

STRENNA STORICA BOLOGNESE

ANNO LXVII - 2017

COMITATO PER BOLOGNA STORICA E ARTISTICA



PÀTRON EDITORE - BOLOGNA

Paesi e vedute dell'anima nelle opere di Enea Monti. Dalla "macchia" alla Roma bizantina

Ilaria Chia

Bologna. La formazione presso il Collegio Venturoli

Enea Monti nasce a Bologna il 27 luglio 1855. I suoi genitori, Augusto Monti e Cornelia Collina, sono di modeste condizioni, il padre dichiara di essere impiegato in un magazzino militare¹. Raggiunta l'età di 12 anni, Enea viene iscritto al Collegio Venturoli per essere avviato agli studi artistici. Nata in seguito al generoso lascito dell'architetto Angelo Venturoli, l'istituzione ospita al suo interno giovani che per 8 anni ricevevano gratuitamente alloggio, educazione e formazione artistica.

Enea Monti entra in collegio il 16 novembre 1867. Gli anni di «alunnato», previsti per la formazione sia artistica che culturale degli allievi, sembrano trascorrere in maniera piuttosto difficoltosa per il giovane Enea, come lascia supporre il giudizio rilasciato sul conto del ragazzo dal rettore Augusto Romagnoli:

«Questo giovinetto di temperamento bilioso, d'ingegno vivace, se non acuto, incostante ne' suoi propositi, con poca o niuna disposizione alle belle arti, avrebbe potuto riuscire se non altro benissimo negli studi ginnasiali, che fece con gli altri suoi compagni sotto di me, ma causa la sua poca voglia, se ne eccettui il progresso notevole in letteratura italiana e qualche poco in francese, non ne fece altro. In arte poi non si sapeva che volesse fare, quando dicendo di darsi alla pittura, quando alla scenografia, ora alla decorazione, ora al paesaggio»².

Se si va ad esaminare più nel dettaglio il percorso scolastico del ragazzo, emerge non tanto una scarsa propensione all'arte, quanto una difficoltà a

¹ A.C.A.V., *Cartone 80*. Ammissioni e Istruzione, VI Alunnato (1867-1875), 1, busta A-3. Supplica di Augusto Monti, Bologna, 20 luglio 1867.

² A.C.A.V., *Campione degli alunni nel Collegio Venturoli 1858*, n. 36 Monti Enea.



Fig. 1 - E. Monti, *Veduta di cortile di Palazzo Ghisilardi Fava*, grafite e acquerello su carta, 1874, Bologna, Fondazione Collegio Artistico Venturoli.

Tomaselli, Enea segue la scuola di decorazione, realizzando un *Fregio decorativo* (1873). Lo studente si cimenta anche con il paesaggio come attestano due disegni a matita, un *Paesaggio* (1873) e un *Casolare* (fig. 2). Un elemento interessante riguardante la formazione del pittore emerge dalle pagine del *Giornale del Segretario*, diario dove gli alunni annotavano gli avvenimenti più importanti. Le pagine curate da Enea rivelano già, sia pur in campo narrativo, il gusto per la descrizione aneddotica. In occasione di una gita a Castelfranco, Enea rimane colpito da una scena di vita popolare, che sembra uscita da uno degli acquerelli che realizzerà in seguito:

«Il giorno festivo! Oh, quanto è poeticamente semplice nella campagna! Noi passavamo spesso, spesso accanto qui a un crocchio di semplici campagnole tutte benissimo in assetto con gamurrini attillati a' suoi dossi e candidi grembiuli e pezzuole in sul capo, chi candidhe pure, e chi variopinte; qua tre o quattro o anche cinque giovanotti tutti apparati a festa con certe arie disinvolte e allegre che più mai; colà il vecchio reggente

³ A.C.A.V., *Cartone 71*. Premio Angiolini. Lettera di Enea Monti, Bologna, 21 luglio 1880.

⁴ M. GIUMANINI, *Tra disegno e scienza. Gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Bologna. 1803-1876*, Minerva, Bologna 2002, p. 252.



Fig. 2 - E. Monti, *Casolare*, grafite su carta, Bologna, Fondazione Collegio Artistico Venturoli.

accompagnato dal figlio e tutte codeste comitive si portavano alla chiesa; infatti in sulla soglia buon numero di uomini e di donne aspettano entrare al suono annunziatore della Messa»⁵.

Un altro passo testimonia l'interesse per gli animali, che popolano diverse opere successive. In occasione di una gita nella località di Ozzano il giovane artista annota una «graziosa particolarità», durante il pranzo in casa del parroco:

«È a sapersi che il buonissimo curato ha un maiale da lui chiamato Ciuccerello ed hallo avvezzo siccome un cagnolino. Mentre si era a tavola, vedemmo aprirsi la porta. Chi è? È il Ciuccerello, che entra. Non è a dire se fur da noi mai trattenute le risa. Ognuno dava qualcosa al domestico animale, il curato l'accarezzava ed ei godeane. Il padrone gli intima di uscire, egli esce, lo chiama ed esso viene. Ciò ci fece quanto mai divertire»⁶.

Firenze. Lo studio di Stefano Ussi e la lezione della "macchia"

Negli ultimi mesi del 1874 Enea Monti decide di lasciare il Collegio Venturoli anticipatamente, cioè prima del compimento dei venti anni di età. In una lettera indirizzata al rettore spiega chiaramente i motivi della scelta,

⁵ A.C.A.V., *Giornale del Segretario di Enea Monti*, 22 settembre 1872, pp. 138-139.

⁶ A.C.A.V., *Giornale del Segretario di Enea Monti*, settembre 1871, pp. 118-119.

dettata dal desiderio di raggiungere i suoi familiari, che si erano trasferiti a Firenze. «È già un anno che io mi trovo disgiunto dalla mia cara famiglia - scrive - e da parecchi mesi io mi sento come in mezzo a una vasta solitudine, mi sento come mancante d'una cosa necessaria, insomma mi sento un certo *quid* che mi tormenta»⁷.

I *Verbali* conservati nell'istituto bolognese considerano la decisione di partire come conseguenza di un cattivo stato di salute, descrivendo l'allievo come «sofferente di grave melanconia, che gli produce una tetraggine allarmante»⁸. La decisione di lasciare il collegio è motivata anche da ragioni burocratiche. Enea vuole iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, cosa che deve fare subito, perché aspettare il compimento del ventesimo anno di età significherebbe per lui perdere un anno. Gli amministratori del Venturoli accondiscendono alla richiesta, conferendo al ragazzo un sussidio anticipato, ma l'interruzione degli studi gli preclude la possibilità di accedere al «Pensionato Angiolini», borsa di studio di quattro anni che veniva assegnata agli studenti più meritevoli. Per poter godere del premio era infatti necessario aver terminato il periodo di «alunnato», che scadeva al compimento dei vent'anni.

Presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze Enea frequenta la scuola di Disegno. Il suo nome compare in un elenco manoscritto di «Alunni ammessi alla scuola di Disegno per proiezioni in questa Accademia per l'anno 1875»⁹.

A Firenze Enea Monti perfeziona la sua formazione artistica presso lo studio del pittore e accademico Stefano Ussi. Quest'ultimo apprezza il talento del giovane e soprattutto contribuisce a fargli scoprire la sua vocazione di acquerellista. Nel giugno 1880 l'accademico fiorentino scrive al Conte Salina, amministratore del Collegio Venturoli, pregandolo di concedere al Monti la possibilità di accedere al «Pensionato Angiolini», o almeno di ricevere un sussidio per potersi dedicare allo studio dell'arte con assiduità. Scrive Ussi a proposito del suo studente:

«Io che lo ebbi due o tre anni nel mio studio, ben volentieri lo raccomando a Lei, Sig. Conte, poiché lo prenda in considerazione, poiché vidi sempre in esso la più grande disposizione a divenire un forte acquerellista e lamentai sempre che la mancanza di mezzi lo costringesse a dare il miglior tempo dello studio alle lezioni»¹⁰.

⁷ A.C.A.V., *Cartone 69*. Carteggio e Atti amministrativi (1862-1899). Lettera di Enea Monti, 25 ottobre 1874.

