

**Predella** journal of visual arts, n°52, 2022 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Miscellanea / *Miscellany* 

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](mailto:predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

**Collaboratori** / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Roberta Del Moro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**“Verità, vivezza, effetto”:  
il ritratto di Stanislaio Pointeau  
dipinto da Amos Cassioli nel 1861**

*The article investigates the portrait painted by Amos Cassioli in 1861 for his friend Stanislaio Pointeau, one of the major exponents of the Macchiaioli group.*

*The work, recently rediscovered in the collections of Pointeau's heirs, was exhibited with success at the Prima Esposizione Italiana held in Florence in 1861. Pietro Selvatico considered the portrait to be one of the best examples of Tuscan, or rather, Italian art of the time. The painting is studied in the light of the little-known friendship between Cassioli and Pointeau using unpublished documents held in private collections.*

In una lettera a Carlo Milanese (1816-1867) del marzo 1864, Luigi Mussini (1813-1888), direttore dell'Accademia di Belle Arti di Siena dal 1851 alla morte, si lamentava con il corrispondente degli sprezzanti esiti pittorici a cui stava giungendo in quel momento l'ascianese Amos Cassioli (1832-1891), l'amato allievo, colpevole secondo lui di aver tradito la sua scuola edificata nel segno di Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)<sup>1</sup>. Secondo Mussini, Cassioli aveva infatti in quel momento osato sperimentare una pittura spregiudicata, tesa a «voler riunire tutto, il disegno e lo stile (idea e forma)», concordemente a quel «crittogramma che imperversa a Firenze in una certa scuola del Michelangelo [sic] (Caffè)»<sup>2</sup>. A quella «scuola» Cassioli sarebbe approdato dopo il trasferimento a Firenze da Roma, dove aveva svolto il suo pensionato offertogli (su spinta dello stesso Mussini) dal Granducato di Toscana dal 1856 al 1860<sup>3</sup>.

Secondo Mussini, solo un dipinto si salvava nel gruppo di quelli ideati da Cassioli più di recente, fatti, secondo il maestro, nell'intento «di dimostrare ai macchiaioli [sic] a loro marcio dispetto, che fare un quadro a modo loro è cosa da tutti, e basta solo volerlo»<sup>4</sup>: il ritratto di Stanislaio Pointeau (1833-1907), datato 1861, definito «bellissimo» nella lettera a Milanese (fig. 1)<sup>5</sup>, qui ripubblicato dopo essere stato riscoperto fra le collezioni degli eredi di Pointeau da Carlo Del Bravo nel 1967. Quest'ultimo aveva inserito la tela nel corpus delle immagini di un suo studio su Cassioli e il compagno di studi, il senese Angelo Visconti (1829-1861), con una riproduzione in piccolo formato, in bianco e nero<sup>6</sup>; indegna rispetto all'importanza che il dipinto aveva rivestito nella vita del suo autore, in quella del ritratto e, non per ultimo, nella storia della ritrattistica toscana, o, meglio, italiana nel tempo dell'Unità del Paese.

Il ritratto di Pointeau fu probabilmente dipinto da Cassioli a Firenze fra la primavera del 1860 (momento in cui egli è documentato in città) e la fine

dell'estate dell'anno dopo; giusto in tempo per essere inviato con successo alla Prima Esposizione Italiana del 1861, inaugurata dal re Vittorio Emanuele II alla Stazione Leopolda il 15 settembre, dove fu esposto nella «Gran Sala di Sinistra della Galleria dei Quadri»<sup>7</sup>. In quell'occasione, la tela, premiata con una medaglia per la sua «verità, vivezza, effetto»<sup>8</sup>, riscosse il plauso di Luigi Mussini (che la giudicò «excellent» in una lettera a un certo Duportal Du Goasmeur del novembre 1861)<sup>9</sup> e soprattutto di Pietro Selvatico (1803-1880) il quale, osservandola, elogiò Cassioli come un pittore «che fra i ritrattisti di Toscana non ha forse adesso chi lo superi»<sup>10</sup>.

Al tempo, Cassioli, nato ad Asciano, oggi meglio noto fra le altre cose per i dipinti murali eseguiti fra il 1884 e il 1886 nel Palazzo Pubblico di Siena, ispirati alle battaglie di San Martino e di Palestro, stava lavorando al suo capolavoro: *La battaglia di Legnano* (Firenze, Galleria d'Arte Moderna). Anche Pointeau, chiamato da tutti «Lao», nato a Firenze, pittore pure lui nonché rappresentante di vini – professione ereditata dal padre, di origini francesi –, era alle prese con l'opera che avrebbe segnato la sua carriera: *I renaioli sull'Arno* (fig. 2), anch'essa esposta con successo alla mostra nazionale fiorentina del 1861<sup>11</sup>, quando l'artista aveva 28 anni<sup>12</sup>. Pointeau si era formato a Firenze, studiando dapprima sotto la guida di un artista francese amico del padre (anche lui pittore a tempo perso) e poi di Giuseppe Bezzuoli (1784-1855). Da quest'ultimo Pointeau si allontanò subito, preferendo alla scuola di quel maestro la frequentazione dei Macchiaioli, di Marcellin Desboutin (1823-1902), incisore e drammaturgo di dieci anni più grande, attivo a Firenze dal 1854 al 1871<sup>13</sup>, e lo studio dei maestri del passato, soprattutto i pittori del Nord Europa, dei quali copiava costantemente paesaggi e scene di interni frequentando alcune sale delle Reali Gallerie degli Uffizi nel corso degli anni Cinquanta<sup>14</sup>.

Cassioli ritrae Pointeau comodamente seduto di tre quarti su una poltrona dai lunghi braccioli: la mano sinistra è inserita sotto la giacca nel rispetto di una tipologia iconografica adottata da Ingres nel ritratto di Philibert Rivière (1766-1816), del 1805 (lo ha notato per prima Francesca Petrucci)<sup>15</sup>, e in quello di Jacques Marquet, Baron de Montbreton de Norvins (1769-1854), dipinto sei anni dopo (Londra, The National Gallery).

