

REZIO BUSCAROLI

LUDOVICO CREMONINI
SCONOSCIUTO PITTORE IMOLESE DELL'OTTOCENTO

La pittura italiana della seconda metà dell'Ottocento non ha, com'è stato giustamente notato da altri, uno svolgimento continuato secondo certe premesse e certe conclusioni, non ha un filo conduttore da esperienze a esperienze, da ricerche a ricerche. Dopo il fulgido periodo macchiaiolo, che ebbe riflessi più o meno profondi e più o meno in ritardo per ogni parte della Penisola, si assiste ad una involuzione o meglio a tante involuzioni locali, le quali, anzichè lievitare nuove fioriture ed avvisare la formazione di una coscienza estetica generale sempre più elaboratrice di nuove realtà e di nuovi contenuti, ci presentano l'appagamento spicciolo di esigenze d'ordine descrittivo, episodico, letterario, simbolico, non già di ordine propriamente plastico e pittorico. Non è stato così in Francia, dove si può seguire, anche prima dell'impressionismo, e tanto più dopo, un susseguirsi di fatti estetici, diremmo, nazionali — e diventeranno poi universali — dal neoimpressionismo e divisionismo al postimpressionismo e ai « fauves » e al cubismo: tutti movimenti tra loro collegati da un intimo « perchè » di sviluppo.

Di qui tutto il fascino che ha sempre esercitato la pittura francese per i nostri artisti. Questi sentivano che bisognava rendersi conto di ciò che avveniva in quel Paese e soprattutto a Parigi — città accentratrice a confronto con le tante città disperditrici delle province italiane — e vi avveniva con unico movimento indipendente da ogni altra nazione, comprendendo, sì, esperienze tradizionali e contemporanee ma portandole anche in avanti ed in alto non appena ne fossero riconosciuti i valori utili e necessari alla rappresentazione pittorica della vita reale o fantastica.

Proprio nel folto della polemica impressionista, fra il 1876 ed

il 1877 — la prima mostra organizzata, di gruppo, ebbe luogo dal 15 aprile al 15 maggio 1874, « boulevard des Capucines chez Nadar » —, dopo un breve soggiorno a Torino, capitò in Francia un giovane imolese appena venticinquenne, essendo nato il 3 dicembre 1851. Figlio di Carlo Cremonini e di Giovanna Cremonini, che avevano una numerosa famiglia, ma unico che non volesse darsi alla comoda vita impiegatizia, Ludovico aveva manifestato fin da bambino un'irresistibile inclinazione al disegno. Compiute ad Imola le Scuole tecniche, volle andare a Firenze, dove si iscrisse, nel 1870, all'Accademia di Belle Arti, che frequentò fino al 1873, più volte premiato nei saggi finali.

A quell'epoca il movimento macchiaiolo era già in irrimediabile declino. Il caffè Michelangelo, secondo l'espressione colorita del Signorini, era stato « sotterrato », affossatori Raffaello Sernesi, Raffaello Sorbi, Arturo Moradei, Niccolò Cannicci. Non erano più i tempi aurei delle discussioni. I Luigi Gioli, gli Egisto Ferroni, gli Adolfo Tommasi, tanto per fare alcuni nomi, accettavano ormai il risultato della « macchia », disperdendone però il rigore tonale e solare in qualcosa di meno appariscente all'occhio e di più conciliante il piacere della contemplazione naturalistica, tanto che presso costoro aveva fatto riapparizione il quadro storico. Dai titoli dei quadri che il Cremonini eseguì nei due anni — 1874 e 1875 — trascorsi ad Imola, di ritorno da Firenze, un *Sacro cuore di Gesù*, una *Giuditta e Oloferne*, un *Ariosto alla corte estense*, un *Astorre Manfredi all'assedio di Firenze*, quadri che espose nella Residenza comunale d'Imola e poi in una mostra a Ferrara, s'intende che il metro cui egli s'era adeguato era quello del quadro storico e religioso piuttosto che quello della nuova pittura. Si può tuttavia facilmente concedere — giacchè quei quadri non ho potuto vederli — che vi giocasse un respiro di luce e di colore più ampio di quel che non fosse nelle tradizionali trattazioni accademiche neo-classiche.