⁸ A.C.A.V., *Cartone 66*. Verbali-Atti d'amministrazione del Collegio Venturoli (1862-1906), 29 ottobre 1874.

⁹ A.B.A.Fi., *Carteggio e Atti*, Filza 64, Anno 1875, ins. 23.

¹⁰ A.C.A.V., *Cartone 69*. Carteggio e Atti amministrativi (1862-1899). Lettera di Stefano Ussi, Firenze, 21 giugno 1880.

Un lavoro di Enea Monti, conservato presso il Museo Francesco Borgogna di Vercelli¹¹, *Studio di Stefano Ussi* (fig. 3), firmato e datato 1881, è ascrivibile al periodo dell'apprendistato fiorentino. L'opera preannuncia quella che sarà la produzione successiva dell'artista, acquerelli dai colori armoniosi, cura del dettaglio, attenzione alla resa prospettica, taglio fotografico. Il dipinto rivela una spiccata sensibilità per gli accostamenti cromatici, l'angolo della parete e la porta socchiusa conferiscono profondità all'ambiente, permettendo così all'artista di mettere a frutto gli studi di prospettiva. La donna sull'ingresso è definita con cura nella resa dell'abbigliamento e degli accessori.

Il tema dello studio dell'artista è diffuso nella produzione pittorica dell'Ottocento e permette di collegare l'acquerello di Monti con le esperienze dei macchiaioli, che proprio a Firenze avevano intrapreso il loro percorso di sperimentazione. La figura femminile in visita a un atelier può richiamare due tele di Telemaco Signorini, *Aspettando e Non potendo aspettare* (1867) e *Una visita al mio studio* (1872) di Odoardo Borrani, opera con la quale il dipinto di Monti sembra condividere «lo sfondamento prospettico contro l'angolo angusto della stanza», come l'effetto spaesante dell'insieme, prodotto dall'«assenza di un cardine», che invita lo spettatore «a vagare senza meta nello studio dell'artista»¹². Nel complesso però l'interno di Monti risulta meno ridondante di oggetti e meno nitido nella resa dei particolari, nello sforzo piuttosto di catturare un'impressione dal vero, come suggerisce il taglio quasi fotografico della scena, che arriva a includere appena la figura femminile come fosse un'apparizione casuale. Il carattere di «impressione diretta» avvicina l'acquerello di Monti ad un'altra opera di Odoardo Borrani, *Visita allo studio* (1885-1890), che pur non rinunciando a un «disordine pittoresco» di quadri, strumenti e arredi, restituisce dell'atelier «un'immagine particolarmente sobria e oggettiva»¹³. Sulla

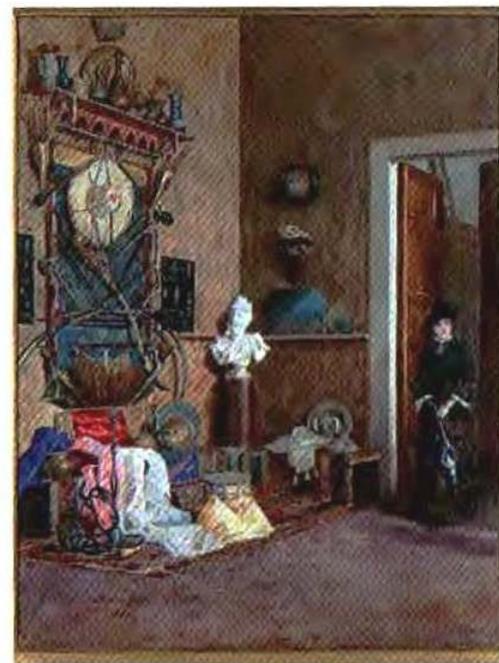


Fig. 3 – E. Monti (Pittore documentato a Roma nell'ultimo quarto del XIX secolo), *Studio di Stefano Ussi*, 1881, acquerello su carta, inv. 1906, XXII, 19.

¹¹ L. BERARDI, *Vercelli: Museo Francesco Borgogna*, in G.C. SCIOLLA (a cura di), *...quei leggerissimi occhi di penna o matita...: Le collezioni di disegni in Piemonte*, Charta, Milano 1996, pp. 225.

¹² L. LOMBARDI, *Odoardo Borrani: "Una visita al mio studio"*, in *Dai macchiaioli agli impressionisti: l'opera critica di Diego Martelli*, cat. della mostra di Livorno (3 ottobre 1996-12 gennaio 1997), Artificio, Firenze 1996, p. 80.

¹³ S. REBORA, *Odoardo Borrani: "Una visita allo studio"*, in S. REBORA (a cura di), *Le collezioni d'arte: L'ottocento*, Fondazione Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano 1999, pp. 95-96.

stessa linea si collocano altri due lavori di Borrani, *Rendezvous in the Uffizi* (1878) in collezione privata e *Lo studio* (1850-1874)¹⁴, anche questi accostabili all'acquerello di Monti per la freschezza della scena presa dal vero, dove l'attenzione alla resa del particolare non spezza l'armonia dell'insieme, raggiunta anche grazie all'accuratezza degli accostamenti cromatici.

Gli oggetti raffigurati nello studio di Stefano Ussi, riflettono la produzione orientalista del pittore, che nel 1875 si era recato in Marocco insieme a Cesare Biseo ed Edmondo De Amicis, elaborando diverse opere, tra le quali anche "una serie di freschissimi studi", caratterizzati da "saldezza di taglio impaginativo, scioltezza di tocco e freschezza di colorazione giocata nei toni caldi tra azzurri, bruni e rossi, in cui l'artista sembra cimentarsi con le più avanzate ricerche toscane sul vero"¹⁵. La formazione fiorentina nell'atelier di Ussi può aver messo in contatto Enea Monti con le sperimentazioni della macchia, che l'artista bolognese sembra assorbire tramite il filtro del maestro, ripudiando i forti contrasti di toni e di luce.

Terminato il lungo periodo di apprendistato, Enea decide di fare dell'arte la sua professione, divenendo pittore. Sarà una strada difficile, costellata di sacrifici e porte chiuse, come lamenterà più volte nella corrispondenza, ma le difficoltà non riusciranno a piegare la sua perseveranza. Un tema ricorrente che emerge leggendo le sue lettere è il legame tormentato con la città d'origine. Scrive nell'estate del 1880 annunciando la sua partenza per Torino:

«Non posso tacere che io lascio Bologna, la mia città nativa, non con animo tutto lieto, poiché se ho trovato qui ottima accoglienza ed amena festa per parte di tutti i miei amici, ho trovato sordità bensì negli animi di chi poteva fortemente giovare alla mia carriera e incoraggiarmi per essa»¹⁶.

Il riferimento è al rifiuto opposto dagli amministratori del Venturoli alla richiesta di Ussi di concedere all'artista la possibilità di accedere al «Pensionato Angiolini». Anche il rapporto con il Collegio Venturoli trascorrerà negli anni tra recriminazioni e tentativi di riavvicinamento, richieste di aiuto condite con accuse nemmeno troppo velate. Nel 1892 la ferita per il mancato riconoscimento bolognese è ancora aperta ed Enea scrive da Nizza:

«I miei compagni di Collegio, pensionati, aiutati, hanno finito per essere impiegati ferroviari o maestruncoli di scuola! Belle carriere artistiche! Bene spesi quei denari delle pensioni! Io invece ho avuto il coraggio di soffrire ogni genere di patimenti, e ne soffro tuttora, pur d'essere artista. E ora non

¹⁴ C. SISTI, A. SALVADORI (a cura di), *La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti: Catalogo generale*, Sillabe, Livorno 2008, vol. I, p. 353.

¹⁵ A. BABONI, *La pittura toscana dopo la macchia: 1855-1920: l'evoluzione della pittura dal vero*, Istituto geografico De Agostini, Novara 1994, p. 158.