Non sappiamo se il ritratto in questione fu eseguito su commissione o fu un regalo dell'autore al compagno pittore. Certo è che la sua analisi non può prescindere dalla ricostruzione di un'amicizia la cui genesi va individuata sul finire degli anni Cinquanta; tempo a cui risale un primo ritratto di Pointeau di Cassioli, stavolta a matita, schizzato dall'ascianese a Roma in un clima da confraternita "epicurea"<sup>16</sup> quando egli svolgeva il suo pensionato come allievo dell'Accademia di Belle Arti di Siena (fig. 3). Sotto lo stesso tetto del Palazzo di Firenze (sede

romana dell'ambasciata del Granducato toscano nonché residenza per i pensionati delle principali accademie artistiche di Firenze e di Siena), con Cassioli viveva oltre a Stefano Ussi (1822-1901) – a quel tempo pensionato dell'Accademia fiorentina – il già citato Visconti, anch'egli autore, insieme ad altri artisti forestieri attivi contemporaneamente a Roma, come Franz von Lenbach (1836-1904), di un bel ritratto a matita su carta di Pointeau (coevo a quello dell'ascianese), oggi conservato in collezione privata<sup>17</sup>.

È poco chiaro chi e in che modo avesse messo in contatto Cassioli e Visconti con Pointeau, la cui pittura, lontana alla fine degli anni Cinquanta dagli esiti figurativi cui stavano giungendo i due allievi di Mussini, si muoveva in senso contrario rispetto alle idee promosse nelle accademie toscane dai seguaci di Bezzuoli, morto nel 1855, o dallo stesso Mussini<sup>18</sup>. Purtroppo, le scarse informazioni ricavate dalle carte conservate presso gli eredi di Pointeau e al Museo Civico "Amos Cassioli" di Asciano non aiutano a chiarire meglio la genesi della loro amicizia. Possiamo comunque azzardare l'ipotesi che il primo incontro fra i tre pittori poté avvenire a Firenze (cioè prima della partenza di Cassioli e Visconti per lo Stato Pontificio), forse al Caffè Michelangiolo, o più probabilmente a Roma grazie alla mediazione di quel nutrito gruppo di artisti francesi legati all'Accademia di Francia, *Prix de Rome* e non solo, con i quali sia gli allievi di Mussini che Pointeau sono in contatto nello stesso tempo. Vale a dire, fra tutti, Jules-Élie Delaunay (1828-1891) e, in particolare, Edgar Degas (1834-1917), immortalato superbamente da Cassioli in un disegno oggi agli Uffizi, databile al tempo del ritratto fatto all'amico Lao nel 1859 (fig. 4). Con Degas e Delaunay, Pointeau risulta infatti essere in buoni rapporti già dal 1858. Lo sappiamo non tanto dagli archivi dell'Accademia di Francia a Roma, presso i quali non sono stati rinvenuti documenti utili a far luce sulle probabili frequentazioni di Pointeau a Villa Medici; quanto attraverso altre fonti, ivi incluso il prezioso per quanto sconosciuto diario tenuto in Italia da un suo amico, Félix Lionnet (1832-1896), pittore francese, che scese al Sud in diverse occasioni fra il 1858 e il 1860<sup>19</sup>. Stando alle notizie riportate in quell'importante fonte documentaria conservata in collezione privata, fra l'estate e l'autunno del 1858, dunque qualche mese prima che a Roma fosse ritratto a matita su carta dagli amici Cassioli e Visconti, Pointeau trascorrevva a Firenze momenti di pace e di lavoro in compagnia, oltreché di Lionnet, di francesi quali i *Prix de Rome* Camille Clère (1825-1911), Jules-Élie Delaunay, Félix-Henri Giacomotti (1828-1909) e il giovane Edgar Degas<sup>20</sup>. Sempre in quell'anno, più precisamente nel mese di luglio, insieme al solito Lionnet e ad altri due amici, cioè il francese Alphée Dubois (1831-1905) e l'irlandese John Humphrey Bland (1828-1919), Pointeau visitava anche la Vallombrosa e il Casentino. Nello specifico, oltre al noto monastero

vallombrosano, Bibbiena, Poppi e la Verna<sup>21</sup>. La gita fu sicuramente l'occasione per confrontarsi con i colleghi d'oltralpe sui più aggiornati linguaggi della moderna pittura paesistica francese o più generalmente europea. Questo, all'insegna di uno spirito cameratesco che avrebbe caratterizzato altre gite toscane di Pointeau più avanti negli anni. Non per ultimo quella memorabile dell'estate del 1860 quando egli sperimentava la "macchia" a Montemurlo nel Valdarno fiorentino insieme a Cristiano Banti (1824-1904) e a Telemaco Signorini (1835-1901).

Negli stessi momenti della visita nel Valdarno fiorentino, Pointeau consolidava anche la sua amicizia con Cassioli in Toscana. Proprio in quel tempo, quest'ultimo rientrava infatti in patria; non a Siena bensì a Firenze. Intorno al 1860-1861, la "macchia", maturata da qualche anno, stava prendendo diverse direzioni, tutte più o meno concordi nell'idea di cercare in pittura «il disegno, non per contorno ma per chiaroscuro» così da ottenere «il risultato di rappresentare le cose, senza bisogno di contornarle con un segno continuo»<sup>22</sup>. Il contributo dei francesi nell'affermarsi di quel nuovo linguaggio pittorico è stato oggetto di studio di Carlo Del Bravo<sup>23</sup> e soprattutto di Ettore Spalletti<sup>24</sup>. Quest'ultimo notava, a tal proposito, che la pittura sperimentata da Degas in Toscana in rapporto agli studi preparatori per il grande ritratto raffigurante la famiglia Bellelli, avrebbe convinto alcuni pittori legati al Caffè Michelangiolo a superare le «accentuazioni chiaroscurali di matrice morelliana in direzione di più libere sperimentazioni di accordi cromatici»<sup>25</sup> senza rinnegare il confronto continuo e costante con i maestri del passato. Fu soprattutto il già considerato Banti, vicinissimo a Pointeau, come abbiamo visto, a risentire maggiormente dell'influenza di Degas. Grazie a una lettera del 1885 indirizzata all'amico Giovanni Boldini (1842-1931), sappiamo infatti che Banti visitò, forse su raccomandazione di Pointeau, in un giorno del 1858 o forse dell'anno dopo lo studio fiorentino di Degas in compagnia di Francesco Saverio Altamura (1822-1897), rimanendo particolarmente colpito da alcuni dipinti lì appesi; a suo parere assimilabili nella forma a quadri di Antoon van Dyck (1599-1641). «Rammento d'aver veduto il famoso impressionista a Firenze», scrisse Banti a Boldini, aggiungendo:

Andammo al suo studio con Altamura padre egli stava dipingendo un quadro di due o tre figure che rammento non troppo bene, e come un sogno, una donna con bambino, e non so che altro, rammento dei bianchi, con non so che di abbigliamenti bianchi che mi assomigliava un poco al Vandich [sic]<sup>26</sup>.

