quotidianamente, d'altro canto pareva che essi non fossero veri e propri amanti dell'arte, come invece lo erano stati i loro predecessori:

in the sixteenth century when art is a tradition of the far past, on the one hand, and on the other, almost a tradition of the recent past, life seems to have taken the selfsame attitude: people are not real lovers of art, but are so merely by tradition. Every well-bred gentleman of the Cinquecento was obliged to have the air of understanding art³³³.

Vale la pena di segnalare come la rassegna di Riccardo Nobili riguardo all'evoluzione del fenomeno del falso, pur essendo italo-centrica, si conclude accennando al collezionismo in

³²⁹ *Ivi*, pp. 86-87.

³³⁰ *Ivi*, pp. 89-90. Il racconto viene basato sugli scritti del Vasari che ne *Le Vite* racconta appunto uno degli episodi di falso più particolari della storia dell'arte. Per un approfondimento si veda: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550.

³³¹ *Ivi*, p. 99. Traduzione: «un incidente ove un falso ha salvato Firenze (dalla perdita di) un capolavoro di Raffaello». Ancora una volta Riccardo Nobili si richiama al testo di Vasari, ove viene per l'appunto raccontato come Ottaviano de' Medici, non volendo privare la sua città del *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, olio su tavola di Raffaello, avesse incaricato Andrea del Sarto di crearne una copia esatta da far recapitare a Federico II, Duca di Mantova. Per un approfondimento si veda: *Ivi*, pp. 99- 100; G. Vasari, *Le Vite*, cit., pp. 759 -761.

³³² Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 101.

³³³ *Ivi*, p. 102. Traduzione: «nel sedicesimo secolo, quando l'arte è oramai una tradizione di un lontano passato, da un lato, e dall'altro, quasi una tradizione del passato recente, la vita sembra aver assunto lo stesso atteggiamento: le persone non sono veri amanti dell'arte, ma sono così solo per tradizione. Ogni rispettosissimo gentiluomo del Cinquecento doveva avere l'aria di intendersi d'arte».

Francia e in Inghilterra, luoghi ove si stavano risvegliando la passione per l'arte e i *mirabilia* e il conseguente sviluppo del fenomeno della contraffazione di oggetti d'arte³³⁴. In particolare, l'autore non mancherà di soffermarsi più a lungo su quello che era il panorama artistico della Parigi del Seicento³³⁵.

III.2.2. Il collezionista e il falsario

Riccardo Nobili la dedica la seconda parte del volume *The Gentle Art of Faking* a un approfondimento sui collezionisti, figure chiave nel mondo dell'arte. Non stupisce che l'affermazione che apre il primo capitolo sia proprio «la collection c'est l'homme», citazione che fa risalire direttamente al naturalista francese Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon³³⁶. A ben vedere, sin da subito Riccardo Nobili sottolinea come tale modo di dire descriverebbe il genere di collezioni d'arte di una volta, dal momento che il collezionista del suo tempo sembra preferire un nuovo tipo di virtuosismo: il *ready-made*. Ad ogni modo, solo a seguito dello studio del collezionismo antico, mondo animato da collezionisti curiosi cacciatori e amanti del bello, sarà possibile procedere ad un'analisi comparativa con il mondo attuale, ove la nuova tipologia di collezionista non rientra in alcun modo nella definizione «la collection c'est l'homme»³³⁷.

Il collezionista risultava innanzitutto rientrare nella categoria «curieux»³³⁸. Secondo Nobili, nel campo artistico ci sarebbero due classi di collezionisti divise comunque da una linea non ben marcata: «the one includes the art collector alone and the searcher for the

³³⁴ *Ivi*, pp. 107-113.

³³⁵ *Ivi*, pp. 114-134.

³³⁶ Si vuole segnalare che in realtà Riccardo Nobili piega quella che è l'affermazione di Georges-Louis Leclerc, conte di Buffon (Montbard, 1707 - Parigi, 1788) alle proprie necessità. L'enunciato originale, appartenente al *Discours sur le style* del 1753, è infatti il seguente: “Le style c'est l'homme même”. Traduzione: «Lo stile è l'uomo stesso». Per un approfondimento al riguardo si veda: G. L. Leclerc Buffon, *Discours sur le style*, Paris 1753; G. Dessons, «Faire un livre» Buffon, *le style et l'homme*, in *Le Bonheur de la littérature. Variations critiques pour Béatrice Didier*, a cura di J. Neefs, C. Montalbetti, Paris 2005, pp. 407-417.

³³⁷ Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., pp. 135-136.

³³⁸ *Ivi*, p. 136. Traduzione: «curioso». Riccardo Nobili apre una panoramica di quella che può essere stata l'origine della parola con cui si poteva identificare il collezionista, facendo risalire *curieux* al latino *curiosis*, seppure sottolineando fosse dubbio che i romani abbiano utilizzato tale termine per designare gli intenditori d'arte o ad altri collezionisti. Nobili riporta infatti come Plinio, quando parla dell'amico Statiusa conoscitore e virtuoso, usa piuttosto il vocabolo greco *φιλόαλος*, traducibile con “amico del bello”. Per un ulteriore approfondimento si veda: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 136.

beautiful, the other those gathering the rest, things which for “strangeness of form or use” present a certain interest to the collector»³³⁹.

I primi possiedono un temperamento artistico e hanno come scopo diretto la ricerca del bello, i secondi si caratterizzano per la loro inclinazione scientifica, la quale li porta ad analizzare e classificare gli oggetti. Naturale conseguenza di quanto appena detto è pertanto la formazione di tipi di collezioni diverse: da una parte quelle che seguono il canone del bello, dall'altra quelle che si misurano con il parametro della rarità³⁴⁰.

Proseguendo la lettura, si evince come vi sarebbero altri due tipi di collezionisti: l'eclettico e lo specialista. Quest'ultimo a differenza del primo, sebbene abbia molto spesso attraversato un primo periodo di peregrinazione eclettica, decide ben presto di restringere il campo a un unico interesse, dimenticando così il suo passato entusiasmo generale³⁴¹.

Un'ultima e sempre più ampia classe di collezionisti sarebbe infine quella degli “ultra-moderni”, vale a dire coloro il cui obiettivo è quello di possedere ciò altri non possiedono, dimostrando pertanto non un vero e proprio genuino amore per l'arte o la rarità, ma piuttosto un attaccamento a qualunque sia la moda del tempo³⁴². Riccardo Nobili non manca di sottolineare come incarnazione di questa tipologia di collezionista sarebbe il ricco americano³⁴³; ecco pertanto che l'autore approfondisce un *cliché* già fatto presente nel suo *A Modern Antique*, testimoniando, ancora una volta, quello che poteva essere il giudizio dell'epoca nei confronti degli americani.

Riccardo Nobili prosegue poi analizzando le fasi della carriera del collezionista che, come un morbo³⁴⁴, segue delle tappe specifiche: un primo periodo roseo caratterizzato da ottimismo, in cui sogna di entrare in possesso di capolavori; una fase in cui si vede vittima di un cattivo affare dovuto molto probabilmente all'acquisto di una imitazione o falso e un'ultima fase di affinamento di esperienza e pertanto conoscenza³⁴⁵.

³³⁹ *Ivi*, p. 137. Traduzione: «l'una comprende solo il collezionista d'arte e il ricercatore del bello, l'altra quelli che raccolgono il resto, ossia cose che per “stranezza di forma o di uso” presentano un certo interesse al collezionista».

³⁴⁰ Riccardo Nobili richiama a titolo esplicativo il caso di una collezione di monete: una moneta con difetto di conio agli occhi di un numismatico risulta più appetibile che una moneta artisticamente più bella ma della quale esistono più copie. Si veda: R. Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 137.

³⁴¹ *Ivi*, pp. 139-140.

³⁴² *Ivi*, pp. 140- 141.

³⁴³ «This latest variation carries one direct to the modern American type of collector», si veda: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 141. Traduzione: «quest'ultima classe riconduce direttamente al tipo di collezionista americano moderno».

³⁴⁴ «The Collectomania fever», si veda: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 145. Traduzione: «la febbre da mania della collezione».

³⁴⁵ Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., pp. 145-147.

In conclusion, apart from the pleasure afforded by the pursuit of fine objects, there is hardly a better way for a collector to invest his money, provided he knows how to do it; and there is no worse business, none so unreliable and hastily ruinous as curio hunting if one is not a true and real hunter³⁴⁶.

Alla luce di quanto appena riportato, l'artista fiorentino non manca a sottolineare come nel popoloso mondo dell'arte il collezionista fortunato deve sapere riconoscere i suoi «friends, semi-friends and enemies»³⁴⁷ e vale a dire, rispettivamente, gli antiquari, il cosiddetto commerciante e il venditore di cianfrusaglie³⁴⁸.

Infine, l'autore conclude la terza parte del volume dedicando attenzione a un'ulteriore – e forse la più interessante – categoria di personaggi appartenenti al mondo dell'arte e simili fra loro: il restauratore, l'imitatore e il falsario. A ben vedere, il fatto che l'autore del testo ponga quasi allo stesso livello restauratore e falsario – «the procedure in imitating, restoring and faking is more or less identical»³⁴⁹ – è estremamente degno di nota in quanto suggerisce quale fosse il pensiero dello stesso riguardo al restauro. È difatti certamente indubbio che Riccardo Nobili fosse contrario alle azioni di restauro, se non strettamente necessarie³⁵⁰. Esemplificativo è in tal caso un episodio raccontato da Maria Giani Gosetti e di seguito riportato:

One day, about thirty years ago, when Nobili was in the Uffizi Gallery, a workman employed there, (he knew them all, and had kind words for each) told him that some of the “Old Masters”, no one knows by whose orders, told him where undergoing “restoration”, and showed him the room, where this was taking place. Nobili investigated the matter and found it was only too true, so he at once informed the authorities and the vandalism was stopped. Thus through his prompt intervention those masterpieces of our artistic patrimony were saved³⁵¹.

³⁴⁶ *Ivi*, pp. 147-148. Traduzione: «in conclusione, a parte il piacere offerto dalla ricerca di oggetti raffinati, non c'è modo migliore per un collezionista di investire il suo denaro, purché sappia farlo; e non c'è affare peggiore, nessuno così inaffidabile e frettolosamente rovinoso come la caccia alle curiosità se non si è un vero e proprio cacciatore».

³⁴⁷ Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 150. Traduzione: «amici, semi-amici e nemici».

³⁴⁸ *Ivi*, pp. 150-164.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 166. Traduzione: «Il procedimento nell'imitare, restaurare e falsificare è più o meno identico».

³⁵⁰ Per un approfondimento si veda: C. Caneva, *I lavati degli Uffizi*, cit., pp. 34-40.

³⁵¹ Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, cit., p. 5. Traduzione: «Un giorno, circa trent'anni fa, quando Nobili era alla Galleria degli Uffizi, un operaio ivi impiegato, (li conosceva tutti, e per ciascuno aveva parole gentili) gli disse che alcune pitture di “antichi maestri”, nessuno sa per ordine di chi, stavano subendo un “restauro” e gli mostrò la stanza dove ciò stava avvenendo. Nobili indagò sulla

Alla luce di quanto detto, si evince come secondo Riccardo Nobili fossero da favorire operazioni di manutenzione piuttosto che di restauro invadente, azioni queste ultime che, se necessarie, devono artisticamente ed eticamente essere confinate al mero salvataggio dell'oggetto d'arte³⁵². Ecco pertanto che, quando l'arte del restauro scavalca tale labile confine, si passa all'ambito della falsificazione³⁵³.

È comunque l'imitatore la figura che più si avvicina a quella del falsario, pur comunque non distanziandosene di molto. Difatti, sebbene colui che imita può diventare complice o fautore di inganno per motivo accidentale³⁵⁴, non sembra Riccardo Nobili provi alcuna empatia nei confronti di tale figura che dichiara essere incapace «to win our admiration»³⁵⁵. Più uniche che rare sono difatti le eccezioni ed è questo il caso di artisti come Giovanni Bastianini o Ferrante Zampini, i quali si sono rivelati capaci di assorbire effettivamente le qualità artistiche dell'arte rinascimentale a tal punto da aver raggiunto una nuova e genuina personalità moderna, ma antica e fedele al passato in creatività e concezione³⁵⁶.

Il falsario è infine il *deus ex machina* delle più svariate forme di inganno. I falsari non sono solamente coloro che forniscono opere d'arte spurie, articoli che imitano virtù artistiche altrui, ma anche coloro che aiutano in qualsiasi forma o modo a vendere oggetti fittizi³⁵⁷.

Considerazioni morali a parte, il falsario risulta essere uno fra i protagonisti del mondo dell'arte più complesso e interessante non solo dal punto di vista artistico, ma anche da quello psicologico e non unicamente in quanto la particolarità del suo mestiere gli conferisce il nimbo poetico dell'arte e del mistero. Peraltro, come già Riccardo Nobili sottolineava in *A Modern Antique*³⁵⁸, tali artisti sotto false pretese non di rado risultano in

questione e scoprì che era tutto vero, pertanto informò subito le autorità e il vandalismo fu fermato. Ecco dunque che fu proprio per il suo pronto intervento che quei capolavori del nostro patrimonio artistico furono salvati».

³⁵² Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., pp. 165-180.

³⁵³ Si vuole segnalare come tale problematica di falsi storici e falsi artistici conseguenti a un'azione di restauro sarà esaustivamente trattata da Cesare Brandi a metà del XX secolo. Per un approfondimento si veda: C. Brandi, *Restauro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume XI, Firenze 1963, pp. 322-332; *Ibidem*, *Teoria del restauro*, lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, con bibliografia generale dell'autore, Roma 1963.

³⁵⁴ Riccardo Nobili segnala l'attività di Paul Trouillebert, le cui opere furono spesso vendute come autografe di Jean-Baptiste Camille Corot. Si veda: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 170.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 181. Traduzione: «Di vincere la nostra ammirazione».

³⁵⁶ *Ivi*, pp. 181-190.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 171.

³⁵⁸ Nobili, *A Modern Antique*, cit., p. 210. Si veda il capitolo III della tesi.

generale essere persone scrupolose³⁵⁹. Inoltre, si vuole segnalare come, sebbene le ragioni che spingono alcuni artisti a diventare falsari³⁶⁰ siano molteplici, Riccardo Nobili ne riporti fondamentalmente una, peraltro strettamente conseguente all'attività dei collezionisti:

As we have stated before, the collector is partially responsible if excellent imitators sometimes turn into fakers. Ask the forger how it was that he became such, and nine times out of ten you will either hear that he was tired of seeing others make indecent profits out of his work, or that he was prompted by the consideration that there were fools ready to pay ten times the value of his work, provided he did not claim author ship, and would pretend his work was antique³⁶¹.

A quanto detto va aggiunto il fatto che l'autore del volume evidenzia come nella maggior parte dei casi, a fianco del falsario, vi sia posto per uno o più collaboratori. Questi possono essere commercianti d'arte, "monogrammist" o nobili caduti in disgrazia, i quali hanno il compito di creare quella che si potrebbe definire «a faked atmosphere»³⁶², ossia la creazione di una illusoria atmosfera di genuinità che possa suggestionare e indirizzare il giudizio del potenziale compratore.

In particolare, la quantificazione di azioni che giungono a supporto di tali orchestrazioni si differenzia perlopiù a seconda della natura della vendita privata o pubblica, quest'ultima generalmente in forma di asta. Nelle vendite private il limite non sembra tanto essere la coscienza del venditore, quanto la sua capacità inventiva e la sua immaginazione più o meno fertile. Ad ogni modo, tra gli "strumenti" utilizzati si annoverano in genere

³⁵⁹ Peraltro, andrebbe aggiunta l'osservazione secondo la quale il falsario stesso il più delle volte sia convinto di essere una persona del tutto onesta. Esemplicativa in tal caso la figura di Elmyr de Hory, singolare personaggio pronto a sostenere di non aver mai violato la legge. Si vuole inoltre ricordare ancora una volta il falsario Eric Hebborn, il quale, nella sua autobiografia, riporta un vero e proprio codice morale. Per un approfondimento si veda: K. Talbot, *Enigma! The new story of Elmyr de Hory, the most successful art forger of our time*, London 1991; E. Hebborn, *Drawn to trouble. Confessions of a master forger. A memoir*, New York 1991, p. 211.

³⁶⁰ Si segnala nuovamente il testo di: Charney, *L'arte del falso*, cit.

³⁶¹ Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., pp. 194-195. Traduzione: «come detto prima, il collezionista è in parte responsabile se a volte ottimi imitatori si trasformano in truffatori. Chiedi al falsario come mai è diventato tale, e nove volte su dieci o sentirai dire che era stanco di vedere gli altri ricavare profitti indecenti dal suo lavoro, o che era spinto dalla considerazione che vi erano degli stolti pronti a pagare dieci volte il valore del suo lavoro, a condizione che non rivendicasse la paternità dell'autore e pretendesse che il suo lavoro fosse antico».

³⁶² Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 207.

documenti falsi volti a conferire all'oggetto in vendita un aspetto di valore storico che possa amplificarne l'importanza artistica³⁶³, così come la fabbricazione di firme, marchi o stemmi³⁶⁴.

La creazione dunque di una storia, così come di una vera e propria “atmosfera” intorno all'opera d'arte – si ricorda come già in *A Modern Antique* l'autore avesse insistito persino sull'impatto che la figura del venditore stesso poteva avere sull'esito della vendita³⁶⁵ – risultano quanto mai punti essenziali per riuscire a vendere un falso con successo.

III.2.3. Il processo di falsificazione

Sono molteplici i processi di falsificazione che Riccardo Nobili elenca nella parte finale del suo volume dedicato, ove non manca di ricordare come l'arte del falso mutui necessariamente la propria tecnica ed esperienza da quelle del restauratore.

Dipinti³⁶⁶, disegni³⁶⁷, incisioni³⁶⁸, così come sculture³⁶⁹, bassorilievi³⁷⁰ o ceramiche³⁷¹, prevedono altrettanto diversificati processi di falsificazione. Per quanto riguarda i dipinti, si ricorda – solo per annoverare alcune delle tecniche proposte da Riccardo Nobili – come la falsificazione possa prevedere l'esecuzione di quadri nuovi su tele antiche o la “semplice” ridipintura e il ritocco di quadri antichi. A titolo esemplificativo, quest'ultimo caso prevede una prima rimozione dell'antica vernice tramite solvente³⁷² o con metodo meccanico³⁷³,

³⁶³ Va segnalato come Riccardo Nobili non manchi di ricordare come a volte siano le opere d'arte stesse ad adattarsi a documenti storici autentici. Per un approfondimento si veda: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 208.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ivi*, pp. 73-80.

³⁶⁶ *Ivi*, pp. 225-231.

³⁶⁷ *Ivi*, pp. 231-233.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ *Ivi*, pp. 234-245.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ *Ivi*, pp. 246-262.

³⁷² Riccardo Nobili rivela come la composizione del solvente risulti essere cruciale. Il più usato sembra essere l'alcool puro o debitamente diluito con trementina. Tra gli altri solventi l'autore annovera poi, a seconda della durezza della vernice, soda e ammoniaca. Si veda: *ivi*, pp. 226-227.

³⁷³ Significativo come in tal caso l'autore riporti come esempio i procedimenti che i restauratori sono soliti usare: «some restorers also resort to mechanical methods to remove old varnish. These methods, too, are various. If the varnish is hard it can be cracked by pressure from the thumb, a long operation requiring no small amount of patience and skill. If it possesses sufficient elasticity to withstand this process, it is generally removed with a steel blade in the form of an eraser». Si veda: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 227. Traduzione: «alcuni restauratori ricorrono anche a metodi meccanici per rimuovere la vecchia vernice. Anche questi metodi sono vari. Se la vernice è dura, può essere incrinata dalla pressione del pollice, operazione lunga che richiede non poca pazienza e abilità. Se possiede un'elasticità sufficiente per resistere a questo processo, viene generalmente rimossa con una lama d'acciaio a forma di raschino».

intervento pittorico finalizzato «to help the work, say of such and such a school, to resemble the painting of the master of this school as much as possible»³⁷⁴. Terminato tale processo, naturalmente eseguito con l'ausilio di una raccolta più o meno completa di fotografie dell'opera del maestro che il falsario intende imitare, si deve procedere con l'invecchiamento della superficie pittorica³⁷⁵.

Nella rassegna di opere d'arte che possono essere oggetto di falsificazione, l'autore fiorentino annovera peraltro i metalli appartenenti non solo alla famiglia del bronzo, quindi ottone e rame, ma anche a quella del ferro, usati per la creazione di oggetti antichi come armi e armature artificialmente ossidate³⁷⁶. In particolare, l'autore sottolinea come in Italia l'imitazione di oggetti di ferro antico fosse addirittura tradizione. Firenze, Venezia e la città di Urbino approvvigionavano il mercato italiano con le migliori imitazioni di antichi candelabri, alari, cancelli, lampade e chiavi con il fine di attirare l'attenzione del collezionista straniero, così come quella del turista³⁷⁷.

Infine, si vuole richiamare all'attenzione del lettore come Riccardo Nobili non manchi di ricordare la contraffazione di strumenti musicali³⁷⁸, velluti³⁷⁹, tappezzerie³⁸⁰ e libri³⁸¹, annoverando modalità e processi utilizzati al fine di ottenere un'opera quanto più perfetta. A ben vedere, si conviene che l'utilizzo di materiali antichi sia quanto mai consigliabile, anche se Riccardo Nobili cita innumerevoli modi per "antichizzare" i *media*. A titolo esemplificativo, si ricorda come l'autore non solo tratti dell'imitazione dei buchi nel legno dovuti ai tarli, ricordando come una volta per raggiungere tale effetto si usasse il metodo dei pallettoni³⁸², mentre in tempi più recenti si era arrivati ad utilizzare uno

³⁷⁴ Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p.127. Traduzione: «ad aiutare l'opera, diciamo di tale scuola, ad assomigliare quanto più possibile alla pittura del maestro di questa scuola».

³⁷⁵ Lo scrittore esplicita essenzialmente due modi per ottenere l'invecchiamento della superficie pittorica: la velatura, ottenuta con l'uso di liquirizia o altre sostanze diluite in trementina, acqua o albume; la *craquelure*, che prevede una prima stesura di colla sul dipinto, seguita prima, che questa si asciughi del tutto, da una seconda applicazione di vernice. Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 229.

³⁷⁶ *Ivi*, pp. 263-278.

³⁷⁷ *Ivi*, pp. 267.

³⁷⁸ *Ivi*, pp. 279-286.

³⁷⁹ *Ivi*, pp. 287-292.

³⁸⁰ *Ivi*, pp. 292-294.

³⁸¹ *Ivi*, pp. 294-300.

³⁸² Riccardo Nobili usa la parola "cartuccia", ecco dunque che si può a buona ragione supporre fosse usanza sparare sul legno che doveva essere artificialmente invecchiato. Di seguito le testuali parole riportate da Nobili, *The Gentle Art of Faking*, p. 9: «The old way of imitating worm-holes was to use buckshot, a ridiculous method which nevertheless had its vogue and apparently satisfied the gross eye of some collectors». Traduzione: «L'antico modo di imitare i buchi dei tarli era quello di utilizzare i pallettoni, un metodo ridicolo che tuttavia aveva la sua moda e apparentemente soddisfaceva l'occhio grossolano di alcuni collezionisti».

strumento dalla punta acuminata³⁸³, ma anche dell'esposizione ad agenti atmosferici di stoffe moderne al fine di invecchiarle³⁸⁴; oppure, ancora, dei diversi modi che esistono per contraffare rilegature e stampi intagliati nel ferro che servivano per imprimere gli ornamenti dorati su cuoio e pergamena³⁸⁵.

Sin da una prima analisi delle ingannevoli pratiche elencate da Riccardo Nobili, si evince come l'autore si concentri in particolar modo sul falso italiano. A mero titolo esemplificativo si può ricordare la considerazione dell'artista fiorentino riguardo all'arte dell'intarsio di legno, avorio e metallo. Egli sottolinea come generalmente gli eterogenei e peculiari stili appartenenti a tale ramo dell'arte siano meticolosamente imitati in Italia, «where restorers of this kind of furniture generally turn into good imitators, and become at times impenitent fakers of the most fantastic would-be old style»³⁸⁶.

III.2.4. L'esportazione delle opere d'arte

Un'attenta analisi del testo permette di notare l'importanza che l'autore attribuisce alla questione dell'esportazione delle opere d'arte, le quali, sin dalla notte dei tempi, sono soggette al dipartimento dal territorio italiano. A ben vedere, tale *file rouge*, che si snoda tra le pagine del volume, risulta argomento quanto mai attuale poiché, specialmente negli ultimi tempi, l'evoluzione normativa in questo settore è risultata così intensa da formare un quanto mai accurato Codice dei beni culturali e del paesaggio³⁸⁷.

Ritornando al testo di Riccardo Nobili, egli comincia con l'evidenziare come risulti essere significativo il fatto che l'Italia sia stato uno dei primi territori a formulare leggi di tutela contro l'esportazione di arte antica, ricordando come la dipartita dei beni artistici dai territori pontifici fosse particolarmente sentita nella Roma rinascimentale³⁸⁸. Dopo una

³⁸³ *Ivi*, p. 280.

³⁸⁴ *Ivi*, pp. 289-291.

³⁸⁵ *Ivi*, pp. 296-300.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 282. Traduzione: «dove i restauratori di questo tipo di mobili generalmente si trasformano in buoni imitatori, e diventano a volte impenitenti falsari del più fantastico aspirante vecchio stile».

³⁸⁷ Si veda: *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137.

³⁸⁸ I Papi vengono descritti pertanto come pionieri nella formulazione di normative atte a limitare l'esportazione di oggetti d'arte. A ben vedere, Riccardo Nobili sottolinea come le prime leggi papali non palesassero una genuina passione per l'antiquariato antico: «the Roman laws of the sixteenth century are severe, meting out punishments to all and sundry daring to carry the produce of excavations beyond the Papal domains; but otherwise destruction goes on gaily, there seems to be no discrimination as to what ought to be saved from the doom of destruction and what is not worth keeping». Si veda: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 105. Traduzione: «Le leggi romane del Cinquecento sono severe, infliggono punizioni a tutti coloro che osando esportare i ritrovamenti

succinta polemica riguardo alle primitive leggi sull'esportazione di antichità affrontata nella prima parte del volume³⁸⁹, lo scrittore approfondisce tale materia riportandola al settore della falsificazione³⁹⁰. «Fatta la legge trovato l'inganno»³⁹¹, molteplici sono le volte in cui le autorità italiane si videro vittime di scaltri inganni da parte di venditori d'arte e falsari.

A dimostrazione di quanto detto, Riccardo Nobili riporta una serie di esempi, alcuni dei quali testimonianza peraltro di come i processi atti a ingannare gli addetti presso gli uffici d'esportazione fossero diventati vera e propria scienza. Se la varietà dei *modus operandi* adottati dai trasgressori era difatti infinita, d'altra parte, si possono ricordare i più comuni.

Nel caso di un dipinto di insolito valore artistico, il contraffattore procedeva con la velatura dell'ottima fattura dell'opera, alterandone il buon disegno spesso con l'introduzione di sproporzioni degli arti. Chiaramente questo processo doveva essere eseguito in modo tale da poter poi essere rimosso senza danneggiare l'opera, una volta che il dipinto avesse attraversato in tutta sicurezza la frontiera. Per tale operazione generalmente veniva data una prima mano di colla, strato sopra il quale venivano dipinte le modifiche con l'uso della tempera, pigmento facilmente solubile in acqua³⁹².

Se, al contrario, l'opera che si voleva vendere era originariamente di bassa fattura, accadeva che il commerciante si recasse dai funzionari ed esperti dell'ufficio esportazione mostrando la fotografia del presunto capolavoro, come appariva prima del suo elaborato restauro. Questa prova grafica risultava sufficiente per ottenere il permesso di esportazione; d'altronde – sottolinea Riccardo Nobili – «the various export offices, whose chief duty it is to impede the exodus of fine works of art, do not consider themselves under any obligation to prevent sham masterpieces from leaving Italy»³⁹³.

degli scavi oltre i domini pontifici; ma per il resto la distruzione procede allegramente, non sembra esserci alcuna discriminazione su ciò che dovrebbe essere salvato dal destino della distruzione e ciò che non vale la pena mantenere».

³⁸⁹ Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., pp. 105-107.

³⁹⁰ *Ivi*, pp. 168-180.

³⁹¹ Riccardo Nobili riporta queste testuali parole in italiano, sottolineando pertanto come tale modo di dire sia prettamente italiano. Si veda: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 172.

³⁹² *Ivi*, p. 173.

³⁹³ *Ivi*, p. 170. Traduzione: «i vari uffici di esportazione, il cui compito principale è quello di impedire l'esodo delle belle opere d'arte, non si ritengono obbligati ad impedire che i falsi capolavori lascino l'Italia». Si veda il paragrafo seguente per un approfondimento riguardo alla ricezione da parte del pubblico, soprattutto americano, della riflessione di Riccardo Nobili concernente la connivenza delle autorità italiane.

III.2.5. Considerazioni

Alla luce di quanto detto, si può concludere come l'indagine delle pratiche di contraffazione reali e potenziali effettuata da Riccardo Nobili risulti essere di particolare importanza: non solo ripercorre una tanto lunga quanto interessante storia, arrivando a rivelare i meccanismi del mercato dell'arte italiano così come era costituito a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, ma anche in quanto smaschera alcuni stereotipi dell'epoca³⁹⁴.

Risulta pertanto fondamentale includere *The Gentle Art of Faking* nella bibliografia dello studioso che aspira ad avere una quanto più completa panoramica del mondo dei falsari³⁹⁵. Si deve infatti tenere presente come quello di Nobili è addirittura il primo libro divulgativo mai scritto sull'argomento. Accanto ad esso i più classici *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte* di Frank Arnau³⁹⁶, *Falsi e falsari* di Otto Kurz³⁹⁷ o *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà* a cura di Mark Jones e Mario Spagnol³⁹⁸, ma anche le autobiografie di falsari quali Icilio Federico Joni³⁹⁹, Eric Hebborn⁴⁰⁰ o Tom Keating⁴⁰¹.

Pare infine doveroso soffermarsi su un'analisi riguardo a come *The Gentle Art of Faking* sia stato recepito dal pubblico dell'epoca. Come si è detto, il libro fu pubblicato in lingua

³⁹⁴ Ci si riferisce a come, più volte, venga sottolineata l'indole fraudolenta degli italiani ma anche la superficialità dei ricchi americani.

³⁹⁵ Si segnala che l'inclusione del volume di Riccardo Nobili tra la bibliografia necessaria al fine di una quanto più completa formazione accademica riguardo alla storia e alla evoluzione dei falsi, viene suggerita, forse per la prima volta, da C. Helstosky, *Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy*, "The Journal of Modern History", 81, 2009, pp. 793-823, qui pp. 793-794.

³⁹⁶ F. Arnau, *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*, Milano 1960 (ed. originale, *Kunst der Fälscher, Fälscher der Kunst*, Düsseldorf 1953).

³⁹⁷ O. Kurz, *Falsi e falsari*, Venezia 1961, (ed. originale *Fakes*, London 1948).

³⁹⁸ *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, a cura di M. Jones, M. Spagnol, Milano 1993.

³⁹⁹ Icilio Federico Joni, nato e morto a Siena, rispettivamente nel 1866 e 1946, viene ricordato come uno dei maggiori falsificatori di dipinti della scuola senese del Trecento e Quattrocento. Egli stesso, in vecchiaia, scrisse la propria autobiografia. Si veda: I. F. Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Firenze 1932. Riccardo Nobili stesso ne ricorda l'operato in relazione alla scuola senese: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 191.

⁴⁰⁰ Eric Hebborn, peraltro già citato nel corso di questa ricerca, nasce a South Kensington nel 1934 e muore assassinato a Roma nel 1996. Falsario inglese, scrive nel 1991 la sua autobiografia dove denuncia il mondo dell'arte e, in particolare, critici e commercianti d'arte. L'autore inglese, similmente a come già avevano fatto Riccardo Nobili e Icilio Federico Joni, elencherà i procedimenti per eseguire un'opera ingannevole. Si veda: E. Hebborn, *Drawn to Trouble. Confessions of a Master Forger. A Memoir*, New York 1991. Si vuole inoltre segnalare che Eric Hebborn utilizzerà la similitudine pittura-cucina, come già aveva fatto Cennino Cennini nel suo trattato sulla pittura, scritto tra il 1390 e il 1437. Per un approfondimento riguardo al testo del primo si veda: C. Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, Firenze 1859.

⁴⁰¹ Nato a Londra nel 1917 e morto nel 1984 a Dedham, Tom Keating, uno fra i più prolifici falsari conosciuti, scriverà la propria autobiografia con il supporto dei coniugi Norman. T. Keating, F. Norman, G. Norman, *The fake's progress. The story of a master forger*, London 1978.

inglese sia in Gran Bretagna che in America, ma non venne mai tradotto in italiano. Ecco pertanto che la maggior parte delle recensioni e degli articoli riguardanti il volume dello scrittore fiorentino risultano essere di penna essenzialmente britannica e americana⁴⁰².

Il primo commento che si vuole ricordare è quello del critico statunitense Frank Jewett Mather⁴⁰³. Quest'ultimo critica positivamente il libro, sia per quanto riguarda la scrittura che per la sua completezza nel raccontare una storia così vasta. Minime le omissioni segnalate, se non unicamente quelle degli imitatori veneziani Pietro della Vecchia e Sebastiano Ricci. Ecco che, nel complesso, il volume viene reputato strumento dal quale qualsiasi collezionista può trarre profitto. Ciò non solo in quanto Riccardo Nobili evidenzia i numerosi "trucchi del mestiere", ma anche poiché ricorda all'amante dell'arte come gli unici strumenti di salvaguardia siano la prudenza, l'esperienza e il gusto. Doti, queste ultime, che, se possedute in abbondanza, risparmieranno il collezionista dall'inganno⁴⁰⁴. D'altronde, come evidenzia Frank Jewett Mather in riferimento a quanto scritto dal pittore fiorentino, «in collecting, as in war, the balance between the offensive and defensive is never permanently upset, but the moment emphatically calls for such strengthening of the defensive»⁴⁰⁵.