¹⁶ A.C.A.V., *Cartone 71*. Premio Angiolini. Lettera di Enea Monti, Bologna, 21 luglio 1880.

sono più solo, ma ho famiglia. Ho avuto dei momenti, e ne ho ancora, da non trovare altro scampo che nella morte, ma ho avuto il coraggio di sorpassarli. Mi pare, tutto considerato, che un individuo come me, che non fa che molto onore al suo paese, meritasse essere da esso un po' aiutato»¹⁷.

Nel 1887, l'artista trascorre diverse giornate presso l'istituto bolognese forse nel tentativo di ri-allacciare i rapporti interrotti. Nello stesso anno realizza un acquerello *Veduta d'angolo del Palazzo ducale di Venezia* (fig. 4), forse un omaggio al pittore ed ex allievo del Venturoli, Luigi Serra. La scelta del soggetto e la massiccia colonna in primo piano, paiono richiami a un'opera dipinta da Serra a Venezia, *Il campanile di San Marco e le Procuratie Nuove viste da Palazzo Ducale* (1875-76). Nell'acquerello di Monti si respira lo stesso gusto per lo scorcio che caratterizza gli schizzi veneziani del più attento pittore, che «rifugge il lato monumentale della città e le sue meraviglie», prediligendo «angoli calmi e semi-deserti»¹⁸. Nell'opera di Monti tuttavia la resa della prospettiva risulta priva di profondità, rivelando un'esecuzione un po' frettolosa, più interessante invece è l'aggiunta del dettaglio naturalistico rappresentato dai piccioni. In ogni caso l'opera è ancora da collocare nella fase di formazione del pittore.



Fig. 4 – E. Monti, *Veduta d'angolo del Palazzo ducale di Venezia*, 1887, acquerello, Bologna, Fondazione Collegio Artistico Venturoli.

Roma. Nino Costa e le suggestioni del Caffè Greco

Il raggiungimento della piena maturità artistica coincide per Monti con il soggiorno a Nizza, collocabile all'inizio dell'ultimo decennio del secolo, come attesta una lettera datata 27 gennaio 1892 e scritta da quella città¹⁹. A Nizza l'artista dipinge due acquerelli, conservati presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.

Nice-Lavatoire publique dans l'ancienne ville-Interno di paese (fig. 5) rappresenta una veduta urbana e più precisamente il *lavoir Sainte-Claire*, come

¹⁷ A.C.A.V., *Cartone 69*. Carteggio e Atti amministrativi. Lettera di Enea Monti, Nice, 27 gennaio 1892.

¹⁸ M. DANIELI, Luigi Serra: «Il campanile di San Marco e le Procuratie Nuove viste da Palazzo Ducale», in G.P. CAMMAROTA (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale: Ottocento e Novecento*, Marsilio, Venezia 2013, p. 232.

¹⁹ A.C.A.V., *Cartone 69*. Carteggio e Atti amministrativi. Lettera di Enea Monti, Nice, 27 gennaio 1892.

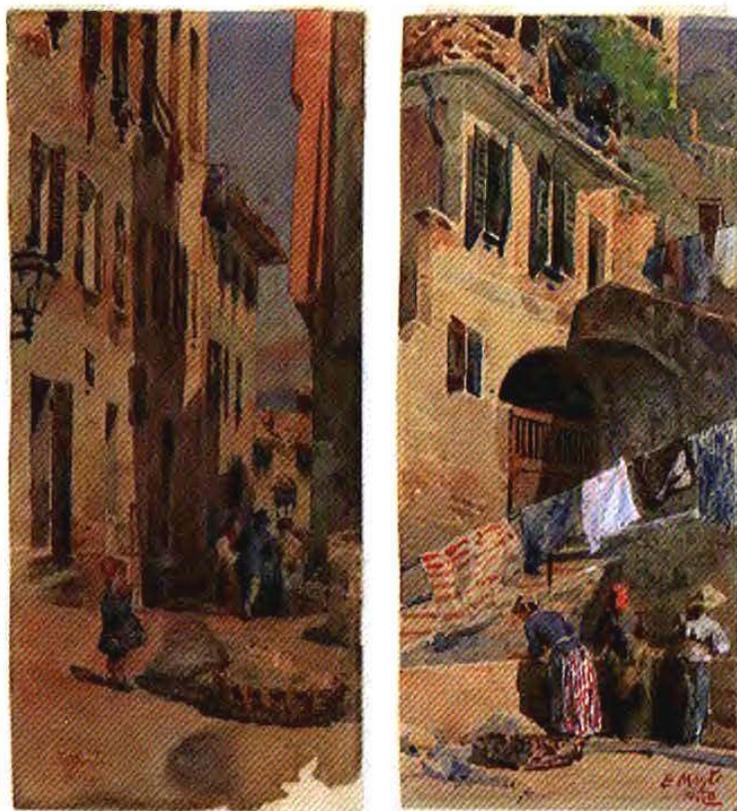


Fig. 5 – E. Monti, *Nice-Lavatoire publique dans l'ancienne ville-Interno di paese* (1893), acquerello su carta, inv. AM 192, Roma, Galleria d'Arte Moderna.

Fig. 6 – E. Monti, *Nice-Une rue dans l'ancienne ville-Interno di paese* (1893), acquerello su carta, inv. AM 193, Roma, Galleria d'Arte Moderna.

si può desumere da un raffronto con una cartolina d'epoca²⁰ raffigurante le lavandaie intente a pulire i panni, alcuni appesi alla ringhiera, altri depositati in ceste a terra. Per rappresentare la scena l'artista sceglie un taglio nettamente verticale, dando vita a una composizione che procede con ritmo ascendente attraverso un misurata sovrapposizione di linee verticali e diagonali. Il gusto per la raffigurazione architettonica si somma a quello per il dettaglio realistico. «La vivace scena di vita popolare colta dal vivo è resa, nonostante il piccolo formato, con dovizia di particolari ed estrema attenzione al dato reale, secondo una gusto aneddotico tipico dell'epoca»²¹.

²⁰ La cartolina riporta la scritta «Cote d'Azur-Nice- La Vieille Ville. Lavoir Sainte-Claire». Disponibile all'indirizzo <http://www.nicerendezvous.com/rue-place-sainte-claire.html>.

²¹ A. SFERRAZZA, *Enea Monti: "Nice-Lavatoire publique dans l'ancienne ville-Interno di paese"*, in C. VIRNO (a cura di), *GCAMC: Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea: Catalogo generale delle collezioni: Autori dell'Ottocento*, Palombi, Roma 2004, vol. II, p. 398.

L'acquerello *Nice-Une rue dans l'ancienne ville-Interno di paese* (fig. 6) è un'altra veduta di paese e rappresenta una stradina delimitata da edifici alti e stretti, una bambina in primo piano e tre figure di spalle che procedono a braccetto. Come in altre occasioni, l'autore è attento alla resa della prospettiva e «qui in particolare il taglio verticale della composizione è sottolineato dalla fuga prospettica dei palazzi, che si aprono sullo sfondo su un breve brano di paesaggio». L'inquadratura taglia volontariamente gli elementi laterali, sulla sinistra il lampione e sulla destra quella che sembra essere una fontana, come lascia supporre la cesta con biancheria in primo piano vicino alla bambina. «È ragionevole ritenere che questo acquerello corrisponda ad una delle opere presentate da Enea Monti a Roma all'Esposizione nazionale di Belle Arti del 1893 dal titolo *Nizza. Rue droite*»²².

I due acquerelli, oltre a testimoniare la conquista di una piena padronanza dei mezzi espressivi e l'elaborazione di uno stile personale da parte del pittore, sembrano rimandare a esperienze artistiche diverse. Da una parte la scelta del formato verticale può essere una suggestione derivata dal periodo dell'apprendistato fiorentino, riprendendo un'opera come *Paese con cipressi e case* di Stefano Ussi, una di quelle «bellissime impressioni realizzate in Marocco ed eseguite nel più pieno spirito della macchia»²³.