Con l'approssimarsi dell'Unità d'Italia, la pittura di "macchia" si fa più strutturata, simile, nel colore steso a piccole *taches*, alla coeva pittura di Édouard Manet (1832-1883), anche lui a Firenze alla fine degli anni Cinquanta<sup>27</sup>. Nel 1861, tempo in cui Cassioli dipingeva il ritratto a olio all'amico Pointeau, a Firenze c'era chi, come il

giovane Raffaello Sernesi (1838-1866), «illuminato» da un raggio di «divina luce»<sup>28</sup>, proponeva un linguaggio «piano e moderno» applicato a quadretti come *Pastura in montagna* (collezione privata), di bellezza quasi «angelica»<sup>29</sup>; o, per altro verso, chi, come invece Ussi, applicava quei principi al quadro di storia. Infine, c'erano pittori come Odoardo Borrani (1833-1905) il quale dipingeva i paesaggi toscani con una forma «molto accurata e coscienziosa» nel rispetto di pennellate «non aggressive», semmai «modestamente oneste»<sup>30</sup>. Da parte sua, pur avendo aderito alla “macchia” Pointeau non sembra riuscire ad accantonare l'«atteggiamento individualistico» derivatogli dal confronto con la cultura *réaliste* d'oltralpe, per certi aspetti contrario a quello “socialista” del vivace gruppo del Michelangiolo<sup>31</sup>: il suo era infatti un atteggiamento «moderno», «nell'amaro disinteresse per la bellezza» (lo scrive Carlo Del Bravo in uno dei fondamentali studi sul pittore), «ma superficiale nell'imitare alcuni risultati della Macchia (per esempio i contrasti tonali) senza risalire alla sua disposizione interiore», com'è invece in Sernesi il quale, secondo Del Bravo, osserva e analizza il visibile attraverso un approccio «speculativo», «lento»<sup>32</sup>.

A fronte di quella varietà di stimoli, Cassioli, permeabile ai suggerimenti degli amici del Michelangiolo subito dopo il suo rientro da Roma, soprattutto a quelli di Pointeau (del quale immaginiamo frequentasse abitualmente l'abitazione di via del Cocomero per schizzargli il disegno preparatorio al dipinto qui preso in esame, fig. 5), appare in quegli anni sperimentale e aperto ai diversi approcci della “macchia”. Da una parte, egli si accosta al «metodo» fermo e analitico di un Borrani, soprattutto quando medita il paesaggio sullo sfondo del dipinto intitolato *Cino e Selvaggia* (Siena, Museo della Società di esecutori di pie disposizioni, in deposito presso Santa Maria della Scala), del 1863, le cui forme Ettore Spalletti ha avvicinato a quelle dei “puri” macchiaioli per «la luminosità fredda che bagna» la «torre scheggiata da luci nette e l'orizzonte striato di azzurri»<sup>33</sup>. Dall'altra, Cassioli sembra attratto dagli esiti pittorici cui l'amico Pointeau stava giungendo contemporaneamente, in particolare quando, in un imprecisato giorno forse dei primi anni Sessanta, si lasciò trasportare da una bella veduta dell'amata Siena, sulla quale egli indugia, acquerello beige alla mano, con pennellate «malferme» e «sgorate», alla maniera dell'amico (figg. 6-8).

Oltre a esser di stimolo per confrontarsi su generi come il paesaggio e la veduta, pensiamo che i momenti trascorsi da Cassioli e Pointeau nella casa di quest'ultimo in via del Cocomero a Firenze fossero stati per i due amici un modo per conoscersi più a fondo. Del resto, il loro carattere doveva apparire a tratti simile. Alla pari di Cassioli, che si trascinava sempre dietro i propri lavori, come la *Battaglia di Legnano*, «cento volte ricominciato, interrotto, ripreso, abbandonato»<sup>34</sup>, anche

Pointeau, uomo di «instancabile operosità», era infatti in combutta continua con se stesso (soprattutto nelle ultime fasi dei suoi *Renaioli*, contemporanee alla maggiore vicinanza dell'amico ascianese), tanto da «fare, disfare, rifare» i suoi dipinti – almeno secondo il materialista Telemaco Signorini – «per rendersi conto della ragione ultima delle cose»<sup>35</sup>. L'inconcludenza, che in Pointeau nascondeva il desiderio di raggiungere quelle « trasparenze » e « impasti di tonalità » di base che « alla prima non è possibile azzeccare »<sup>36</sup>, lasciava spazio a risultati in cui il colore era steso sulla tela nel rispetto di « schiettezza » pittorica e « sintesi » nelle forme le quali, oltre a eccitare lo sguardo sensibile di critici come l'amico Diego Martelli (1839-1896), suo grande ammiratore, dovettero in qualche modo far presa anche nell'amico Cassioli. Fu probabilmente al cospetto di lavori come i *Renaioli* che Cassioli si convinse nell'idea secondo cui in pittura debba « riunirsi tutto »: il modellato, « il disegno e lo stile (idea e forma) », contravvenendo, come abbiamo visto, agli insegnamenti del maestro Mussini<sup>37</sup>. Forte di quelle convinzioni, egli giunse, contemporaneamente e poco tempo dopo aver concluso il ritratto di Pointeau del 1861, a risultati in cui la verginale semplicità primitiva, cara a Mussini, si depotenzia a favore di una pittura adesso più articolata e accattivante, giocata sulle variazioni di una tavolozza che illumina il cielo su cui si staglia l'elegante figura di Cino, nel già citato *Cino e Selvaggia*, con una tonalità di azzurro non lontana da quella adottata qualche anno prima dall'amico Stanislao nello sfondo dei suoi *Renaioli*. Dal canto suo, nello stesso momento Pointeau sembra dimenticare le fluenze nordiche che lo avevano sedotto almeno fino al 1859 (tempo in cui frequenta per l'ultima volta la Galleria degli Uffizi in veste di copista di un quadro di Rubens) per concentrarsi, forse anche per il tramite dell'ascianese, educato all'amore dei più puri maestri del Quattrocento, sui « primitivi » toscani: la ricerca di questi ultimi di equilibrati e armonici rapporti fra gruppi di figure inserite nello spazio pittorico secondo schemi paratattici pare infatti influenzare profondamente la composizione dei suoi *Renaioli*.

