

Presenza e memoria di Emilio Longoni nella Galleria d'Arte Moderna di Milano

La presenza di un dipinto di Emilio Longoni nelle sale della Galleria d'Arte Moderna risale al primo allestimento del Museo Civico dentro il Castello Sforzesco, quando le collezioni d'arte moderna ottenevano finalmente una loro destinazione nella galleria a esse dedicata.

L'inaugurazione della Galleria d'Arte Moderna avveniva infatti il 31 maggio del 1903, alla presenza del Ministro della pubblica istruzione Nunzio Nasi, negli spazi recuperati della Rocchetta dove trovavano posto le circa 760 opere, 140 miniature e 40 bozzetti, arrivate negli ultimi cinquant'anni nelle Civiche Raccolte grazie ai lasciti di benemeriti cittadini e all'accordo che l'Amministrazione aveva stipulato con l'Accademia di Brera, che depositava al Comune i saggi degli antichi concorsi o pensioni e i premi di autori alunni della scuola¹. A fronte di questo patrimonio che si faceva ormai ingente la Municipalità era stata in qualche modo obbligata a prendere atto della necessità di istituire un museo specificamente dedicato agli artisti viventi fino ad allora rappresentati nel Museo Artistico Municipale in una sala riservata ai maestri che avevano collaborato alle grandi commissioni pubbliche Bertini, Induno e Pagliano, e ai giovani Bistolfi, Faruffini, Dell'Orto, Achini, Butti². La presenza delle opere provenienti da Brera storicizzava la collezione con l'arrivo di artisti di qualche generazione precedente rispetto alla collezione contemporanea di proprietà municipale, formata con donazioni da collezioni private³. Lo scarto tra l'ambizione contemporanea del museo e la sua oggettiva costituzione di un patrimonio attraverso donazioni legati di privati era comunque un limite fisiologico della nuova Istituzione. Anche la freschissima opera di Longoni era infatti riconducibile a una fase ormai superata del percorso creativo dell'artista che dal 1900 aveva definitivamente abbandonato i soggetti sacri e aveva dato inizio alle sperimentazioni pittoriche condotte in alta quota davanti ai paesaggi montani, un percorso che lo portava ormai vicino alla ricerca divisionista e ideista di Vittore Grubicy.

Il quarantaquattrenne Emilio Longoni figurava nella Galleria d'Arte Moderna, nella dodicesima sala, dove erano raccolte opere ormai datate di artisti viventi⁴, con il pastello *Maria di Cleofa*, un'opera stilisticamente compiuta ma cronologicamente riconducibile al periodo delle difficoltà economiche dell'artista⁵. Una carriera ancora condizionata dal bisogno di essere apprezzato dalla committenza, di certo più colpita dalla verosimiglianza dei dipinti con i dati naturali che non dall'intensità dei soggetti proposti che, nel caso di Longoni, erano spesso descrizioni di situazioni di miseria, disperazione, umiltà: "I suoi primi dipinti furono quadri di natura morta e concettosi quadretti di genere, come *La prova del ballo*, *la Piscina*, *Chiusi fuori di scuola*: un episodio di quel piccolo mondo infantile, che Longoni ha saputo in più opere penetrare con intuito psicologico e gentilezza di sentire. Ma la letteratura socialista di quegli anni, riflettendosi anche nelle arti figurative, conquistò l'autore della *Piscina*, che già in questo dipinto appariva disposto, nella sentimentalità del suo animo, ad accoglierne gli influssi; e Longoni abbandonò la scena di genere per svolgere soggetti tragici o patetici di ispirazione popolare. A questa serie di tele, in cui il dolore e i patimenti dei poveri sono guardati con calda simpatia umana, ma spesso attraverso un velo di retorica politica, appartengono *Le riflessioni di un affamato* e *Per l'onore...*"⁶.