Ad ogni modo, è con un tale bagaglio di esperienze, non fragile ma forse non ancora forte d'un orientamento moderno, che si presenta, in un giorno del carnevale del 1876, come abbiám detto, proveniente da Torino, alla frontiera francese di Bardonecchia; e si vede che il desiderio era superiore alle stesse sue possibilità pratiche, se è vero, come dice un ricordo raccolto in famiglia, che il padre dovette sovvenirlo del prezzo del biglietto ferroviario, di cui era addirittura privo, e, pensiamo, di qualche altra cosa necessaria per proseguire. E dovettero essere le stesse necessità a farlo fermare

a Lione, dove visse, in un primo tempo, vendendo bozzetti e studi a commercianti, e poi trovò da insegnare in un istituto e restò qualche anno riuscendo a rendersi indipendente e ad acquistare una certa notorietà. Ma non si spinse fino a Parigi, dove avrebbe potuto visitare almeno una delle mostre di gruppo che gli impres-



Fig. 1 — Ludovico Cremonini: *Paesaggio*.

sionisti tennero nel 1876, nel 1877 e nel 1879 (la quarta), e da dove sarebbe ritornato ad Imola, come ritornò, nel 1880, a conoscenza delle ultime novità pittoriche. Qui eseguì il quadro *La morte di S. Andrea Avellino* che si trova ancora in un altare della chiesa del Piratello, e, con la sua intonazione chiara, trasparente, giallina, dà la prova di qualche calcolo, di qualche meditazione fatta su quelle novità, per quanto adusato, com'è facile supporre, al gusto dei committenti.

Due anni dopo, precisamente nel 1882, era di nuovo ad Imola reduce ancora da un soggiorno a Lione, e ad una esposizione imolese — dicono alcune memorie manoscritte in possesso del nipote ing. Giovanni Cremonini a Velletri — inviò « un quadro rappresentante una piazza della città natale in ore di mercato » e « un fine ritratto della signora Giulia Cavallari » a sfumino. Dopo un ultimo soggiorno in Francia, prese finalmente partito di trasferirsi

a Roma, non senza costituirsi un certo « dossier » di « impressioni » dal vero da portar seco, tratte dai dintorni di Imola, di Lugo e di Casalfiumanese. Penso ne potesse far parte questo *Paesaggio* (fig. 1), che, lungi dall'essere informato alla teoria della « macchia », è in-



Fig. 2 — Ludovico Cremonini: *Ritratto della figlia*.

vece, come dire, allentato sulla più larga risonanza della luce atmosferica proposta già dall'impressionismo francese e sciolta veristicamente dagli epigoni dell'impressionismo, per fare un esempio, alla Morisot. Non è però che una rapida annotazione di colore d'intonazione argentea, cui si accordano un verde soleggiato ma senza ombra ed un rosa (la casa) teso come una vela sulla frattura d'un azzurro biancastro per il cielo. La *Testa di bambina* (fig. 2), sua figlia — di circa sei anni; si era sposato nel 1880 —, risente del-

l'educazione formale d'accademia verista. Ma anche questo quadretto ha un che di pacato, direi stinto nel colore; e, per quanto l'immagine sia sorridente, appunto, da psicologismo verista, ci potrebbe già condurre sulle tracce del temperamento meditativo e se-



Fig. 3 — Ludovico Cremonini: *Sulla terrazza*.

reno, confidenziale e casalingo del Cremonini. Il corrisondersi delle linee curve ed oblique fra l'arco della fronte e il mento, fra la guancia e l'orecchio, cui consentono i particolari fisionomici e concorrono le spalle ed il bavero, la bella sintesi della massa dei capelli, ottenuta rapidamente, come a tocchi sapienti sono raggiunti il ricamo, il nastrino, stabiliscono un ben dosato senso di poesia pittorica e infantile.

A Roma ebbe la ventura di essere introdotto nell'ambiente

ecclesiastico ed intellettuale da una presentazione e da varie agevolazioni dell'imolese cardinale Della Volpe, e conobbe i cardinali Rampolla, Parocchi, Pecci, Satolli, Semeria ed altri e numerose personalità, quali gli on. Bonghi, Monteverde, Ferrari, Gallori, e poi