Il ritratto di Pointeau dipinto da Cassioli nel 1861 fu dunque il punto di convergenza di un sodalizio umano e artistico che culminò, almeno in Pointeau, in un mutamento caratteriale: l'animo di pittore *bohémien* lasciava spazio a una compostezza, nei modi e nell'arte, che Cassioli colse nel quadro raffigurante il compagno pittore. Nel 1861, il ventottenne Stanislao non mostrava più la fluente chioma immortalata da Cassioli nel citato disegno eseguito a Roma nel 1859, e la barba, insieme al pizzo, nota Francesca Petrucci osservando il disegno preparatorio del dipinto del 1861, conservato ad Asciano<sup>38</sup>, è adesso accorciata e ridimensionata. Tuttavia, come nel più antico ritratto, in quello del 1861 gli occhi, nerissimi e profondi, sono sempre fissi sull'osservatore, invitato stavolta

a indagare anche l'elegante ma sobrio abbigliamento borghese dell'uomo (in tono con l'ambiente circostante) insieme alla sua postura: l'avambraccio destro scivola nel bracciolo della poltrona e quello sinistro è inserito sotto la giacca nel rispetto di un *bon ton* le cui radici, prima di trovare un sicuro riferimento nella ritrattistica di Ingres, affondano nella manualistica borghese d'oltralpe del secolo diciottesimo. Nelle *Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*, edito dallo scrittore ed ecclesiastico Jean-Baptiste de La Salle (1651-1719) nel 1702 (un manuale pubblicato in vari edizioni nel corso dei secoli successivi), si sottolinea infatti come «c'est un défaut de croiser les bras sur la poitrine» o, nell'atto di camminare, «de les entrelacer derrière le dos, de les laisser pendre avec nonchalance, de les balancer en marchant, sous prétexte de soulagement»<sup>39</sup>; meglio semmai «de poser le bras droit sur la poitrine ou sur l'estomac» (Pointeau mette il sinistro per ragioni compositive) «en mettant la main dans l'ouverture de la veste, à cet endroit»: in questo modo, chiosa de La Salle, si assume in chi ci osserva una posizione «honnête et décente»<sup>40</sup>.

La conquista di *onestà* e *decenza* (borghese) segna dunque l'esistenza di Pointeau nell'anno in cui l'Italia si unisce politicamente e l'amico Cassioli gli firma un secondo ritratto virile, stavolta a olio, grande al vero; momento in cui fra l'altro pare che fossero cominciate a manifestarsi nel giovane Stanislao i primi segni di una malattia infettiva (forse contratta negli anni precedenti) che lo costringono a curarsi presso centri termali dell'area napoletana fra il 1862 e il 1863. All'acuirsi della malattia segue il suo isolamento dal gruppo dei Macchiaioli, dunque il rifugio nei silenzi dell'amata campagna toscana e il definitivo trasferimento con la famiglia da Firenze a Pisa nel 1867. Da quell'anno cessano i rapporti con Firenze, ripresi solo momentaneamente nel corso degli anni Settanta quando partecipa a una rassegna cittadina. Nella nuova casa pisana, il ritratto dell'amico asciano acquista importanza: da un acquerello di Domenico Caligo (1838-1911) conservato presso gli attuali eredi di Pointeau, raffigurante la principale sala dell'abitazione, affacciata sul Lungarno, intendiamo che il ritratto faceva bella figura di sé sopra al caminetto (fig. 9): la tela era appesa in una grande parete (nell'acquerello è quella a sinistra); era circondata da opere di artisti anonimi raffiguranti i diversi componenti della sua famiglia (cioè il padre, Jean Louis, la madre, Giovanna Piacenti, e le sorelle, Paolina e Antonietta), ed era infine posta armonicamente a dialogo con olii e schizzi forse su carta, solo in parte rintracciati, ispirati, oltre che ai capolavori del Rinascimento toscano (si noti, sempre nell'acquerello, al centro della parete a noi frontale, la copia della *Madonna della Seggiola* di Raffaello, forse di mano di Stanislao o del padre), a vedute di campagna arredate dall'inconfondibile sagoma dei cipressi toscani.



Dopo il trasferimento a Pisa, anche i rapporti con Cassioli sembrano cessare del tutto. Ester Vannini ha ipotizzato in un lavoro inedito (la cui segnalazione devo a Veronica Randon)<sup>41</sup> che fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo l'ascianese avrebbe trovato nel volto del caro e vecchio amico Pointeau la fonte di ispirazione per dar forma al viso del protagonista di un grande quadro, su cui l'ascianese lavorava in quel tempo: *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo* (Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Capitano del Popolo, figg. 10-11); cosa che farebbe supporre un riavvicinamento fra i due all'inizio di quel decennio. L'ipotesi, affascinante e pure plausibile se teniamo conto che Pointeau aveva prestato molti anni prima il suo volto al giovane con casacca damascata, protagonista alla sinistra della composizione della *Cacciata del duca d'Atene* di Stefano Ussi (Firenze, Galleria d'Arte Moderna), sembra però perdere credibilità considerando il fatto che, stando a quanto proposto da Ester Vannini, la fonte per il Provenzan Salvani sarebbe il ritratto fatto a Pointeau da Cassioli a Roma nel 1859. Foglio, quest'ultimo, che al tempo dell'ideazione del *Provenzan Salvani* Pointeau conservava nella sua casa a Pisa presso la quale, stando all'ipotesi della studiosa, l'ascianese avrebbe dovuto recarsi abbandonando per qualche giorno o forse settimana la sua tela così da rinfrescare la mente con un ritratto eseguito molti anni prima a un giovane suo coetaneo, adesso diventato adulto. Più facile pensare allora che, per la grande tela oggi a Palazzo Pubblico, Cassioli avesse trovato ispirazione in un modello somigliante a Pointeau quando quest'ultimo aveva circa ventisei anni.