L'opera arrivata nelle sale del museo, *Maria di Cleofa*, una delle pie donne ai piedi della croce, comprendeva molti aspetti della prima parte del percorso figurativo longoniano essendo un disegno preparatorio per l'affresco poi eseguito nel Cimitero di Velate nella cappella Piatti, accanto ai due dipinti di Sottocornola che decorano le pareti laterali. Lo studio preparatorio, con *Maria di Nazareth* e la *Maddalena* è parte dei disegni sul tema condotti dall'artista nel 1897.

Opere come questa, pur nella libertà espressiva dell'artista, realizzate per i nuovi cimiteri – a tutti gli effetti i primi musei dell'Ottocento – che la borghesia

andava costruendo come luogo di autopromozione, sono oggi fonti iconografiche che illustrano quanto un trattato sociologico la rappresentazione simbolica dei valori e delle ideologie dell'Ottocento. Dipinti e sculture, realizzate per conto della committenza borghese e imprenditoriale come espressione di rappresentatività sociale, consentivano agli artisti esercizi non sospetti di socialismo, dove manifestare la propria *pietas* per la precarietà della vita nella società pre-industriale che andava imponendo le nuove regole del vivere nelle città dove la popolazione tendeva a concentrarsi sul miraggio di un lavoro nelle industrie e nell'edilizia e, al contempo, consentivano ai nuovi imprenditori di manifestare la propria munificenza, benevolenza e il paternalismo che connaturava i sentimenti di questa classe emergente.

Molto più lenta la ricezione di questa necessità, e di quanto non sia separabile ciò che avviene nella città dei vivi da quello che si esprime nella città dei morti, da parte delle Amministrazioni pubbliche che esitavano a riconoscere la validità e il senso di alcune operazioni ormai proprie della città postunitaria e tra queste i musei e i musei di arte contemporanea in primo luogo, quali manifestazione dei bisogni dei nuovi collezionisti di essere riconosciuti quali nuovi mecenati, soprattutto a Milano dove, più che in qualsiasi altra città italiana, si era aperto un sistema espositivo e un mercato che riconosceva nelle opere di arte contemporanea prodotti comprensibili, a buon mercato, capaci di rappresentare gli stessi valori e le stesse ambizioni dei compratori che avrebbero poi voluto eternare la loro memoria con lasciti e donazioni ai musei pubblici.

Se il tema ricorrente tra gli storici e gli intellettuali dell'Italia post unitaria era stato quello dell'urgenza di promuovere la nascita di musei regionali per la valorizzazione delle varie specificità del territorio, come aveva insegnato l'abate Lanzi nella sua *Storia pittorica dell'Italia* del 1815, le pubbliche amministrazioni, recepite questa istanza, esitavano ad avventurarsi tra le insidiose possibilità del panorama artistico contemporaneo⁷. Già ardue e impervie erano le difficoltà da affrontare per la creazione di musei di patrie virtù e antichità auspicati da figure del calibro di Giovanni Morelli. E lo dimostrano i 12 anni intercorsi tra il primo lascito di arte contemporanea, discusso nella seduta del 24 maggio 1862 dalla Giunta Comunale, il legato Marchesi Fogliani, e la presentazione di queste opere appartenenti a Pompeo Marchesi o provenienti dalla sua collezione, basti quale esempio la *Ebe* di Antonio Canova, che entra nel Musco Artistico Municipale solo nel 1874⁸.

Tornando infatti al museo, nella dodicesima sala, dove era esposta *Maria di Cleofa* di Longoni, si incontravano, secondo le indicazioni del Forcella, redattore della prima guida delle collezioni dipinti, cartoni, acquarelli e sculture, impressionanti sia per la varietà e complessità di momenti e argomenti raffigurati sia anche per la loro omogeneità di intenzione, come se a fondo di tutto fosse ben saldo un principio ancora umanistico di esortazione, *exemplum e memento mori*⁹.