Inoltre nei due acquerelli montiani si possono cogliere evidenti richiami all'esperienza macchiaiola, come il saldo impianto compositivo, il tentativo di cogliere gli effetti di luce, il gioco delle ombre proiettate sulle pareti delle case dai raggi del sole, la volontà di rappresentare una scena di vita quotidiana, il gusto per l'impressione dal vero, la sensibilità dell'ora. Le vedute di Monti sembrano rivelare interessanti analogie con i paesaggi del pittore Nino Costa. Ad avvicinare lo stile di Monti a quello di Costa è in primo luogo l'uso del colore. Gli effetti di luce e ombra sugli edifici si risolvono senza forti contrasti chiaroscurali, stemperandosi in un'armonia d'insieme molto più vicina al cromatismo delicato e alle atmosfere cariche di sentimento descritte da Costa piuttosto che ai violenti trapassi di luce cari a molta poetica della macchia. In secondo luogo le vedute nizzarde sono sì impressioni dal vero, animate da lavandaie e persone del popolo, ma risultano costruite attraverso uno schema compositivo, che senza nulla togliere alla naturalezza della scena, appare tuttavia molto meditato, come attesta la complessità delle architetture e l'accuratezza nella definizione delle figure.

Nel complesso Enea Monti sembra avvalersi di un procedimento pittorico molto simile a quello utilizzato da Nino Costa, basato su un principio di selezione del dato reale. Mentre i principi della Scuola di Barbizon «preservavano la spontaneità dello studio dal vivo», quelli della Scuola Etrusca, fondata da

²² A. SFERRAZZA, *Enea Monti: "Nice- Une rue dans l'ancienne ville-Interno di paese"*, op. cit., p. 398.

²³ A. BABONI, op. cit., pp. 159, 162.

Costa, suggerivano all'artista di cogliere la prima impressione dal vero per poi rielaborarla in studio, sviluppandola «a casa», «lavorando alla composizione, alla massa e ai dettagli con amore, come aveva fatto Claude Lorrain, attraverso tre successivi passaggi: prima la costruzione dell'intera struttura compositiva; poi il colore; infine l'atmosfera»²⁴. L'effetto che nell'insieme si ricava osservando le lavandaie di Monti non è molto dissimile da quello ottenuto da Costa con *Donne che imbarcano legna al Porto di Anzio* (1852), dove «gli spunti bozzettistici sono assorbiti e subordinati a un disegno compositivo derivato dal paesaggismo classico, mentre le impressioni in *plain air* sono state ricomposte in studio nel passaggio dal bozzetto al quadro definitivo»²⁵.

Pur mancando riscontri di un rapporto personale tra Nino Costa ed Enea Monti, si può supporre che l'artista bolognese muovendosi nell'ambiente romano sia entrato in contatto con Costa, o almeno con gli artisti che frequentavano il suo cenacolo. Enea Monti nel 1886 risulta attivo a Roma come pittore, tanto da avere un suo studio in quella città, in via Condotti 81²⁶ a pochi passi dalla sede del Caffè Greco, vivace centro culturale della capitale ed abituale luogo di ritrovo di artisti, letterati, intellettuali. È difficile pensare che Enea Monti non abbia preso parte, anche solo per un breve periodo, ai ritrovi dell'«omnibus». Il 1886 è un anno cruciale per il rinnovamento della vita artistica della capitale: nasce la società In Arte Libertas, fondata da Nino Costa in opposizione alla situazione stagnante dell'arte romana, ed esce l'edizione illustrata dell'*Isaotta Gattadauro* con i versi di Gabriele D'Annunzio. Questi due fatti appaiono strettamente connessi con l'ampio cenacolo di artisti che gravitava intorno al locale di via Condotti. Nino Costa era «frequentatore se non assiduo certo fedele» del Caffè Greco, dove «la sua presenza non passò mai inosservata». Il gruppo costiano, impegnato nella ricerca di una pittura pura e sentimentale lontana da qualsiasi legame col mercato, «nacque si può dire esclusivamente nell'omnibus del Caffè Greco», scrive Diego Angeli, che ricorda l'abitudine di Costa di arrivare nel locale «circondato dai suoi amici e dai suoi discepoli», quando «c'era qualche grossa questione da discutere o dopo che si era tenuta una qualche adunanza in uno degli studi dei componenti dell'In Arte Libertas»²⁷.

Le sale del Caffè Greco erano frequentate anche da due artisti bolognesi, i pittori Mario de Maria e Luigi Serra. De Maria, che fu «tra i fedelissimi del Caffè Greco» e «grande conversatore dell'omnibus»²⁸, potrebbe avere

²⁴ S. FREZZOTTI, *L'ultimo Nino Costa. Le battaglie per l'arte*, in E. DINI, S. FREZZOTTI (a cura di), *Da Corot ai macchiaioli al simbolismo: Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, cat. della mostra di Castiglione (19 luglio-1 novembre 2009), Skira, Ginevra-Milano 2009, p. 55.

²⁵ S. FREZZOTTI, *Nino Costa: "Donne che imbarcano legna al porto di Anzio"*, op. cit., p. 119.

²⁶ A.B.A.R.O., Lettera del Ministero della Istruzione Pubblica, Roma, 18 agosto 1886.

²⁷ D. ANGELI, *Le cronache del Caffè Greco*, Garzanti, Milano 1939, pp. 90-91.

²⁸ D. ANGELI, op. cit., pp. 138-139.

introdotto Enea Monti nel cenacolo romano, dato il rapporto di amicizia che legava i due artisti. Nell'estate 1880, Monti scrive: «Vorrei fermarmi a Bologna anche qualche altro giorno per fare alcuni studi dal vero, approfittando così del bello studio e dei bei costumi che il mio amico Mario de Maria ha messo a totale mia disposizione»²⁹. L'amicizia con Marius Pictor può avere contribuito, non solo a introdurre Monti nel salotto dell'«omnibus», ma anche averlo avvicinato al gruppo degli «esteti della prima ora», quel cenacolo di artisti che, oltre ad aderire alla società costiana, si erano prodigati con entusiasmo a illustrare i versi dannunziani dell'*Isaotta Gattadauro*: Alfredo Ricci, Aristide Sartorio, Vincenzo Cabianca e lo stesso De Maria, Giuseppe Cellini, Alessandro Morani, Enrico Coleman. Come per la società costiana, anche per il progetto editoriale dell'*Isaotta* il Caffè Greco svolse un ruolo fondamentale come punto di raccordo tra gli artisti. Ancora Diego Angeli ricorda:

«Quando Gabriele D'Annunzio pensò di riunire le sparse poesie dell'*Isaotta* in un volume di gran lusso, il Cellini, che voleva opporsi al cattivo gusto sommarughiano allora imperante nel libro, propose di ricorrere ai suoi amici del Caffè Greco e tanto fece e così validamente fu aiutato da Angelo Conti che il D'Annunzio si lasciò persuadere, e furono iniziate le trattative che approdarono alla pubblicazione del magnifico volume».

Nella fase di elaborazione del libro «ogni sera Gabriele D'Annunzio veniva al Caffè Greco per sollecitare i suoi illustratori», tanto che il poeta era «frequente ospite» del locale, «unico caffè che abbia frequentato con una certa assiduità»³⁰.

Si può pensare che i rapporti tra Monti e gli ambienti del Caffè Greco siano stati veicolati anche da un altro artista, Cesare Biseo, anch'egli come De Maria citato tra gli «esteti della prima ora»³¹, come frequentatore dell'«omnibus» nella seconda metà del penultimo decennio del secolo. Biseo si era recato in Marocco nel 1875 insieme ad Edmondo De Amicis e al pittore Stefano Ussi e, con i numerosi appunti di viaggio ripresi durante il soggiorno in quel luogo, illustrò due libri del De Amicis, *Marocco* e *Costantinopoli*. Sempre nel 1875 Biseo, insieme a Ettore Roesler Franz, Nazareno Cipriani, Carlandi e pochi altri, fondò a Roma la Società degli acquerellisti, divenendone presidente nel 1881-1883. In seguito fece parte anche della società in Arte Libertas³². Enea Monti aveva completato la sua formazione pittorica presso Stefano Ussi e quindi si può pensare che il bolognese, tramite il suo

²⁹ A.C.A.V., *Cartone 71*. Premio Angiolini. Lettera di Enea Monti, Bologna, 6 luglio 1880.

³⁰ D. ANGELI, op. cit., pp. 99-109.