Come abbiamo visto, la reclusione pisana aveva inevitabilmente allontanato Pointeau dai vecchi compagni artisti. La memoria di momenti goliardici trascorsi insieme a molti di loro anni prima era alimentata nella mente di Pointeau dai disegni e dai dipinti oggetto di questo studio, gelosamente custoditi dal pittore fino alla morte che lo colse nel 1907. Dopo il suo allontanamento da Firenze, in quest'ultima città il ricordo di Pointeau, uomo «dagli occhi e dai baffi nerissimi, famoso per l'arditezza delle sue idee, per il suo inattaccabile buon umore, per la sua passione e i suoi successi nelle sale d'armi», venne affidato alle parole di Diego Martelli che in un giornale del 1881 ricordava l'intelligenza, la bellezza fisica e soprattutto quella intellettuale dell'amico; personalità chiave fra la comunità artistica toscana e quella d'oltralpe nel cuore dell'Ottocento avendo egli frequentato «egregi artisti che dalla Francia venivano a studiare i documenti del sapere antico nelle nostre [di Firenze] gallerie»<sup>42</sup>.

1 Si veda *Nel segno di Ingres: Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, catalogo della mostra, Siena 2008, a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Milano, 2007.

- 2 La lettera è trascritta in *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Milano 1994, pp. 379-381.
- 3 Su Amos Cassioli vedi P.C. Coccoluto, *Amos Cassioli pittore: cenno biografico*, Firenze, 1927; C. Del Bravo, *Angelo Visconti, e la gioventù di Amos Cassioli*, in «Antichità Viva», VI, 1967, pp. 3-27; E. Vannini, *Amos Cassioli, in Siena tra purismo e Liberty*, a cura di B. Sani, Milano, 1988, pp. 130-137; *Risorgimento nelle terre di Siena: Amos Cassioli e il Risorgimento dipinto; l'anti-Risorgimento nelle campagne senesi; dal "Viva Maria" all'Italia*, catalogo della mostra, Asciano-Buonconvento 2011, a cura di F. Petrucci, Milano 2011; *ead.*, *La sincerità della pittura, nel "Paggio nero" di Amos Cassioli*, in «Artista», 2012, pp. 178-183; L. Scelfo, *La Sala del Risorgimento di Palazzo Pubblico e gli allievi di Luigi Mussini*, in «Accademia dei Rozzi», 38, 2013, pp. 88-97; *Amos Cassioli e gli amici puristi: opere dell'800 senese da una collezione privata*, catalogo della mostra, Asciano-Saturnia 2018, a cura di F. Petrucci, D. Capresi, A. Sbardellati, Siena, 2018.
- 4 Sisi, Spalletti, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, cit., p. 379.
- 5 *Ibidem*: Cassioli, scrive a un certo punto della missiva Mussini, «produsse un bellissimo ritratto [sic] ed altri ne ha fatti che potevano riuscire buoni se avesse voluto condurli [sic], ma egli si è dato alla sprezzatura dei colori».
- 6 Del Bravo, *Angelo Visconti, e la gioventù di Amos Cassioli*, cit., p. 14, fig. 18.
- 7 *Viaggio attraverso l'Esposizione italiana del 1861 di Yorick figlio di Yorick*, Firenze, 1861, p. 122.
- 8 Vedi *Premi proposti dal consiglio dei giurati della esposizione italiana ed approvati dalla commissione reale*, in «L'Esposizione Italiana del 1861: giornale con incisioni e con gli atti ufficiali della commissione reale», n. 47, 15 settembre 1862, n. 12, p. 375.
- 9 La lettera è trascritta in N. Mengozzi, *Lettere intime di artisti senesi*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», 22, 1909, pp. 447-448.
- 10 P. Selvatico, *Le condizioni della pittura storica e sacra odierna in Italia, rintracciate nella Esposizione nazionale seguita a Firenze nel 1861 (La parte prima)*, in «Rivista periodica dei lavori della I. R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Padova», Vol. IX, 1861, p. 82.
- 11 Il quadro di Pointeau era appeso nella «Prima Sala della Galleria de' Quadri. Sezione di destra» (*Viaggio attraverso l'Esposizione italiana del 1861*, cit., p. 165). Qui fu ammirato a fianco di paesaggi firmati da artisti come, fra gli altri, il bresciano Giovanni Renica (1808-1884), per «la fedele imitazione della natura, sapiente e giudiziosa», sposa «al magistero della tinta, e alla felice composizione» (*ivi*, pp. 165-166).
- 12 Su Pointeau vedi C. Del Bravo, *Opere del macchiaiolo Stanislao Pointeau*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», III, 1, 1979, pp. 319-324; T. Lorini, *Stanislao Pointeau. Viaggio nel Mugello 1851*, Borgo S. Lorenzo, 1989; V. Quercioli, *Per Stanislao Pointeau, un francese di Toscana, in I Macchiaioli, nuovi contributi*, catalogo della mostra, Firenze 1998, a cura di V. Quercioli, D. Durbé, Firenze, 1997, pp. XXIII-XXIX; A. Marabottini, *Un forestiero a Pisa: Stanislao Pointeau*, in *L'immagine immutata: le arti a Pisa nell'Ottocento*, a cura di R. Ciardi e S. Renzoni, Pisa, 1998, pp. 179-185; M. Amedei, *Sulla vita e l'opera di Stanislao Pointeau: «Uno dei più vecchi propugnatori del risorgimento artistico» in Italia*, in «Storia dell'arte», 154, 2020, pp. 132-149.
- 13 Sui rapporti fra Pointeau e Desboutin vedi M. Amedei, *'Souvenirs de l'Ombrellino': Early Prints by Marcellin Desboutin*, in «Print Quarterly», XXXVIII, 2, 2021, pp. 154-169.
- 14 La presenza di Pointeau agli Uffizi è registrata a partire dal 1850 (vedi M. Amedei, *Sull'attività di Vincenzo Cabianca e di altri Macchiaioli come copisti agli Uffizi, negli anni Cinquanta*