Era forse questa diffusa fenomenologia minuta di soggetti a indurre Boccioni, con i futuristi, a proclamare i musei cimiteri? Di certo non pensava alla pittura di Previati, Segantini, Pellizza e nemmeno alle sculture di Medardo Rosso, le quali tornavano a rappresentare i fenomeni in una idealità che si potrebbe definire neoclassica.

Quello che arriva dalle opere più vicine ai temi della quotidianità è infatti la descrizione della fatica del vivere e l'indicazione della fine di questo percorso nelle mani giunte e gli occhi rivolti al cielo della *Maria di Cleofa*. Tra le opere non figurava alcuna natura morta, se pur soggetto tanto caro alla borghesia, perché, in questi difficili anni dell'Ottocento, non servivano certo metafore per indicare la fragilità e la levità della vita.

Il musco, appena nato, restava quindi nelle intenzioni dei suoi ordinatori, un omaggio alla città, alla Milano ancora profondamente manzoniana di Mosè Bianchi, alla Milano di quella borghesia illuminata che, per la prima volta in Italia, partecipava alle esposizioni di Brera e alle altre manifestazioni artistiche come nuovo soggetto del mercato artistico.

Il dipinto di Longoni, il primo a entrare nelle raccolte civiche, spogliata la figura da ogni riferimento al sacro e riportata a una donna reale provata dal dolore e dalla speranza di una accettazione e di una redenzione del sacro lutto, era stato affidato alle raccolte civiche dalla signorina Bianca Bellinzaghi che, probabilmente, visitando la Sala dell'Elefante nel 1900, detta dell'Arte Moderna, era stata indotta dal desiderio di suggellare con la generosità del suo dono la memoria della contessa Fracastoro Nosedà¹⁰.

L'ingresso di un'opera di Longoni nelle raccolte diventava al contempo anche un primo riconoscimento per l'opera di un artista più volte segnato dalla difficoltà di ottenere un riconoscimento pubblico, un suo paesaggio era stato quell'anno respinto alla Biennale di Venezia. La gratificazione di un dipinto riconosciuto quale parte del patrimonio museale, si scontrava con il fisiologico ritardo del museo stesso che non riusciva, sen-

za una politica diretta di acquisti, a tenere il passo nell'aggiornamento del gusto e delle proposte della contemporaneità. L'artista poteva invece registrare un riconoscimento delle proprie ricerche in tempo reale nel 1911 quanto l'amministrazione diretta da Carlo Vicenzi – grande amico di Vittore Grubicy, allora promotore oltre che mercante e artista della pittura divisa – acquistava *Trasparenze alpine*, dipinto solo un anno prima ed esposto nel 1910 a Venezia e poi alla Permanente.

Con l'apertura della collezione alle opere divisioniste, cambiava l'indirizzo della raccolta decisa a seguire le moderne sperimentazioni dei nuovi soggetti e linguaggi pittorici come il dipinto di paesaggio, dove Longoni riesce, come scrive Guido Marangoni a: "far sparire il colore e l'artificio della pittura per dare alla nostra retina l'illusione completa della luce reale, con l'atmosfera limpida e cristallina caratteristica dell'alta montagna..."¹¹. E sarà proprio intenzione di Guido Marangoni quella di dotare il museo, nella futura sede di Villa Reale dove sarebbe stato trasferito nel 1921, di "appositi padiglioni per accogliervi le opere di maggior mole e i dipinti di scuola modernissima, eseguiti all'aria aperta, i quali hanno bisogno assoluto di illuminazione abbondante e di largo spazio intorno a sé"¹². Il Municipio entrava in possesso col Longoni, di Barzaghi, Del Bo, Gignous, portando avanti una politica, per carenza di mezzi, molto parca di acquisti. Nel 1912 *Le cucine economiche* di Pusterla¹³ erano state acquistate presso Alberto Grubicy, fratello di Vittorio donatore nel 1920, a coronare sul letto di morte l'amicizia con Vicenzi, della sua bella e prestigiosa collezione moderna¹⁴.