Di poco precedente alla sopraccitata recensione è, inoltre, l'anonima presentazione di *The Gentle Art of Faking* pubblicata il 7 gennaio 1922⁴⁰⁶. Il "San Francisco News Letter" sottolinea come «Mr. Nobili has in a richly informative volume, laid bare state of things in the world of art that is truly amazing»⁴⁰⁷. In tal caso, peraltro, il commento si sofferma particolarmente sul concetto di «faked atmosphere»⁴⁰⁸ e sulla connivenza del governo italiano riguardo all'esportazione di arte spuria e alla conseguente truffa arrecata nei confronti dei collezionisti di altri paesi⁴⁰⁹. A ben vedere, una ricerca più approfondita delle fonti

⁴⁰² Si segnala che, ad ogni modo, oltre alle recensioni citate nel corpo della tesi, i commenti ritrovati si limitano perlopiù a brevi asserzioni.

⁴⁰³ Nato e morto a Deep River, rispettivamente nel 1868 e 1953, ha lavorato per diversi giornali, tra i quali il "New York Evening Post" e il "The Nation". La recensione in questione è stata invece pubblicata nel "The Art Bulletin", si veda: Mather, *The Gentle Art of Faking by Riccardo Nobili*, cit., pp. 22-23.

⁴⁰⁴ Al fine di essere quanto più precisi possibile, si vuole sottolineare come Riccardo Nobili dedichi l'ultimo capitolo del libro alla stesura della somma di quanto detto, non mancando appunto di mettere in guardia il collezionista. Si veda: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., pp. 301-310.

⁴⁰⁵ Mather, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 23. Traduzione: «Nel collezionismo, come nella guerra, l'equilibrio tra l'offensiva e la difensiva non è mai perturbato in modo permanente, ma il momento richiede enfaticamente un tale rafforzamento della difensiva».

⁴⁰⁶ *In Realm of Bookland*, "San Francisco News Letter", 7 gennaio 1922.

⁴⁰⁷ *Ibidem*. Traduzione: «Il Sig. Nobili in un volume riccamente informativo, ha messo a nudo lo stato delle cose nel mondo dell'arte in modo davvero sorprendente».

⁴⁰⁸ Si ricorda nuovamente: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 207.

⁴⁰⁹ Si voglia rivedere: *ivi*, pp. 105-107; *In Realm of Bookland*, cit.

concernenti il volume di Riccardo Nobili ha permesso di constatare la correttezza degli uffici d'esportazione italiani⁴¹⁰.

Per quanto concerne il primo pubblico italiano di lettori, non sembra essere stato ampio; certamente lo menzionano superficialmente Agostino Mario Comanducci⁴¹¹; Andrea Baboni e Rossana Bossaglia⁴¹², oppure ancora Giancarlo Gentilini, tra le pagine del suo *Omaggio a Donatello*⁴¹³. Risulta invece anonima una fra le prime testimonianze italiane scritte in merito a *The Gentle Art of Faking*: un articolo risalente al 4 marzo 1937, ospitato dalle colonne della "Gazzetta di Venezia", offre una preziosa panoramica del volume, seguita peraltro da una intervista a Riccardo Nobili tenutasi presso la *Domus Amicorum*⁴¹⁴.

Oggi, se il dettagliato contenuto di *The Gentle Art of Faking* rimane perlopiù sconosciuto a molti, il titolo, d'altro canto, sembra avere riscosso il particolare interesse di diversi studiosi. In particolare, si vuole segnalare come Tommaso Casini, storico dell'arte e docente presso l'Università IULM di Milano, e Laura Lombardi, storica e critica dell'arte, giornalista e docente dell'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, abbiano intitolato il libro da loro curato e con oggetto i falsi nella storia, *The Gentle Art of Fake*⁴¹⁵, parafrasando dichiaratamente il titolo scelto da Riccardo Nobili nel 1922.

A proposito della fortuna critica più recente, il volume *The Gentle Art of Faking* viene altresì lodato da Andrea De Marchi, storico dell'arte che sottolinea come il testo sia «un compendio ben aggiornato e superiore ai tentativi precedenti, nel quale sono raccolte parecchie notizie e riflessioni interessanti»⁴¹⁶ e che «nel solco di un'affermata consuetudine critica, l'autore indulge a un tono ammiccante e colloquiale, evitando spesso di fornire elementi passibili di riscontro, sebbene offra una preziosa testimonianza su taluni personaggi altrimenti ignoti»⁴¹⁷. Effettivamente, quest'ultima affermazione risulta veritiera, soprattutto se si considera come Riccardo Nobili sia reticente su Icilio Federico Joni⁴¹⁸, mentre

⁴¹⁰ In particolare, si segnalano i seguenti articoli: F. J. Haskin, *Art faked and fakers*, "St. Joseph Gazette", 26 giugno 1923; F. J. Haskin, *Haskin's Letter*, "Dubuque Telegraph-Herald", 20 luglio 1923

⁴¹¹ Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, cit., p. 474.

⁴¹² Baboni, Bossaglia, *La pittura toscana dopo la macchia*, cit., p. 235.

⁴¹³ G. Gentilini, *Donatello fra Sette e Ottocento*, in *Omaggio a Donatello*, Firenze 1985, pp. 442-444, qui p. 443.

⁴¹⁴ *Arte e falsi in Arte. Il pensiero di uno "specialista". La "Domus Amicorum" e R. Nobili*, "Gazzetta di Venezia", 4 marzo 1937.

⁴¹⁵ *The Gentle Art of Fake. Arti. Teorie e dibattiti sul falso*, a cura di T. Casini, L. Lombardi, Cinisello Balsamo 2019.

⁴¹⁶ A. G. De Marchi, *Falsi primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Torino 2001, p. 41.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

⁴¹⁸ Il falsario senese viene nominato unicamente in relazione alla seguente frase: «Joni and others have, unwittingly, deceived more than one connoisseur». Si veda: Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., p. 191. Traduzione: «Joni e altri hanno, inconsapevolmente, ingannato più di un intenditore».

approfondisce pittori meno conosciuti come Ezio Marzi, autore di quadri in stile olandese⁴¹⁹ al quale lo scrittore fiorentino dedica ben più di una pagina del suo volume⁴²⁰.

Infine, Gianni Mazzoni menziona il fortunato volume di Riccardo Nobili, sottolineando come quest'ultimo sia riuscito, forse per la prima volta, a trattare la scottante tematica dei falsi con ampio respiro e una profonda conoscenza di tecniche e prassi del mercato passato e presente⁴²¹.

III.3. Per ulteriori testi inediti

Che Riccardo Nobili si fosse dedicato molto alla scrittura è oramai assodato, i libri da lui pubblicati, così come il suo impegno con molteplici testate giornalistiche, lo comprovano. Non vanno altrimenti dimenticati – oltre a quelli già ricordati – gli scritti inediti che sono oggi conservati presso lo Smith College; testi di varia natura, ove la tematica dell'arte risuona in maniera più o meno marcata⁴²².

In un interessante, seppur breve, scritto intitolato *Costanbest*⁴²³, lo scrittore, già autore di *A Modern Antique* e *The Gentle Art of Faking*⁴²⁴, racconta di una serie di episodi avvenuti durante un viaggio, a bordo del transatlantico Valkyrie, dal porto di Genova a New York⁴²⁵. In particolare, a seguito della lettura del testo, ciò che è risultato interessante è come la figura del protagonista, Costanbest Jenkison, incarni i preconetti che già erano stati suggeriti nei precedenti testi: il tanto ricco quanto inesperto collezionista americano, incline a spendere laute somme per antichità e capolavori purché siano «the biggest pictures in the whole world»⁴²⁶. Difatti, verso la fine del testo – alla ventinovesima pagina – si viene a conoscenza del fatto che i presunti capolavori acquisiti da Mr. Jenkison sono in realtà *modern antique*, non

⁴¹⁹ «Professor Ezio Marzi of Florence, an imitator of the Dutch school, who has never sold his panels as antique, but whose work, it is said, through others, has penetrated into more than one collection». *Ivi*, p. 191. Traduzione: «Il professor Ezio Marzi da Firenze, imitatore della scuola olandese, che non ha mai venduto le sue tavole come antiche, ma il cui operato, si dice, in qualche modo, sia entrato a far parte di più di una collezione».

⁴²⁰ Nobili, *The Gentle Art of Faking*, cit., pp. 191-193.

⁴²¹ G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001, p. 17.

⁴²² *Writings by RR. Nobili*, in *Grace Nobili Papers*, cit.

⁴²³ R. Nobili, *Costanbest*, s.l., s.d., in *Writings by RR. Nobili*, cit.

⁴²⁴ Ecco pertanto che, sebbene lo scritto non riporti alcuna indicazione rispetto a luogo o data, tale testo è sicuramente posteriore al 1922.

⁴²⁵ Sorge pertanto la domanda se il racconto abbia preso ispirazione da uno dei viaggi dell'autore verso la città della Grande Mela.

⁴²⁶ Nobili, *Costanbest*, cit., p. 12. Traduzione: «i più grandi quadri del mondo».

autentici oggetti d'epoca quanto piuttosto oggetti di controversa origine⁴²⁷. La questione inerente alla contraffazione e alla vendita delle opere d'arte è d'altra parte riproposta in *Reminiscences of the late Pierpont Morgan Sr. As an Art Collector*⁴²⁸, ove si apprende come «not only amateurs, but eminent experts have been frequently deceived»⁴²⁹.

Tra i ricordi di Riccardo Nobili legati al compianto John Pierpont Morgan⁴³⁰ si segnala un'*expertise* condotta dall'autore a Londra. L'oggetto d'arte in questione era un'imponente doppia porta che era stata acquistata a Firenze agli inizi del XX secolo, dall'avvocato e finanziere di New York William Salomon per conto del banchiere Morgan. Acquistata come rinascimentale, la porta bronzea, a seguito di un breve passaggio a Londra, sarebbe poi giunta a New York per adornare la facciata principale dell'edificio di McKim, Mead & White⁴³¹. Fu proprio in occasione del temporaneo deposito⁴³² presso il South Kensington Museum⁴³³ che Riccardo Nobili asserì come il recente acquisto di Pierpont Morgan Sr. fosse un *modern antique*, non opera di Lorenzo Ghiberti, ma assemblaggio di pezzi di eterogenea provenienza finemente riuscito:

I noted that the gilding was not of the antique system, that is, gold amalgamated with mercury; that some grains of sand left by the mould when it cooled after casting were lodged in the cavities, that the patina of the angles imitating the wear of centuries was not transparent enough, or to use a technical term, it was "dull." The work was stupendous, the price—50,000 lire—moderate, and

⁴²⁷ *Ivi*, p. 29. Si riporta di seguito il significativo monologo del collezionista americano, occasione in cui l'autore del testo condensa e ripropone la problematica riguardo al sempre più esteso commercio di falsi: «My French furniture, Isle de France, was not even carved but burned in with fire, an infernal system; that my Henri II sideboard was made in Delaware, and my rare Cafaggiolo plates are the work of scoundrels who live right here in America and send their rotten rubbish to Paris and all over Europe for the benefit of American collectors!». Traduzione: «I miei mobili francesi, Isle de France, non erano nemmeno scolpiti ma bruciati con il fuoco, un sistema infernale; che la mia credenza Henri II sia stata realizzata nel Delaware, e i miei rari piatti Cafaggiolo siano opera di mascalzoni che vivono proprio qui in America e mandano a Parigi e in tutta Europa i loro marci rifiuti a beneficio dei collezionisti americani!».

⁴²⁸ R. Nobili, *Reminiscences of the late Pierpont Morgan Sr. as an Art Collector*, Firenze 1930. Si segnala che, in realtà, lo scritto è stato pubblicato per la prima volta in appendice al saggio di L. Catterson, *From Florence, to London, to New York. Mr. Morgan's Bronze Doors*, cit., pp. 17-22.

⁴²⁹ *Art Forgers*, "Times", 9 settembre 1937. Traduzione: «non solo i dilettanti, ma eminenti esperti sono stati spesso ingannati».

⁴³⁰ John Pierpont Morgan (Hartford, 17 aprile 1837 - Roma, 31 marzo 1913) fu un importante banchiere statunitense. Egli viene qui ricordato per il suo impegno come collezionista d'arte, i cui numerosi beni sono oggi parte della Pierpont Morgan Library. Per un approfondimento: L. Auchincloss, *J.P. Morgan. The Financier as Collector*, New York 1990.

⁴³¹ Per un approfondimento sul viaggio delle porte: Catterson, *From Florence, to London, to New York*, cit., pp. 1-32.

⁴³² Nobili, *Reminiscences of the late Pierpont Morgan Sr. As an Art Collector*, cit., p. 5.

⁴³³ Attuale Victoria and Albert Museum.

Pierpont Morgan, being a lover of beauty, decided to keep it. [...]. Speaking of fakes, it is better, in certain cases to call them “imitations” because it is an art in itself, these artists do not fake, they imitate and interpret. I may say that this matter is a game which has been going on for centuries⁴³⁴.

Infine, la storia del collezionismo d'arte diviene il soggetto principale di *A Vexed Question*⁴³⁵, scritto dove Riccardo Nobili illustra – come già aveva fatto in *The Gentle Art of Faking* – la storia delle collezioni, dagli antichi greci ai tempi più recenti. In particolare, la trattazione, italo-centrica, si snoda attraverso una fitta trama alla quale si intreccia, ancora una volta, la problematica dei falsi poiché, «as a rule, forgery in art seems to wait for certain moments in human progress, so much so that in these days the rise in art forgery seems to fit the commercial equation of demand and supply»⁴³⁶.

Alla luce di quanto detto, risuonano quanto mai veritiere le già riportate parole di Percival Pollard, secondo le quali Riccardo Nobili, artista e scultore, *connoisseur* ed esperto di opere d'arte contraffatte, avesse effettivamente dedicato la propria vita all'arte e alla questione dei falsi⁴³⁷.

⁴³⁴ Nobili, *Reminiscences of the late Pierpont Morgan*, cit., pp. 6-7. Traduzione: «Notai che la doratura non era del sistema antico, cioè oro amalgamato al mercurio; che nelle cavità si depositavano dei granelli di sabbia lasciati dallo stampo quando si raffreddava dopo la colata, che la patina degli angoli che imitava l'usura dei secoli non era abbastanza trasparente, o per usare un termine tecnico, era “opaca”. L'opera era stupenda, il prezzo – 50.000 lire – moderato, e Pierpont Morgan, essendo un amante della bellezza, decise di tenerla. [...]. Parlando di falsi, è meglio, in certi casi, chiamarli “imitazioni” perché è un'arte in sé, questi artisti non falsificano, imitano e interpretano. Posso dire che questa faccenda è un gioco che va avanti da secoli».

⁴³⁵ Si presume il primo titolo fosse diverso e ciò in quanto presso lo Smith College sono conservati due dattiloscritti il cui contenuto è praticamente lo stesso. La differenza sta nel fatto che quello riportato pare essere definitivo, mentre *Ancient and Modern Collectors* riporta numerose correzioni a matita. Si tratta ad ogni modo di una congettura, in quanto né data né luogo sono riportati sulle carte. Indubbio, d'altra parte, è il fatto che in linea temporale entrambe le trattazioni siano state sviluppate dopo la pubblicazione di *The Gentle Art of Faking*, poiché, in entrambi gli scritti, lo scrittore fiorentino si firma come autore di *The Gentle Art of Faking* e *A Modern Antique*. Si veda: R. Nobili, *A Vexed Question*, s.l., s.d., in *Writings by RR. Nobili*, cit.; *Ibidem*, *Ancient and Modern Collectors*, s.l., s.d., in *Writings by RR. Nobili*, cit. Si voglia tenere a mente che quest'ultimo testo è stato integralmente trascritto in appendice V.

⁴³⁶ Traduzione: «di regola, la falsificazione nell'arte sembra attendere alcuni momenti del progresso umano, tanto che in questi giorni l'aumento della falsificazione artistica sembra adattarsi all'equazione commerciale di domanda e offerta».

⁴³⁷ P. Pollard, *Restoration in Florence*, cit.

CONCLUSIONE

«La sua vita fu arte. La sua arte fu vita»⁴³⁸. Alla luce di quanto detto, le coincise parole di Antonio Maraini già proposte nell'introduzione, risultano ora quanto mai adeguate a riassumere l'esistenza e l'operato di Riccardo Nobili. Affascinato da colori e pennelli sin dalla tenera età, egli ha difatti approfondito la conoscenza del *medium* pittorico per tutta la durata della sua vita, mantenendo costantemente una certa freschezza giovanile nell'esecuzione dei suoi quadri. La leggerezza degli oli del pittore fiorentino, così come dei suoi acquarelli, non solo si ritrova nelle sue opere ultime, ma anche in quelle eseguite durante gli anni della guerra. In particolare, rispetto a queste ultime, è bene citare un passo del volume *The revival of Italy*, in cui George D. Herron, riferendosi all'arte italiana del dopoguerra, riporta il pensiero di Riccardo Nobili. Quest'ultimo aveva adoperato la parola "mutismo" per indicare una serie di opere d'arte, o meglio, una tendenza tutta italiana per cui

Italian painters as a whole, by some native but rare instinct, had let the war alone. Most of them had been to the front, had participated in all the horror and slime and blood had taken part in scenes which were but mildly fore-echoed by Dante's Inferno. And they had come back to their ateliers dumb. The war simply could not be painted. [...] This was no time, thought Nobili, for "Cyrano de Bergerac of the brush or chisel"⁴³⁹.

Queste righe offrono una nuova occasione per constatare, ancora una volta, come Riccardo Nobili non si fosse limitato alla mera esecuzione artistica, ma anche al suo studio; l'arte fece parte della vita del pittore fiorentino riempiendo il respiro di tutta la sua esistenza. Non di minore importanza fu la dedizione di Nobili alla scrittura, essa si prestò ad essere suo veicolo di comunicazione e di insegnamento. *A Modern Antique*, *The Gentle Art of Faking* e *A Vexed Question* permettono di approfondire la propria conoscenza riguardo a numerose questioni d'arte, in *primis* la problematica della produzione dei falsi. *Venetian and Florentine*

⁴³⁸ A. Maraini, *Riccardo Nobili*, "Gazzetta di Venezia", 24 marzo 1940.

⁴³⁹ G. D. Herron *The revival of Italy*, London 1922, pp. 95-96. Traduzione: «I pittori italiani nel loro insieme, per qualche indigeno ma raro istinto, avevano lasciato in pace la guerra. La maggior parte di loro era stata al fronte, aveva partecipato a tutto l'orrore e la melma e il sangue avevano preso parte a scene che erano solo lievemente riprese dall'Inferno di Dante. Ed erano tornati muti nei loro atelier. La guerra semplicemente non poteva essere dipinta. [...] Non era il momento, pensò Nobili, di "Cyrano de Bergerac del pennello o dello scalpello"».

Painting, saggio inedito, si è invece rivelato particolarmente interessante come illuminante comparazione tra la scuola veneziana e quella fiorentina.

Connoisseur di fama internazionale, il suo nome appare in molteplici articoli di giornale in cui il suo sesto senso viene acclamato e lodato: «wise the milionaire or the dealer who would trust to that strange sixth sense that is in Riccardo Nobili»⁴⁴⁰. Giornalista, instancabile scrittore di prosa e poesia, si cimentò persino nella produzione di un testo teatrale, il quale, sebbene non sembri essere mai stato messo in atto, testimonia l'ampio ventaglio di interessi dell'artista fiorentino.

A ben vedere, tra le numerose attività attribuibili a Riccardo Nobili vi è anche quella di *lecturer*⁴⁴¹. Quest'ultimo vocabolo inglese può essere tradotto con docente o conferenziere. Se da una parte non ci sia alcuna prova che attesti il ruolo di professore dell'artista, d'altra parte alcuni appunti ritrovati tra i documenti conservati presso lo Smith College comprovano un intervento dell'oramai acquisito veneziano, presso l'Ateneo Veneto⁴⁴².

Non solo intenditore e scrittore, ma anche scultore, ceramista e produttore di stampe morissiane, disegnatore di illustrazioni per articoli di rivista e racconti, Riccardo Nobili risulta versatile in tutti i campi dell'arte.

L'analisi della vita e delle opere del pittore fiorentino ha permesso di constatare come l'artista sia sempre rimasto fedele a un'arte figurativa che molto risentiva della scuola macchiaiola, nonostante egli abbia vissuto in diverse città italiane e straniere, ognuna di queste con una propria scuola e tradizione artistica. Oltre a ciò, non si può non ricordare che il periodo a cavallo tra il XX e il XXI secolo è stato un'epoca di forti fermenti artistici, politici e letterari. Si tratta difatti di un momento in cui l'arte – in senso lato – era divenuta un esplicito strumento attraverso il quale esprimere la nuova sensibilità che ambiva a sovvertire le consuete maniere di rappresentazione.

Anche per quanto concerne la scrittura si può sicuramente sostenere che il linguaggio di Riccardo Nobili, non risentì in alcun modo del modernismo di inizio Novecento⁴⁴³,

⁴⁴⁰ P. Pollard, *Restoration in Florence*, cit. Traduzione: «saggio il milionario o il commerciante d'arte che si fida di quello strano sesto senso che vi è in Riccardo Nobili».

⁴⁴¹ Già in M. Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, s.l., s.d. (in *Biography - Riccardo Nobili*, cit., p. 1 si leggeva «Cavalier Riccardo Nobili, noted Florentine Painter, Writer, Art Expert and Lecturer»). Traduzione: «Il Cavalier Riccardo Nobili, noto pittore, scrittore, esperto d'arte e conferenziere fiorentino».

⁴⁴² Si veda: *Brilliant Lecture by Signor Riccardo Nobili on "Portraits and Caricatures" before the Atheneum in Venice*, Venezia, s.d., in *Writings by RR. Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers*, cit. Si voglia tenere a mente che l'appena citato scritto è stato integralmente trascritto in appendice VII.

⁴⁴³ Per un approfondimento riguardo al modernismo si rimanda a: R. Hughes, *The Shock of the New. Art and the Century of Change*, Eastbourne 1991; R. Weston, *Modernism*, New York 2001.

momento in cui si era assistito alla consapevole rottura dei tradizionali canoni di scrittura all'insegna della sempre più diffusa massima di Ezra Pound: «make it new»⁴⁴⁴.

Riccardo Nobili, personaggio poliedrico e un poco sfuggente, risulta altresì essere – come si è ampiamente visto – un caso di studio particolarmente interessante per meglio comprendere alcune delle dinamiche di un mondo che stava volgendo al suo termine. L'universo del mercato artistico e antiquariato di *fin du siècle*, così come quello dei circoli artistici e dell'organizzazione di mostre e aste, viene ben descritto nei testi editi e inediti dello scrittore fiorentino. L'analisi di tali scritti, contestualmente a quella della vita, dei viaggi e delle amicizie internazionali di Riccardo Nobili, ha permesso di constatare come ideali e opere non conoscevano confini, allora come oggi.

⁴⁴⁴ E. Pound, *Make it New. Essays*, London 1935.

IMMAGINI



Fig. 1. Aula della Scuola Libera del Nudo presso l'Accademia fiorentina, Firenze, 1900 circa (da A.P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara 1996, p. 11).



Fig. 2. Vittorio Turati, da Riccardo Nobile, *Il soldato*, incisione (da B. E. Maineri, *Serena o La famiglia Onorati*, Firenze 1888, p. 7).

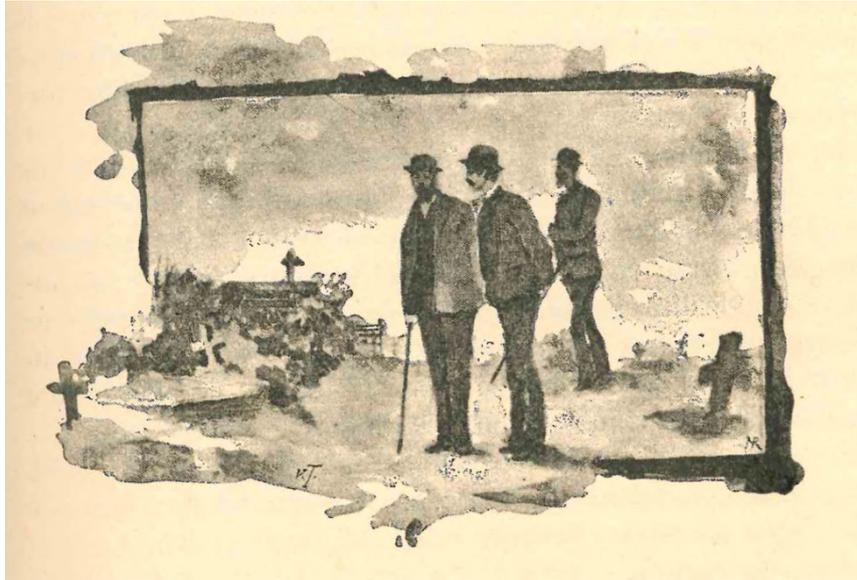


Fig. 3. Vittorio Turati, da Riccardo Nobili, *Tre uomini*, incisione (da B. E. Maineri, *Serena o La famiglia Onorati*, Firenze 1888, p. 53).



Fig. 4. Vittorio Turati, da Riccardo Nobili, *Il contadino*, incisione (da B. E. Maineri, *Serena o La famiglia Onorati*, Firenze 1888, p. 59).



Fig.5. R. Nobili, *M. Julian* (da R. Nobili, *The Académie Julian*, “The Cosmopolitan”, 8 novembre 1889, pp. 746-766, qui p. 746).

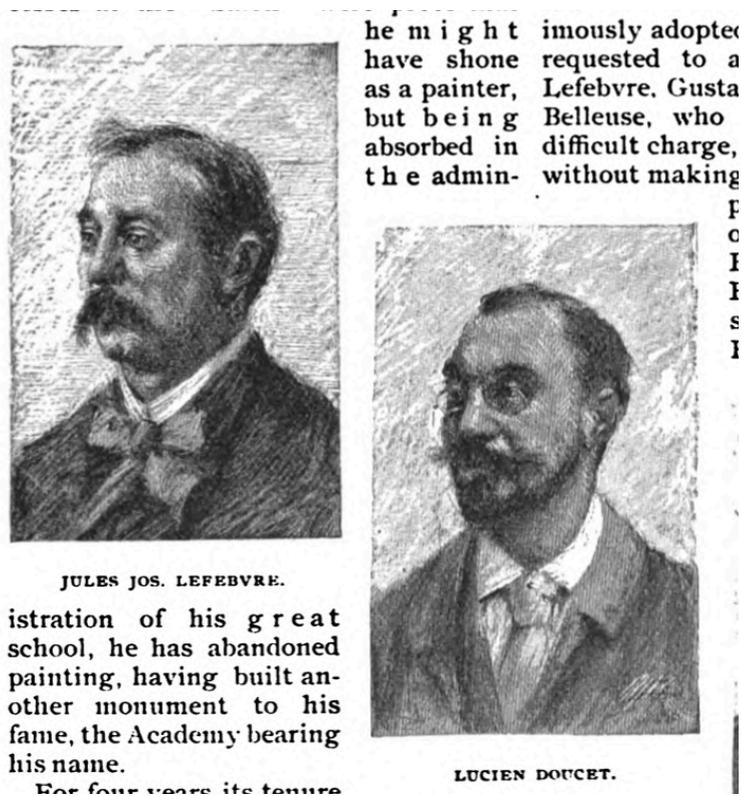
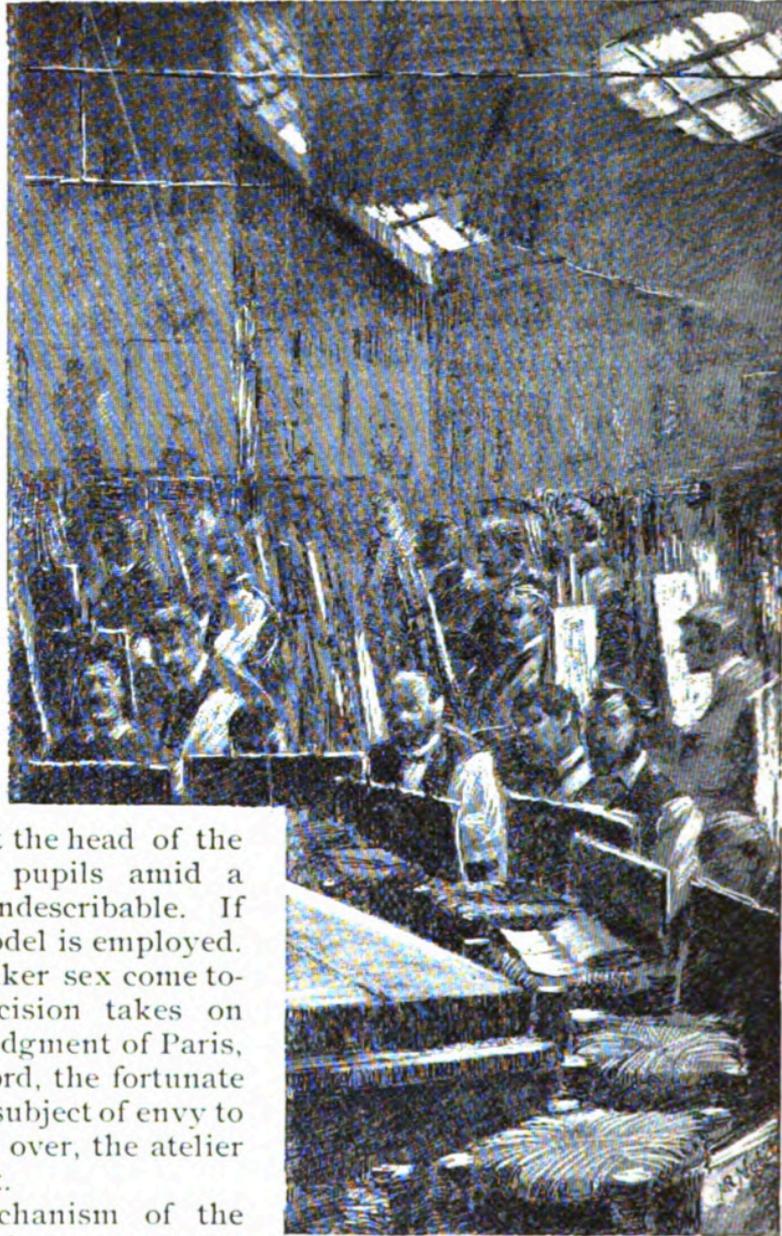


Fig. 6. R. Nobili, *Jules Jos. Lefebvre; Lucien Doucet* (da R. Nobili, *The Académie Julian*, “The Cosmopolitan”, 8 novembre 1889, pp. 746-766, qui p. 747).



at the head of the
e pupils amid a
indescribable. If
odel is employed.
aker sex come to
ecision takes on
udgment of Paris,
ord, the fortunate
e subject of envy to
g over, the atelier
et.
echanism of the
the "conours."

ATELIER FOR MEN,

Fig. 7. R. Nobili, *Atelier for men* (da R. Nobili, *The Académie Julian*, "The Cosmopolitan", 8 novembre 1889, pp. 746-766, qui p. 748).



ATELIER FOR WOMEN, (LEFEBVRE AND CONSTANT.)

Fig. 8. R. Nobili, *Atelier for women (Lefebvre e Costant)* (da R. Nobili, *The Académie Julian*, “The Cosmopolitan”, 8 novembre 1889, pp. 746-766, qui p. 750).



Fig. 9. *Ritratto di Riccardo Nobili* (da Riccardo Nobili, "The Cosmopolitan", XII, 3, gennaio 1892, pp. 268-276, qui p. 270).

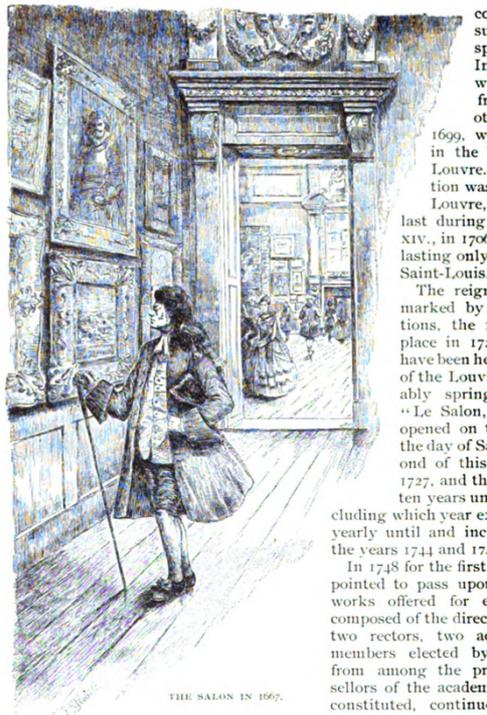


Fig. 10. R. Nobili, *The Salon in 1667* (da *The Salon*, "The Cosmopolitan", XII, 3, gennaio 1892, pp. 268-276, qui p. 270).



Fig. 11. Grace Cleveland Porter in posa con la divisa dell'YMCA, Roma 1917 - 1920 (in University of Minnesota Libraries, Kautz Family YMCA Archives).



Fig. 12. Grace Cleveland Porter e Riccardo Nobile in posa, Venezia, 1938 circa (in GNAM, fascicolo Riccardo Nobile, Cassetta 53 ins. 1).

Owing to my outstanding War service as
voluntary Nurse in one of the Italian Hospitals
in Florence, and for the 8 War decorations, two
of which are Gold Medals) the President of the
Florence MISERICORDIA SOCIETY has given in
writing - the PERMISSION (THAT IS NOT USUALLY

ACCORDED TO PROTESTANTS) that I shall be placed
beside my Husband Riccardo Nobili, in our private
Chapel; at Monte S.S. Marie (Impruneta) near
Florence)

Grace Cleveland Porter Nobili
Florence
June - June
1953

Fig. 13. G. Cleveland Porter, *Permesso speciale per la sua sepoltura*, Firenze 1953 (in *Biography - Grace Cleveland Porter Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).