- dell'Ottocento, in «Ricerche di storia dell'arte», 135, 2021, pp. 70-85). In quell'anno copia, dal 25 novembre, per venti giorni, «un petit tableau représentant un sujet d'architecture peint à l'aquarelle par Clerissau de l'école française», e dal 2 dicembre, «un petit tableau de l'école Hollandaise représentant un moulin d'auteur inconnu» (Archivio Storico Gallerie Fiorentine (ASGF), LXXIV [1850], II, ins. 69, *Permessi di copia*, nn. 548 e 560). L'anno dopo egli è registrato agli Uffizi per copiare, il 16 luglio, nell'arco di un mese, «un petit tableau Flamand représentant la vue d'une Eglise» di Gerrit Adriaensz. Berckheyde, al tempo segnato come n. 1645 (ASGF, LXXV [1851], II, ins. 76, *Permessi di copia*, n. 274). Nel settembre 1852, Pointeau ottiene il permesso di esercitarsi, per venti giorni, su «un piccolo quadro del Correggio rappresentante un fanciullo che ride», al tempo custodito nella «piccola sala Italiana»; inoltre copia, stavolta per quindici giorni, dal 16 settembre, «un quadro di Paolo Caliari detto il Veronese rappresentante una testa di vecchio» custodito nella *Scuola veneziana* (ASGF, LXXVI [1852], II, ins. 69, *Permessi di copia*, nn. 303 e 313). Infine, negli anni seguenti, lo ritroviamo in galleria intento a esercitarsi su quadri di autori come Rubens, di cui copia alcuni quadri nel 1853 e nel 1857 (ASGF, LXXVII [1853], II, ins. 72, *Permessi di copia*, n. 236, e LXXXI, II, ins. 70, *Permessi di copia*, n. 243), e di Rembrandt, di cui studia un dipinto nel gennaio del 1859 (ASGF, LXXXIII [1859], II, *Permessi di copia*, n. 2).
- 15 Vedi Sisi, Spalletti, *Nel segno di Ingres*, cit., p. 208, n. 62.
  - 16 Il ritratto a matita di Pointeau conservato presso i suoi attuali eredi è firmato: *A. Cassioli all'amico suo S. Pointeau 1859 Roma*. Lo schizzo fu sicuramente fatto da Cassioli all'amico Pointeau nei giorni in cui quest'ultimo era a Roma, cioè intorno al 20 aprile del 1859, qualche giorno prima dello scoppio, a Firenze, della così chiamata "Rivoluzione di velluto". Che Pointeau fosse a Roma nel tempo della "Rivoluzione di velluto" lo si deduce da una lettera del 30 aprile 1859 a lui indirizzata dalla sorella, trascritta alla pagina 15 di un manoscritto inedito a cura di Aldo Picchi, di proprietà della famiglia di Pointeau, intitolato: *Stanislas Pointeau (1833-1907), bibliografia e ricordi di un "macchiaiolo" francese vissuto a Firenze e a Pisa*. L'atmosfera vissuta dai pensionati toscani a Roma contemporaneamente ai fatti accaduti a Firenze appare «tranquilla»: «Qua tutto è tranquillo» scrive infatti Visconti al cugino Alessandro il 20 aprile 1859, aggiungendo: «Ognuno persiste nel proprio epicureismo [sic]. Mangiare, bere, dormire ecc. il resto è vanità. Io ancora non mi confondo: son qua, non per fare il diplomatico né il guerriero, ma per studiare» (Mengozi, *Lettere intime di artisti senesi*, cit., p. 298).
  - 17 Il ritratto di Pointeau firmato da von Lenbach è stato pubblicato da Del Bravo in *Opere del macchiaiolo Stanislas Pointeau*, cit., Tav. XXXI, n. 4.
  - 18 Vedi D. Martelli, *Macchiette artistiche: Stanislas Pointeau*, in «Fanfulla della Domenica», 18 dicembre 1881: i macchiaioli, scrive Martelli, cercavano «il disegno, non per contorno ma per chiaroscuro», dimostrando tutto il «falso» dell'«insegnamento ufficiale».
  - 19 Sulle poche cose relative a Lionnet, vedi X. Bassompierre, G. Belaud, J. Menanteau, M. Arnault, J. Chancellerie, J.-C., Courilleau, Y. Guérin, S. Savinaud, *Félix Lionnet. Un peintre grand voyageur au XIXe siècle*, La Châtaigneraie, 2016.
  - 20 La notizia è ricavata dal diario di Lionnet, in *ivi*, p. 33: «Gênes, le 15 octobre: Nous avons juste une journée pour se promener avant l'embarquer pour Livourne et retour par chemin de fer à Florence où je revois le camarades Degas, Giacomotty, Pradier, Pointeau».
  - 21 Questa informazione è ricavata dal diario di Lionnet (in quella parte che non è stata trascritta nel volume citato alla nota 19), attraverso il quale apprendiamo che quel viaggio aveva avuto luogo fra il 13 e il 17-18 luglio 1858.