Nella costituzione del patrimonio della Civica Galleria d'Arte Moderna si evince una continua sproporzione tra doni e acquisti che rimane costante nella formazione di tutta la collezione ottocentesca dove, fatto salvo l'eccezionale acquisto del 1911, per 3000 lire, di *Trasparenze alpine*, le altre opere di Longoni arrivavano in museo seguendo il percorso del collezionismo privato¹⁵: Treves Tedeschi¹⁶, Gioacchino Cosma¹⁷, Cesare Ravasco¹⁸, Luigi Carozzi¹⁹, Giovanni Rocco, Ercole Vaghi²⁰.

Il terzo dipinto della collezione museale è la natura morta *Cocomeri e poponi* arrivata per volontà di Virginia Tedeschi, vedova del Commendator Giuseppe Treves, la quale disponeva affinché la raccolta dei cinquanta quadri del marito fosse regalata alla galleria purché tenuta unita in una medesima sala con la dicitura "opere d'arte raccolte dal Commendator Giuseppe Treves"; in caso contrario sarebbe state affidate a una galleria italiana che avesse tenuto fede a questo desiderio²¹. Il dono ve-

niva accettato con delibera del 25 aprile del 1917²² ma la condizione sarebbe stata ben presto disattesa perché le opere, fin dal 1921, dopo l'allestimento della nuova sede, non furono mai esposte per nuclei collezionistici ma sempre con un ordinamento genericamente cronologico.

Il lascito di Gioacchino portava in collezione solo due dipinti: *L'alloro* di Napoleone Nani e *La cucitrice* di Longoni partecipando all'incremento del patrimonio in un modo molto comune per l'epoca ovvero con la destinazione al museo di pochi pezzi di valore raccolti da collezionisti magari più modesti per risorse economiche e finanziarie ma non certo per gusto.

Due opere dell'autore, all'interno di un gruppo più nutrito di dipinti tra i quali un Morbelli che, nelle scelte dei collezionisti figura spesso associato, e a ragione, a Longoni, arrivavano dallo scultore Cesare Ravasco che donava il piccolissimo olio su tela, *Melanconie*, vicino alla *Piscinina* datato 1891 e a *Paesaggio di montagna*, dipinto del periodo divisionista che vedeva l'artista già impegnato nella raffigurazione dei suoi ultimi incantati paesaggi montani. Tra questi ultimi figura il *Ghiacciaio* del legato di Carozzi del 1941, accolto con altri 18 dipinti di arte antica e moderna.

La *Donna che cuce* arrivava invece da Gioacchino Cosma nel 1936. Era il ritratto della signora Macchi moglie del critico d'arte e musica Gustavo Macchi, figura centrale nella vita dell'artista, l'opera era stata acquistata dal collezionista alla mostra postuma della Permanente del 1935.

Imponente per qualità delle opere anche il legato di Ercole Vaghi che portava in collezione nel 1956 il nutrito patrimonio di opere dell'amico di Longoni Giovanni Segantini (*Cavallo al Galoppo*, *Mucca bruna all'abbeveratoio*, *Paesaggio per il quadro ritorno al paese natio*, *Il Maloja*, *L'amore alla fonte della vita*), opere tenute ancora oggi esposte nella stessa sala a completare la monografia dell'autore presso il museo. Sempre da Vaghi arrivavano inoltre opere di Boldini, Palizzi, Michetti, e i due Longoni *Paesaggio alpino* *Ultime nevi* e *Natura morta (Gamberi e fiaschi)*. Mentre è oggi ancora irreperibile la documentazione relativa al dono di Giovanni Rocco che legava al museo il *Paesaggio alpino*²³.

La radicale trasformazione dopo gli anni cinquanta dello stesso concetto di "arte moderna" impegnava le Commissioni ordinatrici addette agli acquisti a far prevalere il carattere di contemporaneità della collezione perseguendo il nuovo corso di acquisizioni con particolare riguardo alla formazione di una idea di avanguardia che prendeva le mosse dall'arte futurista e si inol-

trava nei percorsi del Novecento, senza tornare, se non raramente ad occuparsi di quella particolare "modernità" che aveva caratterizzato l'evoluzione artistica della pittura e della scultura dell'Ottocento²⁴.