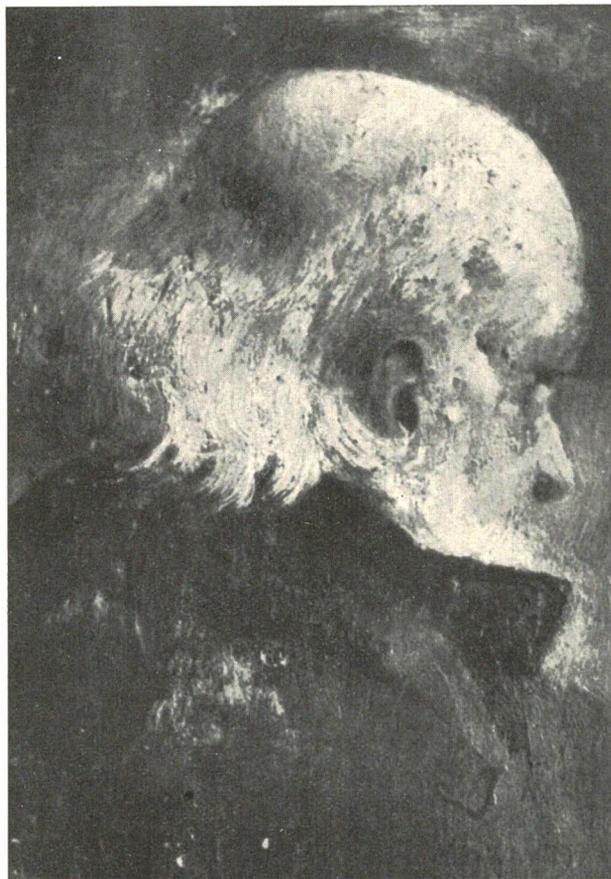


Fig. 4 — Ludovico Cremonini: *Testa di vecchio*.

Giacomo Boni e la famiglia Bacelli; ed ebbe proficui contatti con corporazioni missionarie e con alti prelati. All'esposizione vaticana del 1888 presentò il quadro *Discussione fra i cardinali Pecci e Satolli sulla teoria di S. Tommaso d'Aquino*, tema trattato per diretto suggerimento del cardinale Rampolla e lodato dal papa Leone XIII. Nella Galleria di S. Giovanni in Laterano entrarono due miracoli del Beato Saverio Bianchi *La guarigione di un malato* e *L'arresto dell'eruzione del Vesuvio*; e ancora *La vestizione della Beata Mar-*



Fig. 5 — Ludovico Cremonini: *Alga marina*.

tingo per consenso della stessa famiglia Martinengo. Nella Galleria di S. Luca, *La madre dei Gracchi*, *Villeggiatura romana*, *Tiro a segno*. Si meritò una medaglia d'oro con *Amedeo di Savoia che spezza il cordone dell'Annunziata ai poveri*. E tutto questo è certo da annoverare fra le sue soddisfazioni. Ma non mancano le delu-



Fig. 6 — Ludovico Cremonini: *Trebbiatura del grano*.

sioni; e forse la maggiore riguardò il quadro *Redenzione*, che, scelto dall'apposita Commissione perchè figurasse all'Esposizione universale di Parigi del 1889, come unico dipinto degno, sollevò proteste vivaci da parte degli artisti esclusi, sì che la cosa finì in Parlamento che decise per un nuova scelta ed una nuova opera. Ed il Cremonini, deluso anche nella sua speranza che il quadro fosse destinato alla Galleria Nazionale d'Arte moderna a Roma, causa alcuni voti contrari di componenti la Commissione parlamentare, mentre l'ambiente artistico lo favoriva, preferì vendere il quadro in America, a quanto pare, a Boston.

Ma è evidente che se codesti « trascorsi » servono a farci un'idea della sua vita romana ed a sottolineare certa fierezza del suo carattere, ci interessa di più, criticamente parlando, la sua attività artistica liberamente creatrice, vale a dire fuori dal campo delle ordinazioni più o meno ufficiali. Le « memorie » familiari non ci dicono dell'ambiente che il Cremonini frequentava, degli artisti

con i quali aveva ideale commercio, dei pensieri ch'egli manifestava sull'arte, tenuto pur presente il suo temperamento, forse dedito più all'esercizio dell'arte, di cui era innamoratissimo, che alle teorie ed ai problemi. Alcune opere tuttavia parlano con la loro tacita ma palese dimostrazione, come *Sulla terrazza* (fig. 3), *Studio*



Fig. 7 — Ludovico Cremonini: *Gesù cade sotto la croce*.
Chiesa di Nostra Signora di Lourdes, Fall-River (America).