- 22 Martelli, *Macchiette artistiche: Stanislao Pointeau*, cit.
- 23 C. Del Bravo, *Milleottocentosessanta*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, V. 2, pp. 779-798.
- 24 E. Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861)*, Firenze, 1985.
- 25 *Ivi*, p. 158.
- 26 Vedi G. Matteucci, *Cristiano Banti*, Firenze, 1982, pp. 61-62.
- 27 Sul soggiorno di Manet a Firenze (con bibliografia aggiornata) rimando al saggio di chi scrive, intitolato *Manet's second stay in Florence in the fall of 1857: new documentary evidence*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2, 2021, pp. 284-291.
- 28 Vedi la lettera di Sernesi a un amico, trascritta in A.M. Capitoni, *Raffaello Sernesi*, tesi di laurea, Università di Firenze, Facoltà di Magistero, a.a. 1963, p. 24, n. 1, riportata in C. Del Bravo, *La luce di Sernesi*, in «Artista», 1997, p. 151.
- 29 Vedi *ibidem*.
- 30 A. Cecioni, *Odoardo Borrani (1884)*, in *Opere e scritti*, a cura di E. Somarè, Milano, 1932, p. 194.
- 31 Vedi Del Bravo, *Opere del macchiaiolo Stanislao Pointeau*, cit.
- 32 *Ibidem*.
- 33 Vedi Sisi, Spalletti, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, cit., p. 383.
- 34 Mengozzi, *Lettere intime di artisti senesi*, cit., p. 446.
- 35 Martelli, *Macchiette artistiche: Stanislao Pointeau*, cit.
- 36 *Ibidem*.
- 37 Vedi la lettera di Mussini a Milanese, citata qui nota 2.
- 38 Vedi Sisi, Spalletti, *Nel segno di Ingres*, cit, p. 208, n. 62.
- 39 J.-B. de La Salle, *Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne (1736)*, Rouen, 1797, Cap. XI.
- 40 *Ibidem*.
- 41 Lo studio inedito in questione è una scheda di catalogo redatta da Ester Vannini, conservata presso l'Archivio del Museo Civico di Siena.
- 42 Martelli, *Macchiette artistiche: Stanislao Pointeau*, cit.

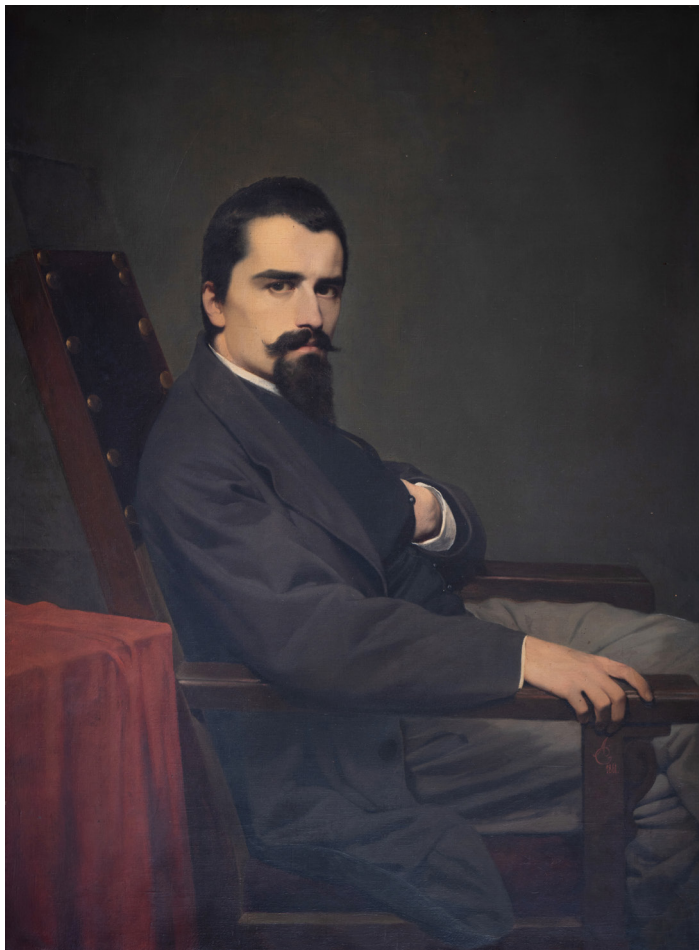


Fig. 1: Amos Cassioli, *Ritratto di Stanislas Pointeau*, 1861, olio su tela. Collezione privata. Foto: Maurizio Minelli, su concessione dell'autore.



Fig. 2: Stanislas Pointeau, *I renaioli sull'Arno*, 1861, olio su tela.  
Collezione privata. Foto dell'autore.



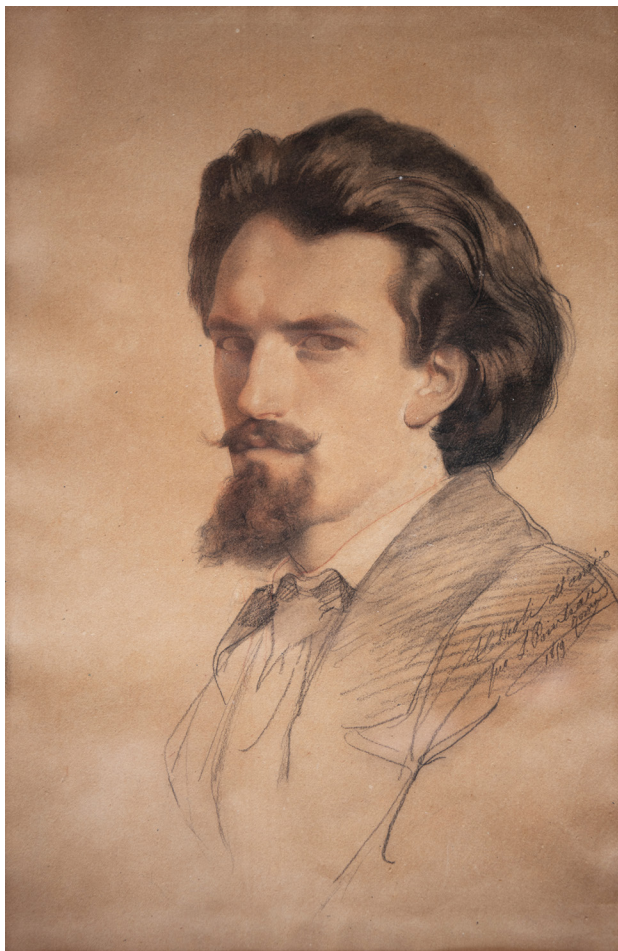


Fig. 3: Amos Cassioli, *Ritratto di Stanislas Pointeau*, 1859, matita su carta. Collezione privata. Foto di Maurizio Minelli, su concessione dell'autore.



Fig. 4: Amos Cassioli, *Ritratto di Edgar Degas*, c. 1859, matita su carta.  
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 105385 r.  
Su autorizzazione del Ministero della Cultura (è espressamente vietata la riproduzione  
e/o duplicazione dell'immagine con qualsiasi mezzo).