Fig. 14. R. Nobili, *Simonetta*, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1908-1910.



Fig. 15. R. Nobile, Cartolina che data l'esecuzione di *Simonetta* al 1924, recto (in *Photographs of artwork by R. Nobile*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobile Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Riccardo Nobile

FLORENTINE AND VENETIAN PAINTER, SCULPTOR AND WRITER
(1859----- 1939)

"SIMONETTA"

(1924)

(Bust in coloured terra cotta)

PROF ODOARDO GIGLIOLI, (former Director of the ART
GALLERIES OF FLORENCE, wrote:

"The bust of "SIMONETTA" sculptured by RICCARDO NOBILI
HAS IN ITS VIRGINAL EXPRESSION, A FASCINATING, MYSTERIOUS
SMILE, LIKE THAT OF LEONARDO'S "GIOCONDA"

"SIMONETTA" is the Heroine of RICCARDO NOBILI'S
novel, written in English, and thus entitled:

"A MODERN ANTIQUE"

published by Blackwoods & Sons (London and Edinburgh)

Fig. 16. R. Nobile, Cartolina che data l'esecuzione di *Simonetta* 1924, verso (in *Photographs of artwork by R. Nobile*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobile Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).



Fig. 17. R. Nobili, Cartolina che data l'esecuzione di *Simonetta* nel 1925, recto (in *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Riccardo Nobile

FLORENTINE AND VENETIAN PAINTER AND SCULPTOR
(1859-- 1939)

"SIMONETTA"
(Bust in terra cotta)

made by
RICCARDO NOBILI
(1925)

"SIMONETTA" IS THE HEROINE IN NOBILI'S NOVEL
" A MODERN ANTIQUE)

published by the Blackwoods (London and Edinburgh)

Fig. 18. R. Nobile, Cartolina che data l'esecuzione di *Simonetta* nel 1925, verso (in *Photographs of artwork by R. Nobile*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobile Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

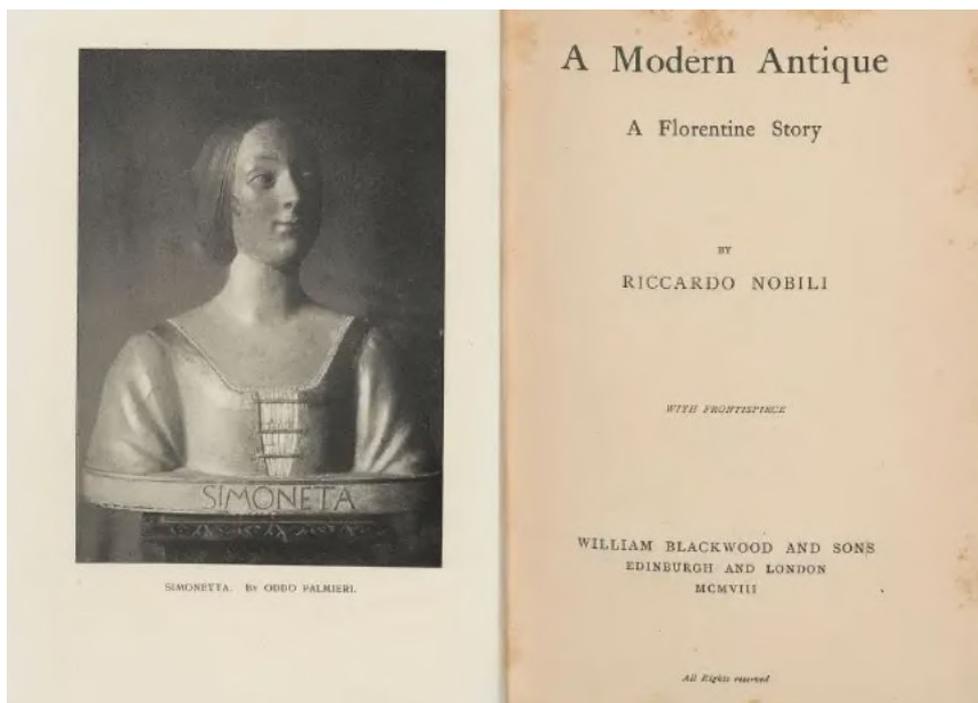


Fig. 19. R. Nobili, *A Modern Antique. A Florentine story*, Edinburgh - London 1908.



Fig. 20. R. Nobili, *Merlo*, ubicazione sconosciuta, s.d. (in ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili.3).



Fig. 21. Riccardo Nobile in piedi che dipinge, Venezia, 1935 circa (in *Photographs - Family*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobile Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).



Fig. 22. Riccardo Nobili seduto che dipinge, Venezia, 1935 circa (in *Photographs - Family*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).



Fig. 23. Riccardo Nobile dipinge davanti alla *Domus Amicorum*, Venezia, 1938 circa (in Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 701674 Ms B8 Box 14).



Fig. 24. R. Nobili, *Venezia*, Venezia, ubicazione sconosciuta (già Galleria Pananti, Firenze, 14 luglio 2016, lotto 595).

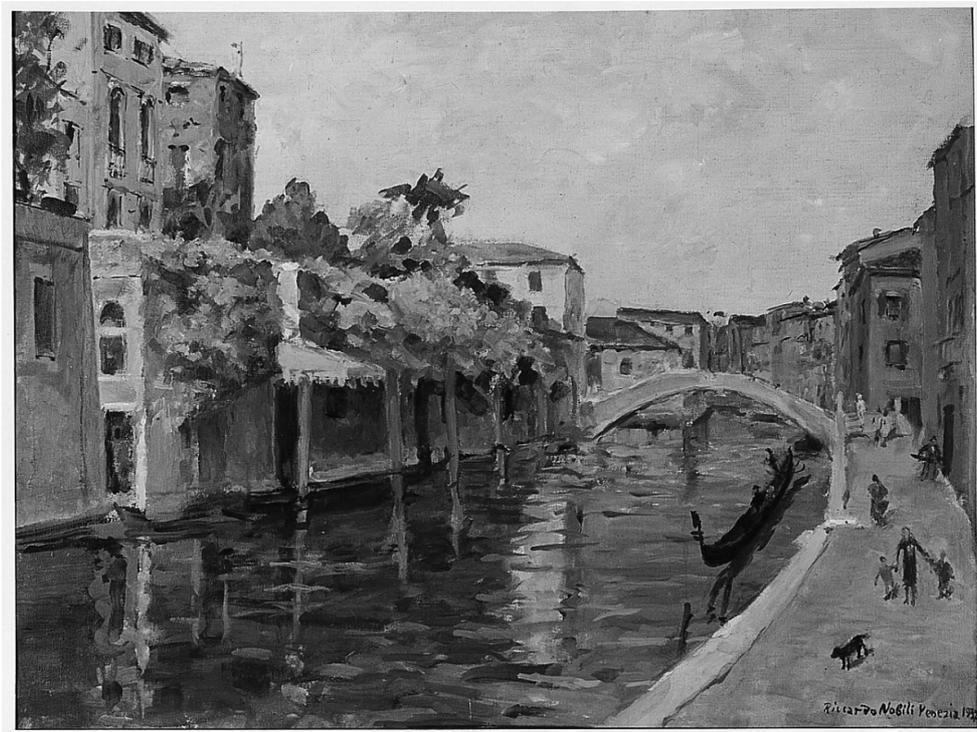


Fig. 25. R. Nobili, *Palazzo Clary in primavera*, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1932.



Fig. 26. R. Nobile, *Gioconda Mary Hulton (1887-1940)*, Attingham Park, Natural Trust Collection, 1938.



Fig. 27. Fotografia della *Domus Amicorum*, Venezia, 1938 circa (in *Photographs - Family*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

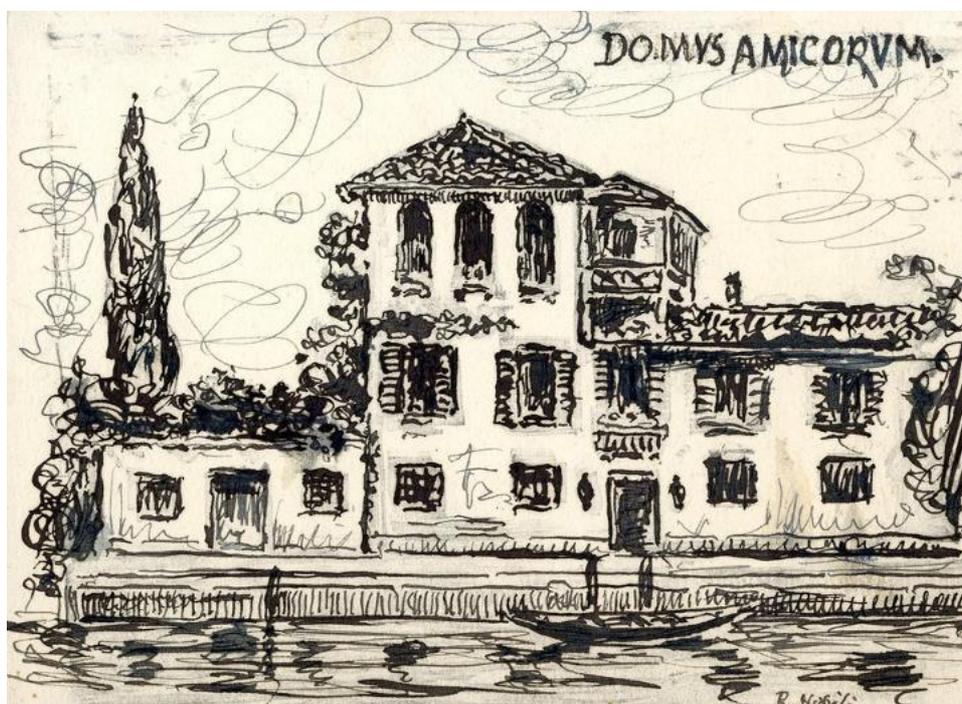


Fig. 28. R. Nobili, *Domus Amicorum*, Venezia, 1938 circa (in GNAM, fascicolo Riccardo Nobili, Cassetta 53 ins. 1).



Fig. 29. Fotografia della *Domus Amicorum*, Venezia 2022.

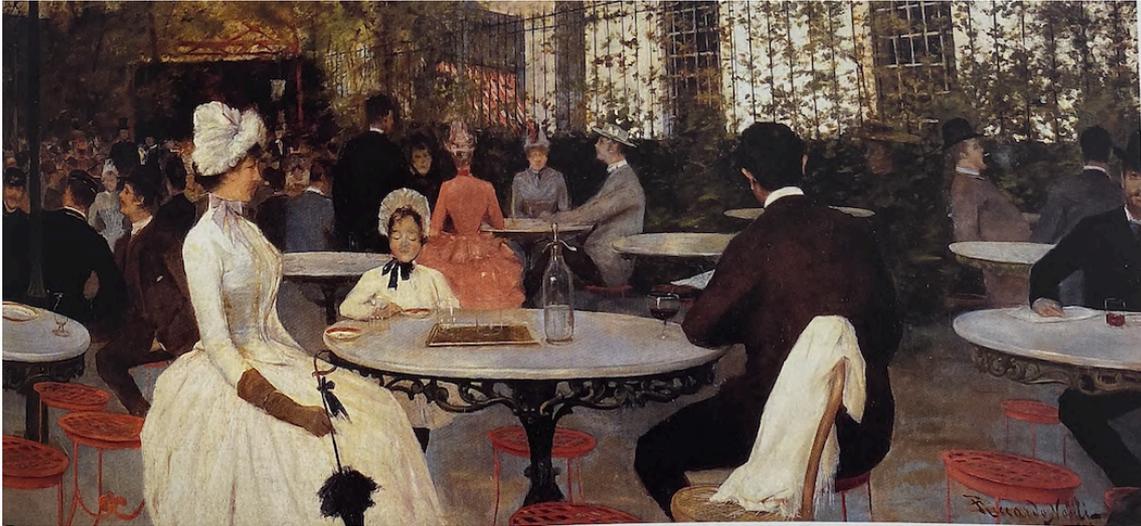


Fig. 30. R. Nobili, *Birreria Cornelio*, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1885.



Fig. 31. R. Nobili, *Pioggia*, ubicazione sconosciuta, 1885 (da *Pitture e sculture dell'800 contemporanee e di arte antica*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte febbraio-marzo 1946), a cura dell'Associazione Nazionale degli Artisti, Firenze 1946, Tav. VII).



Fig. 32. R. Nobili, *Il giardino d'Azeglio*, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1885.



Fig. 33. R. Nobili, *Il leone alato a San Marco, Venezia*, s.d. (in *Pencil sketches and paper designed by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).



Fig. 34. R. Nobile, *Palazzo Ducale, Venezia*, s.d. (in *Pencil sketches and paper designed by R. Nobile*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobile Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).



Fig. 35. R. Nobili, *Studio di espressione*, ubicazione sconosciuta, 1936 (in ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili).

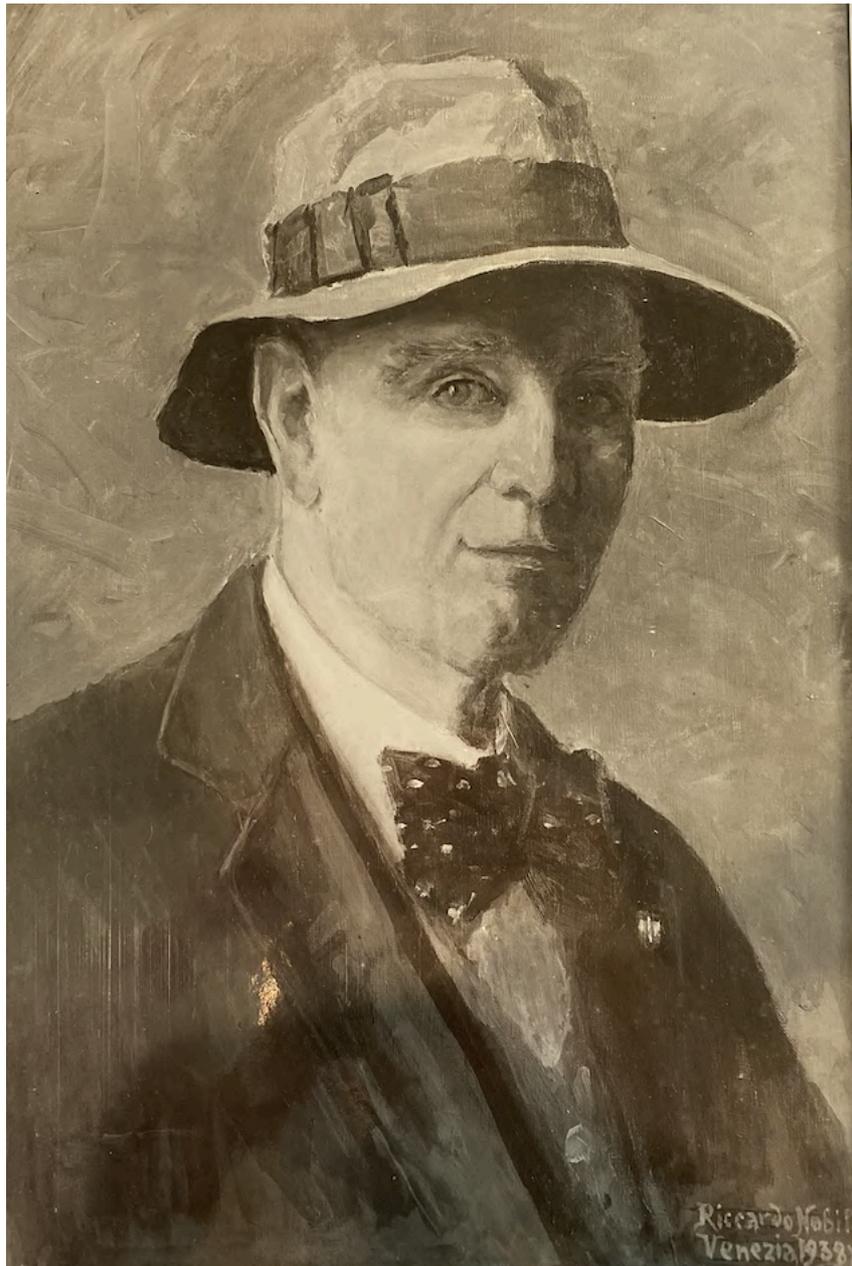


Fig. 36. R. Nobili, *Ritratto*, ubicazione sconosciuta, 1938 (in ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili).



Fig. 37. R. Nobile, *Autoritratto*, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1938.



Fig. 38. Grace e Riccardo Nobile, 1939 circa (in Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 701674 Ms B8 Box 14).

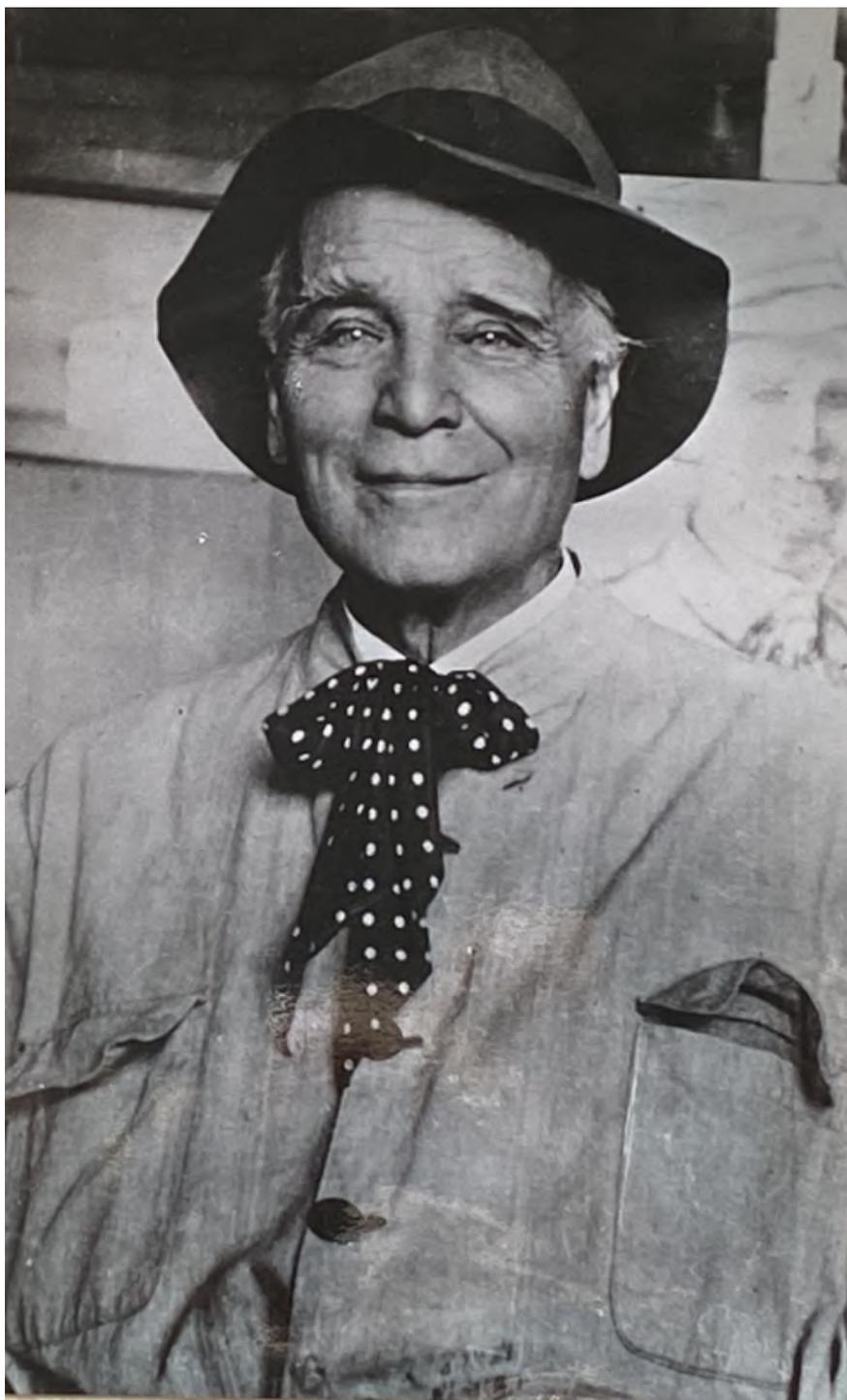


Fig. 39. Ritratto di Riccardo Nobile presso il suo studio veneziano, 1938 (in ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobile*, Inventario 13458, Altre opere, Nobile, 1938).



Fig. 40. R. Nobile, *Signorina Maria Chellero*, 1938 (in ASAC, MEDIATECA, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobile*, Inventario 13458, Altre opere, Nobile).

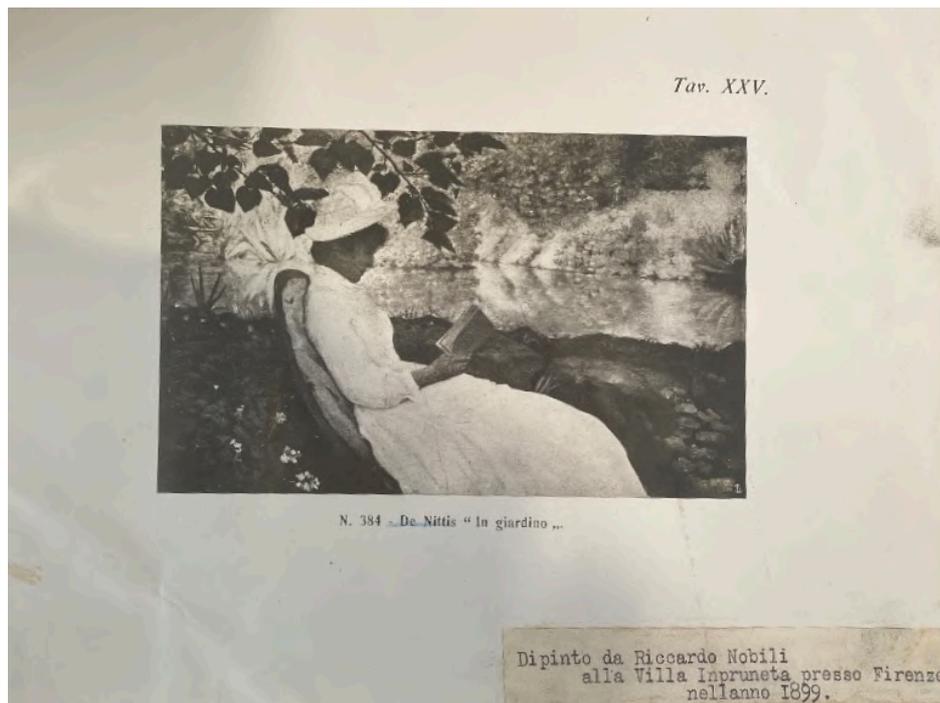


Fig. 41. R. Nobili, *In giardino (Donna che legge)*, Impruneta 1889 o 1899, opera attribuita a Giuseppe De Nittis (in ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, *Altre opere*, Nobili).



Fig. 42. R. Nobili, *A bouquinier (Parigi)*, ubicazione sconosciuta, 1935 (in ASQII.32u. 18/62).

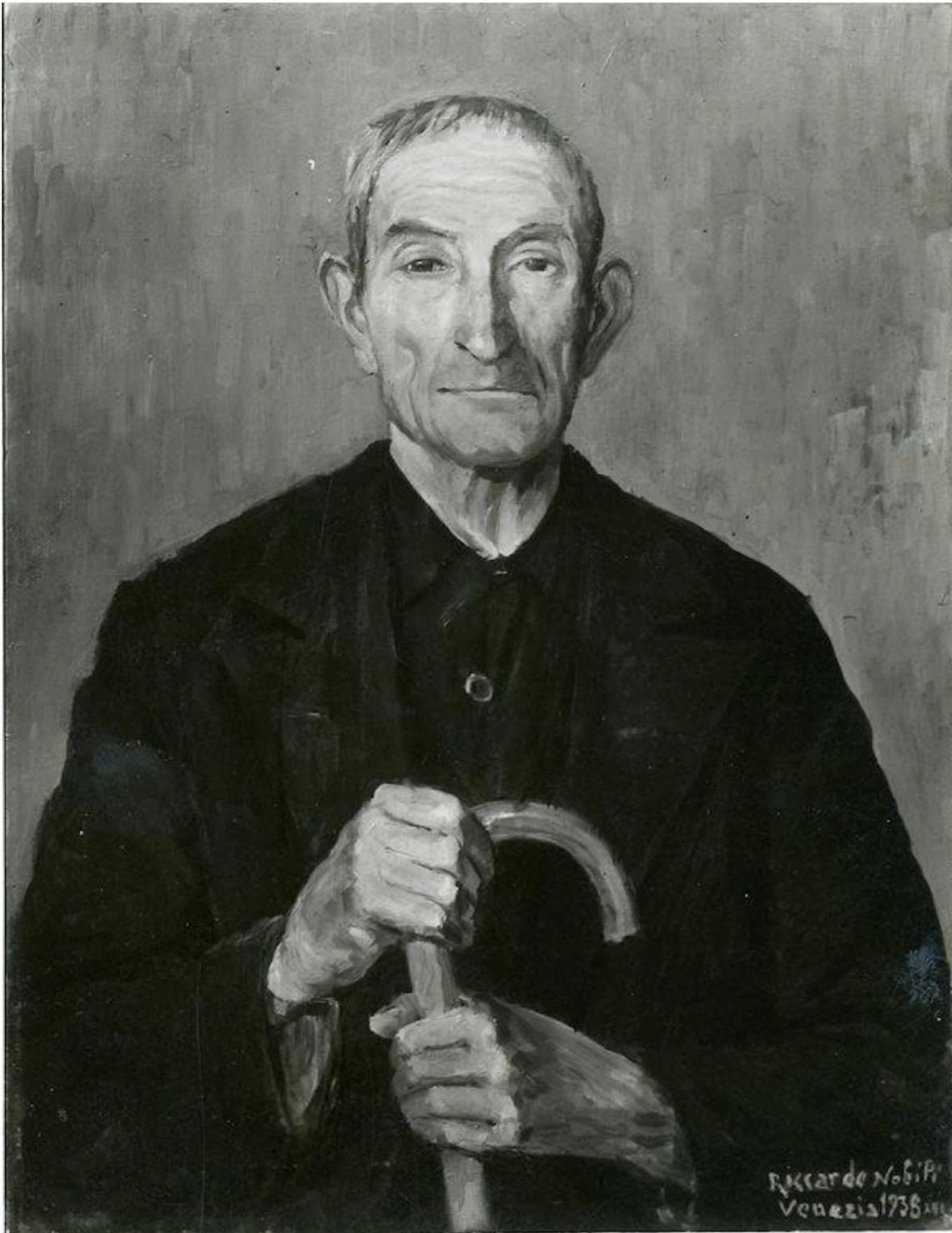


Fig. 43. R. Nobili, *Equus laboris*, ubicazione sconosciuta, 1939 (in ASQII.32u. 18/63).

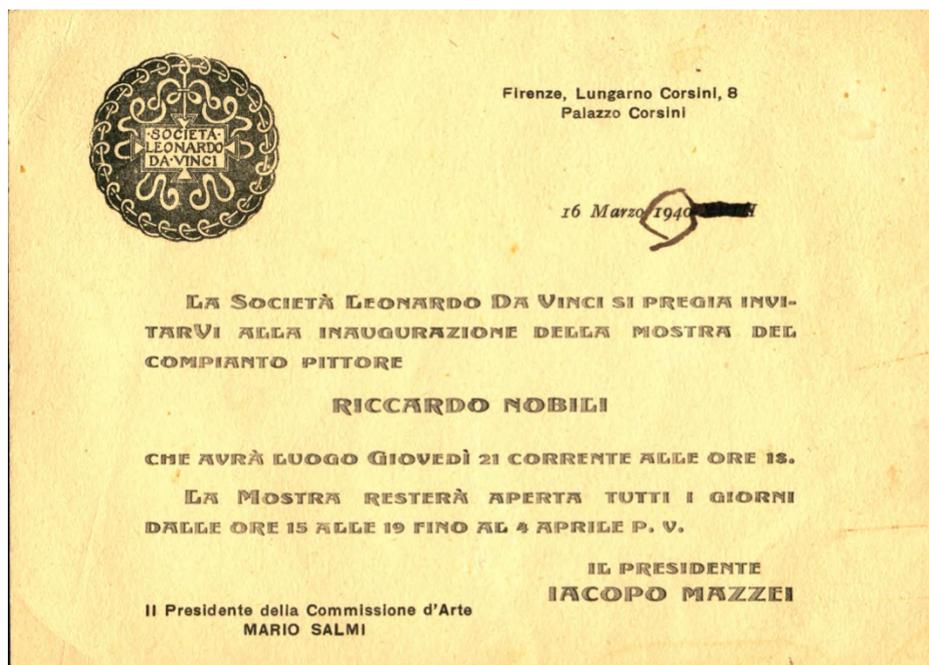


Fig. 44. Invito all'inaugurazione della mostra del compianto pittore Riccardo Nobili, Firenze 1940 (in *Art exhibitions - Showing R. Nobili's paintings*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).