di vecchio (fig. 4) e *Alga marina* (fig. 5), che ritengo si succedano a poca distanza di tempo fra il 1890 e il 1895. E' da rilevare innanzitutto la materia pittorica grassa, pastosa, succosa dei due primi; la loro condotta a pennellate rapide, largamente riassuntive, testimonianza non diremo di un ben conosciuto mestiere, che sarebbe poco, sibbene di un ingegno penetrante e nativamente risolutore di problemi plastici; la sapiente tessitura chiaroscurale che solleva e rileva la forma ad una luce viva, sempre d'intonazione volgente all'argenteo, con proprietà individuale di tavolozza. Secondariamente il verismo intinto di pensiero, che se nella donna risente ancora di qualcosa di toscano, nel vecchio si pone in linea con le ricerche più proprie della pittura romana e napoletana, fra il Costa e il Mancini.

Ma l'inclinazione al pensare e al meditare dovette far propen-

dere il Cremonini verso il fine intellettualismo e velato simbolismo di Giovanni Costa piuttosto che verso il pittoricismo talora violento di Antonio Mancini. Poco dopo il 1870 il Costa aveva fondato a Roma la società « In arte libertas », titolo che ben riassumeva tanto gl'ideali insurrezionali e risorgimentali quanto quelli di non assuefazione alla tradizione artistica vuoi accademica vuoi veristica; come prova il quadro *La France se renouvelle toujours* che, iniziato a dipingere nel 1862 nella foresta di Fontainebleau, fu terminato molti anni dopo, e, con la sua ispirazione accentrata nel bellissimo nudo di donna in un bosco presso una roccia ed una sorgente, richiamava in essere anche la castità e la purezza della natura che sempre rinnova se stessa e le creature. Come non vedere la simiglianza d'ispirazione nell'Alga marina del Cremonini: una donna ignuda che, al bacio dell'onda spumosa, novella Venere, pare invocare, nel gesto delle braccia divaricate, le felicità della speranza, della luce, della vita dal cielo brumoso. Se il simbolo si fa più scoperto in senso letterario, l'interesse si fa più pittorico che nel Costa, per il contrasto raffinato e studiatissimo fra il rosato delle carni e l'azzurro argentato della schiuma dell'onda che le ricopre in trasparenza.

Due delle cose più notevoli del Costa maturo sono certo *La raccolta del grano*, già nella raccolta Modiano di Bologna, e *Grano al mare* di proprietà Lemon Costa di Roma. Può darsi che da questi soggetti il Cremonini abbia tratto incitamento per il suo grande quadro *Trebbiatura del grano* (fig. 6). Ma non è certo su un confronto fra il Costa ed il Cremonini che vogliamo attardarci, perchè, si sa, i valori espressivi, individuali ed originali, non possono sopportare paragoni di sorta. Vogliamo solo proporre la considerazione di quanto, sia nel caso dell'Alga marina sia in questo della Trebbiatura, il Cremonini porti più avanti, verso di noi, verso una sensibilità contemporanea tanto il simbolismo quanto il realismo che il Cremonini aveva pur trovato tra le cause valide ed efficienti della pittura italiana. Poichè questa sua Trebbiatura parte senza dubbio da uno spunto squisitamente pittorico: l'opposizione fra i toni plumbei e freddi del cielo nuvoloso e quelli caldi del grano portato da carri in fila tirati da buoi contro una chiostra d'alberi scuri e della paglia ammicchiata da uomini e donne; ma vuole anche dare il senso di affaticamento e di partecipazione al lavoro, onde i movimenti, sia pure nei corpi lievemente elegantizzati, non sono più pretesti alla « macchia » ma fanno di volumi reali formati nell'atmosfera. Mi pare dunque un risultato da tenere presente e

nettamente all'attivo dell'attività cremoniniana, rivolta più all'avvenire che al passato delle ricerche pittoriche.