³¹ D. ANGELI, cit. (nota 29), p. 104.

³² R. MAMMUCARI, *Acquerellisti romani: suggestioni neoclassiche: decadentismo bizantino: esotismo orientale: realismo borghese*, Edimond, Città di Castello 2001, p. 232.

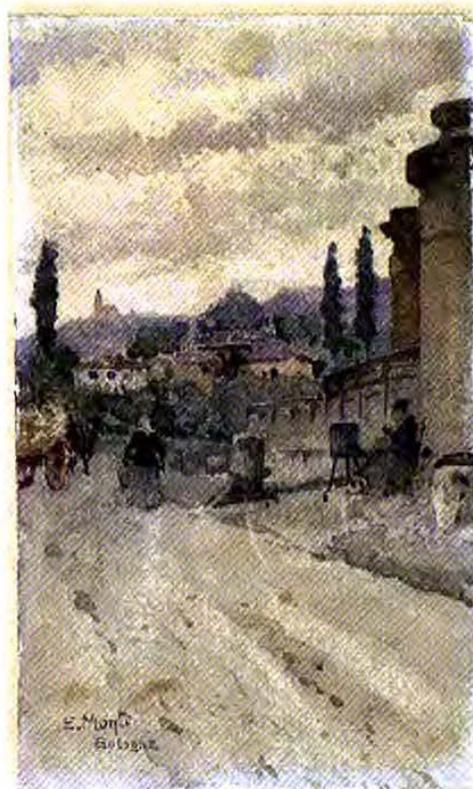


Fig. 7 - E. Monti, *Via Nazionale*, acquerello, Bologna, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

maestro, sia entrato in contatto con Biseo e che quest'ultimo a sua volta lo abbia posto in relazione con gli ambienti costiani, gli artisti del locale di via Condotti e il variegato ambiente degli acquerellisti romani.

«Fedelissimo del Caffè Greco» fu anche il macchiaiolo Vincenzo Cabianca, che nel penultimo decennio del secolo non solo «continuò a rappresentare in quel piccolo centro di artisti romani la tradizione fiorentina del Caffè Michelangelo», ma «si potrebbe quasi dire che fosse il ministro plenipotenziario della macchia a Roma»³³. Vincenzo Cabianca si era trasferito a Roma nel 1870 su sollecitazione di Nino Costa e, seguendo l'esempio di quest'ultimo si recava a lavorare nella campagna circostante dipingendo paesaggi e scorci di strade a Palestrina, Nettuno, Palo. Cabianca in questi anni romani sembra condividere con Costa non solo l'interpretazione del paesaggio come stato d'animo, ma anche la «successiva interpretazione e pausata decantazione in studio del brivido pittorico della macchia»³⁴.

C'è in particolare un acquerello di Enea Monti, *Via Nazionale* (fig. 7), che può richiamare quel processo di idealizzazione dell'immagine che caratterizza la poetica romana di Cabianca. La semplificazione degli elementi del paesaggio

urbano, appiattiti sul lato destro, la cromia risolta in una gamma ristretta di tonalità, le presenze umane appena accennate, la forma essenziale del pilone lungo la strada possono evocare gli esiti di alcune opere di Cabianca come *Nevi romane* (1893), «suggestiva immagine crepuscolare di un paesaggio desolato della campagna laziale» che sembra risentire della «conoscenza del formalismo squisito della Roma bizantina»³⁵ e *La casa di Claudio Lungotevere Flaminio* (1901), dove l'artista «sottopone temi cari alla sua fantasia poetica a un processo di sedimentazione, di rimozione di ogni elemento accidentale» dando vita a una rappresentazione «dalle forti valenze simboliche»³⁶.

³³ D. ANGELI, *op. cit.*, p. 135.

³⁴ R. CAMPANA, *Gli anni romani*, in F. DINI (a cura di), *Cabianca e la civiltà dei Macchiaioli*, cat. della mostra di Orvieto (6 aprile-1° luglio 2007) e Firenze (12 luglio-14 ottobre), Polistampa, Firenze 2007, p. 217.

³⁵ R. CAMPANA, *Vincenzo Cabianca: "Nevi romane"*, *op. cit.*, p. 252.

³⁶ R. CAMPANA, *Vincenzo Cabianca: "La casa di Claudio Lungotevere Flaminio"*, *op. cit.*, p. 254.

L'arte "idealizzante" di Cabianca, oltre a dichiarare un evidente debito nei confronti di Nino Costa, si nutre di suggestioni derivate dal clima colto e sofisticato della Roma bizantina e del *Convitto*, come attestano le tre illustrazione realizzate dall'artista per l'*Isotta Gattadauro* di D'Annunzio. Anche Monti nella realizzazione di *Via Nazionale* può aver assorbito la "lezione bizantina", rielaborando in chiave più essenziale e idealizzante alcuni spunti bolognesi e macchiaioli. La figura appena abbozzata dell'artista con cavalletto che lavora *en plain air* sembra un richiamo a un dipinto di Raffaele Faccioli *Ultimi sorrisi d'autunno* (1877)³⁷, mentre l'atmosfera plumbea e la strada solcata dal carro sembrano quasi citazioni tratte da *Il Novembre* di Telemaco Signorini e da *Il passaggio degli Appennini* di Giuseppe De Nittis. La composizione di Monti appare però spogliata dagli aspetti più crudamente realistici, come il fango e il solco lasciato dalle ruote dei carri sulla via, anche in ottemperanza ai principi costiani propugnati dalla Scuola Erusca, che suggerivano di «emendare il vero da ogni riferimento realistico troppo materiale e violento»³⁸.

Via Nazionale, conservato presso le Collezioni Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna insieme a un altro acquerello di Monti, *Via delle Asse*³⁹, si può probabilmente identificare con uno dei quattro lavori, intitolati genericamente *A Bologna*, presentati dall'artista all'Esposizione Nazionale di Belle Arti, tenuta a Roma nel 1893⁴⁰. L'uno «rappresenta via delle Asse (inv. 1348), strada oggi scomparsa, dove sono visibili le antiche botteghe dei battirame a ridosso del palazzo comunale, abbattute nel 1911 per l'apertura di Via IV Novembre»,

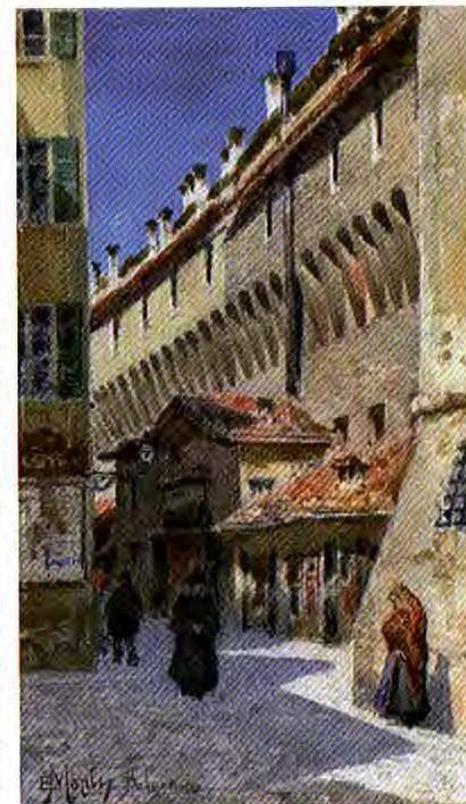


Fig. 8 - E. Monti, *Via delle Asse*, acquerello, Bologna, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

³⁷ P. STIVANI (a cura di), *Raffaele Faccioli. 1845-1916*, cat. della mostra di Bologna (11 novembre 2001-6 gennaio 2002), Re Enzo, Bologna 2001, p. 67.

³⁸ R. MAMMUCARI, *Ottocento romano: Neoclassicismo, realismo, decadentismo, divisionismo*, Edimond, Città di Castello 2011, p. 178.

³⁹ B. BASEVI, *La nascita delle collezioni storico-artistiche della Cassa di Risparmio in Bologna*, in A. MAZZA, B. BASEVI, M. NOTTOLI (a cura di), *Sotto il segno di Alfonso Rubbiani: la salvaguardia del passato e le origini delle collezioni della Cassa di risparmio in Bologna*, BUP, Bologna 2013, p. 81.