Fig. 45. R. Nobili, *Fishing boat anchored in a side canal*, ubicazione sconosciuta, 1928-1930 (in *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts, 1880-1953

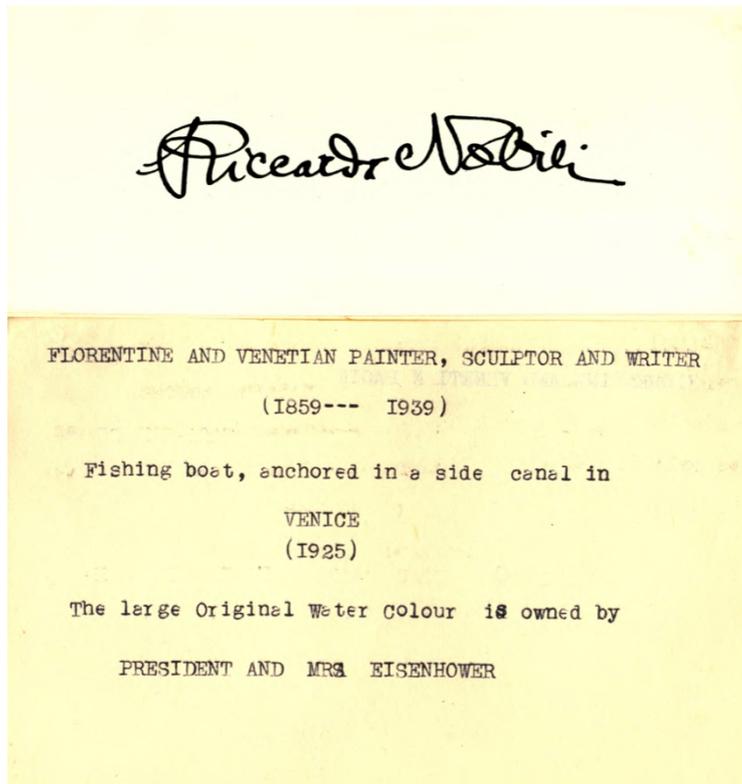


Fig. 46. R. Nobile, *Fishing boat anchored in a side canal*, opera datata 1925, (in *Photographs of artwork by R. Nobile*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobile Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

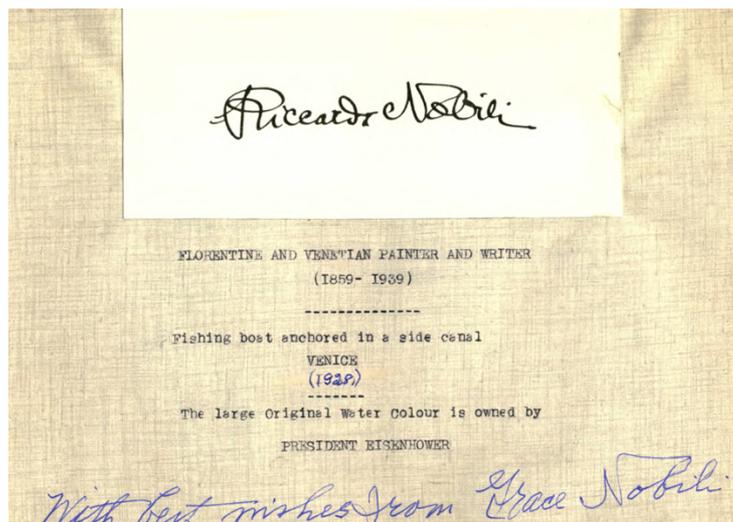


Fig. 47. R. Nobile, *Fishing boat anchored in a side canal*, opera datata 1928 (in *Photographs of artwork by R. Nobile*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobile Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

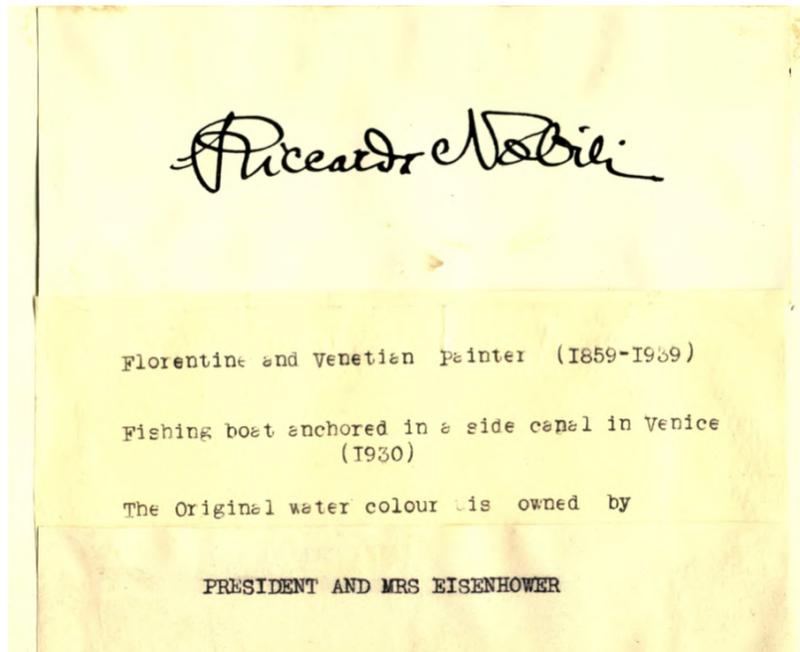


Fig. 48. R. Nobile, *Fishing boat anchored in a side canal*, opera datata 1930 (in *Photographs of artwork by R. Nobile*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobile Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

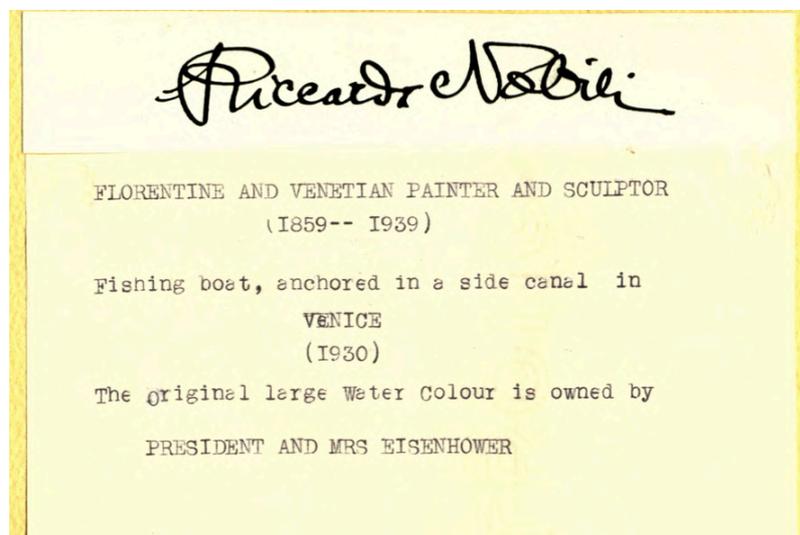


Fig. 49. R. Nobile, *Fishing boat anchored in a side canal*, opera datata 1930 (in *Photographs of artwork by R. Nobile*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobile Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

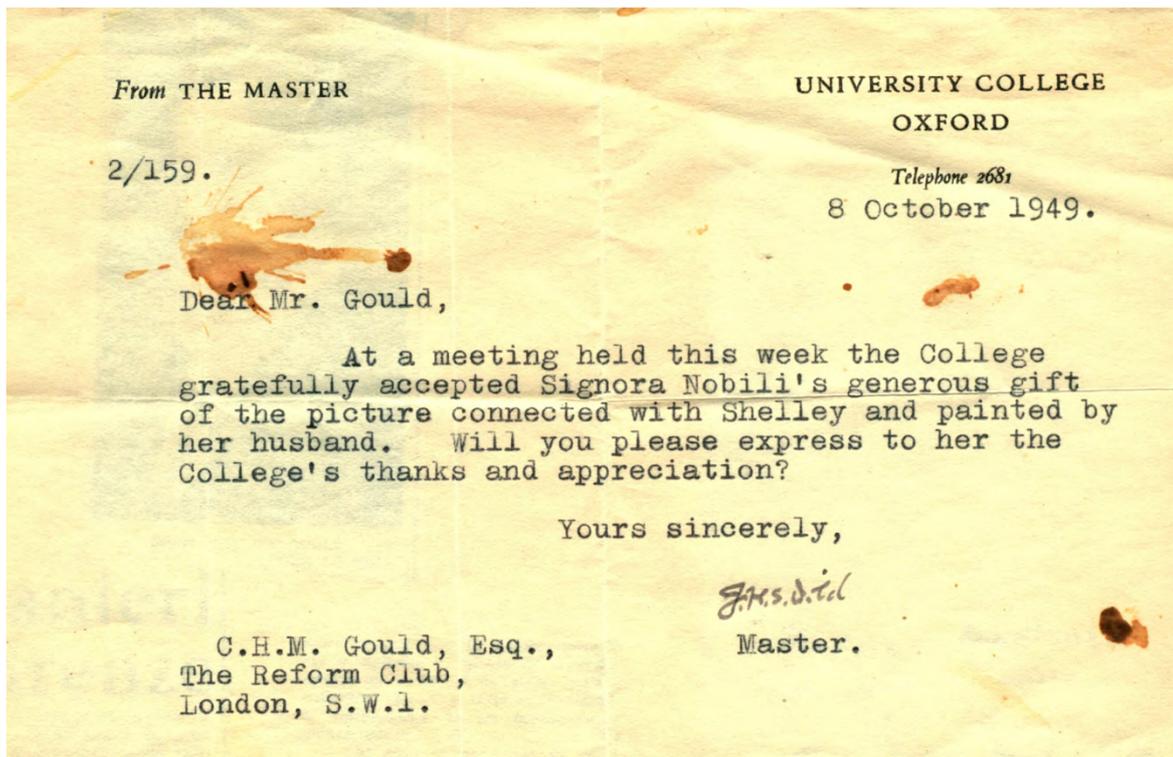


Fig. 50. Lettera di ringraziamento inviata dal preside dell'University College di Oxford a Cecil Gould, Oxford, 8 ottobre 1949 (in *Correspondence - Gould, Cecil H., 1940s*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Casa Annalena
34 r. Romana
Firenze 16 Agosto
x 1 x

L' Eccellenza
Ugo Ojetti:

L' Editore Bompiani
sta stampando in
italiano il volume
di mio Riccardo:
"The Gentle Art of Faking"
La traduzione è stata
fatta dalla Prof.^{ssa}
Teresina Gasperi Campani.
Su questo libro sono
stati espressi giudizi da

Fig. 55. G. Cleveland Porter Nobili, Lettera a Ugo Ojetti, Firenze, 16 agosto 1941, p. 1 (in GNAM, fascicolo Riccardo Nobili, sottofascicolo Grace Nobili, Cassetta 53 ins.).

APPENDICE DOCUMENTARIA

L'appendice documentaria intende sottoporre al lettore i testi che, più di altri, hanno reso possibile la stesura di questa tesi. Si sono pertanto riportati scritti di varia natura, riproduzioni che non ambiscono a esaustività alcuna, ma che soggiungono semplicemente a integrazione di quanto già detto.

In primis la lettera di Riccardo Nobili a Stefano Cairola, prezioso documento che si è rivelato quanto mai indispensabile, rendendo possibile una più profonda comprensione della personalità del pittore fiorentino. Sono quindi riportate le parole battute a macchina – con qualche correzione a mano – della prima metà del secolo scorso. Il documento, che è oggi conservato presso l'ASAC⁴⁴⁵, conta difatti quattro fogli datati 4 novembre 1931 ed è accompagnato da una carta – scritta a penna stilografica – recante la data 6 novembre 1931. A ben vedere non è riportato il nome Stefano, tuttavia la natura dello scritto⁴⁴⁶ e, in particolar modo, il documento di due giorni successivo, hanno permesso di avanzare l'ipotesi per cui possa trattarsi di Stefano Cairola, gallerista, antiquario, mercante e critico d'arte, all'epoca attivo a Milano. Egli, nato a Siena e morto a Milano rispettivamente nel 1897 e nel 1972, si era dedicato in modo particolare alla divulgazione dell'arte, favorendo la conoscenza di artisti noti ed emergenti tramite l'organizzazione di mostre e la stesura di brevi testi⁴⁴⁷. Alla luce di quanto appena detto, si riesce dunque a contestualizzare il motivo che ha spinto l'artista ad inviare al gallerista di origini senesi il proprio *curriculum vitae*.

Seguono i tributi alla memoria del pittore fiorentino scritti da Maria Giani Gosetti⁴⁴⁸ e Odoardo Giglioli⁴⁴⁹, conservati presso lo Smith College e l'ASAC⁴⁵⁰. Si tratta di testi ampiamente citati nel corso di tutta la tesi, fonti che sebbene mancanti di luogo e data di stesura, sono ricche di informazioni riguardo all'operato del pittore e scrittore fiorentino.

⁴⁴⁵ASAC A1. INV. 31106 Nobili Riccardo, busta 6.

⁴⁴⁶ Di seguito il contenuto: «Egregio Cairola. Le invio lo scritto richiestomi. Ne faccia l'uso che creda meglio, così pure per le fotografie. Con i miei migliori saluti. Suo Riccardo Nobili».

⁴⁴⁷ Per un approfondimento si veda: C. Piersimoni, *In ricordo di Stefano Cairola*, in *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una Avanguardia*, catalogo della mostra (Vicenza, 13 settembre - 16 novembre 1997), Vicenza 1997, pp. 130-139; C. Piersimoni, *Chi era Stefano Cairola?*, in *Renato Guttuso. Dipinti e disegni 1932 - 1986*, a cura di E. Crispolti, F. Carapezza, M. Duranti, S. Zanarini, Bologna 1998, pp. 225-227.

⁴⁴⁸ M. Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, in *Biography - Riccardo Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers*, cit., pp. 1-10

⁴⁴⁹ O. Giglioli, *Tributo alla memoria di Riccardo Nobili*, cit., pp. 1-5.

⁴⁵⁰ ASAC fascicolo Riccardo Nobili, busta 6.

Vista la natura dei documenti è comunque indubbio che essi siano stati compilati dopo la morte del pittore, probabilmente verso la seconda metà del 1939.

Seguitano, *A Vexed Question* e *Venetian and Florentine Painting*, scritti inediti dattilografati da Riccardo Nobili, che si sono rivelati estremamente interessanti. Entrambi conservati oggi presso lo Smith College, questi documenti sono sicuramente degni di nota in quanto diretta testimonianza delle conoscenze, degli ideali del pittore fiorentino e della sua propensione per il *medium letterale*. Nel primo di questi – come peraltro è già stato detto – il critico d'arte Riccardo Nobili ripercorre la storia delle collezioni e dei falsi d'arte a partire dagli antichi greci, quando il fenomeno della falsificazione non era ancora in essere poiché le opere d'arte erano bene comune, fino a giungere ai giorni più recenti, quando «Italy seems to have the monopoly in producing faked art, namely that “Fata Morgana”, the false chef d'oeuvre, which so many times has deceived not only beginners but real experts in art»⁴⁵¹.

Venetian and Florentine Painting è invece un breve trattato in cui l'autore analizza le cause che hanno portato alla formazione di due scuole pittoriche che «by different if not indeed by opposite ways reached the same point where through centuries, they equally share the same success and glory»⁴⁵².

Si è altresì deciso di riportare *The Gentle Art of Faking by Riccardo Nobili*, recensione di Frank Jewett Mather pubblicata nelle pagine della rivista “The Art Bulletin”⁴⁵³. Si è scelto di trascrivere e tradurre proprio il commento del critico statunitense in quanto è risultato essere il più completo e rappresentativo di una serie di scritti relativi al volume di Riccardo Nobili. La data di stesura dell'articolo risalente al settembre del 1922 suggerisce peraltro come *The Gentle Art of Faking* abbia riscosso fin da subito il favore del pubblico.

Infine, la settima appendice propone gli appunti di un anonimo ascoltatore che, con entusiasmo, trascrive un intervento dell'artista fiorentino presso il veneziano Ateneo Veneto. Pur trattandosi di un testo privo di data, il documento testimonia non solo la figura a tutto tondo dell'artista fiorentino, ma, ancora una volta, l'apprezzamento generale di cui godette Riccardo Nobili.

⁴⁵¹ Nobili, *A Vexed Question*, cit., p. 1. Traduzione: «L'Italia sembra avere il monopolio nella produzione di arte falsa, ovvero quella “Fata Morgana”, il falso *chef d'oeuvre*, che tante volte ha ingannato non solo i principianti ma i veri esperti d'arte».

⁴⁵² *Ibidem*, *Venetian and Florentine Painting*, cit., p. 12. Traduzione: «per vie diverse, se non opposte, giunsero allo stesso punto in cui, attraverso i secoli, condividono ugualmente lo stesso successo e la stessa gloria»

⁴⁵³ F. J. Mather, *The Gentle Art of Faking by Riccardo Nobili*, “The Art Bulletin”, 5, 1, settembre 1922, pp. 22-23.

APPENDICE I

R. Nobili, *Lettera al signor Stefano Cairola*, Venezia, 4 novembre 1931 (in ASAC A1. INV. 31106, Nobili Riccardo, busta n°6).

Venezia 4. NOVEMBRE 1931
X° = La Vittoria

Egregio Cairola,

Ella mi chiede un cenno sulla mia vita artistica. Confesso, che pur desideroso di accontentarla, la domanda mi mette in qualche imbarazzo. Non so se saprò accontentarla: dir troppo e fuor del caso, dir poco, poco spiega.

Poiché, veda, alla bizzarra mia vita di artista, se non mancate le pene o le angosce [sic!] ed anche qualche gioje, caratteristiche della vita degli artisti, è mancata l'opera: l'opera conseguente, consecutiva che de l'artista segna il dolorante cammino verso una mèta; anzi direi quasi è mancata anche la mèta, quella mèta per cui di sovente si inizia un periodo di stasi, di quietismo, e si corre lesti lesti verso la decadenza. E con questo e anco [sic!] mancata ogni possibilità qualunque, di raggiungere tutta quella bardatura di diplomi, di onori, medaglie e via dicendo che in questi tempi illuminati e pratici segna, distribuisce il merito e la gloria: viatico sicuro per avere un posticino nell'oggi aggiornato calendario degli artisti viventi o sopravvissuti.

Tuttavia in questo ameno rovescio di medaglia, in questo gioco di Sisifo di alti e bassi, che è poi la mia vita, tutto non mi sembra essere andato perso, se, come dicono, il mio lavoro porta ancora i segni della gioja del dipingere: umile ed oscuro non è poi invecchiato come quello di qualche oggi celeberrimo mio coetaneo. Questo, se uno ne ho, è il solo mio merito, questa la sola ricompensa, e, le assicuro non è poco: io vedo al lavoro mi pongo dinanzi alla magnifica ed eterna opera della Natura come alla prima prova, senza stanchezza e colla [sic!] stessa curiosità di scoperta che mai mi ha abbandonato.

Con questo preambulo [sic!] eccole un abbozzo del mio curriculum vitae.

Nacqui a Firenze il Dicembre dell'anno 1859. Mio padre era avvocato, mi madre pittrice. Autodidatta quest'ultima se non si vuol tener calcolo di brevi lezioni datele dal vecchio maestro Miroir, un artista di scordata rinomanza, cui l'età veneranda dava una certa preferenza d'insegnamento alle ragazze delle famiglie ammodo. Una enciclopedia degli artisti di un tempo, redatta del De Gubernatis e pubblicata dalla Libreria Editrice Gonnelli, ricorda con lode il nome di mia madre ed accenna alle numerose opere da essa dipinte ed esposte in

mostre d'arte estere e nostrane.

Mia madre fu il mio primo maestro. Più tardi accostò ai corsi dell'Istituto Tecnico Galileo, mi fu dato seguire l'insegnamento de l'Accademia, frequentare la scuola del Ciseri prima e più tardi quella del Fattori, ottenere amicizia e consiglio da Telemaco Signorini. Quest'ultimo era per noi giovani ed alquanto rubelli [sic!], il nostro Mentore ed anche la nostra ammirazione. Noi lo ammiravamo pel suo raro intelletto, per la sincera onesta pittura ed anche per una certa dignità scontrosa sotto la quale si nascondeva non poco disappunto e molte strettezze economiche.

Per quanto si riferisce a questo mio primo periodo, di questa che per comodo chiamerò carriera artistica, io mi riferisco al già citato Dizionario degli Artisti Italiani del Prof De Gubernatis:

Nobili Riccardo pittore toscano nato a Firenze ed oggi residente a Parigi. Studiò pittura all' Accademie di Belle Arti della sua città natale, e si è dedicato al quadro di genere. Ha esposto a Livorno nel 1886, i quadretti di Pioggia ed In birreria, buoni per colore e per forma; alla Società Promotrice nel 1887 aveva una tela rappresentante le Piazza dei Mercato (ora distrutta) a Firenze. Fra gli altri suoi lavori notiamo, L'amor mio verrà del mare.

Nell'anno 1888 mi recai a Parigi, a completare i miei studi d'arte: frequentai l'Accademia Julian una delle migliori a mio vedere, tra le tante scuole libere che la Città offre a studenti di ognidove. Scuola libere [sic!] e liberata da ogni forma burocratica ove non si sa bene se più si imperi del Maestro o dal commercio d'idee e conversari tra allievi d'ogni paese del mondo.

In questa mia lunga permanenza a Parigi poco mi interessai di inviare opere alle esposizioni; l'Arte mi attirava più che altro per sé tutto il rimanente [sic!] mi pareva avviare alle più svariate forme di abdicazione. In questo periodo non ricordo di aver partecipato a mostre di importanza; ricordo di avere inviato due opere alla Esposizione Mondiale di Chicago, dell'anno 1893; pitture che ebbero buona accoglienza.

Si viene con questa data ad una curiosa svolta della mia carriera artistica. Incapace di vivere coi proventi della mia pittura, cercai qualche guadagno dai giornali illustrati. Il lavoro di bianco e nero mi condusse, favorito dal caso, a fare qualche vignetta pel Cosmopolitan Magazine un'antologia americana che si pubblicava a New York ed è abbastanza letta dal pubblico anglo-sassone. Più tardi, a qual che corrispondenza illustrata da disegni e scritta in inglese, idioma a me familiare, aggiungi racconti e scritti d'arte.

In seguito, le illustrazioni non parvero più necessarie a varare i miei scritti poichè i miei racconti ed i [sic!] articoli erano accettati per sé, senza vignette; mi feci ardito; scrissi romanzi

e libri d'arte che mi hanno procurato più di un lettore e data una certa riputazione presso [sic!] il pubblico inglese seguito a scrivere. Tra le mie opere migliori cito un romanzo dal titolo "A Modern Antique" pubblicato dal Blackwood uno dei più vecchi editori d'Inghilterra, ed un volume sui collezionisti e collezioni d'arte intitolato "The Gentle Art of Faking" pubblicato in Inghilterra dal Seely Service & Co ed in America dal Lippencott.

Col buon successo letterario si giustifica così qualche mia prolungata assenza dal campo artistico pittorico. Assenza momentanea, non diserzione: ché del magnifico vizio del dipingere non si guarisce mai se si ha veramente fibra di artisti.

Potrà darsi che in queste assenze io abbia dipinto, come debbo dire con gli occhi. Sta di fatto che venuto a Venezia per rimanere in questa incantevole città e riposarmi rimessomi a dipingere mi son trovata tra mano un'arte non so se nuova rinnovata o non invecchiata. Non ho come Ella vede nella lunga mia carriera raggiunto i fastigi de la gloria; ma in compenso debbo convenire che, e non poco regalo, che il caso o la fortuna mi hanno messo nelle mani, accosto ancora a vero, con un entusiasmo dire [sic!] giovanile.

Ne vuole un esempio?

L'anno scorso, la cosiddetta esposizione d'Arte di Ca' Pesaro, una mostra annuale gestita ed organizzata dal Comune, passò dopo lunghe trattative al Sindacato delle Belle Arti. Con altri artisti anziani scelti e vagliati dal Direttorio del suddetto sodalizio, io fui invitato a prender parte a questa esposizione; in una sala a parte di pittori, fu detto motteggiando, "solenni", e forse era meglio dir barbogi. Virgilio Guidi, artista chiaro e noto nel modernismo della pittura, uno degli organizzatori, disse che in quella sala ci stavo male; mi fece togliere di lì mi volle nella "sua sala" ov'egli aveva raccolto quan [sic!] a parer suo era di moderno e significativo in quella prima mostra di arte... sindacale. Ne basta questo uno dei miei lavori è acquistato per un'opera di mio figlio; figlio che io non ho mai avuto. E per dir tutto bisogna anche dire, come chiarito l'equivoco, il compratore mantenesse la proposta di acquisto.

Da questi ed altri esempi sui quali non mi dilungo, io ho legittimamente acquistata l'idea che l'arte mia per quel che è, ha la caratteristica di non sentirei addosso il peso degli anni; certo ha ancora in me quel culto sempre rubesto [sic!] e giovanile, forse ereditato dalla mia povera madre. Ed anche, chi sa, il lavoro letterario mi ha salvato nel buon momento dal pericolo di dover batter moneta a mezzo della pittura. Ed allora; evviva il Destino che così ha disposto!

Di fotografie dei miei lavori ne ho poche. Gliene mando due in ogni caso secondo il mio vedere abbastanza significative. La prima rappresenta una figura di donna che legge.

Questa tela da me dipinta nell'Agosto del 1889 e venduta da me a Parigi in un momento di bolletta per un tozzo di pane, chi sa per quale bizzarria del caso fu più tardi messa all'asta sotto la paternità di De Nittis...horresco referens! E quello che è più strano insieme ad una collezione di quadri autentici di Michetti, Fortuny, Gallegas, Vineo, Boldini ed altri. Ho qui il catalogo che può provare la verità di ciò che asserisco. La fotografia come vede dal N°12 di serie è tolta dal Catalogo della vendita. L'altra riproduzione è quella del quadro venduto anno da me [sic!] a Ca Pesaro.

R. Nobili

APPENDICE II

M. Giani Gosetti, *In memory of Cavalier Riccardo Nobili*, s.l, s.d. (in *Biography - Riccardo Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

In memory of
CAVALIER RICCARDO NOBILI

by
Maria Gianni Gosetti⁴⁵⁴

Cavalier Riccardo Nobili, noted Florentine Painter, Writer, Art Expert and Lecturer, passed from this life, early in 1939---

It is with the deepest sorrow that his host of friends in Italy, America and England, heard of his death which occurred in his home, “Domus Amicorum”, San Trovaso, Venice.

A son of the late Lawyer Ferdinand Nobili and the late Countess Elena Pasqui Nobili, he belonged to an old noble Florentine family. One of his ancestors was the last Gonfaloniere (Civil Governor) during the siege (1527). The members of this family have always been celebrated for their patriotism.

In 1300, when the family name was Benvenuti, one of its members, Cino, while on a mission to the French court, distinguished himself by a brave deed. In recognition whereof, King Charles, “The Wise”, changed the family’s name to Nobili and quartered the Lillies of France on the coat of arms.

The original document recording the brave deeds of the Florentine gentleman, bears the Royal seal with the Lillies of France in relief on the cover, this casket has been jealously treasured for centuries by the Nobili family and is now on the State Archive of Florence.

Cavalier Riccardo Nobili was born in Florence December 1859. His beautiful mother, Countess Elena Pasqui Nobili was one of the well known Truscan [sic!] painters, and from her, he had his first lessons of design and colour. When he was a little boy, he always accompanied her on her rambles in the country where she went to paint. His delight being, at that early age, to squeeze the paints on to her palette.

He grew up in the studios of Ciseri and Fattori, two of the most noted painters of the time.

⁴⁵⁴ Sono qui evidente i diversi errori di battitura concernente le doppie.

As a youth, Nobili was an enthusiastic member of the Artists' Club in Florence, where, in those days there was the Cafe Cornelio, the favourite meeting place of the Artists and Nobility.

Nobili had painted this Cafe on a gay afternoon when the place was crowded.

The picture was on exhibition at the Florence Art Show, called, "The Promotrice".

One day when entering the room, he found his friend and councillor in art, the noted Painter, Maestro Telemaco Signorini, standing in front of his painting, examining it attentively. On approaching him, the young artist asked,

"Maestro, what do you think of my work"?

"Excellent", replied Signorini, "There is light, air, and what the French call "l'enveloppe".

He continued "But, my dear Riccardo, you have been absolutely cruel! you have brought all those people to the Café and given nothing to eat. Now just look at the poor "Lady in White" for very hunger hunger [sic!], she has swallowed the knife and fork."

Later, when Nobili was invited to send the painting to the exhibition in Leghorn, without the knife and fork added. He remarked, that after the amusing criticisms of Signorini, he had not possessed the courage to include the knife and fork.

In the "Painting" the figure seated at the extreme right, is - Marchese Carlo Ginori, the one in profile at the centre table is - Marchese Pietro Antinori. With hand in pocket, is the youthful Artist, Riccardo Nobili, in profile, seated directly behind the "Lady in White".

This painting, which is owned by the Gallery of Modern Art of Florence (Pitti Palace) was exhibited at the "Promotrice" in 1884.

In Venice, in 1885. In Leghorn in 1886, and at the "One Man Show" in the assembly rooms of the Society "Leonardo de Vinci", Corsini Palace in 1940.

Critics of art have found in this picture, likeness to the paintings of Manet and De Nittis, but at the epoch in which it was painted, the artist had not yet had any French influence in art. It was only after he had painted this picture that Nobili went to Paris and studied at the Julian Academy in Paris.

This versatile Artist was also a Musician and Composer, having inherited musical talent from his great-grandfather, Maestro Magnelli, who was Director of Music at the Pitti Palace in Florence, at the court of the Grand Duke of Tuscany.

Although Nobili had followed, regular courses of study, he was to a great extent self taught, and had enriched his mind with a vast and varied but never pedantic culture, which made his conversation the more pleasing. Full of information and wise judgement. He was a

type of the Old School, a man of exceptional charm and magnetism; his whimsical manner of speaking and brilliant Florentine wit were proverbial, and he was universally beloved.

Nobili was conversant in both French and English and had stayed for long periods in America and England, and kept up a continual correspondence with the leading exponents of modern Anglo-Saxon culture. He wrote novels and books on Art in English, the best known being, "A Modern Antique" (novel). "The Gentle Art of Faking", an erudite work which traces the history of imitations and falsifications of art objects throughout the centuries.

He delighted in relating an anecdote concerning "A Modern Antique", which he considered the best advertisement his book ever received. One day on entering Vieusseux' Library in Florence, one of the employees, who knew him well, called out, "Signor Nobili, the book you asked me to find has not been returned", a retired English Colonel overhearing this, came up to Nobili, and looking at him attentively, said-

"Are you Signor Riccardo Nobili, the author of "A Modern Antique"?"

"Yes", was the reply.

"Then allow me to shake hands with you, Sir, and to thank you heartily, for writing that book, because since my wife read it, she has given up bringing home all kinds of old rubbish".

Nobili used to say that he could have drawn from memory a portrait of that patient, and tormented husband, who saw his house being filled every day with all sorts of ugly useless old objects, enthusiastically purchased by his wife.

One day, about thirty years ago, when Nobili was in the Uffizi Gallery, a workman employed there, (he knew them all, and had kind words for each) told him that some of the "Old Masters", no one knows by whose orders, told him were undergoing "restoration", and showed him the room, where this was taking place. Nobili investigated the matter and found it was only too true, so he at once informed the authorities and the vandalism was stopped. Thus through his prompt intervention those masterpieces of our artistic patrimony were saved.

For many years he was Editor of the "Florence Herald", for which he wrote many articles on various subjects, and later, Art correspondent of "La Nazione" the Florentine daily paper, founded and owned by his Uncle, Senator Niccolò Nobili.

Into this work with an ardor and passion for deeper study, which brought him hours of pure joy in his studio at San Trovaso. This was communicated to all his sitters, whom

from the strong friendship which bound them to him, had their share in the renaissance of his great talents.

There has always been a breath of youthfulness in his art. His landscapes in oil and water colours have a freshness which suggests the work of a young artist.

There is number of his works in the Gallery of Modern Art in Florence, and several pictures in the galleries of Rome. Also in England and in America. As well as in private collections in these three countries.

An incident revealed Nobili's youthful spirit in painting, when one day, at an Art Exhibition, an Art Critic had seen and admired a landscape by him, but did not know the Artist personally, on hearing someone address a handsome elderly man as "Nobili", the Art Critic approached him, saying –

"Oh Signor Nobili what a pleasure to meet you! I was just admiring a painting by your son"! With his charming whimsical smile, Nobili replied "But I am 'my son'!" He had received the Cross of Cavalier of the Crown of Italy, but more than any decoration, he appreciated the great esteem in which he was held by all who knew him, for his value as an artist and for his own intrinsic worth.

His house with its garden and studio facing the quiet Canal Rio Ognissanti of San Trovaso, was always open with cordial hospitality to numerous Italian and foreign friends, who made a visit to "Domus Amicorum" a part of their autumn pilgrimage to the century-old treasures of Italy. The name "House of Friend" was suggested by the English novelist, Cecil Roberts, and Nobili at once christened his home with the Latin version, "Domus Amicorum".

The charming little house, well deserved its name, where he was the center from which radiated kindness and hospitality. His great gift and pleasure was to open doors of opportunity for others.

A man of exceptional charm and magnetism and of brilliant Florentine spirit he was an inspiration and invaluable help and counsellor to all the younger artists, and was universally beloved. Always modest and retiring, those who were privileged to come in touch with him went away feeling inspired and blessed. He was a great soul--a loyal, devoted friend, and his life was great in its simplicity.

As for his work, even when praised and considered most successful, he never felt it to be the complete expression of his possibilities, and always said, "I can do better". He held that if an artist believes his work has achieved its technical and ideal zenith, that artist has reached stagnation, and can go no further. This is perhaps the secret of the freshness and perennial youthfulness of Nobili's work.

Among the many tributes to his memory, Selwyn Brinton, the English Art Critic, wrote in the London Art Magazine "Apollo".

"The death of Cavalier Riccardo Nobili at his house in Venice, in the artistic quarter of San Trovaso, leaves a gap in Italian Art and criticism, which cannot easily be filled, for at the age of seventy-nine he was doing valuable work."

In late years, he had been a regular exhibitor at the Quadriennale National Art Exhibition in Rome. Where at the opening, King Victor Emmanuel, spoke to the artist and praised his work. He exhibited also, at the International Biennale Art Exhibition in Venice. Nobili's portrait, with the title "Study of Expression" has a place of honor in the Gallery of Modern Art in Rome. He was also, one of the Jury, for the International Biennale [sic] Exhibition in Venice.

Among his recent success were a charming portrait of a young Venetian girl, at the 1939 Syndicate Exhibition of Venetian Artists in Padua. His admirable portrait study, called "Eques Laboris", (A Knight of Labour) at the National Exhibition of Art in Rome.

Apart from his actual Art creation, Nobili was President of the Artists' Club in Venice, and for six years, Regional Secretary of the Syndicate of Fine Arts for Venice herself and the "Tre Venete", the (Surrounding Cities).

Such Collectors as the late Mr. Pierpont Morgan, Sr., had been glad to make use of his Art knowledge, even if sometimes it was against their acquisition. Nobili had the whole subject at his fingers' end, and his book, "The Gentle Art of Faking", was a revelation which spared neither names nor work.

Besides painting, which Nobili loved and always studied with indefatigable research. He was attracted by all branches of Art, such as, sculpture, music, and architecture, showing a spontaneity and facility in all he attempted. Everything beautiful or ingenious appealed to him, thus he was a skilled ceramist and a printer of fabrics and paper, for this work, he made his own designs, and carved the wooden blocks, and prepared the colours.

Writing in Italian as well as English, was another asset. "A Modern Antique" was a great success, followed by "The Gentle Art of Faking". The latter, a commission from the Seeley Service Co., Ltd., of London, in which Nobili wrote on the falsifications in Art from the time of the Old Romans, to the present day, which he baptized "The Gentle Art of Faking".

One day, when he was reading the galley proofs, he found a few lines written by the publisher in the margin, to wit;-

“Dear Sig. Nobili!- are you not afraid we shall be sued for libel if we publish this sentence?”(which he underlined in pencil) With Nobili’s Florentine humor, he replied,-

“I don’t think there is any danger of being sued, because the sentence was written by Pliny, and he died two thousand years ago”.

In 1893 he was asked at Chicago’s World’s Fair, to send a group of paintings where they met with instant success.

In 1893 also, Nobili supplied black and white drawings to American magazines, and often added the text, thus unexpectedly revealing himself as a writer. He possessed to a notable degree that priceless gift of many Renaissance Italians’ versatility.

During the First World war, although past “military age”, and at that time, not in good health. Nobili volunteered for the Front, on being rejected, he worked with the Red Cross of Florence, until called by the American Red Cross in Genoa, to act an Assistant of Civil Affairs, and as Liaison Officer.

He was greatly beloved by all, with whom he came in touch and gave efficient devoted service, as was attested by all the Heads of the different Departments. The Originals of these letters are conserved in the Archives of the U.S.A. Red Cross in New York.

The Chief of Civil Affairs, Architect Edgar Williams of New York, used to write little verses regarding all who served in the A.R.C. Red Cross. To Nobili, he wrote the following!

Riccardo Nobili

“Eyes of a child,
Hiding mirth, force, gentleness,
Action, suffering and depth.
Stature of a giant, and yet, young,
Young, and yet old.
Old, and yet young.
We must seem children to you;
GRAND OLD SCOUT--- NOBILI”.

On the first anniversary of Nobili’s passing away, Florence honoured [sic!] her Son. The radio gave tributes to his life and artistic career, and during the emission, the “Ave Maria”, (the music of which he had composed) was played and sung. And the historical bell of the Bargello Palace, was tolled.

Well may be it said of him; ----

“Far from his kind, he neither sank or soared,

But sat an equal guest at every board.

No beggar ever felt him condescend,

No prince presume, for still himself he bore At manhood’s simple level.

And where he met a stranger,

There, he left a friend.”

Well may it be said of him

In 1939, Cecil Roberts, the noted English novelist, wrote; -

“Riccardo Nobili was noble by name and noble by nature. Venice drew me for many reasons, but after I came to know and love him, there was one supreme reason that made me anxious not to let a year pass without coming to see him.

Riccardo needs no memorial, his monument is in his magnificent devotion to Art and all he created as its gifted servant.