Quanto a tempo, il dipinto probabilmente deve porsi verso il 1900, non molto prima della sua partenza per l'America, che avvenne nel 1901 attirato colà in parte dal desiderio di avventura

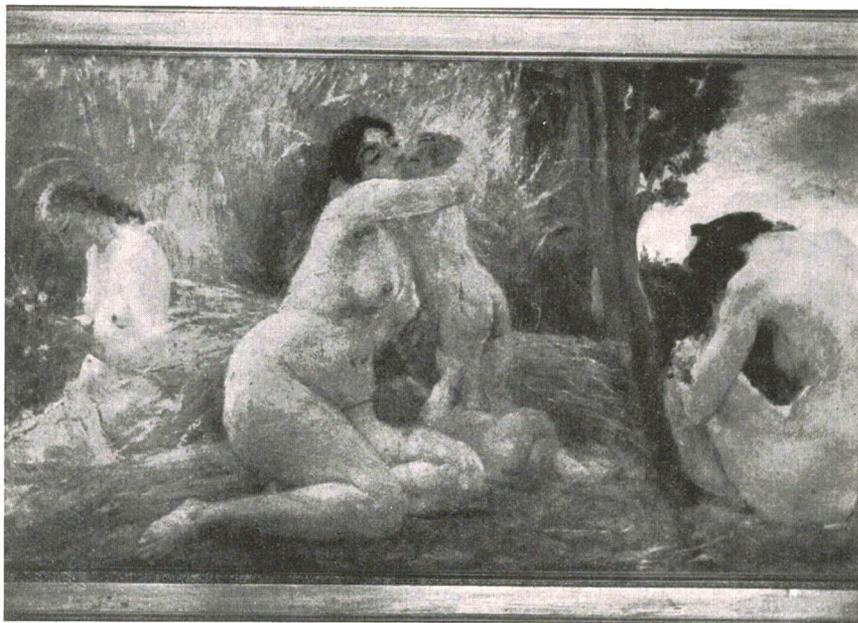


Fig. 8 — Ludovico Cremonini: *Le stagioni*.

che già l'aveva spinto negli anni giovanili in Francia ed in parte dalla speranza di trovare lavoro meglio e più continuamente retribuito. Un complesso importante di decorazioni murali il Cremonini compì a Fall-River (Boston), nel Massachussett, dove si fermò per oltre sette anni: nella chiesa della Nostra Signora di Lourdes *Il giudizio universale* sulla volta, *La vita della Vergine* e *Le stagioni della via crucis* sulle pareti; nella Biblioteca, *La vita di Washington*; in una villa privata, un porticato con tante lunette. Non ci è possibile, in queste note, del resto sommarie e puramente informative, documentare questa parte dell'attività del Cremonini, neppure sulla scorta di quanto hanno lasciato scritto giornali di laggiù, come « L'Independent » di Boston, che ci informa come il pittore imolese sia ricorso a spunti dell'arte italiana passata, ad esempio di Michelangelo e del Tiepolo. Ci basti, a proposito di quanto s'è

detto or ora sul nerbo realistico intrinseco nell'espressione sua, di far conoscere la fotografia di una delle stazioni, *Gesù cade sotto la croce* (fig. 7), che, fuori da uno qualsiasi di quegli spunti, è veramente un bel quadro, intenzionalmente aperto a fare partecipare una folla moderna al « pathos » della scena cristiana, che si staglia a forte chiaroscuro contro la livida luce del cielo nei movimenti più vari e significativi.

Lasciò l'America nel 1910 per ritornare in Italia. Si era alla vigilia della grande Esposizione internazionale di Roma, ed il Cremonini voleva parteciparvi con un grande trittico, ma un'improvvisa malattia, che lo costrinse ad assoggettarsi ad una grave operazione chirurgica dalla quale uscì menomato nel parlare, glielo impedì. Questa fu anche la causa che lo distolse dall'attendere oltre all'attività del dipingere; onde, ritiratosi in campagna, si dedicò alla famiglia, fra l'altro, ad aiutare suo figlio che allora frequentava, sulle orme paterne, l'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Forse sbaglierò, ma considero dell'ultimo periodo, appena al ritorno dall'America, il grande quadro *Le stagioni* (fig. 8), che porta alle ultime conclusioni le caratteristiche effusioni cromatiche e delicatezze di tavolozza del Cremonini; ed è infatti un succedersi di giallognoli e verdini sulle carni azzurro-rosate entro un'atmosfera filtrante, sommessa e trasparente, da un paesaggio bloccato dalle messi e da un cipresso. E certamente prima della malattia deve ascrivere la partecipazione al concorso per una lunetta dell'atrio superiore del monumento a Vittorio Emanuele II in Roma, di cui esistono alcuni saggi nella Pinacoteca comunale d'Imola, unica testimonianza, purtroppo, che rimanga della sua attività in patria. Può darsi che il Cremonini fosse apparso un superato se avesse potuto partecipare alla grande esposizione romana del 1911, nella quale il secessionismo italiano ebbe la maggiore sanzione. Lavoratore per temperamento oltrechè per vocazione, poco portato, come già notammo, alla discussione dei problemi teorici, estraniatosi inoltre dal movimento attivo della pittura europea per quasi un decennio, non poteva presentarsi in linea con le ricerche ultime. « Se il mio lavoro è poco conosciuto si è perchè è disperso un poco per tutto il mondo. Non so nemmeno io quant'abbia lavorato, ma dev'essere stato molto, perchè non mi sono mai fermato, quantunque molto ne abbia distrutto », lasciò scritto, quasi vinto da un presentimento, prima di dovere rinunciare quasi definitivamente alla prediletta pittura. Ed al lavoro ce lo mostra una fotografia (fig. 9): di contro ad un grande paesaggio, tavolozza in mano e pennello