⁴⁰ *Esposizione nazionale di Belle Arti in Roma nel palazzo di Belle Arti in via Nazionale*, Roma, 1893, p. 15.

l'altro «ha come soggetto via Nazionale (inv. 1349), l'attuale via Toscana, ripresa all'altezza di Villa Hercolani»⁴¹ Nelle due opere ricorrono alcuni tratti caratteristici dello stile dell'artista, come il formato allungato che accentua la profondità prospettica e il taglio fotografico. Mentre in *Via Nazionale* la profondità è resa attraverso lo scorrere del tracciato diagonale della strada, in *Via delle Asse* (fig. 8) la composizione rivela il gusto dell'artista per le architetture complesse e rifinite nei particolari, come la fuga delle arcate sulla facciata del palazzo, l'andamento ordinato dei comignoli, la disposizione perfettamente simmetrica delle finestre dalle imposte verdi.

Se l'atmosfera rarefatta di *Via Nazionale* si può accostare alla pittura idealizzante di Nino Costa e alla produzione romana di Vincenzo Cabianca, la pennellata più abbreviata e franta di *Via delle Asse* supporta da parte dell'artista un tentativo di ripresa di modalità impressioniste, ma con esiti del tutto personali, più accostabili alle esperienze di ambito tardo-macchiaiolo, come le vedute volterrane di Francesco Gioli⁴², fatta eccezione per il cielo terso e il netto contrasto tra luce ed ombra che rievocano ancora la piena stagione della "macchia".

Palombara Sabina. La passione archeologica per la chiesa di S. Giovanni in Argentella

A partire dal 1894 Enea Monti si trasferisce a Palombara Sabina, un piccolo paese in collina vicino a Roma. In una lettera datata 12 agosto 1894 l'artista giustifica il soggiorno in quel luogo con «motivi legati alla salute cagionevole della consorte a seguito del parto del loro primogenito»⁴³, mentre in un'altra missiva del 9 dicembre 1897 spiega così la sua scelta:

«Dimoro in questo paese, nel quale il caso mi portò da più di tre anni col solo intento di eseguire restauri e ricerche archeologiche (tante l'una che l'altra da me concepiti) sulla chiesa di San Giovanni in Argentella, monumento del 12° secolo da me scoperto, o per meglio dire, da me tolto all'oblio in cui miseramente da secoli giaceva»⁴⁴.

⁴¹ L. REGANO, *Schede biografiche: Enea Monti*, in A. MAZZA, B. BASEVI, M. NOTTOLI (a cura di), *op. cit.*, p. 192.

⁴² A. BABONI, *op. cit.*, pp. 138-139.

⁴³ E. CHINAPPI, *La chiesa di San Giovanni in Argentella a Palombara Sabina: Da tempio in rovina a Monumento Nazionale*, Progetto "Eccellenze" / Programma "500 giovani per la cultura", Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, ICCD, p. 19.

⁴⁴ A.C.A.V., *Cartone 69*. Carteggio e Atti amministrativi. Lettera di Enea Monti, Palombara Sabina, 9 dicembre 1897.

L'impegnativa attività di recupero intrapresa da Monti è ben documentata in un opuscolo, scritto dal pittore e pubblicato nel 1898, *La chiesa di San Giovanni in Argentella presso Palombara Sabina*. Nell'estate del 1894 Enea comincia ad interessarsi all'edificio:

«Questa antica chiesa, dedicata a San Giovanni Battista, giace in una amenissima valle a tre quarti d'ora di cammino da Palombara Sabina; e quando io vi giunsi per la prima volta, mentre mi rallegrai per la poesia del luogo, per la semplice architettura del tempio, per la maestà de' ruderi dell'antico convento e per l'eleganza del campanile, sentii stringermi il cuore alla vista dell'indecoroso e desolante abbandono in cui quel monumento era tenuto»⁴⁵.

Nello stesso anno il pittore si rivolge al Ministero della Pubblica Istruzione, «con lo scopo di sottoporre all'attenzione dell'allora ministro Bongioanni il sacro ed antico edificio palombarese nella sua condizione di semi-abbandono». È solo l'inizio di una lunga serie di iniziative volte a perorare la causa di restauro del monumento. L'artista sollecita interventi concreti da parte del Ministero attraverso numerose missive, a cui spesso allega schizzi ed acquerelli dei suggestivi scorci offerti dall'edificio. Opere che poi invia all'estero con la speranza di vendere.

L'interesse archeologico per la chiesa di San Giovanni in Argentella costituisce una novità per il percorso di Monti, che fino ad allora si era dedicato esclusivamente alla pittura. Viene da chiedersi che cosa abbia determinato questa svolta. L'impegno profuso per la chiesa, con una «perseveranza che sembra sconfinare nell'insistenza» si può spiegare con una «situazione di incertezza finanziaria in cui il pittore e la sua famiglia erano costretti a vivere, a causa del poco successo ottenuto come artista»⁴⁶. Questa lettura trova riscontro anche nella lettera spedita il 9 dicembre 1897 al Collegio Venturoli, con la richiesta di acquistare alcuni acquerelli. Enea descrive a fosche tinte la sua vita palombarese:

«Lontano da un grande centro, quantunque di sovente io mi rechi alla Capitale con miei acquerelli e anche perché corre epoca assai triste per l'arte che al gusto di negozianti e degli ignoranti acquirenti non si addice, io non posso rallegrarmi meco medesimo per tanti guadagni e neppure accontentarmi per quelli che al mantenimento modesto dalla mia famiglia potessero essere sufficienti. Devo dunque desolarmi giornalmente per la più assoluta impotenza di arrecare in casa il necessario per vivere, costretto a vendere in Roma grandi acquerelli per poche lire, le quali a calcoli fatti si dividono in un guadagno di pochi soldi al giorno, inferiore assai alla giornata del più meschino operaio».

⁴⁵ E. MONTI, *La chiesa di S. Giovanni in Argentella presso Palombara Sabina*, in «Nuovo bollettino di archeologia cristiana», 4 (1898), pp. 123-124.

⁴⁶ E. CHINAPPI, *op. cit.*, p. 18-22.



Fig. 9 – E. Monti, *Copia di un affresco di Palombara Sabina*, acquerello su cartone, 1895, inv. 482, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

Sarebbe tuttavia limitante interpretare la svolta archeologica dell'artista citando soltanto le preoccupazioni economiche che pur dovevano affliggerlo. Una chiave di lettura interessante a questo proposito può derivare ancora una volta dall'ambiente romano che Monti doveva frequentare offrendo un'ulteriore conferma della vicinanza del pittore al clima culturale che si respirava tra le sale del Caffè Greco. La riscoperta dell'edificio paleocristiano di San Giovanni può infatti vantare un interessante parallelo con l'impegno di Gabriele D'Annunzio a favore dell'abbazia di San Clemente in Casauria, definita dal poeta «uno de' più alti esemplari di quello stil romanico non proprio italiano ma svoltosi più specialmente in Francia nei secoli XI e XII». Il Vate nel 1892, appena due anni prima che l'artista bolognese cominciasse le sue perlustrazioni nella campagna romana, fece pubblicare su *Il Mattino* di Napoli un articolo dal titolo *Abbazia abbandonata. A Pasquale Villari*, nel quale denunciava le condizioni di abbandono della chiesa abruzzese e si rivolgeva al ministro della Pubblica Istruzione invitandolo a prendere in considerazione il progetto di restauro proposto da Pier Luigi Calore⁴⁷. È probabile quindi che Monti sia rimasto suggestionato dall'esempio di D'Annunzio e, una volta imbattutosi nell'abbazia romana, abbia deciso di calcare le orme del poeta. È inoltre significativo come, in una lettera scritta da Palombara Sabina nel 1894, Enea definisca la chiesa di San Giovanni in Argentella «antico tempio bizantino»⁴⁸ in sintonia con la sensibilità dannunziana.