And in our own hearts, his beautiful physical and spiritual presence will long abide and be cherished.

His memory is treasured by his Widow, Grace. His many relatives and an ever growing circle of friends and admirers of his character and works.

Such a life cannot die, but lives in the hearts of those who were privileged to know him.

“His Art was Life
His Life was Art”.

Traduzione: M. Giani Gosetti, *In Memoria del Cavalier Riccardo Nobili*, s.l, s.d. (in *Biography - Riccardo Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

In memoria del
CAVALIERE RICCARDO NOBILI
di
Maria Gianni Gosseti

Il Cavalier Riccardo Nobili, noto pittore, scrittore, esperto d'arte e conferenziere fiorentino, passò da questa vita all'inizio del 1939 ---

È con profondo dolore che la sua schiera di amici in Italia, America e Inghilterra, ha appreso della sua morte avvenuta nella sua casa, *Domus Amicorum*, San Trovaso, Venezia.

Figlio del compianto Avvocato Ferdinando Nobili e della defunta Contessa Elena Pasqui Nobili, egli apparteneva ad un'antica nobile famiglia fiorentina. Uno dei suoi antenati fu l'ultimo Gonfaloniere (Governatore Civile) durante l'assedio (1527). I membri di questa famiglia sono sempre stati celebrati per il loro patriottismo.

Nel 1300, quando il cognome era Benvenuti, uno dei suoi antenati, Cino, mentre era in missione presso la corte francese, si distinse per un atto coraggioso. In riconoscimento di ciò, il re Carlo, "Il Saggio", cambiò il nome della famiglia in Nobili e appose i Gigli di Francia sullo stemma.

Il documento originario che registra le gesta coraggiose del gentiluomo fiorentino, reca sul coperchio il sigillo Reale con i Gigli di Francia in rilievo, questo scrigno è stato gelosamente custodito per secoli dalla famiglia Nobili ed è ora presso l'Archivio di Stato di Firenze.

Il Cavalier Riccardo Nobili è nato a Firenze nel dicembre 1859. La sua bella madre, la contessa Elena Pasqui Nobili, fu una delle note pittrici toscane, e da lei ebbe le prime lezioni di disegno e colore. Quando era un ragazzino, l'accompagnava sempre nelle sue passeggiate nel paese dove andava a dipingere. La sua gioia era, in quella tenera età, di spremere i colori sulla sua tavolozza.

È cresciuto negli studi di Ciseri e Fattori, due dei pittori più noti dell'epoca.

Da giovane, Nobili è stato un membro entusiasta del Club degli Artisti di Firenze, dove, a quei tempi, c'era il Caffè Cornelio, luogo di ritrovo prediletto degli Artisti e della Nobiltà.

Nobili aveva dipinto questo Caffè in un sereno pomeriggio quando il posto era affollato. Il quadro è stato esposto alla Mostra d'Arte di Firenze, denominata "La Promotrice".

Un giorno, entrando nella stanza, aveva trovato il suo amico e consigliere in arte, il noto pittore, maestro Telemaco Signorini, in piedi davanti al suo dipinto, che lo esaminava attentamente. Avvicinandosi a lui, il giovane artista gli aveva chiesto:

«Maestro, cosa ne pensi del mio lavoro?»

«Eccellente», rispose Signorini, «c'è luce, aria, e quella che i francesi chiamano "l'enveloppe"». Continuò: «ma, caro Riccardo, sei stato assolutamente crudele! Hai portato tutta quella gente al Caffè e non hai dato niente da mangiare. Ora guarda la povera "Dama in bianco" per la gran fame, ha ingoiato coltello e forchetta».

Più tardi, quando Nobili fu invitato a esporre il dipinto alla mostra di Livorno, lo spedì senza l'aggiunta di coltello e forchetta. Aveva detto che, dopo le divertenti critiche di Signorini, non aveva avuto il coraggio di includere coltello e forchetta.

Nel dipinto, la figura seduta all'estrema destra è il Marchese Carlo Ginori, quella di profilo al centro tavola è il Marchese Pietro Antinori. Con una mano in tasca, è il giovane Artista, Riccardo Nobili, di profilo, seduto direttamente dietro la "Dama in bianco".

Questo dipinto, che è di proprietà della Galleria d'Arte Moderna di Firenze (Palazzo Pitti) è stato esposto alla "Promotrice" nel 1884. A Venezia, nel 1885. A Livorno nel 1886, e alla mostra personale nelle aule della Società "Leonardo de Vinci", Palazzo Corsini nel 1940.

I critici d'arte hanno trovato in questo dipinto una somiglianza con i dipinti di Manet e De Nittis, ma all'epoca in cui è stato dipinto l'artista non aveva ancora avuto alcuna influenza francese nell'arte. Fu solo dopo aver dipinto questo quadro che Nobili andò a Parigi e studiò all'Accademia Julian di Parigi.

Questo versatile artista è stato anche musicista e compositore, avendo ereditato il talento musicale dal bisnonno, maestro Magnelli, che fu Direttore della Musica a Palazzo Pitti a Firenze, alla corte del Granduca di Toscana.

Sebbene Nobili avesse seguito regolari corsi di studio, era in gran parte autodidatta, e aveva arricchito la sua mente di una cultura vasta e varia ma mai pedante, che rendeva più piacevole il suo colloquio. Pieno di informazioni e di saggio giudizio. Era un tipo della Vecchia Scuola, un uomo dal fascino e dal magnetismo eccezionali; il suo modo stravagante di parlare e il brillante spirito fiorentino erano proverbiali, ed era universalmente amato.

Nobili conosceva sia il francese che l'inglese, era rimasto lunghi periodi in America e in Inghilterra, e aveva mantenuto una continua corrispondenza con i massimi esponenti della moderna cultura anglosassone. Ha scritto romanzi e libri sull'arte in inglese, i più noti sono *A Modern Antique* (romanzo) e *The Gentle Art of Faking*, un'opera erudita che ripercorre la storia delle imitazioni e falsificazioni degli oggetti d'arte attraverso i secoli.

Si diletta nel raccontare un aneddoto riguardante *A Modern Antique*, che considerava la migliore pubblicità che il suo libro avesse mai ricevuto. Un giorno, entrando nella libreria Vieusseux a Firenze, uno dei dipendenti, che lo conosceva bene, aveva detto ad alta voce: «Signor Nobili, il libro che mi aveva chiesto di trovare non è stato restituito», un colonnello inglese in pensione, sentendo questo, si era avvicinato a Nobili, e guardandolo attentamente, aveva chiesto:

«Lei è il signor Riccardo Nobili, l'autore di *A Modern Antique*?».

«Sì», era stata la risposta.

«Allora mi permetta di stringerle la mano, signore, e di ringraziarla di cuore per aver scritto quel libro, perché da quando lo ha letto mia moglie, ella ha smesso di portare a casa ogni tipo di vecchia spazzatura».

Nobili diceva che avrebbe potuto eseguire a memoria un ritratto di quel marito paziente ma tormentato, che vedeva ogni giorno la sua casa riempirsi di ogni sorta di brutti vecchi oggetti inutili, acquistati con entusiasmo dalla moglie.

Un giorno, una trentina d'anni prima, quando Nobili era alla Galleria degli Uffizi, un operaio ivi impiegato, (li conosceva tutti, e aveva parole gentili per ciascuno) gli aveva detto che alcuni degli "Antichi Maestri", nessuno sa da chi ordini, stavano subendo un "restauro" e gli aveva indicato la stanza dove ciò stava avvenendo. Nobili indagò sulla questione e scoprì che era fin troppo vero, quindi informò immediatamente le autorità e il vandalismo fu fermato. Così attraverso il suo pronto intervento salvarono quei capolavori del nostro patrimonio artistico.

Per molti anni è stato Direttore del "Florence Herald", per il quale ha scritto numerosi articoli su vari argomenti, e in seguito corrispondente d'arte de "La Nazione" il quotidiano fiorentino, fondato e posseduto dallo zio senatore Niccolò Nobili.

Nel suo lavoro aveva ardore e passione per lo studio più approfondito, che gli aveva portato ore di pura gioia nel suo studio a San Trovaso. Questo fu comunicato a tutti i suoi soggetti, i quali, per la forte amicizia che li legava a lui, avevano partecipato alla rinascita dei suoi grandi talenti.

C'è sempre stato un soffio di giovinezza nella sua arte. I suoi paesaggi a olio e acquarello hanno una freschezza che fa pensare al lavoro di un giovane artista.

C'è un certo numero di sue opere nella Galleria d'Arte Moderna di Firenze, e diversi quadri nelle gallerie di Roma. Anche in Inghilterra e in America. Così come in collezioni private in questi tre paesi.

Un incidente ha rivelato lo spirito giovanile di Nobili nella pittura, quando un giorno, in una mostra d'arte, un critico d'arte aveva visto e ammirato un suo paesaggio, ma non conosceva personalmente l'artista e sentendo qualcuno chiamare "Nobili" un bell'uomo anziano, il Critico d'Arte gli si era avvicinato dicendo:

«Oh, Signor Nobili che piacere conoscerla! Stavo giusto ammirando un dipinto di suo figlio!» Con il suo affascinante e stravagante sorriso, Nobili aveva risposto «Ma io sono "mio figlio"!».

Aveva ricevuto la Croce di Cavaliere della Corona d'Italia, ma più di ogni decorazione apprezzava la grande stima che tutti coloro che lo conoscevano riservavano per lui, per il suo valore di artista e per il suo valore intrinseco.

La sua casa con giardino e studio affacciato sul tranquillo canale Rio Ognissanti di San Trovaso, è stata sempre aperta con cordiale ospitalità a numerosi amici italiani e stranieri, che hanno fatto visita alla *Domus Amicorum*, diventata ormai parte del loro pellegrinaggio autunnale ai centenari tesori d'Italia. Il nome "Casa degli amici" era stato suggerito dal romanziere inglese Cecil Roberts, e Nobili aveva subito battezzato la sua casa con la versione latina, *Domus Amicorum*.

La graziosa casetta, ben meritava il suo nome, era infatti il centro da cui veniva irradiata gentilezza e ospitalità. Il suo grande dono e piacere è stato quello di aprire le porte alle opportunità per gli altri.

Uomo di eccezionale fascino e magnetismo e brillante fiorentino, lui è stato fonte di ispirazione, prezioso aiuto e consigliere per tutti gli artisti più giovani, ed era universalmente amato. Sempre modesto e riservato, coloro che hanno avuto il privilegio di entrare in contatto con lui se ne sono andati sentendosi ispirati e benedetti. Era una grande anima, un amico leale e devoto, e la sua vita era grandiosa nella sua semplicità.

Quanto al suo lavoro, anche quando lodato e considerato di maggior successo, non si è mai sentito essere al massimo delle sue possibilità, e ha sempre detto: "Posso fare di meglio". Riteneva che se un artista crede che il suo lavoro abbia raggiunto il proprio apice tecnico e ideale, quell'artista ha raggiunto la stagnazione e non può andare oltre. Questo è forse il segreto della freschezza e della perenne giovinezza dell'opera di Nobili.

Tra i tanti tributi alla sua memoria, Selwyn Brinton, critico d'arte inglese, ha scritto sulla rivista d'arte londinese "Apollo".

«La morte del Cavalier Riccardo Nobili nella sua casa di Venezia, nel quartiere artistico di San Trovaso, lascia un vuoto nell'Arte e nella critica italiana, che non può essere facilmente colmato, perché all'età di settantanove anni faceva un lavoro prezioso».

Negli ultimi anni è stato espositore abituale alla Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Dove all'inaugurazione, il re Vittorio Emanuele aveva parlato con l'artista e aveva elogiato il suo lavoro. Ha esposto anche alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Il ritratto di Nobili, dal titolo *Studio di Espressione* ha un posto d'onore alla Galleria d'Arte Moderna di Roma. È stato, inoltre, membro della Giuria, per la Biennale Internazionale di Venezia.

Tra i suoi recenti successi c'era un affascinante ritratto di una giovane ragazza veneziana, all'Esposizione Sindacale degli Artisti Veneziani del 1939 a Padova. Il suo mirabile ritratto in studio, chiamato *Eques Laboris*, (Un cavaliere del lavoro) all'Esposizione Nazionale d'Arte di Roma.

Oltre alla sua vera creazione artistica, Nobili è stato Presidente del Circolo degli Artisti di Venezia, e per sei anni Segretario Regionale del Sindacato delle Belle Arti per la stessa Venezia e le "Tre Venete", (le città nei dintorni).

Collezionisti come il compianto Mr. Pierpont Morgan, Sr., erano stati felici di avvalersi della sua conoscenza dell'arte, anche se talvolta era contraria alla loro acquisizione. Nobili aveva l'intero campo a portata di mano, e il suo libro, *The Gentle Art of Faking*, è stata una rivelazione che non ha risparmiato né nomi né lavoro.

Oltre che dalla pittura, che Nobili aveva amato e studiato sempre con instancabile ricerca, egli è stato attratto da tutti i rami dell'arte, come la scultura, la musica e l'architettura, mostrando una spontaneità e facilità in tutto ciò che faceva. Tutto ciò che è bello o ingegnoso gli piaceva, quindi era un abile ceramista e stampatore di tessuti e carta, per questo lavoro faceva i suoi disegni, e intagliava i blocchi di legno, e preparava i colori.

Scrivere in italiano oltre che in inglese era un'altra sua risorsa. *A Modern Antique* è stato un grande successo, seguito da *The Gentle Art of Faking*. Quest'ultimo, una commissione della Seeley Service Co., Ltd., di Londra, in cui Nobili scriveva sulle falsificazioni nell'Arte dai tempi degli Antichi Romani ai giorni nostri, che battezzò *The Gentle Art of Faking*.

Un giorno, mentre leggeva la bozza, aveva trovato a margine alcune righe scritte dall'editore, per intenderci;

«Caro Sig. Nobili! - non teme che saremo querelati per diffamazione se pubblichiamo questa sentenza?» (che sottolineava a matita) Con umorismo fiorentino Nobili, aveva risposto: -

«Non credo ci sia pericolo di essere querelato, perché la sentenza è stata scritta da Plinio, ed è morto duemila anni fa».

Nel 1893 gli era stato chiesto di inviare alla Fiera mondiale di Chicago un gruppo di dipinti, essi avevano là incontrato un successo immediato.

Sempre nel 1893 Nobili aveva spedito disegni in bianco e nero a riviste americane, e spesso vi aveva giustapposto un testo, rivelandosi così inaspettatamente scrittore. Possedeva in misura notevole quel dono inestimabile della versatilità di molti italiani del Rinascimento.

Durante la prima guerra mondiale, sebbene passata “l’età militare”, e a quel tempo, non in buona salute, Nobili si era offerto volontario per il Fronte, rifiutato, lavorò con la Croce Rossa di Firenze, fino a quando non fu chiamato dalla Croce Rossa americana a Genova, ad agire come Assistente per gli Affari Civili, e come Ufficiale di Collegamento.

È stato molto amato da tutti coloro con cui venne in contatto e aveva prestato un servizio efficiente e devoto, ciò è stato attestato da tutti i Capi dei diversi Dipartimenti. Gli originali di queste lettere sono conservati negli Archivi della Croce Rossa degli Stati Uniti a New York.

Il capo degli affari civili, l’architetto Edgar Williams di New York, scriveva piccoli versi su tutti coloro che prestavano servizio nell’A.R.C. Croce Rossa. A Nobili scrisse quanto segue:

Riccardo Nobili

«Occhi di bambino,
Nascondendo allegria, forza, gentilezza,
Azione, sofferenza e profondità.
Statura di un gigante, eppure, giovane,
Giovane, eppure vecchio.
Vecchio, eppure giovane.
Dobbiamo sembrarvi bambini;
GRAN VECCHIO SCOUT--- NOBILI».

Nel primo anniversario della scomparsa di Nobili, Firenze ha onorato suo Figlio. La radio ha reso omaggio alla sua vita e alla sua carriera artistica, e durante la trasmissione è stata

suonata e cantata l'Ave Maria (la musica di cui aveva composto). Ed è stata suonata la storica campana del Palazzo del Bargello.

Si può ben dire di lui; ----

«Lontano dalla sua specie, non affondò né si alzò,

Ma sedeva un ospite uguale a ogni tavola.

Nessun mendicante lo ha mai sentito condiscendente,

Nessun principe presume, perché ancora lui stesso sopportava a livello di virilità.

E dove ha incontrato uno sconosciuto,

Lì, ha lasciato un amico».

E bene si può dire di lui

Nel 1939 aveva scritto di lui Cecil Roberts, il noto romanziere inglese; -

“Riccardo Nobili era nobile di nome e nobile di natura. Venezia mi attirò per molte ragioni, ma dopo che ho potuto conoscerlo e amarlo, c'era una ragione suprema che mi rendeva ansioso di non far passare un anno senza andare a trovarlo.

Riccardo non ha bisogno di memoriale, il suo monumento è nella sua magnifica devozione all'Arte e tutto ciò che ha creato come suo servitore dotato.

E nei nostri cuori, la sua bella presenza fisica e spirituale durerà a lungo e sarà apprezzata.

La sua memoria è custodita dalla sua vedova, Grace. I suoi numerosi parenti e una cerchia sempre crescente di amici e ammiratori del suo personaggio e delle sue opere.

Una tale vita non può morire, ma vive nel cuore di coloro che hanno avuto il privilegio di conoscerlo.

«La sua arte fu vita

La sua vita fu arte».

APPENDICE III

O. Giglioli, *Tributo alla memoria di Riccardo Nobili*, s.l, s.d. (in ASAC A1. INV. 31106, Nobili Riccardo, busta n°6).

Simpatizzai subito con lui quando lo conobbi negli ultimi suoi anni insieme alla sua moglie Grazia la quale serba il più devoto, commovente culto di tutti i ricordi di lui.

La conversazione del caro scomparso era sempre attraente e interessante, sia per la sua molteplice attività come scrittore, pittore, musicista ed esperto d'arte, sia per i numerosi viaggi e soste negli Stati Uniti e America e in Francia, ove aveva avuto possibilità di fare amicizie negli ambienti artistici e letterari. La padronanza dell'inglese e del francese facilitava questi suoi contatti culturali e lo metteva subito al corrente dei problemi più importanti che erano discussi. Non volle mai piegarsi agli insegnamenti dottrinali di scuole e preferì di essere un autodidatta che cercava da sé la sua strada, anche a costo di fatiche e di sacrifici. Un entusiasmo sempre giovanile, anche nella tarda età, lo animava e gli faceva superare difficoltà, la sua cordialità e bonomia formarono intorno a lui affetti duraturi. La sua casa a Venezia chiamata: "Domus amicorum", e anche "House of friends" diventò un convegno gradito e, chi vi era accolto, sentiva di essere nella dimora più semplice e ospitale, ove tutte le convenzionalità e le etichette mondane erano assolutamente sconosciute, le sue tendenze artistiche ebbero un primo ed efficace incoraggiamento della madre Elena dello stesso Nobili che era una fine pittrice, ad essa egli doveva non soltanto i principi fondamentali del disegno ma quell'amore e quella comprensione delle bellezze paesistiche [sic!] quando con lei faceva gite in campagna.

Da due artisti così diversi quali Ciseri e Fattori seppe prendere tutto quello che di buono c'era nella loro arte; la scrupolosa ricerca della forma nel primo, l'impressione coloristica della vita all'aperto nel secondo.

Anche i consigli amichevoli di Signorini esercitarono un felice orientamento nei saggi giovanili pittorici di Riccardo Nobili. Il grande maestro, così pungente, anzi inesorabile nella sua critica ebbe parole di elogio quando nel 1885 Nobili dipinse "Il Caffè Cornelio" con figure sotto un grande pergolato di glicine, esposto alla mostra personale alla Società "Leonardo da Vinci" nel 1940, fa ora parte della Galleria d'arte moderna in Firenze.

Il quadro ci fa rivivere tempi lontani e più tranquilli quando quel caffè, distrutto da tempo e situato ove ora sono i bagni pubblici in via de Pecori, era il ritrovo abituale dell'aristocrazia e degli artisti. Nel medesimo anno dipinse: "La Pioggia", la melanconica visione del Lungarno

Fiorentino tra i ponti delle Grazie e Vecchio, l'effetto tonale dei grigi è reso non soltanto con realtà viva, ma con la più fine sensibilità poetica, ci sentiamo qui vicino all'arte di De Nitti, eppure Nobili era ancora estraneo all'ambiente parigino che doveva conoscere due anni dopo come frequentatore della libera scuola di Julian. Già nel 1885 si era affermato col profilo di bimba, ora nella Galleria d'arte moderna di Roma, opera degna di stare accanto alle teste di fanciulle toscane di Lega e di Senesi. Quando fu esposta nel 1939 alla mostra sindacale degli artisti veneziani in Padova ottenne un grande successo.

Nel 1887 espose alla "Promotrice" di Firenze: "La Piazza del vecchio mercato", del medesimo tempo sono i due quadri: "Il amor mio verrà dal mare" e "Donna che legge" coeva è pure una mistica composizione dal titolo: "Annunciata", ove si vede la Madonna nel chiostro dell'Abbazia ai s. Gregorio in Venezia. Le ombre delicate e la tenue luce solare sembrano indicare una giornata al principio di aprile piena di sogno e di mistero, il nostro artista in questo suo momento creativo ha pensato al grande preraffaellita Dante Gabriele Rossetti, la cui arte ha sempre destato in Nobili la più devota comprensione.

Quando Nobili si stabilì nella sua deliziosa casa sulle fondamenta di Rio Ognissanti in S. Trovaso a Venezia, si dedicò all'acquerello, ne divenne maestro lasciando numerosi motivi della laguna, dei calli, canali piazze con effetti di luce sfolgoranti e di vellutate penombre, riflessi madreperlacee sulle acque solcate da qualche barca o gondola. I preziosi documenti di questa sua attività che fissava su tele, tavolette e cartoni l'attimo fuggente, nelle ore mattinali o vespertine dal tramonto sono conservati con devozione e affetto dalla vedova di lui, insieme a cartelle e album di disegni che rappresentano l'artista nella sua intimità creativa.

Pitture di Nobili si trovano in gallerie italiane, americane, inglesi, e in raccolte private in questi paesi.

Un suo studio dal titolo: "Eques laboris" (un cavaliere del lavoro) fu specialmente ammirato alla mostra nazionale d'arte in Roma nel 1938.

Nell'ultimo periodo della sua attività pittorica mandò regolarmente opere sue alla "Quadriennale romana" e alla "Biennale" di Venezia. Anche nei ritratti riuscì non soltanto ad esprimere la somiglianza fisica, ma soprattutto penetrò nell'anima della persona per evocarne il carattere. A Venezia era ormai circondato da amici devoti che apprezzavano anche le sue qualità di tatto e di iniziative, nominandolo per sei anni presidente del Circolo artistico e segretario regionale del Sindacato di Belle Arti.

Anche nella musica doveva essere un cultore appassionato e un continuatore di tradizioni famigliari, giacché il suo bisnonno materno: il maestro Magnelli fu Direttore di musica alla

corte granducale di Leopoldo II di Lorena. Compose un "Ave Maria", tutta permeata di mistiche dolcezze, che è suonata e cantata in chiese di varie città in Italia e all'estero, e a lui si devono altre pagine musicali inedite. L'essere stato per cinque anni aiuto dell'incomparabile principe degli antiquari Stefano Bardini, pel [sic!] quale organizzò mostre a vendite all'estero, perfezionò in Nobili una così profonda conoscenza delle opere antiche da offrirgli la possibilità di distinguere la falsificazione, anche se condotta con la maggiore abilità. Bardini ebbe poi una tale fiducia in Nobili da incaricarlo di una importante missione artistica per Pierpont Morgan, Sr. missione assolta con pieno successo.

Con questa preparazione ed esperienza tecnica e stilistica Nobili fu in grado di pubblicare in inglese un libro, che ebbe larga diffusione dal titolo: "The gentle art of Faking" che in italiano potrebbe essere tradotto "La maliziosa arte del falso in arte", giacché nella parola gentle è inclusa una punta di ironia. Del volume pubblicato a Londra nel 1922 abbiamo un'ottima traduzione italiana ove Teresina Gaspari Gampani ha cercato assai bene di interpretare il più da vicino possibile il carattere del testo originale. L'argomento è talmente attraente e interessante e svolto in forma narrativa così scintillante che il lettore assapora il succo delle pagine fino alla fine e vi ritorna con speciale godimento e ammaestramento.

Lo scrittore non è mai uno storico pedante, ma un conversatore arguto e comunicativo, risale all'antico periodo greco e romano e ci fa conoscere la mania collezionista che poi dette luogo ad una serie di falsificazioni.

Le imitazioni, i plagii, le contraffazioni eseguite da veri artisti si susseguono in un crescendo durante l'aureo periodo della Rinascita.

Dalla parte storica si passa alla discussione critica dei falsi, delle loro vicende nelle pubbliche aste per entrare nei Musei, malgrado passassero sotto il vaglio scrutatore di direttori autorevoli e di esperti.

Le opere autentiche hanno sempre una fisionomia e un'anima inconfondibili, ed alla necessità di metterle a contatto con i falsi, dando modo al lettore di avere una soluzione su problemi e questioni che non sono mai sorpassate, ma restano d'attualità.

Non intendo qui menomamente di dare un resoconto completo del ricco materiale di osservazione raccolto dal Nobili, ma mettere in risalto l'ottimo metodo adottato nella divisione dei capitoli. Si può dire che tutti gli oggetti falsificati e falsificabili sono esaminati e discussi dalle sculture in marmo, bronzo, terracotta, alle placchette in metallo, velluti, arazzi, incunabuli, strumenti musicali, incisioni e disegni. Vi sono artisti come Andrea Brioschi detto "Il Riccio" che diventano più che imitatori interpreti dell'antico per giungere nel secolo XIX

alle abilità scultoree di Bastianini, Orlandini e Zampini e su i più grandi mercati antiquari ingannarono l'occhio esperto del collezionista e del commerciante.

Tra le carte inedite di Riccardo Nobili è questo manoscritto che sarebbe desiderabile fosse pubblicato perché è il diario dei cinque anni vissuti accanto a Bardini in diversi pellegrinaggi artistici in Italia e all'estero.

Anche come giornalista lasciò diversi saggi gustosi, specialmente nelle corrispondenze inviate al giornale fiorentino: "La Nazione" durante il tempo era studente all'Accademia di Julian a Parigi.

Di Riccardo Nobili nato nel 1859 e rinato nella "LUCE ETERNA" l'11 giugno 1939, l'amico di lui, il noto scrittore inglese Cecil Roberts scrisse la più esatta definizione:

"Riccardo era nobile di nome e di carattere"

Ora, Egli riposa in pace accanto alle tombe dei suoi cari all'Impruneta, e la sua memoria sarà sempre viva nel pensiero di quanti lo conobbero e lo amarono".

Odoardo H. Giglioli"

Odoardo H. Giglioli

già direttore delle Reali

Gallerie d'arte di Firenze

APPENDICE IV

R. Nobili, *Venetian and Florentine Painting*, s.l, s.d. (in *Writings by RR. Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Venice and Florence were, as we all know, the exponents of the two glorious Republics of the Renaissance. Both equally powerful and influential, both great factors of civilization, they were never involved one against the other in diplomatic conflicts, never to be found opposed to each other in one of those petty cruel wars which were the scourge of a period so blessed in art; and they were also at the head of the artistic movement in Italy. Their two schools were, however, marked by essential differences.

The purpose of this modest study is the drawing of a parallel between the two schools.

For the better understanding of the said differences one must revert to the primary causes which may have influenced the artists, moulded their character, formed their style.

These causes, or, if you prefer the more suitable term, these influences may be classified as permanent and occasional. Nothing is actually permanent, and the division is simply accepted as a means of distinguishing between the two classes. As a matter of fact the climate, the most permanent of these causes, may change; and an occasional cause may become a permanent one, as, for instance a momentary fashion for building in stone or brick which is likely to change the aspect of a city for years, centuries.

The climate is logically supposed to be one of the causes of a most permanent character. Let us consider it as an influencing cause in Venice and Florence.

Venice, owing to its characteristic situation, seems to be wrapped in vapour or mist. The vapours may at times, and more especially in fine weather, be extremely faint; but they are there. This element, call it either vapour or mist, plays a considerable part in the artistic effects of Venice. It obliterates contours and beautifully harmonizes colours. In Venice it is extremely rare to see inharmonious or too photographic effects, effects such as artists designate as out of key. In these Venetian effects, full of most delightful vagueness, form is offered as in a chrysalis grise, colour presented under its most attractive aspect. To say this is not to say that form is lacking, but that, by its indefiniteness, it offers one charm the more; is not presented in all its crudity and sharp contour but is alluringly suggested.

It supplies the best setting for an opulent and semi-oriental, or, if you will, a Gothic architecture, which has joined the Venetian orgy of colours and gaudy forms to blend some of its crudity with the inexplicable charm of the Byzantine style.

The part that the sun plays in Venetian effects is conspicuous. How freely it bestows its gold on the Venetian churches and palaces, and with what a stupendous play of iridescent tones of colour it sinks into the canals, you have yourself seen. So rich a feast of colour confronts us with this question: - can an artist be anything but a colourist in Venice? If an artist loses the sense of values, or misses the true interpretation of the Venetian effects, he may be eventually a bad colourist, but a colourist, good or bad, he must be. Monuments, buildings, with their rich ornamentation, the variations of marble and stone alternating with brick in their constructions, give due sumptuousness to the city. But the effects are really of such nature that they can dispense with opulence of line, rich material and lavish gilding. If you go down to Canareggio, the poorer part of Venice, you will find almost ruined brick houses which can offer the artist a most interesting orgy... forgive the repetition of the word...of Venetian colour.

In Florence, so far as the climate is concerned and so far as the landscape is considered, things are different. Have you ever seen Florence on a beautiful, clear day? There are at times effects never to be seen in Venice, effects of most desolating precision. Effects which, painted as actually seen, might be styled by the artists as lacking in values.

Small as pin-heads you may see, at the distance of a mile, the windows arid doors of the houses. The green of Tuscany is often aggressive, and the contours crude. This does not mean that the whole may lack charm if well interpreted by the painter, but it certainly means that the parts are reversed. While, in Venice, colour plays the most important part, in Tuscany, and more specially in Florence, it is form, safely confined in sharply outlined contours, which plays the first part. Is it then surprising that Florentines are rarely colourist but are, instead, great masters of form?

Here, too, the architecture, massive and of brown stone, plays its part in giving to the city those charming effects in grey of a rather sombre or of light silvery tones likely to emphasize contours. The sun itself, silvery and crystalline as an air of Chopin's, ... if I may use an absurd aesthetic expression... is somewhat timid and sparing of that gold which he so freely bestows upon Venetian effects. It has charming combinations and effects, but almost never, ... we note this to support our theory... so charmingly hazy as in Venice. The preference which the Florentines gave to form explains also their tendency to a liking for sculpture: nay, painters were, as is known, sculptors and many sculptors indulged in painting.

Such a thing is generally usual to a school of lovers of form like the Florentine, whereas it is less usual to the artists at work in Venice.

One essential difference between the Venetian and Florentine painter lies, in my opinion, in the great discipline of the former as compared with the less strong individuality of the Florentines, and the versatile and characteristic propensity to individualism of the artists of Florence.

This difference might be due to racial heredity, to one of those causes, or rather to many causes, whose origin is buried in the past history of a people; but, in my opinion, if not originally due to political causes, it has nevertheless a connection with these last mentioned causes, just as these same political causes have definitely influenced the art, and more especially the painting, of the two schools. We may say, in passing, that it is almost axiomatic that painting and architecture are more sensitive to influences; the former, because of its vast possibilities of becoming the chronicle of its period; the latter as a mute yet eloquent witness to the tendencies and necessities of a people.

Sculpture seems, as a rule, somewhat more subservient and accommodating, either to the exigencies of the architecture or as an echo, a consequence, of the progress of painting.

This last fact proves to be true even in prehistoric art; and early attempts, supposed to date back to an age ten thousand years before Christ, show plainly that designed or outlined forms are more advanced than are plastic ones.

Having considered this, let us examine into what might be the political causes which have been so strong as to impress their character upon the art of the two schools.

The main difference between the two Republics is this: - Venice was essentially aristocratic; Florence was, on the contrary essentially democratic. There may be moments in the history of Florence of brief egomania of the nobles; but I do not recall a single incident which shows signs of democratic feeling in the rulers of the Venetian Republic. And, when we speak of Florence as being under the momentary rule of the nobles, or rather as they were called, *i Grandi*, it is a matter of families who had, rather than a self-assertive character in the Venetian sense, power and historical record of notable deeds, but were at the core democratic.

The ruling power in Venice was constituted, generally speaking, by a well-enlightened oligarchy; or, if you will, by a well - disguised and bearable tyranny which, in its unusual and well comprehended mechanism, was through centuries, a great civilizing factor. Liberty in the modern sense was not to be thought of; but, on the other hand, very few people have enjoyed such sure protection on the part of the government as was enjoyed in Venice. The

citizen who did not meddle in State affairs, who attended peacefully to his business, who abstained from criticism of what the superior rulers were doing, was assured of having no trouble, and of having, on the contrary, all possible encouragement from his highly enlightened protectors.

This protection, it must be said, demanded obedience and obedience I without limits. Conspiracies in Venice are of rare occurrence, and represent what might be called incidents worthy of being chronicled; and all the citizens knew that anything which manifested the spirit of rebellion even in a mild form, ... even simple criticism ..., met at once with a repression disproportionately severe. A passer-by who saw Marin Faliero coming out of the Doge's Palace and remarked to a friend, "Look at that ...", using a certain word, was beheaded that very night. Even as late as the eighteenth century Casanova experienced five years of those dreadful prisons known as the Piombi on grounds which would be to-day held ridiculous. When a Prince of Sweden visited Venice he was offered a strange display of the people's docility under the orders of the governing authorities.