pronto, berretto alla « bohème », giubba felpata, aristocratica, alla romantica.

Di questo lavoro, troncato dalla morte nel gennaio 1914, non s'è potuto e voluto dare qui altro che una nota critica intesa ad

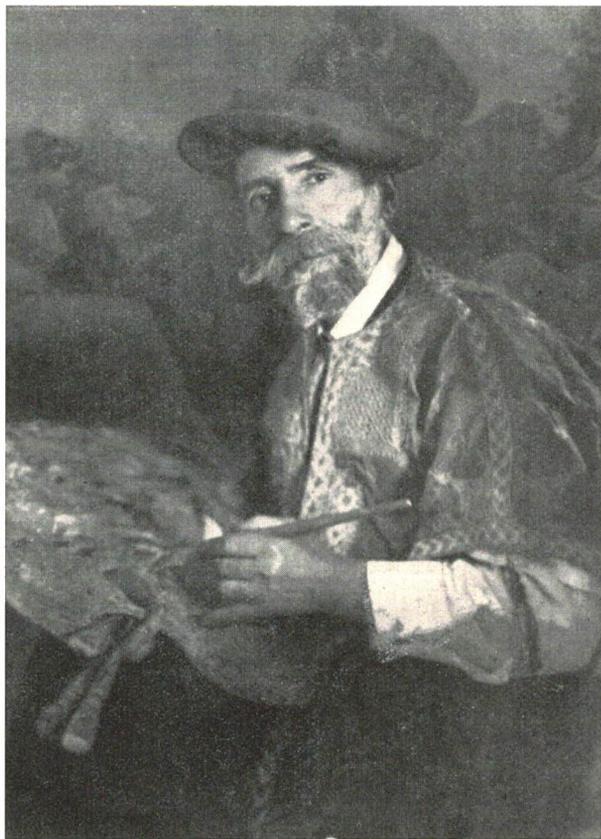


Fig. 9 — Ludovico Cremonini (da una fotografia).

una impostazione ricostruttiva: sommaria, dunque. Mi è sembrata tuttavia doverosa, sia per le qualità che l'arte del Cremonini presenta sia per la dimenticanza davvero inspiegabile in cui finora è incorsa. Essa è di gran lunga il fatto più importante di tutta la pittura imolese dell'Ottocento. Merita pertanto di essere rimessa nel circolo vivo dei contributi utili portati dalla Romagna a tutta l'arte italiana di quel tempo.

Tutti i quadri qui riprodotti, tolto quello di Fall-River, si trovano (e non sono i soli) presso l'ing. Giovanni Cremonini, Velletri, via Diaz n. 4.

Altri quadri sono presso i due figli di Carlo, altro nipote di Ludovico: Valeria Fanfoni, Roma, via Famagosta n. 8, e Franco Cremonini, Roma, Largo Pannonia n. 23; presso il figlio del nipote Paolo: Augusto, Roma, via Sommellier n. 11; e presso un quarto nipote: Tonino, Modena, piazza Malta n. 3. Vengono inoltre ricordati: *Lavandaie*, pr. Smeraldi, Roma, via Sommellier n. 12; *Onda e scoglio*, pr. Abbondi, Roma, via Sommellier n. 12; *La tradita*, pr. Bagnaresi, Roma, via Stadilia; *Gesù cammina sulle acque*, pr. ing. Davio, Roma, via Carlo Emanuele; *Buoi al pascolo*, pr. Aldo Catbriga, Roma, Direzione Previdenza Sociale; *Nell'amaca*, pr. Edvige Cremonini, maestra a Molinella.