Alla chiesa di San Giovanni in Argentella Enea Monti dedica un suo acquerello *Copia di un affresco a Palombara Sabina* (fig. 9), conservato presso

⁴⁷ G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, Mondadori, Milano 2003, vol. II, pp. 25-29.

⁴⁸ A.C.S., Ministero Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e Belle Arti, Busta 430, fascicolo 4772, versamento II (1891-1897), lettera di Enea Monti, 5 ottobre 1894.

la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma. L'acquerello, datato 1895, raffigura un duplice affresco presente ancora oggi all'interno della chiesa di San Giovanni⁴⁹ ed è presumibilmente lo stesso che fu presentato all'esposizione romana del 1895, promossa dalla Società degli amatori e cultori delle belle arti, con il titolo *Riproduzione all'acquerello di un affresco sconosciuto esistente nella chiesa medioevale di San Giovanni in Argentella, presso Palombara Sabina*. Anche i titoli delle altre opere presentate da Monti alla stessa mostra, *Santa Prassede a Roma* e *Il tempio di Romolo*, riflettono un certo gusto archeologico⁵⁰.

L'acquerello *Copia di un affresco di Palombara Sabina* ritrae «due degli affreschi meglio conservati dalle ingiurie del tempo e dal pennello dell'imbianchino, rappresentanti in due scene uno stesso fatto storico», molto probabilmente «il miracolo di San Bernardo, abate di Chiaravalle, che con l'ostia consacrata tra le mani si presentò all'esercito di Guglielmo IX duca di Aquitania, riuscendo a disarmare il nemico e a scongiurare l'occupazione del convento»⁵¹.

L'interesse per i monumenti e l'arte paleocristiana, che Monti sembra aver assorbito anche tramite il filtro dannunziano, possono confermare ancora una volta la vicinanza ai cenacoli costiani, che avevano contribuito a diffondere a Roma la conoscenza degli artisti preraffaelliti. La scelta da parte di Monti di un tema che rimanda alla tradizione cristiana medievale si può porre in linea con l'opera dell'inglese Edward Burne-Jones, la decorazione musiva della chiesa americana di San Paolo entro le Mura a Roma. Il mosaico, oltre a rappresentare «l'opera d'arte sacra più moderna e internazionale della fine dell'Ottocento a Roma»⁵², ebbe «notevole incidenza nell'ambiente romano contemporaneo, specie in ambito idealistico-estetizzante»⁵³, sia nel gruppo di pittori dell'associazione In Arte Libertas diretta da Nino Costa, alle cui mostre dal 1890 i preraffaelliti venivano sistematicamente esposti, sia nel gruppo di artisti che gravitavano intorno a D'Annunzio, e a riviste come *La Cronaca Bizantina* e *Il Convito*.

Il gusto per l'arte bizantina e medievale trova interessanti riscontri anche nell'opera di Giulio Aristide Sartorio, altro artista che aveva illustrato l'*Isotta* dannunziana. Il dipinto *Visione medievale o La vestale* (1889) descrive minuziosamente l'interno di una chiesa di stile bizantino, dove «evidente è la

⁴⁹ Italia Virtual Tour [sito internet]. Abbazia di San Giovanni in Argentella, Galleria fotografica, in http://www.italiavirtualtour.it/dettaglio_member.php?id=96890

⁵⁰ Società degli amatori e cultori delle belle arti, *Esposizione LXVI: Catalogo: Anno 1895-96*, Roma 1895, pp. 17-19.

⁵¹ E. MONTI, *op. cit.*, pp. 129-130.

⁵² C. BON VALSASSINA, *La pittura a Roma nella seconda metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Electa, Milano 1991, vol I, p. 462.

⁵³ M.T. BENEDETTI, *Il mosaico della chiesa di S. Paolo entro le Mura*, in M.T. BENEDETTI, G. PIANTONI (a cura di), *Burne-Jones: dal preraffaellismo al simbolismo*, cat. della mostra di Roma (8 ottobre-23 novembre 1986), Mazzotta, Milano 1986, p. 191.

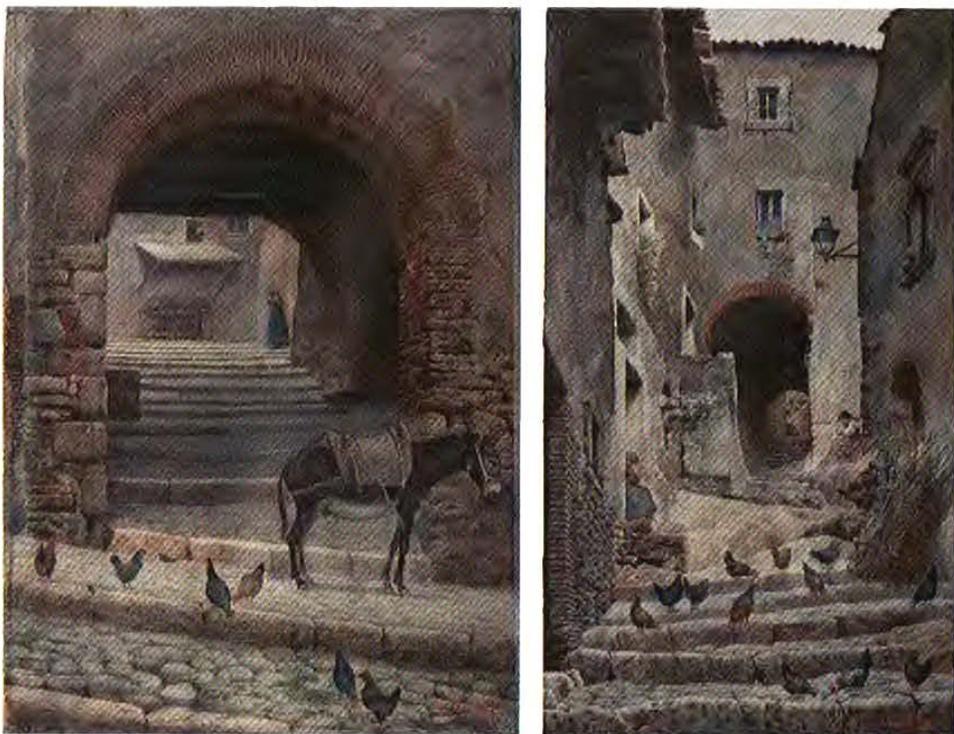


Fig. 10 – E. Monti, *Stradina di paese con scale (Palombara Sabina)*, acquerello su cartone, inv. 29, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

Fig. 11 – E. Monti, *Stradina di paese con scale (Palombara Sabina)*, acquerello su cartone, inv. 21, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

«singolare inclinazione per il frammento archeologico»,⁵⁴ mentre il dipinto *Le Vergine savie e le Vergini stolte* (1890-91), «quasi un manifesto programmatico della cultura preraffaellita»⁵⁵, riprende la scansione medioevale del trittico.

Il soggiorno palombarese diede a Monti l'opportunità di elaborare altre due vedute di paese, *Stradina di paese con scale (Palombara Sabina)*, (figg. 10 e 11. Certamente realizzate durante il soggiorno presso il borgo laziale, si possono presumibilmente identificare con le opere presentate alle esposizioni romane, *A Palombara Sabina*⁵⁶, e *In paese*⁵⁷. I due acquerelli si ispirano allo stesso tema, una veduta di paese con arco e scalinata, animata da figure di donne e animali. Il primo è uno scorcio di via dell'Arco, ripreso

⁵⁴ S. PANEL, *G.A. Sartorio: "Visione medievale o La Vestale"*, in R. MIRACCO (a cura di), *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, cat. della mostra di Roma (24 marzo-11 giugno 2006), Maschietto Mandragora, Firenze 2006, p. 172.

⁵⁵ C. BON VALSASSINA, *op. cit.*, p. 463.