The Piazza San Marco was crowded to see the Prince at a window. Cristofolo Cristofori appeared, and with a single gesture of his hand ordered the citizens to withdraw, and the place was in a moment silently cleared.

In another incident we learn how the law was respected at the first hint, even by the nobles. In the Grimani palace there was a statue of heroic proportions of Marcus Agrippa. The owner had determined to sell it to an English mecenaz, and everything was ready and planned so that the statue should be taken on board the steamer that very night. The head of the police, or rather the right hand man of the Council, learned of the affair, and, only a few hours before, dropped into the courtyard of the palace, and, meeting Grimani just as he was giving orders for the removal of the statue, made a bow to the statue and said, "I came to say goodbye to Mr. Agrippa." The warning was sufficient, and the statue has remained there until recently, when it was transferred to the Museum.

You will agree with me that such a condition of things was not likely to develop individuality. But if, on the one hand the Republic destroyed in some degree the spirit of individuality, it also, on the other hand, fostered, by its magnificence, its victories abroad and peace at home, the constructive sense community, of a large family under an iron but paternal rule. Venetian artists may bear strongly the mark of their own country, but they were allowed to do their work, through generations, in a constructive manner. They may not be versatile as are the Florentine artists, but are, in a way, more conscious of their sense of responsibility. This fact causes one to feel the logical relation of one to another which is often lacking in

the Florentine school. One can pass easily from Vivarelli to Bellini and from Bellini to Giorgione, just as Giorgione appears to be in a sense a responsible partner in the talent of Titian, and Titian seems the direct consequence, of Tintoretto. And so on, throughout the whole sequence, as through a chain in which there is no missing link.

In Florence, however, things were proceeding in a different and, we may say, owing to its democratic rule.

Whoever is acquainted with the history of the Florentine Republic knows that the whole effort of the citizens of that city was directed towards attaining liberty under the control of the people itself.

The expression of this aim of the people still survives as a tangible proof of an unrealized ideal on the strong walls of the Palazzo della Signoria. There, as a decoration of the frieze, may be seen a coat of arms with the word LIBERTAS, and, close beside it, another with a red cross on a white field, the emblems of the people of Florence. But, alas, the Florentine Lily itself, that should have been the symbol of an attained ideal, was, as Dante says, changed, from the white which might have been cherished into the symbol of peace, through discord and bloody contest, into a red one, the symbol of war. And Florence, within the precinct of its own walls, had, in abundance, war .in its worst form, . . . civil war.

Summing up Florentine life in its essentials, it appears that the most trivial incident sufficed to set the city ablaze with strife. Family quarrels such as those between the Buondelmonti and Amidei, the Cerchi, and Donati; then feuds between factions such as the Bianchi and Neri, the Guephs and the Ghibellines, or between classes such as the Popolari and the Grandi and the Arti Minori and the Arti Maggiori. It was such an eternal contest that one wonders how Florence had time to devote any activity to anything else.

That all this had an effect upon art cannot be denied. The mere insecurity of life, which obliged the citizens to study which was the safer part, developed the sense of individuality; just as a person, attacked in the streets, develops [sic!] a sense of personal self-defence, displays personal courage, . . . that very sense which is modified in a war in which discipline requires that individuality take a secondary place. In fact the history of Florence, where the sense of individuality was highly developed, contains no record of great wars as does that of Venice.

Florence may have had a Piero and a Roberto Strozzi, valiant individual soldiers, but not the glorious military history of Venice Architecture was naturally the first art to reflect the temper of the people. Florence in the XIV century had over three hundred towers. Civil war impelled towards rivalry in height to such an extent that, about the second quarter of the

XII century, an order of the Commune provided that these towers should be reduced to one hundred towers. Civil war impelled towards rivalry in height to such an extent that, about the second quarter of the XII century, an order of the Commune provided that these towers should be reduced to one hundred braccia; and, from their demolition so much material was collected as to build the third circuit of walls on the Porta Romana side of the city. Early mansions in Florence were built like fortresses, and this characteristic was so deeply impressed and so ingrained in the people that Florentine architecture never, indeed, lost the original type even though, with time, the artist sought to introduce ornament, the old structural form remained massive and fortress-like. The more one studies the buildings of Florence, the more one understands the character of those old contests, breaking out at times in a moment. History states that it was sufficient that a popolano should cry "occorruomo", or, "al palazzo della Signoria fa carne" to throw Florence in no time into a turmoil.

Naturally enough an aristocratic form is hardly conceivable with such an organization as the Florentine Republic. The Grandi, once dislodged, had, on coming again to power, learned something from the experience. Thus, on returning to the city or to be admitted to civil rights as citizens, their probation, the tests to which they were submitted, were hard: many of them found their property seized and destroyed: the Republic imposed upon them even the change of their names, as, for instance, in the case of the Agli family which was obliged to take the name of Scalogni, which is another name for almost the same thing. Agli is garlic: Scalogni is shallot, a kind of onion.

All this naturally, combined with the obligation of belonging to one of the arti or guilds (Dante, for example, was obliged by the common law to join the guild of the Speziali or Apothecaries, one of the Arti Minori), had the effect of in some degree amalgamating these families with the popolo, and left them with some remembrance as to the importance of behaving with prudence. Cosimo dei Medici, Pater Patriae, for instance, who ended by practically ruling Florence as the first Citizen of the city and also the wealthiest, when he came to build the palace known as the Palazzo Riccardi⁴⁵⁵ chose, of the two projects presented to him, one by Michelozzi, the other by Brunelleschi the one of less merit because it appeared in his eyes, more modest, and did not suggest the idea of out-doing what had been done by others. Yet it is well known how fond Cosimo was of precious objects, and what a munificent patron of art he was; and consequently what a treasury of art he had stored up in his, so to speak, modest palace.

⁴⁵⁵ Its original name of Palazzo Medici was revived in 1939.

It was impossible that the artists, who, since the days of Bruno and Buffalmacco, had shown themselves freakish, independent, and, one might say with Dante, of “spirito bizzarro”, should remain aloof, untouched by the surrounding environment.

From early times the Florentine artist strikes us as individual and independent. Giotto paints in Assisi the Saints of Paradise, and, in between times, composes poetry that might be described as anything but religious or saintly. Niccolò Caparra, one of the most excellent iron workers of the Renaissance, takes an order from the all powerful Lorenzo the Magnificent for a pair of andirons, and, before beginning the work, he exacts from Lorenzo the half of the payment as security. Moreover, when Lorenzo sends for the andirons he sends only one, because he has not received the other half of the payment.

Lorenzo sends one of his men to tell him to bring the anvil to the Palace and that he shall receive his money, and obstinate Caparra answers: “Not at all. Tell Lorenzo that I am ready to receive the money in my shop and upon this anvil where I work”; and Lorenzo, who appreciated Caparra’s work, sent his man to pay Caparra in the way he wished to be paid. Even as late as Cellini the spirit of independence prevailed, and was at that time perhaps chiefly the heritage of the artists. To believe Cellini’s boastful prose one might really believe that the spirit of independence and characteristic of individuality had survived until that time.

Now, can you imagine such-an artist in Venice? or rather, if one can imagine this, how imagine that such an artist could escape imprisonment?

This sense of utter individuality and this spirit of independence seem to be the main cause of the fact that almost every Florentine artist might be at the head of a new school; and also that it should be possible that in the same city and at the same time there could live three artists so utterly different as Paolo Uccello, Andrea del Castagno and the Beato Angelico. This, you will agree, would not be possible in Venice; just as it is not possible in Venice to follow so consecutively from early times the genealogy of the artists, with the consequent influence exercised by one early painter upon another. Giotto might be influenced by Cimabue, but between the two there is a gulf, just as there lies another not indifferent space between Cimabue and his predecessors. Giotto has a school of imitators and followers; but if, with Giotto’s school, we pass on to Angelico, how do we account for the strange fancies and charming battle-pieces of Paolo Uccello and the semi-tragic Andrea del Castagno? In the same way, I see no connection with Masaccio. Berenson says that Andrea del Castagno was influenced by Donatello, and that Domenico Veneziano has influenced Paolo Uccello. It may be so. He also says that he was influenced by Donatello.

To me Masaccio does not resemble anybody, ... neither his master Masolino da Panicale, nor Masolino's master.

Another characteristic of the Florentine artists is versatility, and the echo in them of the great literary work which, with the work of the Humanists, placed Florence at the head of Italian culture. Giotto was a painter, a sculptor, an architect and a poet; so too was Michelangelo and Leonardo was, I presume, everything he wished. Verrocchio was a sculptor, a painter and a goldsmith, and so also was it with the Pollaiuolo brothers. Cellini was a sculptor and a goldsmith, and so on. Even the characteristic ease with which the Florentine artist passes from painting to sculpture, or viceversa, indicates that, in a country where form was so precisely suggested, this must have been the thing which should characterise Florentine art.

Even in the analysis of the ars scripta, as one might call there is a remarkable difference, and the tendency form art colour are somewhat proved. Morelly [sic!] and Berenson afterwards developed a method of establishing authorship in painting. This was, together with other coefficients that we omit for brevity's sake, a rather mechanical method. They notice, for instance, that more especially in women's figures, a peculiarity of lines when the artist repeats himself, in a way as to become calligraphic. Curiously enough, in this form of analysis, the eyes do not represent the most part, nor the nose which has certainly the most prominent part in face, as if one changes the nose even slightly, the countenance changes to such an extent as to become another face. The ear, that has rather a secondary part in this curious form of analysis, is perhaps the most significant to the graphic taste of analysis. There must be two reasons for this: one, because the lines of the ear are complex, labyrinthic and often calligraphic; another reason may be that the artist, as a rule is less interested in the ear as less important as far as likeness is concerned in as much as the sketching of the ear is often like the signature of the artist. All his peculiarities appear and are plainly shown. In fact it often becomes his signature. The hands are a source of good hints, but not as safe as the ear. Now in the Venetian school with the greater progression of colour and form, the scheme changes: what is characteristic is the stroke of the brush, the net modelling of the line while with the Florentines the method of analysis hardly changes because the form, a rule is always outlined, even in later times.

There should be other subjects to deal with the contribution the types that the two countries afford as models of the peculiar customs, but this would carry us too far.

This parallel and study of influential causes has no pretention to any positive method, but only perhaps wishes to prove that in Art there are not set rule, that what chiefly guides

is sentiment, that Art itself appears at times to suggest rules even perhaps with the purpose of throwing them overboard on the first occasion; that the pinnacle of Art can be reached by different paths and that the two schools of painting by different if not indeed by opposite ways reached the same point where through centuries, they equally share the same success and glory.

Traduzione: R. Nobili, *La pittura veneziana e fiorentina*, s.l, s.d. (in *Writings by RR. Nobili, Box 1 (Mixed Materials)*, in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Venezia e Firenze furono, come tutti sappiamo, esponenti di due gloriose Repubbliche del Rinascimento. Entrambe ugualmente potenti e influenti, entrambe grandi fattori di civiltà, non furono mai coinvolte l'una contro l'altra in conflitti diplomatici, mai si trovarono contrapposte l'una contro l'altra in una di quelle guerre meschine e crudeli che furono flagello di un periodo così benedetto nell'arte; e furono anche a capo del movimento artistico in Italia. Le loro due scuole erano, tuttavia, segnate da differenze essenziali.

Lo scopo di questo modesto studio è quello di tracciare un parallelo tra le due scuole.

Per una migliore comprensione delle suddette differenze è necessario ritornare alle cause primarie che possono aver influenzato gli artisti, plasmato il loro carattere, formato il loro stile.

Queste cause, o, se si preferisce il termine più adatto, queste influenze possono essere classificate come permanenti e occasionali. Nulla è effettivamente permanente e la divisione è semplicemente accettata come mezzo per distinguere le due classi. Infatti, il clima, la più permanente di queste cause, può cambiare; e una causa occasionale può diventare permanente, come, ad esempio, una moda momentanea del costruire in pietra o in mattoni che rischia di cambiare l'aspetto di una città per anni, secoli.

Si suppone logicamente che il clima sia una delle cause di un carattere più permanente. Consideriamola una causa influente a Venezia e a Firenze.

Venezia, per la sua situazione caratteristica, sembra avvolta dal vapore o dalla foschia. I vapori possono a volte, e più specialmente con il bel tempo, essere estremamente deboli, ma ci sono. Questo elemento, chiamato vapore o nebbia, gioca un ruolo considerevole negli effetti artistici di Venezia. Cancella i contorni e armonizza magnificamente i colori. A Venezia è estremamente raro vedere effetti disarmonici o troppo fotografici, effetti che gli artisti designano come stonati. In questi effetti veneziani, pieni della più deliziosa vaghezza, la forma è offerta come in una crisalide grigia, colore presentato sotto il suo aspetto più attraente. Dire questo non vuol dire che manchi la forma, ma che, per la sua indefinitezza, offre un fascino in più; non si presenta in tutta la sua crudità e contorni netti, ma è seducentemente suggerito.

Fornisce la cornice migliore per un'architettura opulenta e semi-orientale, o, se volete, gotica, che ha unito l'orgia veneziana di colori e forme sgargianti per fondere parte della sua crudezza con il fascino inspiegabile dello stile bizantino.

La parte che il sole gioca negli effetti veneziani è cospicua. Con quanta libertà elargisce il suo oro sulle chiese e sui palazzi veneziani, e con quale stupendo gioco di toni cangianti di colore sprofonda nei canali, l'hai visto tu stesso. Una festa così ricca di colori ci pone di fronte a questa domanda: - può un artista essere altro che colorista a Venezia? Se un artista perde il senso dei valori, o manca la vera interpretazione degli effetti veneziani, alla fine può essere un cattivo colorista, ma un colorista, buono o cattivo che sia deve essere. Monumenti, edifici, con i loro ricchi ornamenti, le variazioni del marmo e della pietra che si alternano al mattone nelle loro costruzioni, conferiscono alla città il dovuto fasto. Ma gli effetti sono davvero di tale natura che possono fare a meno dell'opulenza della linea, del ricco materiale e della sontuosa doratura. Scendendo a Cannaregio, la parte più povera di Venezia, troverete case di mattoni quasi diroccate che possono offrire all'artista un'orgia interessantissima ... scusate la ripetizione della parola ... di colore veneziano.

A Firenze, per quanto riguarda il clima e per quanto riguarda il paesaggio, le cose sono diverse. Hai mai visto Firenze in una bella giornata limpida? Ci sono a volte effetti che non si vedono mai a Venezia, effetti di desolante precisione. Effetti che, dipinti come effettivamente visti, potrebbero essere definiti dagli artisti come privi di valori.

Piccole come teste di spillo puoi vedere, a distanza di un miglio, le finestre e le porte delle case. Il verde della Toscana è spesso aggressivo, e i contorni grezzi. Ciò non significa che l'insieme possa mancare di fascino se ben interpretato dal pittore, ma significa certamente che le parti sono invertite. Mentre, a Venezia, il colore gioca la parte più importante, in Toscana, e più in particolare a Firenze, è la forma, confinata al sicuro in contorni nettamente delineati, che recita la prima parte. Sorprende allora che i fiorentini raramente siano coloristi ma siano, invece, grandi maestri della forma?

Anche qui l'architettura, massiccia e di pietra bruna, fa la sua parte nel conferire alla città quei suggestivi effetti di grigio di una tonalità piuttosto cupa o di tenui toni argentati atti a sottolinearne i contorni. Il sole stesso, argenteo e cristallino come un'aria di Chopin, ... se posso usare un'espressione estetica assurda ... è un po' timido e parsimonioso di quell'oro che così liberamente dona agli effetti veneziani. Esso ha abbinamenti ed effetti affascinanti, ma quasi mai... lo notiamo a sostegno della nostra teoria... così affascinante e confusa come a Venezia. La predilezione che i fiorentini davano alla forma spiega anche la loro tendenza alla simpatia per la scultura: anzi, i pittori erano, come è noto, scultori e molti scultori si

dedicavano alla pittura. Una cosa del genere è generalmente consueta in una scuola di amanti della forma come il fiorentino, mentre è meno comune negli artisti che operano a Venezia.

Una differenza essenziale tra il pittore veneto e quello fiorentino sta, a mio avviso, nella grande disciplina del primo rispetto all'individualità meno forte dei fiorentini, e nella versatile e caratteristica propensione all'individualismo degli artisti fiorentini.

Questa differenza potrebbe essere dovuta all'eredità razziale, a una di quelle cause, o meglio a molte cause, la cui origine è sepolta nella storia passata di un popolo; ma, secondo me, se non originariamente per cause politiche, ha nondimeno un collegamento con queste ultime cause accennate, così come queste stesse cause politiche hanno decisamente influenzato l'arte, e più specialmente la pittura, delle due scuole. Possiamo dire, di sfuggita, che è quasi assiomatico che pittura e architettura siano più sensibili alle influenze; la prima, per le sue vaste possibilità di diventare la cronaca del suo periodo; quest'ultimo come muto ma eloquente testimone delle tendenze e delle necessità di un popolo.

La scultura sembra, di regola, un po' più asservita e accomodante, o alle esigenze dell'architettura o come eco, conseguenza, del progresso della pittura.

Quest'ultimo fatto si rivela vero anche nell'arte preistorica; e i primi tentativi, che si suppone risalgano a un'età di diecimila anni prima di Cristo, mostrano chiaramente che le forme disegnate o delineate sono più avanzate rispetto a quelli di plastica.

Dopo aver considerato questo, esaminiamo quali potrebbero essere le cause politiche che sono state così forti da imprimere il loro carattere nell'arte delle due scuole.

La principale differenza tra le due Repubbliche è questa: - Venezia era essenzialmente aristocratica; Firenze era, al contrario, essenzialmente democratica. Ci possono essere momenti nella storia di Firenze di breve egomania dei nobili, ma non ricordo un solo incidente che mostri segni di sentimento democratico nei governanti della Repubblica di Venezia. E quando si parla di Firenze sotto il dominio momentaneo de' nobili, o meglio come si chiamavano i Grandi, si tratta di famiglie che l'avevano; piuttosto che un carattere autoritario nel senso veneziano, potere e documentazione storica di atti notevoli, erano fondamentalmente democratici.

Il potere dominante a Venezia era costituito, in genere, da una oligarchia ben illuminata; o, se volete, da una tirannia ben mascherata e sopportabile che, nel suo meccanismo insolito e ben compreso, è stata per secoli un grande fattore di civilizzazione. Non si doveva pensare alla libertà in senso moderno, ma d'altra parte pochissime persone hanno goduto di tale sicura protezione da parte del governo, come si godeva a Venezia. Il cittadino che non si è immischiato negli affari di Stato, che ha assistito pacificamente ai suoi

affari, il quale si asteneva da critiche di ciò che facevano i governanti superiori, era sicuro di non avere problemi, e di avere, al contrario, ogni possibile incoraggiamento da parte dei suoi illuminatissimi protettori.

Questa protezione, va detto, esigeva obbedienza e obbedienza senza limiti. Le cospirazioni a Venezia sono rare, anzi rappresentano quelli che si potrebbero chiamare incidenti degni di essere raccontati; e tutti i cittadini sapevano che tutto ciò che manifestava lo spirito di ribellione anche in forma mite, ... anche semplice critica ..., incontravano subito una repressione sproporzionatamente severa. Un passante che vide Marin Faliero uscire da Palazzo Ducale e disse ad un amico: «Guarda che...», usando una certa parola, fu decapitato quella notte stessa. Ancora nel Settecento Casanova visse cinque anni di quelle terribili prigioni dette dei Piombi su basi che oggi sarebbero ritenute ridicole. Quando un principe di Svezia visitò Venezia gli fu offerta una strana dimostrazione della docilità del popolo agli ordini delle autorità governative.

La piazza San Marco era affollata per vedere il principe alla finestra. Apparve Cristofolo Cristofori, e con un solo gesto della mano ordinò ai cittadini di ritirarsi, e il luogo fu in un attimo sgomberato silenziosamente.

In un altro episodio apprendiamo come la legge fosse rispettata al primo accenno, anche dai nobili. Nel palazzo Grimani c'era una statua di proporzioni eroiche di Marco Agrippa. Il proprietario aveva deciso di venderla a un mecenate inglese, e tutto era pronto e programmato perché la statua fosse portata a bordo del piroscampo quella notte stessa. Il capo della polizia, o meglio il braccio destro del Consiglio, appreso l'affare, e, solo poche ore prima, sceso nel cortile del palazzo, e, incontrando Grimani proprio mentre ordinava la rimozione della statua, fece un inchino alla statua e disse: «Sono venuto a salutare il signor Agrippa». L'avvertimento è stato sufficiente e la statua è rimasta lì fino a poco tempo fa, quando è stata trasferita al Museo.

Sarete d'accordo con me che una tale condizione di cose non è probabile che sviluppi l'individualità. Ma se da una parte la Repubblica ha distrutto in qualche misura lo spirito di individualità, dall'altra ha anche favorito, con la sua magnificenza, le sue vittorie all'estero e la pace interna, il senso comunitario costruttivo, di una grande famiglia sotto una regola ferrea ma paterna. Gli artisti veneziani possono portare fortemente l'impronta del proprio paese, ma hanno avuto il permesso di svolgere il loro lavoro, attraverso generazioni, in un modo costruttivo. Potrebbero non essere versatili come lo sono gli artisti fiorentini, ma sono, in un certo senso, più consapevoli del loro senso di responsabilità. Questo fatto fa sentire il rapporto logico di uno con l'altro che spesso manca nella scuola fiorentina. Si può facilmente

passare da Vivarelli a Bellini e da Bellini a Giorgione, così come Giorgione sembra essere in un certo senso un partner responsabile del talento di Tiziano, e Tiziano sembra la diretta conseguenza, di Tintoretto. E così via, per tutta la sequenza, come attraverso una catena in cui non manca l'anello.

A Firenze, invece, le cose andavano diversamente e, si può dire, per il suo governo democratico.

Chi conosce la storia della Repubblica Fiorentina sa che tutto lo sforzo dei cittadini di quella città era diretto a conseguire la libertà sotto il controllo del popolo stesso.

L'espressione di questa volontà popolare sopravvive ancora come prova tangibile di un ideale non realizzato sulle robuste mura del Palazzo della Signoria. Là, come decorazione del fregio, si può vedere uno stemma con la parola LIBERTAS, e, vicino ad esso, un altro con una croce rossa in campo bianco, gli stemmi del popolo di Firenze. Ma, ahimè, lo stesso Giglio fiorentino, che avrebbe dovuto essere il simbolo di un ideale raggiunto, fu, come dice Dante, mutato, dal bianco che avrebbe potuto essere amato nel simbolo della pace, attraverso la discordia e la sanguinosa contesa, in una croce rossa, simbolo della guerra. E Firenze, entro il recinto delle sue stesse mura, ebbe in abbondanza la guerra nella sua forma peggiore, ... guerra civile.

Riassumendo la vita fiorentina nei suoi elementi essenziali, sembra che l'incidente più banale sia stato sufficiente per infiammare la città con conflitti. Litigi familiari come quelli dei Buondelmonti e degli Amidei, dei Cerchi e dei Donati; poi faide tra fazioni come Bianchi e Neri, Guelfi e Ghibellini, o tra ceti come Popolari e Grandi e Arti Minori e Arti Maggiori. Fu una gara così eterna che viene da chiedersi come facesse Firenze a dedicare qualsiasi attività ad altro.

Che tutto ciò abbia avuto un effetto sull'arte non si può negare. La mera insicurezza della vita, che obbligava i cittadini allo studio che era la parte più sicura, sviluppava il senso dell'individualità; proprio come una persona, aggredita per strada, sviluppa un senso di autodifesa personale, mostra coraggio personale, ... quel senso stesso che si modifica in una guerra in cui la disciplina richiede che l'individualità prenda un posto secondario. Infatti, la storia di Firenze, dove il senso dell'individualità era molto sviluppato, non contiene testimonianze di grandi guerre come quella di Venezia.

Firenze può aver avuto un Piero e un Roberto Strozzi, valorosi soldati individuali, ma non la gloriosa storia militare di Venezia

L'architettura è naturalmente la prima arte a riflettere il temperamento delle persone. Firenze nel XIV secolo contava oltre trecento torri. La guerra civile spinse a rivalità in altezza

a tal punto che, verso il secondo quarto del XII secolo, un ordine del Comune prevedeva che queste torri fossero ridotte a cento torri. La guerra civile spinse a rivalità in altezza a tal punto che, verso il secondo quarto del XII secolo, un ordine del Comune prevedeva che queste torri fossero ridotte a braccia cento; e dalla loro demolizione si raccolse tanto materiale da fare la terza cinta di mura sul lato di Porta Romana della città. I primi palazzi fiorentini furono costruiti come fortezze, e questa caratteristica rimase così profondamente impressa e radicata nelle persone che l'architettura fiorentina non perse mai, anzi, la tipologia originaria, e anche se con il tempo l'artista ha cercato di introdurre l'ornamento, la vecchia forma strutturale è rimasta massiccia e simile a una fortezza. Più si studiano i palazzi di Firenze, più si comprende il carattere di quelle antiche contese, che scoppiano a volte in un attimo. La storia dice che bastava che un popolano gridasse «occorruomo», o «al palazzo della Signoria fa carne» per gettare in men che non si dica Firenze nel putiferio.

Naturalmente una forma aristocratica è difficilmente concepibile con un'organizzazione come la Repubblica Fiorentina. Il Grandi, una volta slogato, al ritorno al potere aveva imparato qualcosa dall'esperienza. Così, al ritorno in città o per essere ammessi alla cittadinanza come cittadini, la loro libertà vigilata, le prove a cui erano sottoposti, furono duri: molti di loro trovarono sequestrati e distrutti i loro beni: la Repubblica impose loro anche il cambio dei loro nomi, come ad esempio nel caso della famiglia degli Agli che dovette prendere il nome di Scalogni, che è un altro nome quasi per la stessa cosa. Agli è aglio: Scalogni è lo scalogno, una specie di cipolla.

Tutto ciò naturalmente, unito all'obbligo di appartenere ad una delle arti o corporazioni (Dante, ad esempio, era obbligato dal diritto comune a far parte della corporazione degli Speciali, una delle Arti Minori), aveva l'effetto in qualche modo di amalgamare queste famiglie col popolo, e lasciare loro qualche ricordo dell'importanza di comportarsi con prudenza. Cosimo dei Medici, Pater Patriae, per esempio, che finì per governare praticamente Firenze come il primo Cittadino della città e anche il più ricco, quando venne a costruire il palazzo detto Palazzo Riccardi scelse, dei due progetti a lui presentati, uno di Michelozzi e l'altro di Brunelleschi, quello di minor pregio, perché appariva ai suoi occhi più modesto e non suggeriva l'idea di superare ciò che era stato fatto da altri. Eppure, è noto quanto Cosimo fosse amante degli oggetti preziosi, e quale magnifico mecenate dell'arte fosse; e per conseguenza quale tesoro d'arte aveva accumulato nel suo, per così dire, modesto palazzo.

Era impossibile che gli artisti, che fin dai tempi di Bruno e Buffalmacco si erano mostrati bizzarri, indipendenti e, si potrebbe dire con Dante, di “spirito bizzarro”, rimanessero distaccati, incontaminati dall’ambiente circostante.

Fin dai primi tempi l’artista fiorentino ci colpisce come individuale e indipendente. Giotto dipinge ad Assisi i Santi del Paradiso e, tra i tempi, compone poesie che potrebbero essere descritte come tutt’altro che religiose o sante. Niccolò Caparra, uno dei più eccellenti lavoratori del ferro del Rinascimento, prende ordine dall’onnipotente Lorenzo il Magnifico per un paio di alari e, prima di iniziare i lavori, esige da Lorenzo la metà del pagamento a titolo di cauzione. Inoltre, quando Lorenzo manda a prendere gli alari ne manda uno solo, perché non ha ricevuto l’altra metà del pagamento.

Lorenzo manda uno dei suoi uomini a dirgli di portare l’alare a Palazzo e che riceverà il suo denaro, e Caparra ostinato risponde: «Niente affatto. Di’ a Lorenzo che sono pronto a ricevere i soldi nella mia bottega e su questa incudine dove lavoro»; e Lorenzo, che apprezzava l’opera di Caparra, mandò il suo uomo a pagare Caparra nel modo in cui voleva essere pagato. Anche fino al Cellini prevaleva lo spirito di indipendenza, e forse allora era soprattutto l’eredità degli artisti. A credere alla prosa vanagloriosa di Cellini si potrebbe davvero credere che lo spirito di indipendenza e la caratteristica dell’individualità fosse sopravvissuto fino a quel momento.

Ora, puoi immaginare un artista del genere a Venezia? O meglio, se si può immaginare questo, come immaginare che un tale artista possa sfuggire alla prigione?

Questo senso di assoluta individualità e questo spirito di indipendenza sembrano essere la causa principale del fatto che quasi ogni artista fiorentino potrebbe essere a capo di una nuova scuola; e anche che dovrebbe essere possibile che nella stessa città e nello stesso tempo potessero vivere tre artisti così completamente diversi come Paolo Uccello, Andrea del Castagno e il Beato Angelico. Questo, sarete d’accordo, non sarebbe possibile a Venezia; così come non è possibile a Venezia seguire così consecutivamente fin dai primi tempi la genealogia degli artisti, con la conseguente influenza esercitata da un pittore primitivo sull’altro. Giotto potrebbe essere influenzato da Cimabue, ma tra i due c’è un abisso, così come c’è un altro spazio non indifferente tra Cimabue e i suoi predecessori. Giotto ha una scuola di imitatori e seguaci; ma se con la scuola di Giotto si passa all’Angelico, come si spiegano le strane fantasie e le graziose battaglie di Paolo Uccello e il semitragico Andrea del Castagno? Allo stesso modo, non vedo alcun legame con Masaccio. Berenson dice che Andrea del Castagno è stato influenzato da Donatello e che Domenico Veneziano ha influenzato Paolo Uccello. Potrebbe essere così. Dice anche di essere stato influenzato da

Donatello. Per me Masaccio non assomiglia nessuno, ...né al suo maestro Masolino da Panicale, né al maestro di Masolino.

Un'altra caratteristica degli artisti fiorentini è la versatilità, e l'eco in essi della grande opera letteraria che, con l'opera degli Umanisti, pose Firenze alla testa della cultura italiana. Giotto fu pittore, scultore, architetto e poeta; così era anche Michelangelo e Leonardo era, presumo, tutto ciò che desiderava. Verrocchio fu scultore, pittore e orafo, e così fu anche con i fratelli Pollaiuolo. Cellini era scultore e orafo, e così via. Anche il caso caratteristico con cui l'artista fiorentino passa dalla pittura alla scultura, o viceversa, indica che, in un paese dove la forma era suggerita con tanta precisione, questa doveva essere la cosa che doveva caratterizzare l'arte fiorentina.

Anche nell'analisi dell'*ars scripta*, come si potrebbe chiamare, c'è una notevole differenza, e la tendenza del colore artistico è in qualche modo provata. Morelli e Berenson, in seguito, svilupparono un metodo per stabilire la paternità nella pittura. Questo era, insieme ad altri coefficienti che omettiamo per brevità, un metodo piuttosto meccanico. Notano, ad esempio, più specialmente nelle figure femminili, una particolarità di linee quando l'artista si ripete, in modo da diventare calligrafico. Curiosamente, in questa forma di analisi, gli occhi non rappresentano la maggior parte, né il naso che ha sicuramente la parte più prominente del viso, come se si cambiasse naso anche solo leggermente, il volto cambierebbe a tal punto da diventare un'altra faccia. L'orecchio, che ha una parte piuttosto secondaria in questa curiosa forma di analisi, è forse il più significativo per il gusto grafico dell'analisi. Ci devono essere due ragioni per questo: una, perché le linee dell'orecchio sono complesse, labirintiche e spesso calligrafiche; un altro motivo potrebbe essere che l'artista, di regola, è meno interessato all'orecchio quanto meno importante per quanto riguarda la somiglianza in quanto l'abbozzo dell'orecchio è spesso come la firma dell'artista. Tutte le sue peculiarità appaiono e sono chiaramente mostrate. Infatti, spesso diventa la sua firma. Le mani sono una fonte di buoni suggerimenti, ma non sono sicure come l'orecchio. Ora nella scuola veneta con la maggiore progressione del colore e della forma, lo schema cambia: quello che è caratteristico è il tratto del pennello, la modellazione netta della linea mentre presso i fiorentini il metodo di analisi cambia poco per la forma, una regola è sempre delineata, anche in tempi successivi.

Ci dovrebbero essere altri soggetti per affrontare il contributo dei tipi che i due paesi offrono come modelli dei costumi peculiari, ma questo ci porterebbe troppo oltre.

Questo parallelo e studio delle cause influenti non ha pretese di alcun metodo positivo, ma vuole forse solo provare che nell'arte non ci sono regole fisse, che ciò che guida

principalmente è il sentimento, che l'arte stessa sembra a volte suggerire regole anche forse con lo scopo di gettarli fuori bordo la prima volta; che l'apice dell'Arte può essere raggiunto per vie diverse e che le due scuole di pittura per vie diverse se non opposte hanno raggiunto lo stesso punto dove, attraverso i secoli, condividono ugualmente lo stesso successo e gloria.

APPENDICE V

R. Nobili, *A Vexed Question*, s.l, s.d. (in *Writings by RR. Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

It has been said only too often that when some striking case of forgery arises, like the one of Dossena, that Italy seems to have the monopoly in producing faked art, namely that “Fata Morgana”, the false chef d’oeuvre, which so many times has deceived not only beginners but real experts in art.

Italy may claim some ancestry in this matter but only because civilization shows new and then how this kind of evil arises: but now after so many years of civilization to Italy’s credit, the world at large having reached that favorable moment of the re-birth of the deplorable trade, Italy cannot be blamed if this very traffic has become a universal plague. As a rule, forgery in art seems to wait for certain moments in human progress, such as that in these days the rise in art forgery seems to fit the commercial equation of demand and supply.