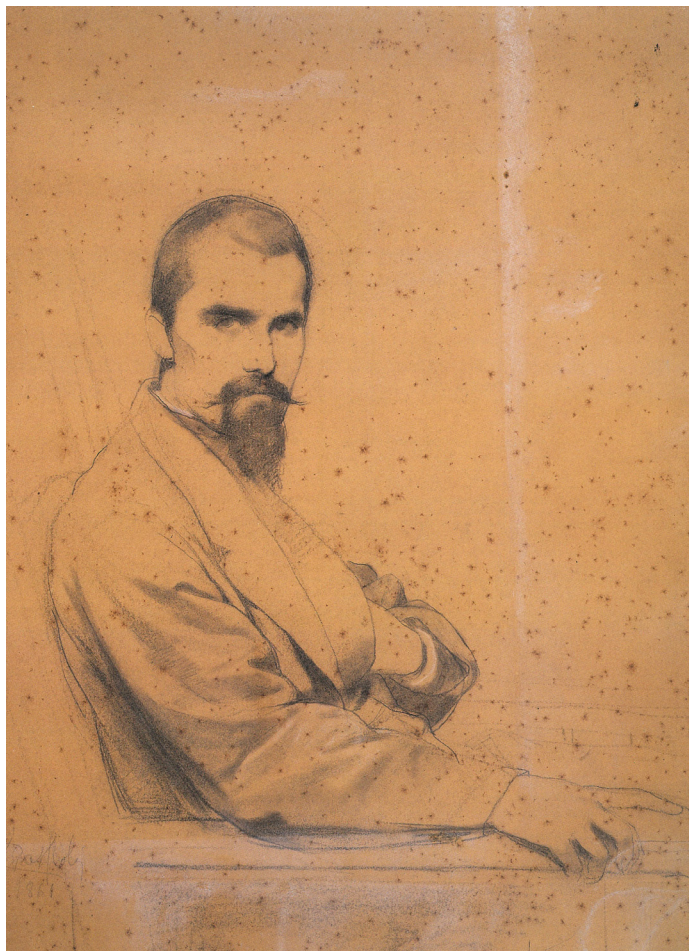


Fig. 5: Amos Cassioli, *Ritratto di Stanislao Pointeau*, 1860-1861, matita su carta.  
Asciano, Museo Amos Cassioli. Foto: Asciano, Museo Amos Cassioli.  
Su autorizzazione della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio  
per le province di Siena, Grosseto e Arezzo (è espressamente vietata la riproduzione  
e/o duplicazione dell'immagine con qualsiasi mezzo).



Fig. 6: Amos Cassioli, *Veduta di Siena, s.d.*, matita e acquerello su carta.  
Asciano, Museo Amos Cassioli. Foto: Asciano, Museo Amos Cassioli.  
Su autorizzazione della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio  
per le province di Siena, Grosseto e Arezzo (è espressamente vietata la riproduzione  
e/o duplicazione dell'immagine con qualsiasi mezzo).



Fig. 7: Stanislao Pointeau, *Veduta della campagna toscana, s.d.*, matita su carta.  
Collezione privata. Foto dell'autore.



Fig. 8: Stanislas Pointeau, *Veduta della campagna toscana (?)*,  
s.d., matita e acquerello beige su carta.  
Collezione privata. Foto dell'autore.



Fig. 9: Domenico Caligo, *Veduta interna della casa di Pointeau a Pisa*, 1867,  
acquerello su carta.  
Collezione privata. Foto dell'autore.





Fig. 10: Amos Cassioli, *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo*, 1869-1873, olio su tela. Siena, Palazzo Pubblico (Sala del Capitano del Popolo). Foto: Siena, Palazzo Pubblico. Su autorizzazione della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo (è espressamente vietata la riproduzione e/o duplicazione dell'immagine con qualsiasi mezzo).

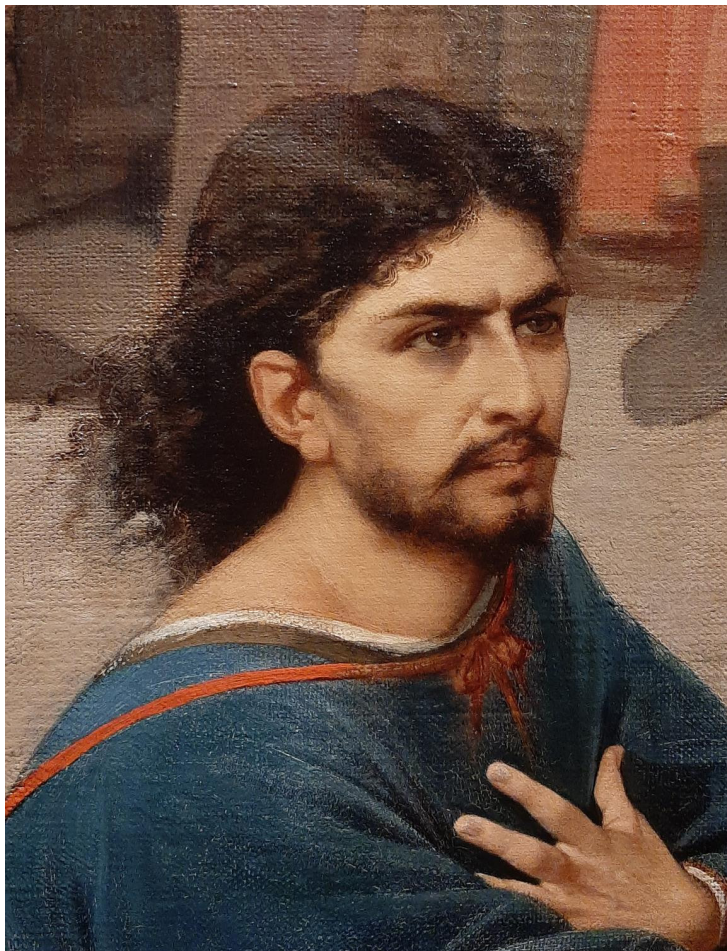


Fig. 11: Amos Cassioli, *Provenzan Salvani nella Piazza del Campo*, dettaglio, 1869-1873, olio su tela. Siena, Palazzo Pubblico (Sala del Capitano del Popolo). Foto dell'autore.