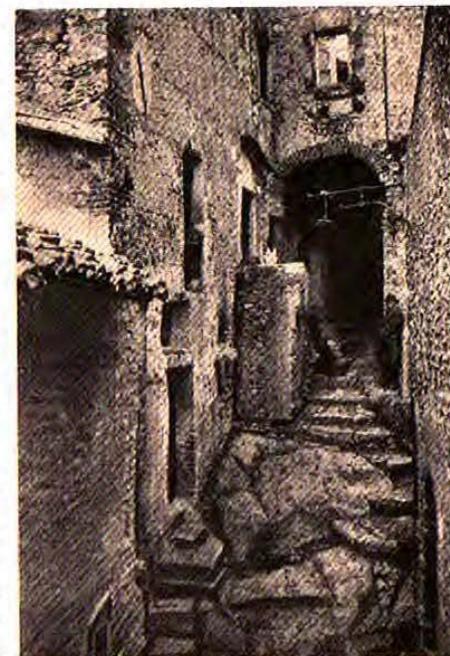
⁵⁶ Società degli amatori e cultori delle belle arti, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁷ Società degli amatori e cultori di belle arti, *Catalogo delle esposizioni riunite della Società degli amatori e cultori di belle arti e dell'associazione degli acquerellisti*, Roma 1899, p. 8.

da via Piave, all'epoca via del Mercato; il secondo invece è una veduta dell'Antico Arco, come attestata anche il confronto con una cartolina d'epoca (fig. 12).

I vicoli ripidi e stretti del borgo laziale, attornati da edifici incombenti, sollecitano la fantasia dell'artista e ricordano le vedute urbane del periodo nizzardo per l'impostazione *a pendant*⁵⁸. Le vedute palombaresi di Monti si inseriscono pienamente nell'ambito della produzione degli acquerellisti romani, richiamando gli «scorci caratteristici» e «le umili villanelle» dei dipinti di Scipione Simoni, «immagini rese con grande sensibilità e aderenza al vero»⁵⁹. Simoni dipinge *Veduta di Palombara Sabina* (1897) con «la cavillosa minuzia di quel verismo tardo-ottocentesco, sostenuto da un incessante scrupolo analitico e descrittivo»⁶⁰ e *Women conversing in Palombara* (1902)⁶¹, che rappresenta il medesimo scorcio di paese dell'acquerello montiano con le donne sugli usci. «Al variegato ambiente degli acquerellisti romani rimanda anche il gusto» di un foglio di Vincenzo Cabianca, *La fattora del convento* (1887)⁶², che per il particolare descrittivo delle galline e il gioco di prospettiva creato dall'arco può avvicinarsi all'atmosfera delle vedute montiane, prive però del contrasto luce-ombra.

Enea Monti, rifacendosi alla lezione di Nino Costa, riesce a dare vita a immagini suggestive, nelle quali il vero non viene reso con «cavillosa minuzia» ma piuttosto rielaborato in una composizione attentamente studiata nella distribuzione dello spazio e nell'armonia dei colori. In questo modo il pittore si discosta dalla «perfetta nettezza, quasi smaltata» tipica delle composizioni degli acquerellisti romani e supera la «innegabile fissità e ripetitività delle composizioni»⁶³. In particolare nella veduta dell'*Antico Arco* l'artista ritorna al taglio fortemente verticale della composizione, che enfatizza il ritmo ascen-



Palombara Sabina - Antico Arco

Fig. 12 – *Palombara Sabina - Antico Arco*, cartolina d'epoca, Archivio privato Angelo Gome-lino.

⁵⁸ A. SFERRAZZA, *op. cit.*, p. 398.

⁵⁹ R. MAMMUCARI, *Acquerellisti romani op. cit.*, p. 371.

⁶⁰ F. ZERI, *Musei della rovina. Arte, vizi pubblici e private virtù*, in «La Stampa», 30 ottobre 1984, p. 3. Riedito in «L'inchiostro variopinto», Longanesi, Milano 1985, pp. 197-200.

⁶¹ S. SIMONI: «*Women conversing in Palombara*», in <http://artsalesindex.artinfo.com/auctions/Scipione-Simoni-3581158/Women-conversing-in-Palombara-1902>.

⁶² R. CAMPANA, *Vincenzo Cabianca: "La fattora del convento"*, in *Cabianca e la civiltà, op. cit.*, p. 278.

⁶³ P.A. DE ROSA, *Vincenzo Cabianca: Gli anni romani*, in *Cabianca e la civiltà, op. cit.*, p. 57.

dente delle scale e la profondità prospettica, mentre il punto di vista molto ravvicinato sembra proiettare lo spettatore direttamente sulla scena.

Negli ultimi anni di vita Enea Monti continua a coltivare l'interesse per l'arte italiana dei secoli passati. Nel 1897 scrive una lettera al Ministero per illustrare una nuova scoperta, gli affreschi di San Giovanni di Stazzano, «chiesa gotica diruta», nelle vicinanze di Palombara Sabina. L'artista realizza alcuni studi all'acquerello, tuttora conservati tra la sua corrispondenza, del ciclo di affreschi quattrocentesco dedicato alla vita di S. Caterina d'Alessandria. Il pittore rivela di essere rimasto colpito dall'opera, di «impronta assolutamente gotica» e dal «colore vivacissimo» sulle tonalità del «rosso cupo»⁶⁴.

Enea Monti muore il 26 ottobre 1900 all'età di quarantacinque anni, a Palombara Sabina, in una casa di Via del Mercato⁶⁵. Una nota manoscritta conservata tra i documenti del Collegio Venturoli riporta come causa del decesso una «polmonite con febbre infettiva»⁶⁶.

Ringraziamenti

Un vivo ringraziamento all'Associazione socio-culturale «La Palombella», di Palombara Sabina, in particolare nelle persone di Angelo Gomelino e Franco Ranaldi, per le preziose indicazioni archivistiche, indispensabili per la ricostruzione della biografia dell'artista e l'identificazione dei luoghi.

Crediti fotografici

Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea. Ministero per i Beni e le Attività Culturali e Ambientali e del Turismo (figg. 9, 10, 11).

Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea. Roma Capitale (figg. 5, 6).

Vercelli, Archivio Fondazione Musco Francesco Borgogna. Foto G. Gallarate, Oleggio (fig. 3).

Abbreviazioni

- A.C.A.V. = Archivio Collegio Artistico Venturoli;
- A.B.A.Fi. = Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze;
- A.B.A.Ro. = Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Roma;
- A.C.S. = Archivio Centrale dello Stato.

⁶⁴ A.C.S., Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale, AABBA, III versamento, II parte (1898-1907), Palombara-Affreschi in chiese rurali, Lettera di Enea Monti; E. Silvi, *Affreschi del XV secolo a Stazzano di Palombara*, in «Rassegna del Lazio», 9-10 (1965), pp. 3-16.

⁶⁵ P. SABINA, Anagrafe municipale, *Atti di morte*, 26 ottobre 1900, numero 74, Monti Enea.

⁶⁶ A.C.A.V., *Campione degli alunni nel Collegio Venturoli 1858*, n. 36 Monti Enea.

COMITATO PER BOLOGNA
STORICA E ARTISTICA



●●●●●●●●●●

- CHIA ILARIA (2016) -

Nata nel 1978, è laureata in Lettere moderne all'Università di Bologna. Dopo la tesi discussa con il professor Andrea Battistini, ha proseguito l'attività di ricerca curando diverse pubblicazioni.

Nel 2004 ha pubblicato su «Il Carrobbio» un estratto della tesi «Il Guercino e Annibale Carracci all'osteria. L'Hosteria del mal tempo di Padre Antonio Mirandola».

Ha inoltre curato la riedizione moderna delle «Disgrazie di Bartolino» (Carocci 2007), e l'edizione di un volume di poesie di Giulio Cesare Croce (Carocci 2009).

Si occupa di storia dell'arte, con particolare interesse per il XIX secolo.

E' autrice di «Donne e professioniste nel primo Ottocento», libro dedicato alla riscoperta di tre pittrici bolognesi.

Giornalista pubblicista, ha collaborato con diverse testate (Avvenire, Corriere di Bologna, Ciao Radio), ed è autrice di «Me lo ha chiesto la città» (Minerva 2011), libro sul mandato bolognese di Anna Maria Cancellieri.

Collabora con il COMITATO BSA nell'organizzazione ed Archivio del materiale ivi esistente.