This admitted, now that we have reached these peculiar conditions through a sort of historical repetition, it is not surprising if faking in art is now-a-days a sorrowful privilege of the world at large.

As a matter of fact, as we may quote later, there is not a Museum or Gallery, not a private collection in Europe or America which is not more or less infected with the plague of imitation.

We must resort to a panoramic view of this peculiar trade of present and past times to prove as already stated, that faking in art is a product that strictly belongs to peculiar moments of civilization very similar to one another no matter if in their appearance, centuries stand between.

For instance, the Greeks, we mean of course, the Athenians, owing to their peculiar state of civilization did not have faked art; Sparta certainly could not have been deceived in art because she had none.

The enlightened Greeks demanded of art, three things: that art in its public character should be a messenger of enjoyment, in the reach of everyone: that it should serve as a dynamic force for moral elevation, that through its magnificence it should prove the safe message of an elevated race for future generations.

As a consequence of the above tenets, the Greek artists became somehow the almoners of beauty, and art became a sort of priesthood, consequently the places where chief d'oeuvres of such a people were kept, were public buildings like the Acropolis, Parthenon, Areopagus or temples like the one at Delphi which had a famous Gallery of pictures and a collection of statues by the best sculptors, only three thousands of which statues were transported to Rome when Greece was conquered.

There is no record as far as I knew, of a private collection in Greece; true, there were two famous Libraries, the one of Aristotle the other of Theophrastus, but the volumes in these learned collections were not gathered for the sake of their covers or rich bindings as is very often the case today.

Besides, the private houses in Athens would have proved very unsafe guardians of treasures when one considers that in that city thieves were nicknamed "wall piercers", for as a rule when they went to steal, they preferred making a hole in the wall to breaking the door-lock.

The forgery in art which had found no ground in Greece, discovered in Rome all that was needed to foster the most luxurious vegetation of the plant.

It was natural that in the earlier period, the Romans were mostly given to agriculture and war, to such an extent that they not only had no time to dissipate in art but in their opinion art appeared a dangerous infection only tending to weaken the race.

Marcellus for the first time after the conquest of Sicily took to Rome, statues and pictures included in his war booty.

Fabius Maximus, called "The Shield of Rome", apostrophized Marcellus publicly in the Senate with these words:

"When I conquered Taranto I took to Rome only money and precious metals, leaving to the citizens the statues of their enraged gods so that they might weep over them."

Very curiously, even later when the Romans had taken to art and Rome had become the greatest art emporium, while they had learned to love art in the purity of its product yet they seemed to despise the artists, so Fabius Pieter, a Roman patrician was blamed because he not only embraced the career of a painter but signed his pictures as well.

There were many writers who proclaimed at large their contempt of art and artists; for example, Valerius at the time of Tiberius, who was called "Sordidum Studio": Petronius Arbiter, in the time of Nero in his Satiricon calls the Greek artists "Graeculi Delirantes".

Seneca did not wish art to be included in the history of worthy learning: however the Roman conquest and the greedy conqueror perhaps unconsciously, supplied Rome with a large artistic beauty, the means of arriving at that art which had been banished by the Romans.

The first collections, following the Greek customs were conveyed to the Capital and various Temples in Rome; gradually the Roman conquerors after their triumphs thought it fair to keep the greater part of the artistic booty; in this way the house of Sulla became the most interesting art Gallery in the city.

His pupil in war spoliation, Caius Verres, had perhaps the best collection of paintings, statues and precious things that Rome has ever seen.

Pompey built porticoes three quarters the length of Rome to house all his pictures, statues and even simple curios.

When warlike means of procuring treasures were lacking, and the conquerors had denuded Greece, Asia Minor and African soil of all their objects of art, in fact when conquerors and conquests became scarce, it happened that the collections of those times were dissolved, as was the case with Pompey when he was exiled and his collection sold at auction and bought by the newly rich or influential men like Mark Anthony who managed to secure three quarters of Pompey's collection with a vague promise of payment.

About this time the market of arts and curios was already established and everyone more or less who could afford to, felt in duty bound to become a collector of something and the whole thing became as much the fashion as was the mode in those days for ladies to speak Greek instead of Latin, just as today many prefer to speak French instead of their own language.

Increasing wealth had rather deformed the old type of art collector who was succeeded by the new-rich, the chief outcome of traffic and speculation; these new comers, in fact this new class who deluded themselves that any wealthy man or any fool, if you like, could become a collector, was the chief responsible factor in the increasing prosperity of forged art.

If we had time to recall some old types of Roman collectors of this epoch we should say for example, that the via Giulia, or the Septae, where antique art curios, genuine or faked were sold, had a great resemblance to many of our treuffeurs in many modern metropoli.

Tongilius or Paulus and a long list of types such as these collectors of olden times are not yet dead and can be detected by keen observers in our modern bric-a-brac shops; this is the moment in which faking is rampant.

Cicero, a rather snobbish collector, declared that in buying objects far he would not trust himself to signatures or possibly forged pseudo-alluring inscriptions.

Pliny, the Elder, gives a sort of receipt used by counterfeiters to imitate precious stones: Pliny the younger, wrote to one of his friends that he had bought a lovely statuette of the Corinthian metal but was in doubt as to the genuineness of his acquisition and awaited the coming of his friend declaring himself incompetent as a connoisseur, but said that in his judgment the statue was charming.

Martial speaking of one, Paulus, a collector of his time, says:

“It is difficult to tell which is false, his friends or the objects of his collection.”

In Roman times there was a type of some of our petty collectors of today, for Seneca speaks of a man who in Rome spent all his time collecting ants, bees and other insects which were eventually fossilized into amber: there was another who boasted to have in his collection, the precious remains of the Argonauts’ vessel.

One cause, the air ambiente, which through the folly of many who had no business to become collectors, became as it is now, extremely falsified; is it then surprising that even now as in those days, there should be clever fakers more interesting than their clients, the forger supplying chef d’oeuvres for fools at a time when fools were plentiful and genuine art, scarce.

Speaking of this epoch in Rome, one might add, that with due distance and difference of civilizations, our present period might be styled what the historian called the “re-birth” of an historical recurrence.

As a last stroke to the already depicted times, we could add that Roman guides used to show to the tourists a ship moored in the Tiber, stating that it was the one in which Aeneas had landed in Latium, and Lucien sums up the quandary in which the guides found themselves when they declared that foreigners were always ready to pay for fibs: the truth they would not accept gratis!”

Not very many years ago, when collectors belonged to that legion of real art lovers who seemed to have the “call”, the passion, the full understanding of the complex activities, required to mould the connoisseur, if faking in art existed in that period it was of a sporadic character.

The connoisseur of that time didn’t believe that the quality called the “collector’s touch” could be bought at any moment; that knowledge that meant hardship, earnest toil, study, research.

We are not prepared to swear that in these times the milieu was net infested by fools; these fools were actually fools; they had not the possibility of masquerading as art amateurs.

Essentially speaking, no matter if in our arguing we put the finger on the scar, the main difference between the time of Soanaget, Bonafait, Baron Daviglier and Piot; and in America, the late Quincey Shaw, is this; that sport having somewhat invaded the human activities, collecting also, has become somewhat fa sport, namely a form of activity in which the brain appears to play a secondary part.

To me, a longtime companion of the old type of art collector, it is simply surprising the levity with which new collectors of today plunge into the dangerous maelstrom of the antique business in the belief that even wealth with a summary knowledge of art and curios would be a sufficient life-buoy to keep them afloat.

The choice of the “right-hand” expert is at times almost as difficult as becoming an expert oneself: if I may exemplify [sic]:

Until Mr. Pierpont Morgan, who was a man of high ability and not actually unprepared to face the deceptions in the world of art, relied upon the consummate, practical knowledge of his friends and art critics, his sad experience reached appalling proportions.

No one can excuse the blaguardism [sic!] of the faker, and no one can help thinking that the faker is a man of uncommon ability and in our judgment far superior in his knowledge of art, to those Croesuses who arrogantly term themselves collectors.

If we could mention names and facts, our theory would be strongly supported by the hypothesis that foolishness which affected “collectomania” in Rome, is somewhat revived in our times and we could also with many examples prove the extreme levity of some art critics who generally praise a fake when they believe it the work of a Master, and turn turtle when the truth is revealed.

It is certain that Lorenzo the Magnificent was the best banker of his day, a poet and art collector; we wonder if now-a-days, bankers who have the inclination of imitating Lorenzo the Magnificent would not think it better to be collectors first and pets afterwards, as anyone can see that to become a poet first, might be dangerous... .

As every well behaving article on art must be ended with a moral summing up, we should prefer to turn the errand over to an epilogue; yes, an epilogue, which strange to say might contain a grain of that truth which is not food for fables.

Some years ago an art forger in an appalling case that was brought before the Tribunal was questioned by the Judge in this way:

“How is it that you succeeded in finding so many foolish customers as to make your trade possible?”

“Your Honor”, said the accused: “You must know that every day when the sun rises an imbecile is born.”

To which the Judge responded:

“What happens on cloudy days when the sun is not visible?”

“Why, Your Honor, even if the sun can’t be seen, an imbecile is born just the same!”

RICCARDO NOBILI

Traduzione: R. Nobili, *Un'annonosa questione*, s.l, s.d. (in *Writings by RR. Nobili, Box 1 (Mixed Materials)*, in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Troppo spesso si è detto che quando si presenta qualche caso eclatante di falso, come quello di Dossena, l'Italia sembra avere il monopolio della produzione di arte falsa, ovvero quella "Fata Morgana", il falso capo d'opera, che tanto molte volte ha ingannato non solo i principianti ma i veri esperti di arte.

L'Italia può vantare qualche ascendenza in questa materia ma solo perché la civiltà mostra ora e allora come nasca questo genere di male: ma ora, dopo tanti anni di civiltà al merito dell'Italia, il mondo in generale è giunto a quel momento favorevole della rinascita del deplorabile commercio, non si può biasimare l'Italia se proprio questo traffico è diventato una piaga universale. Di norma, la contraffazione nell'arte sembra attendere alcuni momenti del progresso umano, tanto che in questi giorni l'aumento della contraffazione nell'arte sembra adattarsi all'equazione commerciale di domanda e offerta.

Ciò ammesso, ora che abbiamo raggiunto queste condizioni peculiari attraverso una sorta di ripetizione storica, non sorprende se la falsificazione nell'arte è oggi un doloroso privilegio del mondo in generale.

In effetti, come citeremo in seguito, non c'è un Museo o una Galleria, non una collezione privata in Europa o in America che non sia più o meno infettata dalla piaga dell'imitazione.

Bisogna ricorrere ad una visione panoramica di questo peculiare mestiere del presente e del passato per dimostrare che, come già detto, la falsificazione nell'arte è un prodotto che appartiene strettamente a momenti peculiari di civiltà che, sebbene a prima vista vi siano secoli di distanza tra di esse, sono molto simili tra loro.

Per esempio, i Greci, intendiamo ovviamente gli Ateniesi, per il loro peculiare stato di civiltà non avevano l'arte falsa; Sparta certamente non poteva essere ingannata nell'arte perché non ne aveva.

I Greci illuminati pretendevano dall'arte tre cose: che l'arte nel suo carattere pubblico fosse messaggera di godimento, alla portata di tutti: che fungesse da forza dinamica per elevazione morale, che attraverso la sua magnificenza si dimostrasse sicuro messaggio di una razza elevata per le generazioni future.

Come conseguenza dei suddetti principi, gli artisti greci divennero in qualche modo elemosinieri della bellezza, e l'arte divenne una sorta di sacerdozio, di conseguenza i luoghi

dove venivano custoditi gli *chef d'oeuvres* di tale popolo, erano gli edifici pubblici come l'Acropoli, il Partenone, Areopago o templi come quello di Delfi che aveva una famosa Galleria di quadri e una collezione di statue dei migliori scultori, solo tremila delle quali furono trasportate a Roma quando la Grecia fu conquistata.

Non c'è traccia, per quanto ne so, di una collezione privata in Grecia; vero, c'erano due biblioteche famose, quella di Aristotele l'etere di Teofrasto, ma i volumi di queste colte raccolte non erano raccolti per amore delle loro copertine o delle loro ricche legature come molto spesso accade oggi.

D'altronde le case private di Atene si sarebbero rivelate custodi di tesori molto insicure se si pensa che in quella città i ladri erano soprannominati "sfondamuri", perché di norma quando andavano a rubare, preferivano fare un buco nel muro che rompere la serratura della porta.

La falsificazione dell'arte che non aveva trovato fondamento in Grecia, scoprì a Roma tutto ciò che era necessario per favorire la vegetazione più lussureggiante della pianta.

Era naturale che in epoca precedente i romani fossero per lo più dediti all'agricoltura e alla guerra, a tal punto che non solo non avevano tempo per disperdersi nell'arte ma a loro avviso l'arte sembrava una pericolosa infezione che tendeva solo a indebolire la razza.

Marcello per la prima volta dopo la conquista della Sicilia portò a Roma statue e quadri inclusi nel suo bottino di guerra.

Fabio Massimo, detto "lo Scudo di Roma", apostrofò pubblicamente Marcello in Senato con questi reparti:

«Quando conquistai Taranto portai a Roma solo denaro e metalli preziosi, lasciando ai cittadini le statue dei loro dei infuriati perché ne piangessero sopra».

Molto curiosamente, anche più tardi, quando i romani si erano avvicinati all'arte e Roma era diventata il più grande emporio d'arte, mentre avevano imparato ad amare l'arte nella purezza del suo prodotto, eppure sembravano disprezzare gli artisti, così Fabius Pieter, un patrizio romano, era incolpato perché non solo aveva abbracciato la carriera di pittore, ma aveva anche firmato i suoi quadri.

C'erano molti scrittori che proclamavano in generale il loro disprezzo dell'arte e degli artisti; per esempio, Valerio al tempo di Tiberio, che era chiamato "Sordidum Studio": Petronio Arbitro, al tempo di Nerone nel suo *Satiricon* chiama gli artisti greci "Graeculi Delirantes".

Seneca non volle che l'arte fosse inclusa nella storia della degna dottrina: tuttavia la conquista romana e l'avidio conquistatore, forse inconsciamente, fornirono a Roma una grande bellezza artistica, il mezzo per arrivare a quell'arte che era stata bandita dai romani.

Le prime raccolte, seguendo le usanze greche, furono convogliate nella Capitale e in vari Templi di Roma; gradualmente i conquistatori romani dopo i loro trionfi pensavano fosse giusto tenere la maggior parte del bottino artistico; in questo modo la casa di Silla divenne la Pinacoteca più interessante della città.

Il suo allievo in spoliazione di guerra, Caius Verres, possedeva forse la migliore collezione di dipinti, statue e cose preziose che Roma abbia mai visto.

Pompeo costruì portici lunghi tre quarti di Roma per ospitare tutti i suoi quadri, statue e anche semplici curiosità.

Quando mancavano i mezzi bellici per procurarsi tesori, ed i conquistatori avevano spogliato la Grecia, l'Asia Minore e il suolo africano di tutti i loro oggetti d'arte, infatti quando conquistatori e conquiste divennero scarse, avvenne che le raccolte di quei tempi si dissolvessero, come fu il caso di Pompeo, quando fu esiliato e la sua collezione venduta all'asta e acquistata da uomini divenuti recentemente ricchi o influenti, come Marco Antonio, che riuscirono ad assicurarsi tre quarti della collezione di Pompeo con una vaga promessa di pagamento.

In questo periodo era già istituito il mercato delle arti e delle curiosità e tutti coloro che più o meno potevano permetterselo, si sentivano in dovere di diventare collezionisti di qualcosa e il tutto divenne tanto di moda quanto lo era la moda a quei tempi per le dame parlare greco invece che latino, così come oggi molti preferiscono parlare francese invece della propria lingua.

L'aumento della ricchezza aveva piuttosto deformato il vecchio tipo di collezionista d'arte a cui succedettero i nuovi ricchi, il principale risultato del traffico e della speculazione; questi nuovi arrivati, in effetti questa nuova classe che si illudeva che qualsiasi uomo ricco o uno sciocco, se vuoi, potesse diventare un collezionista, era il principale fattore responsabile della crescente prosperità dell'arte contraffatta.

Se avessimo il tempo di ricordare alcuni tipi antichi di collezionisti romani di quest'epoca dovremmo dire ad esempio che la via Giulia, o i *septi*, dove si vendevano curiosità d'arte antica, genuini e falsi, aveva una grande somiglianza con molti dei nostri *treuffeurs* in molte metropoli moderne.

Tongilius o Paulus e un lungo elenco di tipi come questi collezionisti dei tempi antichi non sono ancora morti e possono essere rilevati da attenti osservatori nei nostri moderni negozi di cianfrusaglie; questo è il momento in cui la finzione dilaga.

Cicerone, un collezionista piuttosto snob, dichiarò che nell'acquistare oggetti lontani non si sarebbe affidato a firme e forse iscrizioni pseudo-allettanti.

Plinio il Vecchio fornisce una sorta di ricevuta usata dai falsari per imitare le pietre preziose: Plinio il Giovane, scrive ad un suo amico di aver comprato una bella statuetta di metallo corinzio ma dubita della genuinità del suo acquisto e attende l'arrivo dell'amico, dichiarandosi incapace intenditore, ma dice che a suo giudizio la statua è incantevole.

Marziale parlando di Paolo, collezionista del suo tempo, disse:

«È difficile dire quale sia più falso, i suoi amici o gli oggetti della sua collezione».

In epoca romana c'era una specie di seme dei nostri piccoli collezionisti di oggi, perché Seneca parla di un uomo che a Roma passava tutto il suo tempo a raccogliere formiche, api e insetti eterei che alla fine si erano fossilizzati in ambra: c'era un altro che affermava di avere nella sua collezione, i preziosi resti della nave degli Argonauti.

Una causa, le dinamiche dell'ambiente circostante, per la follia di molti che non avevano interesse a diventare collezionisti, divenne, come oggi, estremamente falsificata; è quindi sorprendente che anche ora come allora, ci dovrebbero essere intelligenti falsari più interessanti dei loro clienti, i primi creavano *chef d'oeuvres* a sentimento, in un'epoca in cui gli scocchi erano abbondanti e l'arte genuina, scarsa.

Parlando di questa epoca romana, si potrebbe aggiungere che, con la debita distanza e diversità di civiltà, il nostro periodo attuale potrebbe essere definito ciò che lo storico chiamava la "rinascita" di una ricorrenza storica.

Come ultima nota riguardo ai tempi già raffigurati, possiamo aggiungere che le guide romane erano solite mostrare ai turisti una nave ormeggiata nel Tevere, affermando che era quella in cui era sbarcato Enea nel Lazio, e Lucano riassume il dilemma nel quale si trovarono le guide quando dichiararono che gli stranieri erano sempre pronti a pagare: la verità è che non avrebbero accettato niente gratis!

Non molti anni fa, quando i collezionisti appartenevano a quella legione di vere leve dell'arte che sembravano avere la "chiamata", la passione, la piena comprensione delle complesse attività, necessarie per plasmare l'intenditore, se in quel periodo esisteva il falso in arte era di carattere sporadico.

Il *connoisseur* di allora non credeva che la qualità chiamata “tocco da collezione” potesse essere acquistata da un momento all’altro; quella conoscenza che significava difficoltà, seria fatica, studio, ricerca.

Noi non siamo pronti a giurare che in questi tempi l’ambiente era infestato dagli sciocchi; questi sciocchi erano in realtà sciocchi; non avevano la possibilità di mascherarsi da dilettanti d’arte.

In sostanza, non importa se in questa discussione abbiamo messo il dito nella piaga, la principale differenza tra il tempo di Soanaget, Bonafait, il barone Daviglier e Piot e, in America, il defunto Quincey Shaw, è che l’averne in qualche modo invaso le attività umane, anche il collezionismo, è diventato in un qualche modo uno sport, ossia una forma di attività in cui il cervello sembra svolgere un ruolo secondario.

Per me, compagno di lunga data del vecchio tipo di collezionista d’arte, è semplicemente sorprendente la leggerezza con cui i nuovi collezionisti oggi si immergono nel pericoloso vortice dell’antiquariato nella convinzione che anche la ricchezza con una conoscenza sommaria dell’arte e delle curiosità sarebbe essere un salvagente sufficiente per tenerli a galla.

La scelta dell’esperto “destro” è a volte difficile quasi quanto diventare un esperto a sua volta: se posso esemplificare:

Fino a quando il signor Pierpont Morgan, che era un uomo di grande abilità e nettezza, in realtà impreparato ad affrontare gli inganni nel mondo dell’arte, si affidò alla consumata e pratica conoscenza dei suoi amici e critici d’arte, la sua triste esperienza raggiunse proporzioni spaventose.

Nessuno può scusare la scaltrezza del falsario, e nessuno può fare a meno di pensare che il falsario sia un uomo di abilità fuori dal comune e a nostro giudizio di gran lunga superiore nella sua conoscenza dell’arte a quei Croeseus che arrogantemente si definiscono collezionisti.

Se potessimo citare nomi e fatti, la nostra teoria sarebbe fortemente supportata dall’ipotesi che la follia che ha colpito la “collectomania” a Roma, sia alquanto ravvivata ai nostri tempi e potremmo anche con molti esempi dimostrare l’estrema leggerezza di alcuni critici d’arte, che generalmente lodano un falso quando lo credono opera di un Maestro e si trasformano in tartaruga quando la verità viene rivelata.

È certo che Lorenzo il Magnifico fu il miglior banchiere del suo tempo, poeta e collezionista d’arte; ci chiediamo se oggi i banchieri che hanno la tendenza a imitare Lorenzo

il Magnifico non ritengano meglio essere prima collezionisti e poi animali da compagnia, poiché chiunque può vedere che diventare prima poeta potrebbe essere pericoloso...

Poiché ogni articolo di buona condotta sull'arte deve concludersi con una sintesi morale, dovremmo preferire trasformare la commissione in un epilogo; sì, un epilogo, che strano a dirsi potrebbe contenere un granello di quella verità che non è cibo per favole.

Alcuni anni fa, un falsario d'arte che era stato portato davanti al tribunale in una causa spaventosa, è stato interrogato dal giudice in questo modo:

«Com'è che sei riuscito a trovare così tanti clienti sciocchi da rendere possibile il tuo commercio?»

«Vostro onore», disse l'imputato: «Dovete sapere che ogni giorno, al sorgere del sole, nasce un imbecille».

Al che il giudice ha risposto:

«Cosa succede nei giorni nuvolosi quando il sole non è visibile?»

«Ebbene, Vostro Onore, anche se il sole non si vede, un imbecille nasce lo stesso!».

RICCARDO NOBILI

APPENDICE VI

F. J. Mather, *The Gentle Art of Faking by Riccardo Nobile*, "The Art Bulletin", 5, 1, settembre 1922, pp. 22-23.

THE GENTLE ART OF FAKING. By RICCARDO NOBILI. 8°. 318 PP., 31 ILLUSTRATIONS. PHILADELPHIA. J. B. LIPPINCOTT & CO., 1922.

Signor Nobile's handsomely made book offers considerably more than the title promises. Besides a full account of art forgeries, past and present, it furnishes a vivid and charming review of the whole history of art collecting in the Western world. Collecting seems to be always a symptom of artistic decadence. Art is public in its great periods. The great collecting nation of antiquity was not Greece but Rome, which produced her Marechal Soult, her forgers, her parvenu amateurs, her sycophant critics and dealers, her remnant of real connoisseurs quite after the fashion of New York today. Unquestionably, though Signor Nobile fails to mention the fact, Alexandria was a collecting city. The Greeks who assembled the great library, made grammars and commentaries, of course collected works of art. Indeed we may reasonably surmise that the general situation in second-century, B. C., Alexandria was quite comparable to that of eighteenth-century Paris, and that its influence was dominating throughout the civilized world of the time.

Between the fall of Rome and the faint dawn of the Renaissance intervene nearly nine centuries without individual collecting, though most of the rich abbeys may be considered as corporate collectors de facto. But Oliver Forzetta of Treviso, who flourished about 1335, seems to be the first Renaissance collector, hence the ancestor of the entire modern clan. A younger contemporary of Giotto, "we know that in the above year of 1335 he came to Venice to buy several pieces for his collection, manuscripts of the works of Seneca, Ovid, Sallust, Cicero, Titus Livius, etc., goldsmiths' work, fifty medals that had been promised him by a certain Simon, crystals, bronzes, four statues in marble, others representing lions, horses, nude figures, etc." Plainly Forzetta was the discursive sort of amateur of whom, as against the specialist, Signor Nobile approves. We modern collectors need feel no shame for our first ancestor.

Since the fourteenth century, collecting has steadily increased with a certain lowering of the competence of the average collector. Forgery began even with the Renaissance, but has been vastly accelerated in recent times through the appearance of many amateurs of

limited taste while of unlimited wealth, the shortage of available works of art, and the machinations of intelligent swindlers.

Signor Nobili, who has been behind the scenes with the great dealers, gives an account as thorough as interesting of honest imitations sold fraudulently for originals, of intentional forgeries, and of revamped and improved originals. Of the three classes the overt forgery is on the whole the least dangerous, for it will always be inferior in quality to the thing it simulates. But the honest imitation, as in the case of the Florentine sculptor Bastianini, may be of excellent quality, while the revamped object will be, like the curate's egg, entirely good and persuasive in carefully chosen spots. Let me illustrate.

The Sieneese imitations of Joni were never made to deceive. They did, as a fact, deceive the elect, owing partly to the ignorance, partly to the guile, of the dealers. Fifteen years ago, in the small shops of Florence, these wares were offered as old or new according to the dealer's estimate of the customer's knowledge. Today, from familiarity, Joni's imitations are quite harmless, which points Signor Nobili's hint that the finished collector must study Imitations and forgeries almost as carefully as originals.

The first old master I bought, an alluringly mellow profile of a Doge, was wrong, and it was one of the best purchases I ever made. And after more than twenty years of collecting, only recently, I confidently bought a skilfully revamped primitive. The incident is worth recounting, for it illustrates in small the insidious nature of "improved" originals. The picture was a little enthroned Madonna of Giottesque type. The figures at the side of the throne were old, the Madonna's head palpably repainted in a better style. I bought the panel expecting to find the Madonna's original head beneath the repaint. But there was no head there, only old gold ground. Apparently the gable top of the panel had been injured and a new gable made from another old panel had been spliced on to serve as a specious ground for the new head. I had docilely drawn all the inferences the forger intended me to draw. The moral is of course that the sides of old panels should be inspected as carefully as the backs and fronts.

No collector can read this book without profit. It is delightfully done, and so complete that I note no omissions except that of the notorious Venetian imitators, Pietro della Vecchia and Sebastiano Ricci. Numerous cuts show the excellence of the work of imitators and forgers up to today, thus asserting vividly the perils of modern amateurism. The only safeguards are caution, experience, and taste. Having these abundantly, the collector will not often be fooled, and will learn much from his occasional mishaps. In collecting, as in war, the balance between the offensive and defensive is never permanently upset, but the

moment emphatically calls for such strengthening of the defensive as Signor Nobili's charming book affords.

Frank Jewett Mather

Traduzione: F. J. Mather, *La nobile arte del falsificare di Riccardo Nobili*, "The Art Bulletin", 5, 1, settembre 1922, pp. 22-23.

LA NOBILE ARTE DEL FALSIFICARE. DI RICCARDO NOBILI. 8°. 318 PP., 31 ILLUSTRAZIONI.
PHILADELPHIA. J. B. LIPPINCOTT & CO., 1922.

Il libro ben fatto del signor Nobili offre molto di più di quanto promette il titolo. Oltre a un resoconto completo dei falsi d'arte, passati e presenti, fornisce una rassegna vivida e affascinante dell'intera storia del collezionismo d'arte nel mondo occidentale. Il collezionismo sembra essere sempre sintomo di decadenza artistica. L'arte è pubblica nei suoi grandi periodi. La grande nazione del collezionismo dell'antichità non era la Grecia, ma Roma, che produsse le sue anime marescialle, i suoi falsari, i suoi parvenu dilettanti, i suoi critici adulatori e mercanti, il suo residuo di veri intenditori abbastanza alla moda di New York di oggi. Indubbiamente, anche se il signor Nobili non menziona il fatto, Alessandria era una città collezionista. I Greci che radunarono la grande biblioteca, fecero grammatiche e commentari, naturalmente collezionarono opere d'arte. In effetti, possiamo ragionevolmente supporre che la situazione generale ad Alessandria del II secolo a.C. fosse del tutto paragonabile a quella della Parigi del diciottesimo secolo, e che la sua influenza fosse dominante in tutto il mondo civile dell'epoca.

Tra la caduta di Roma e la debole alba del Rinascimento intervengono quasi nove secoli senza collezionismo individuale, sebbene la maggior parte delle ricche abbazie possano essere considerate *de facto* come collezionisti corporativi. Ma Oliver Forzetta di Treviso, che fiorì intorno al 1335, sembra essere il primo collezionista rinascimentale, da qui l'antenato dell'intero clan moderno. Contemporaneo più giovane di Giotto, «sappiamo che nel suddetto anno 1335 venne a Venezia per acquistare alcuni pezzi per la sua collezione, manoscritti delle opere di Seneca, Ovidio, Sallustio, Cicerone, Tito Livio, ecc., opera di orafi, cinquanta medaglie che gli erano state promesse da un certo Simone, cristalli, bronzi, quattro statue di marmo, altre rappresentanti leoni, cavalli, nudi, ecc». Evidentemente Forzetta era la specie di dilettante discorsivo di cui il signor Nobili approva, contro lo specialista. Noi collezionisti moderni non dobbiamo vergognarci per il nostro primo antenato.

A partire dal XIV secolo il collezionismo è in costante aumento con un certo abbassamento della competenza del collezionista medio. La falsificazione iniziò anche con il Rinascimento, ma negli ultimi tempi è stata notevolmente accelerata dall'apparizione di molti

dilettanti dal gusto limitato e dalla ricchezza illimitata, dalla carenza di opere d'arte disponibili e dalle macchinazioni di truffatori intelligenti.

Il signor Nobili, che è stato dietro le quinte de' grandi mercanti, fa un resoconto tanto completo quanto interessante di imitazioni oneste vendute fraudolentemente per originali, di falsi intenzionali, e di originali rinnovati e migliorati. Delle tre classi la falsificazione palese è nel complesso la meno pericolosa, poiché sarà sempre di qualità inferiore a ciò che simula. Ma l'onesta imitazione, come nel caso dello scultore fiorentino Bastianini, può essere di ottima qualità, mentre l'oggetto rinnovato sarà, come l'uovo del curato, del tutto buono e persuasivo in luoghi scelti con cura. Lasciami illustrare.

Le imitazioni senesi di Joni non furono mai fatte ingannare. In effetti, hanno ingannato gli eletti, in parte a causa dell'ignoranza, in parte per l'astuzia dei mercanti. Quindici anni fa, nelle piccole botteghe fiorentine, queste mercanzie venivano offerte come vecchie o nuove secondo il preventivo del commerciante delle conoscenze del cliente. Oggi, per familiarità, le imitazioni di Joni sono abbastanza innocue, il che indica l'accenno del signor Nobili che il collezionista finito deve studiare imitazioni e falsi quasi con la stessa attenzione degli originali.

Il primo antico maestro che ho comprato, un profilo seducente e dolce di un Doge, era sbagliato, ed è stato uno dei migliori acquisti che abbia mai fatto. E dopo più di vent'anni di collezionismo, solo di recente, ho acquistato con sicurezza un primitivo abilmente rinnovato. Vale la pena raccontare l'incidente, perché illustra in piccolo la natura insidiosa degli originali "migliorati". Il quadro era una madonnina in trono di tipo giottesco. Le figure ai lati del trono erano antiche, la testa della Madonna ridipinta palpabilmente in uno stile migliore. Ho comprato il pannello sperando di trovare la testa originale della Madonna sotto la riverniciatura. Ma non c'era testa lì, solo vecchio fondo d'oro. Apparentemente la parte superiore del timpano del pannello era stata ferita e un nuovo timpano ricavato da un altro vecchio pannello era stato impiombato per fungere da terreno specioso per la nuova testa. Avevo docilmente tratto tutte le deduzioni che il falsario intendeva farmi trarre. La morale è ovviamente che i lati dei vecchi pannelli dovrebbero essere ispezionati con la stessa attenzione dei dorsi e dei frontali.

Nessun collezionista può leggere questo libro senza profitto. È deliziosamente fatto, e così completo che non noto omissioni tranne quella dei famigerati imitatori veneziani, Pietro della Vecchia e Sebastiano Ricci. Numerosi tagli mostrano l'eccellenza del lavoro di imitatori e falsari fino ad oggi, affermando così vividamente i pericoli del dilettantismo moderno. Le uniche salvaguardie sono la prudenza, l'esperienza e il gusto. Avendo questi in

abbondanza, il collezionista non sarà spesso ingannato e imparerà molto dai suoi incidenti occasionali. Nel collezionismo, come nella guerra, l'equilibrio tra l'offensiva e la difensiva non è mai permanentemente sconvolto, ma il momento richiede enfaticamente un tale rafforzamento della difensiva come offre il grazioso libro del signor Nobili.

Frank Jewett Mather

APPENDICE VII

Brilliant Lecture by Signor Riccardo Nobili on "Portraits and Caricatures" before the Atheneum in Venice, Venezia, s.d., in Writings by RR. Nobili, Box 1 (Mixed Materials), in Grace Nobili Papers SSC-MS-0014, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Brilliant Lecture by Signor Riccardo Nobili
on "Portraits and Caricatures"
before the Atheneum in Venice

A memorable hour was spent last Saturday afternoon when the Hall of the Atheneum In Venice was thronged to overflowing with an enthusiastic audience of Venetians and foreigners for the Lecture on "Portraits and Caricatures" the art critic and popular lecturer on art; Signor Riccardo Nobili, who developed his theme in simple, direct form, in a conversational [sic!] tone and delightfully unstudied matter, rather rare in the lecture field.

The speaker said he did not intend to elaborate his subject too widely otherwise he would arrive at infinity!

He kept faith with his promise.

In alluding to the difference between the photographic portrait and the portrait as a work of art, Signor Nobili said that the former at times rendered the likeness very disputable and sometimes different portraits of the same person resembled the original so slightly that even today there might be occur what happened in the time of the Czar.

It seems that one of the Chiefs of the Russian Police was diligently searching for a noted Nihilist of whom he had five photographs: handing these to his men he said: "Arrest them...all five!"

"The opinions regarding the resemblance of a photographic portrait and one in which the Artist has painted from the original". said Signor Nobili. "vary according to individual impressions". Apropos of this he related an amusing incident of that Duke [sic!] of Naples who protested to the Artist who had painted a portrait of his wife that it did not resemble her in the least.

The Artist took back the portrait; added the figure of an Ethiopian in the act of kissing the Duchess; and placed the canvas in a public place.

The Duke was furious: but the Artist, the upper hand pointed out to his patron that the Duke's anger was the most evident proof that the portrait resembled the original.

After speaking of the photograph as differing from the portrait which gives forcibly the sensation of life; Signor Nobili exhibited numerous beautiful slides of historical men and women immortalized by the brush of Raphael, Titian, Tintoretto etc. and then spoke of that complexity of satire and sarcasm..the caricatures, limiting himself to illustrations by French Artists; masters in this field: the slides shown being personalities of ancient epochs of France. some of which drawing has cost the Artists no little annoyance: indeed there were those among them who narrowly escaped being called into Court!

The appreciation and response of the audience throughout the evening was a unanimous tribute to the cultural, whimsical gist which characterizes all Signor Nobili's lectures.

Traduzione: *Una brillante lezione del Signor Riccardo Nobili sui “Ritratti e Caricature” presso l’Ateneo di Venezia, Venezia, s.d., in Writings by RR. Nobili, Box 1 (Mixed Materials), in Grace Nobili Papers SSC-MS-0014, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).*

*Una brillante lezione del Signor Riccardo Nobili
sui “Ritratti e Caricature”
presso l’Ateneo di Venezia,*

Un’ora memorabile è stata trascorsa lo scorso sabato pomeriggio quando la Sala dell’Ateneo di Venezia si è riempita di un pubblico entusiasta di veneziani e stranieri per la Lezione sui “Ritratti e Caricature” del critico d’arte e divulgatore d’arte; il Signor Riccardo Nobili, che ha sviluppato il suo tema in forma semplice, diretta, in tono conversazionale e materia deliziosamente non studiata, piuttosto rara nel campo delle lezioni.

L’oratore ha detto che non intendeva approfondire il suo argomento in modo troppo ampio, altrimenti sarebbe arrivato a l’infinito!

Ha mantenuto fede alla sua promessa.

Alludendo alla differenza tra il ritratto fotografico e il ritratto come opera d’arte, il signor Nobili disse che il primo rendeva talora molto discutibile la leonessa e talora diversi ritratti di una stessa persona somigliavano così poco all’originale, che anche oggi potrebbe accadere ciò che accadde al tempo dello Zar.

Sembra che uno dei capi della polizia russa stesse diligentemente cercando un noto nichilista di cui aveva cinque fotografie: porgendole ai suoi uomini disse: «Arrestateli...tutti e cinque!».

«L’opinione relativa alla rinascita di un ritratto fotografico e quello in cui l’Artista ha dipinto dall’originale». Disse il signor Nobili. «Variano secondo le impressioni individuali». A proposito di ciò riferì un divertente episodio di quel Duca di Napoli che protestò all’Artista dicendo che aveva dipinto un ritratto della moglie che non le somigliava minimamente.

L’artista riprese il ritratto; aggiunta la figura di un etiope nell’atto di baciare la Duchessa; e collocò la tela in un luogo pubblico.

Il Duca era furioso: ma l’artista, prepotentemente, fece notare al suo mecenate che l’ira del Duca era il più evidente stimolo che il ritratto somigliava all’originale.

Dopo aver parlato della fotografia come diversa dal ritratto che dà forzatamente la sensazione della vita; il Signor Nobili espose numerose belle diapositive di uomini e donne

storici immortalati dal pennello di Raffaello, Tiziano, Tintoretto ecc. e poi parlò di quella complessità della satira e del sarcasmo...le caricature, limitandosi alle illustrazioni di Artisti francesi; maestri in questo campo: le diapositive mostrate sono personaggi di epoche antiche della Francia. alcuni dei quali il disegno è costato non poca seccatura agli Artisti: anzi c'era fra loro quelli che scamparono per un pelo alla chiamata a Corte!

L'apprezzamento e la risposta del pubblico per tutta la serata è stato un omaggio unanime all'essenza culturale e stravagante che caratterizza tutte le conferenze del Signor Nobili.

BIBLIOGRAFIA

Documenti archivistici

I. Archivio Biblioteca della Quadriennale, Roma.

Fondo fotografico

ASQII.32u. 18/62

ASQII.32u. 18/63

I. Archivio storico del Gabinetto Scientifico Letterario G.P.Vieusseux, Firenze.

Fondo Nello Tarchiani

NTarc.I. 416.1-2

NTarc.I.416.2

NTarc.I.416.2/4

NTarc.I.416.2/13

NTarc.I.416.2/14

NTarc.I. 416.2/18

NTarc.I.416.2/21

Fondo Tassinari-Colnaghi-Malvani

TCM.Ta.IV.9.3.1

TCM.Ta.IV.9.3.1/5

TCM.Ta.IV.9.4.33

II. Archivio storico dei Musei Civici Fiorentini, Firenze.

Fondo Stefano Bardini

Corrispondenza

Conti saldati

Conti di famiglia

IV. Archivio storico e bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

Fondo Ugo Ojetti

Sottounità: 1. Riccardo Nobili 2. Grace Cleveland Porter

Unità di conservazione: Cassetta 53 ins. 1.

V. Archivio Storico delle Arti Contemporanea, Venezia.

Mediateca NICAUD-NUTI

ASAC A1. INV. 31106 Nobili Riccardo

Fototeca Artisti

N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili

VI. Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts.

Grace Nobili Papers SSC-MS-0014, 1880-1953.

Box 1 (Mixed Materials)

Art exhibitions - Showing R. Nobili's paintings

Biography - Grace Cleveland Porter Nobili

Biography - Riccardo Nobili

Writings by RR. Nobili

Writings - Play - "The Wedding Gift"- Riccardo Nobili

Box 3 (Mixed Materials)

Correspondence - Gould, Cecil H., 1940s

Correspondance - Miscellaneous

Pencil sketches and paper designed by R. Nobili

Photographs of artwork by R. Nobili

Photographs - Family

VII. The Archives of University College, Oxford.

Oxford Univeristy College

UC:CO1/2/A7/5.

**VIII. Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance,
Biblioteca Berenson, Firenze.**

Bernard and Mary Berenson Papers

Ms B8 Box 14

Volumi, dizionari, cataloghi, tesi e articoli

M. T. Cicerone, *In Verrem* paragrafo 1, actio 2, libro 4.

M. T. Cicerone, *Epistulae ad Atticum*, Libro 6, lettera 1, sezione 26.

G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550.

R. De Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, Paris 1708.

J. Richardson, *Two Discourses*, London 1719.

G. L. Leclerc Buffon, *Discours sur le style*, Paris 1753.

B. R. Haydon, *On the judgement of connoisseurs being preferred to that of professional men*, "The Examiner", 17 marzo 1816, p. 163.

Le lettere di M. T. Cicerone disposte per ordine dei tempi, a cura di L. Mabil, v. 5, Padova 1819.

C. Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, Firenze 1859.

A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, II, Firenze 1879-1880.

Catalogo delle opere ammesse all'esposizione solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1880, Firenze 1880.

Meccanica agraria. Le seminatrici, "Monitore industriale italiano. Gazzetta dei Tramvia", 10 gennaio 1881.

Esposizione generale italiana in Torino. Divisione I. Belle Arti. Arte Contemporanea. Catalogo ufficiale, (Torino 26 aprile 1884 - 17 novembre 1884), Torino 1884.

Onoranze funebri, “Bollettino della R. Società Toscana di Orticultura”, 2.a Serie, Vol. 1, No. 12, Firenze dicembre 1886, p. 374.

B. E. Maineri, *Serena o La famiglia Onorati*, Firenze 1888.

R. Nobili, *The Académie Julian*, “The Cosmopolitan”, 8 novembre 1889, pp. 747-766.

Esposizione Beatrice. Mostra nazionale di lavori femminili, catalogo della mostra, (Firenze maggio - giugno 1890), Firenze 1890.

R. Nobili, *The Salon*, “The Cosmopolitan”, XII, 3 gennaio 1892, pp. 268-276

Riccardo Nobili, “The Cosmopolitan”, XII, 3, gennaio 1892.

The Cosmopolitan, “The Boston News”, 7 gennaio 1892.

G. Morelli, *Della pittura italiana: studi storico-critici*, Milano 1897

A Modern Antique by Riccardo Nobili, “The Spectator”, 15 febbraio 1908.

A Modern Antique by Riccardo Nobili, “The Spectator”, 29 febbraio 1908.

R. Nobili, *A Modern Antique. A Florentine story*, Edinburgh - London 1908.

R. Nobili, *Gli Uffici d'Esportazione*, “La Voce”, I, 3, 11 febbraio 1909, pp. 33-34.

P. Pollard, *Restoration in Florence. Outrages on masterpiece current*, “Boston Evening Transcript”, 13 aprile 1910.

P. Pollard, *What we know about art. As revealed in Boston Gallery conversations*, “Boston Evening Transcript”, 21 dicembre 1910.

To honor Shelley and Ouida, “The Leader Regina”, 13 settembre 1913.

E. Carpenter, *My Days and Dreams*, London 1916.

G. D. Herron *The revival of Italy*, London 1922.

F. J. Mather, *The Gentle Art of Faking by Riccardo Nobili*, "The Art Bulletin", 5, 1, settembre 1922, pp. 22-23.

In Realm of Bookland, "San Francisco news letter", 7 gennaio 1922.

R. Nobili, *The Gentle Art of Faking. A History of the Methods of Producing Imitations & Spurious Works of Art from the Earliest Times up to the Present Day*, London 1922.

F. J. Haskin, *Art faked and fakers*, "St. Joseph Gazette", 26 giugno 1923.

F. J. Haskin, *Haskin's Letter*, "Dubuque Telegraph-Herald", 20 luglio 1923.

S. Brinton, *Notes from Italy*, "The Connoisseur", LXXVIII, 312, agosto 1927.

On the left bank, "The Paris Times", 22 marzo 1928, p. 3.

R. Nobili, *Reminiscences of the late Pierpont Morgan Sr. As an Art Collector*, Firenze 1930.

C. Roberts, *Half Way. An autobiography*, London 1931.

G. Thomas, *A Vital Autobiography. Half Way by Cecil Roberts*, "The Spectator", 1 maggio 1931, p. 31.

18. *Esposizione biennale internazionale d'arte, 1932*, catalogo generale (Venezia 28 aprile 1932 - 28 ottobre 1932), Venezia 1932.

I. F. Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Firenze 1932.

Porter-Nobili, "The Summit Herald", 16 dicembre 1932.

Miss Grace C. Porter engaged to marry; War-Time Red Cross Nurse in Italy to Wed Cavaliere Riccardo Nobili, "The New York Times", 17 dicembre 1932, p. 21.

Grace C. Porter wed to Italian Painter; Relative of President Cleveland Married to Riccardo Nobili in Florence, "The New York Times", 21 gennaio 1933.

A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento: dizionario critico e documentario*, Milano 1934.

C. Roberts, *The guests arrive*, London 1934.

E. Hebborn, *Drawn to trouble. Confessions of a master forger. A memoir*, New York 1934.

King Inaugurates Venice Art Exposition, "Chicago Daily Tribune", 19 maggio 1934, p. 5.

Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale, catalogo generale, (Roma, Palazzo delle Esposizioni 5 febbraio - 31 luglio 1935), Roma 1935.

20. *Esposizione biennale internazionale d'arte, 1936, Terza edizione definitiva*, catalogo generale, (Venezia 1 giugno - 30 settembre 1936), Venezia 1936.

O. L. Passarella, *Arte italiana alla XX Biennale*, "Il Gazzettino di Venezia", 7 giugno 1936.

F. Corò, *Le incisioni, le xilografie ed i disegni nella XX Mostra Internazionale d'Arte di Venezia*, "L'avvenire di Tripoli", 24 giugno 1936.

Art Forgers, "Times", 9 settembre 1937.

Un pensiero di uno "specialista". La "Domus Amicorum" e R. Nobili, "Gazzetta di Venezia", 4 marzo 1937.

21. *Esposizione biennale internazionale d'arte, 1938, Terza edizione definitiva*, catalogo generale, (Venezia 1 giugno - 30 settembre 1936), Venezia 1938.

A. Maraini, *Cronache d'arte. Caratteri della Biennale*, "Il Popolo di Trieste", 3 agosto 1938.

G. Dell'Oro, *L'arte decorativa alla Biennale*, "Corriere Padano", 4 agosto 1938.

La sezione italiana alla XXI Biennale, "Il Corriere della Sera", 26 maggio 1938.

Panoramica di vigilia alla XXI Biennale, "Il Telegrafo", 26 maggio 1938.

III Quadriennale d'Arte Nazionale, catalogo generale, (Roma, Palazzo delle Esposizioni 5 febbraio - 22 luglio 1939), Roma 1939.

C. Fehrer, *The Julian Academy*, Paris 1868-1939.

E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, III. L-Z, Paris 1939.

G. Dell'Oro, *Riccardo Nobili pittore e scrittore della Laguna*, "Il Brennero", 5 aprile 1939.

Nel trigesimo della morte di Riccardo Nobili, "La nazione", 11 luglio 1939

S. Brinton, *Signor Riccardo Nobili*, "London Times", 26 giugno 1939, p. 9.

S. Brinton, *The Late Cav Riccardo Nobili*, "Apollo", 30, 1939, p. 90.

T. Gianniotti, *Riccardo Nobili*, "Ateneo Veneto", 126, luglio-agosto 1939, p. 105.

Manifestazioni di cultura e d'arte. La mostra di Riccardo Nobili, "Il Telegrafo", 21 marzo 1940.

A. Maraini, *Riccardo Nobili*, "Gazzetta di Venezia", 24 marzo 1940.

La Mostra di Riccardo Nobili alla «Leonardo», "La Nazione", 26 marzo 1940.

Art Exhibitions, "Weekly News", 30 marzo 1940.

Il recente acquisto della Galleria d'Arte Moderna di Firenze, "La nazione", 6 aprile 1940.

“*La Pioggia*” in una *pittura di R. Nobili*, “Il telegrafo”, 5 maggio 1940.

Mostra di Riccardo Nobili, catalogo della mostra (Firenze, Società Leonardo da Vinci, 21 marzo - 8 aprile 1940), a cura della Commissione d'Arte della Leonardo da Vinci M. Salmi, P. N. Berardi, O. Giglioli, F. Rossi, G. Vagnetti, Firenze 1940.

Una mostra a Firenze delle opere di Riccardo Nobili, “Gazzettino”, 20 marzo 1940.

Un dipinto di Riccardo Nobili nella Galleria d'Arte Moderna, “La Nazione”, 3 aprile 1940.

Una Mostra Postuma di Riccardo Nobili, “Le Tre Venezie”, N 4 Anno XV, aprile 1940, XVIII, Venezia 1940, pp. 68-69.

E. Gombrich, *Botticelli's Mythologies. A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 8, 1945, pp. 7-60.

M. Davies, *The Course of Events*, in *The War - Time Storage in Wales of Pictures from the National Gallery*, London 1946.

Mostra di pittura e scultura dell'800 contemporanea e di arte antica con una lettera di Carlo Hautmann, catalogo della mostra, a cura di Associazione nazionale degli artisti, Firenze 1946.

Pitture e sculture dell'800 contemporanee e di arte antica, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte febbraio - marzo 1946), a cura dell'Associazione Nazionale degli Artisti, Firenze 1946.

Galleria d'Arte. Ricordo di Nobili, “Gazzetta di Venezia”, 27 giugno 1947.

L. Bellini, G. De Chirico, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze 1947.

O. Giglioli, *Four Unknown Portraits*, “Burlington Magazine”, Vol. 92, No. 570, settembre 1950, pp. 269-270.

B. Righini, *I periodici fiorentini 1597-1950. Catalogo ragionato*, 2 voll., Firenze 1955.

- L. Lanoizelée, *Les Bouquinistes des quais de Paris*, Paris 1956.
- C. H. M. Gould, *An Introduction to Italian Renaissance Paintings*, London 1957.
- F. Arnau, *Arte della falsificazione. Falsificazione dell'arte*, Milano 1960 (ed. originale, *Kunst der Fälscher, Fälscher der Kunst*, Düsseldorf 1953).
- O. Kurz, *Falsi e falsari*, Venezia 1961, (ed. originale *Fakes*, London 1948).
- C. Brandi, *Restauro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume XI, Firenze 1963, pp. 322-332.
- C. Brandi, *Teoria del restauro*, lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, con bibliografia generale dell'autore, Roma 1963.
- G. Bolaffi, *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani. Dall' XI al XX secolo*, vol. 8, Torino 1975.
- G. Nobili, *Memorie lontane*, Torino 1975.
- C. H. M. Gould, *The paintings of Correggio*, New York 1976.
- T. Keating, F. Norman, G. Norman, *The fake's progress. The story of a master forger*, London 1978.
- C. H. M. Gould, *Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History*, London 1981.
- E. Spalletti, *Ciseri, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 26, Roma 1982.
- G. Gentilini, *Donatello fra Sette e Ottocento*, in *Omaggio a Donatello*, Firenze 1985, pp. 442-444.
- L. Auchincloss, *J.P. Morgan. The Financier as Collector*, New York 1990.
- A. Bernardini, *Archivio del cinema italiano*, 1, Roma 1991.
- E. Hebborn, *Drawn to trouble. Confessions of a master forger. A memoir*, New York 1991.

- R. Hughes, *The Shock of the New. Art and the Century of Change*, Eastbourne 1991.
- M. Mondì, *Per un catalogo dell'opera di Vittorio Zecchin (1878-1947)*, tesi di laurea, relatore L. Puppi, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 1991-1992.
- A. Bruschi, *Stefano Bardini. Si scopron le tombe, si levano i morti*, Firenze 1992.
- Il processo di Verre*, a cura di N. Marinone, L. Fiocchi, Milano 1992.
- M. T. Cicerone, *Il processo di Verre*, introduzione di N. Marinone, traduzione e note di L. Fiocchi, Milano 1992.
- E. Panofsky, *History of Art as a Humanistic Discipline*, in *Meaning in the Visual Art*, London 1993.
- Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, a cura di M. Jones, M. Spagnol, Milano 1993.
- A. Baboni, R. Bossaglia, *La pittura toscana dopo la macchia. 1865-1920: l'evoluzione della pittura del vero: intrecci con la macchia e inizi del naturalismo, il vero tra pittura di genere, di storia e d'accademia*, Novara 1994.
- C. Fehrer, *Woman at the Académie Julian in Paris*, "The Burlington Magazine", Vol. 136, No. 1100, novembre 1994, pp. 752-757.
- Cecil Gould. Art Expert.75*, "The New York Times", 23 maggio 1994.
- T. Mullally, *Cecil Gould*, "The Independent", 3 giugno 1994.
- D. Durbè, *Fattori, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 45, Roma 1995.
- C. Brandi, *Il concetto di falsificazione*, contributo alla voce *falsificazione* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, v. V, coll. 312-315, Venezia, Roma 1961.

Nobili, Riccardo, Dizionario degli artisti, a cura di C. Bonagura, in *Pittori & pittura dell'Ottocento italiano*, a cura di G. Matteucci, P. Nicholls, Roma 1996-1997.

Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944, Milano 1997.

C. Piersimoni, *In ricordo di Stefano Cairola*, in *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una Avanguardia*, catalogo della mostra (Vicenza, 13 settembre - 16 novembre 1997), Vicenza 1997, pp. 130-139.

C. Piersimoni, *Chi era Stefano Cairola?*, in *Renato Guttuso. Dipinti e disegni 1932 - 1986*, a cura di E. Crispolti, F. Carapezza, M. Duranti, S. Zanmarini, Bologna 1998, pp. 225-227.

I tesori di un antiquario. Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini, a cura di C. Acidini Luchinat, M. Scalini, I. Taddei, Livorno, 1998.

I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli, a cura di J. Anderson, M. Massa, Ancona 2000.

Il ritratto. Capolavori tra la storia e l'eternità, a cura di S. Zuffi, Milano 2000.

A. G. De Marchi, *Falsi primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Torino 2001.

G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001.

L. Orvieto, *Storia di Angiolo e Laura*, Firenze 2001.

R. Weston, *Modernism*, New York 2001.

S. Bietoletti, *I macchiaioli: la storia, gli artisti, le opere*, Firenze 2001.

Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137

S. Beccastrini, *Vista nova: il cinema in Toscana, la Toscana nel cinema*, Firenze 2002.

D. Noël, *Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, “Clio. Femmes, Genre, Histoire”, 19, Parigi 2004, pp. 85-103.

Il ritratto nel Veneto 1866-1945, a cura di D. Arich De Finetti, S. Marinelli, Verona 2005.

G. Dessons, «Faire un livre» Buffon, le style et l'homme, in *Le Bonheur de la littérature. Variations critiques pour Béatrice Didier*, a cura di J. Neefs, C. Montalbetti, Paris 2005.

Desiderio da Settignano: la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento, catalogo della mostra (Parigi - Firenze - Washington 2007), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, N. Penny, Milano 2007.

I luoghi di Giovanni Fattori. Nell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Passato e presente, a cura di A. Gallo Martucci, G. Videtta, Firenze 2008.

J. Bieri, *Percy Bysshe Shelley. A Biography*, Baltimore 2008.

La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale, a cura di C. Sisi, A. Salvador, v. II, Livorno 2008.

C. Helstosky, *Giovanni Bastianini, Art Forgery, and the Market in Nineteenth-Century Italy*, “The Journal of Modern History”, 81, 2009, pp. 793-823.

T. Lenain, *Art Forgery. The history of a Modern Obsession*, London 2011.

Fondo Tassinari-Colnaghi-Mahvani, a cura di V. Frosali, Firenze 2012.

A. Fiderer Moskowitz, *Forging Authenticity. Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-Century Florence*, Firenze 2013.

A. Paolini, *Nobili, Niccolò Onofrio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma 2013.

A. Tunesi, *Stefano Bardini's Photographic Archive. A visual historical document*, tesi di dottorato, supervisors M. Westgarth, A. H. Moore, The University of Leeds, 2014.

<<https://etheses.whiterose.ac.uk/7490/1/correct%20copy%20for%20hard%20binding.pdf>>.

J. R. Allan, *Simonetta Cattaneo Vespucci: Beauty, Politics, Literature and Art in Early Renaissance Florence*, tesi di dottorato, relatore Dr Ita Mac Carthy, correlatore David Hemsoll, Università di Birmingham, 2014.

< https://etheses.bham.ac.uk//id/eprint/5616/3/Allan15PhD_Redacted.pdf>.

R. Valandro, *Paolo Boldrin: un artista solo di regime? Le vicende biografiche le opere e i giorni*, Monselice 2014.

M. Vázquez Astorga, *Cronaca dei caffè storici di Firenze 1865-1900*, Firenze 2015.

C. Crosera, *Umberto Veruda*, Trieste 2017

Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860 to 1940, a cura di L. Catterson, Leida 2017.

L. Catterson, *From Florence, to London, to New York. Mr. Morgan's Bronze Doors*, "Nineteenth-Century Art Worldwide", Vol. 16, No. 2, autunno 2017.

Voglia d'Italia. Il Collezionismo internazionale nella Roma del Vittoriano, catalogo di mostra (Roma, Palazzo Venezia e Gallerie Sacconi al Vittoriano 7 dicembre 2017- 4marzo 2018), a cura di E. Pellegrini, Napoli 2017.

A. Scardino Belzer, *Women's Experiences with War, in Italy in the Era of the Great War*, a cura di V. Wilcox, Leiden - Boston 2018, pp. 253-271.

J. M. Borella, *Les bouquinistes entrent au patrimoine immatériel français*, "La Croix", Parigi 20 febbraio 2019.

L. Catterson, *Bardini, His Conservative Side, and the Protection of Frescoes*, in *Stefano Bardini "estrattista". Affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, a cura di L. Ciancabilla, C. Giometti, Pisa 2019, pp. 79-92.

La Società d'Incoraggiamento d'Arte e Mestieri. Un modello di innovazione continua, a cura di D. Piparo, R. Capozucca, Milano 2019.

S. Settis, *Morelli, l'attribuzionista*, "Il sole 24 ore", 24 novembre 2019, p. 36.

The Gentle Art of Fake Arts. Teorie e dibattiti sul falso, a cura di T. Casini, L. Lombardi, Cinisello Balsamo 2019.

E. Bernard, *Il fake e l'arte contemporanea*, "Predella Journal of Visual Arts", 47, Pisa novembre 2020, pp. 191-195.

F. Conti, *Usque ad finem. Il Gabinetto di Visseux nella Grande Guerra*, "Antologia Vieusseux", 76, Firenze, gennaio aprile 2020, pp. 5-36.

N. Charney, *L'arte del falso*, Monza 2020.

T. Öcal, *Giovanni Bastianini in incognito. Der Fälscher als heimlicher Protagonist in Riccardo Nobilis Roman A Modern Antique*, in H. Keazor, Henry, M. Effinger, *FAKE. Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, Heidelberg, 2020, pp. 35-43.

Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 3 ottobre 2021 - 27 febbraio 2022), a cura di D. Del Bufalo, M. Horak, Roma 2021.

SITOGRAFIA

<<https://www.artuk.org/discover/artworks/gioconda-mary-hulton-18871940-131111>>.

<<https://www.beniculturali.it/luogo/museo-e-galleria-mozzi-bardini>>.

<<https://www.catalogo.beniculturali.it>>.

<<https://www.circoloartisticasadante.com>>.

< <https://www.cosmopolitan.com>>.

<<https://www.findingaids.smith.edu>>.

<<https://www.georgofili.it>>.

<<https://www.sites.google.com/site/academiejulian/n/nobili>>.

INDICE DELLE IMMAGINI

Fig. 1. Aula della Scuola Libera del Nudo presso l'Accademia fiorentina, Firenze, 1900 circa (da A.P. Torresi, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara 1996, p. 11).

Fig. 2. Vittorio Turati, da Riccardo Nobili, *Il soldato*, incisione (da B.E. Maineri, *Serena o La famiglia Onorati*, Firenze 1888, p. 7).

Fig. 3. Vittorio Turati, da Riccardo Nobili, *Tre uomini*, incisione (da B.E. Maineri, *Serena o La famiglia Onorati*, Firenze 1888, p. 53).

Fig. 4. Vittorio Turati, da Riccardo Nobili, *Il contadino*, incisione (da B.E. Maineri, *Serena o La famiglia Onorati*, Firenze 1888, p. 59).

Fig. 5. R. Nobili, *M. Julian* (da R. Nobili, *The Académie Julian*, "The Cosmopolitan", 8 novembre 1889, pp. 746-766, qui p. 746).

Fig. 6. R. Nobili, *Jules Jos. Lefebvre; Lucien Doucet* (da R. Nobili, *The Académie Julian*, "The Cosmopolitan", 8 novembre 1889, pp. 746-766, qui p. 747).

Fig. 7. R. Nobili, *Atelier for men* (da R. Nobili, *The Académie Julian*, "The Cosmopolitan", 8 novembre 1889, pp. 746-766, qui p. 748).

Fig. 8. R. Nobili, *Atelier for women (Lefebvre e Costant)* (da R. Nobili, *The Académie Julian*, "The Cosmopolitan", 8 novembre 1889, pp. 746-766, qui p. 750).

Fig. 9. *Ritratto di Riccardo Nobili* (da Riccardo Nobili, "The Cosmopolitan", XII, 3, gennaio 1892, pp. 268-276, qui p. 270).

Fig. 10. R. Nobili, *The Salon in 1667* (da *The Salon*, "The Cosmopolitan", XII, 3, gennaio 1892, pp. 268-276, qui p. 270).

Fig. 11. Grace Cleveland Porter in posa con la divisa dell'YMCA, Roma 1917 - 1920 (in University of Minnesota Libraries, Kautz Family YMCA Archives).

Fig. 12. Grace Cleveland Porter e Riccardo Nobili in posa, Venezia, 1938 circa (in GNAM, fascicolo Riccardo Nobili, Cassetta 53 ins. 1).

Fig. 13. G. Cleveland Porter, *Permesso speciale per la sua sepoltura*, Firenze 1953 (in *Biography – Grace Cleveland Porter Nobili*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 14. R. Nobili, *Simonetta*, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1908-1910.

Fig. 15. R. Nobili, Cartolina che data l'esecuzione di *Simonetta* al 1924, recto (in *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 16. R. Nobili, Cartolina che data l'esecuzione di *Simonetta* 1924, verso (in *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 17. R. Nobili, Cartolina che data l'esecuzione di *Simonetta* nel 1925, recto (in *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 18. R. Nobili, Cartolina che data l'esecuzione di *Simonetta* nel 1925, verso (in *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 19. R. Nobili, *A Modern Antique. A Florentine story*, Edinburgh - London 1908.

Fig. 20. R. Nobili, *Merlo*, ubicazione sconosciuta, s.d. (in ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili.3).

Fig. 21. Riccardo Nobili in piedi che dipinge, Venezia, 1935 circa (in *Photographs - Family*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 22. Riccardo Nobili seduto che dipinge, Venezia, 1935 circa (in *Photographs - Family*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 23. Riccardo Nobili dipinge davanti alla *Domus Amicorum*, Venezia, 1938 circa (in Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 701674 Ms B8 Box 14).

Fig. 24. R. Nobili, *Venezia*, Venezia, ubicazione sconosciuta (già Galleria Pananti, Firenze, 14 luglio 2016, lotto 595).

Fig. 25. R. Nobili, *Palazzo Clary in primavera*, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1932.

Fig. 26. R. Nobili, *Gioconda Mary Hulton (1887-1940)*, Attingham Park, Natural Trust Collection, 1938.

Fig. 27. Fotografia della *Domus Amicorum*, Venezia, 1938 circa (in *Photographs - Family*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 28. R. Nobili, *Domus Amicorum*, Venezia, 1938 circa (in GNAM, fascicolo Riccardo Nobili, Cassetta 53 ins. 1).

Fig. 29. Fotografia della *Domus Amicorum*, Venezia 2022.

Fig. 30. R. Nobili, *Birreria Cornelio*, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1885.

Fig. 31. R. Nobili, *Pioggia*, ubicazione sconosciuta, 1885 (da *Pitture e sculture dell'800 contemporanee e di arte antica*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte febbraio-marzo 1946), a cura dell'Associazione Nazionale degli Artisti, Firenze 1946, Tav. VII).

Fig. 32. R. Nobili, *Il giardino d'Azeglio*, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1885.

Fig. 33. R. Nobili, *Il leone alato a San Marco*, Venezia, s.d. (in *Pencil sketches and paper designed by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 34. R. Nobili, *Palazzo Ducale*, Venezia, s.d. (in *Pencil sketches and paper designed by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 35. R. Nobili, *Studio di espressione*, ubicazione sconosciuta, 1936 (in ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili).

Fig. 36. R. Nobili, *Ritratto*, ubicazione sconosciuta, 1938 (in ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili).

Fig. 37. R. Nobili, *Autoritratto*, Firenze, Galleria d'Arte Moderna, 1938.

Fig. 38. Grace e Riccardo Nobili, 1939 circa (in Biblioteca Berenson, Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 701674 Ms B8 Box 14).

Fig. 39. Ritratto di Riccardo Nobili presso il suo studio veneziano, 1938 (in ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili, 1938).

Fig. 40. R. Nobili, *Signorina Maria Chellero*, 1938 (in ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili).

Fig. 41. R. Nobili, *In giardino (Donna che legge)*, Impruneta 1889 o 1899, opera attribuita a Giuseppe De Nittis (in ASAC, MEDiateca, Fototeca Artisti N21, *Riccardo Nobili*, Inventario 13458, Altre opere, Nobili).

Fig. 42. R. Nobili, *A bouquinier (Parigi)*, ubicazione sconosciuta, 1935 (in ASQII.32u. 18/62).

Fig. 43. R. Nobili, *Eques laboris*, ubicazione sconosciuta, 1939 (in ASQII.32u. 18/63).

Fig. 44. Invito all'inaugurazione della mostra del compianto pittore Riccardo Nobili, Firenze 1940 (in *Art exhibitions - Showing R. Nobili's paintings*, Box 1 (Mixed Materials), in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 45. R. Nobili, *Fishing boat anchored in a side canal*, ubicazione sconosciuta, 1928-1930 (in *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts, 1880-1953).

Fig. 46. R. Nobili, *Fishing boat anchored in a side canal*, opera datata 1925, (in *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 47. R. Nobili, *Fishing boat anchored in a side canal*, opera datata 1928 (in *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 48. R. Nobili, *Fishing boat anchored in a side canal*, opera datata 1930 (in *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 49. R. Nobili, *Fishing boat anchored in a side canal*, opera datata 1930 (in *Photographs of artwork by R. Nobili*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 50. Lettera di ringraziamento inviata dal preside dell'University College di Oxford a Cecil Gould, Oxford, 8 ottobre 1949 (in *Correspondence - Gould, Cecil H., 1940s*, Box 3 (Mixed Materials in *Grace Nobili Papers SSC-MS-0014*, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton Massachusetts 1880-1953).

Fig. 51. G. Cleveland Porter Nobili, Lettera a Ugo Ojetti, Firenze, 16 agosto 1941, p. 1 (in GNAM, fascicolo Riccardo Nobili, sottofascicolo Grace Nobili, Cassetta 53 ins.).