In effetti le energie e le risorse erano concentrate nell'ampliamento del museo nel nuovo Padiglione dedicato all'arte contemporanea, in uno dei tanti tentativi di recupero di una vocazione primigenia del museo, che con qualche decennio di ritardo, pur nella qualità del suo progetto, realizzava ciò che era auspicato fin dagli anni venti per la pittura divisa: i padiglioni in ferro e vetro solo sperati da Marangoni. Le opere di Longoni come molte opere della prima metà dell'Ottocento nel frattempo erano state, nel corso dei successivi allestimenti, progressivamente alienate dall'esposizione, con un riconoscimento di qualità ai paesaggi, a discapito degli altri soggetti. La commissione consultiva per la Galleria d'Arte Moderna, nel 1950, scriveva: "Questa Direzione, come ha fatto sinora, continuerà a dirigere tutte le proprie migliori energie per realizzare quanto è nel desiderio di tutti. Dotare Milano di una galleria d'arte contemporanea che rispecchi in modo organico il panorama delle arti figurative del periodo contemporaneo"²⁵.

Le opere dell'artista prendevano così non solo la via del deposito ma anche quella del loro impiego a decoro di pubblici uffici con tutta una serie di difficoltà oggettive nel monitoraggio del loro stato di conservazione e della loro stessa esistenza.

Nel 1948, poco dopo il legato Carozzi del 1941, nel corso di una verifica patrimoniale risultava già disperso il *Ghiacciaio*, poi ritrovato presso "l'ufficio acquisti materiale elettrico" (e non è dato sapere se questa stanza fosse in sede o esterna al museo). Verosimilmente il

dipinto, mai più esposto in galleria, veniva nuovamente depositato, nel 1971, presso la Divisione Traffico e Viabilità del Corpo dei Vigili Urbani in piazza Beccaria a Milano, mentre i *Cocomeri e poponi* arredavano, come si evince da un sopralluogo del 1988, l'anticamera del sindaco, presso gli Uffici Affari Generali.

Di certo l'allontanamento delle opere di Longoni dal percorso espositivo segnava inevitabilmente una perdita della concezione del pregio della raccolta di tanti capolavori dell'autore nelle collezioni museali, e anche la sua notorietà fuori dal museo, infatti, dopo la mostra del 1935 alla Permanente, accolta con ostilità dalla critica – che inevitabilmente minava anche la fortuna dei dipinti di Longoni appartenenti al museo – non era più stata organizzata alcuna personale dell'artista²⁶. Il museo tradiva le speranze dell'artista e al contempo le aspettative dei donatori privati disperdendo le loro collezioni e con esse la loro memoria.

Pare infatti una coincidenza che, poco dopo il rinnovato interesse per Longoni, e alla attivazione delle ricerche finalizzate negli anni novanta alla redazione del catalogo ragionato, venissero trafugate dalle Collezioni Civiche due opere allocate in depositi esterni: la *Cucitrice*, il ritratto della signora Macchi²⁷, e soprattutto, con un sospetto di malvagia ironia, la *Maria di Cleofa*: "Nella mattina tra il 30 aprile ed il 1° maggio, ignoti asportavano dalla stanza nr. 104, dell'ufficio mortuario del Comune di Milano, sito al primo piano dello stabile di via Larga nr. 12, dove io presto servizio come impiegata, una tela raffigurante 'Maria Cleofe' del pittore LONGONI Emilio, lasciando sulla parete la cornice vuota appoggiata al muro, l'intelaiatura in legno; sullo scabbattolo avevano lasciato un martello"²⁸.

¹ Era stato il nuovo soprintendente Corrado Ricci a sacrificare la sezione di Arte Moderna della Pinacoteca e a unirli nel Castello, dove, a opera di Beltrami, che attribuì al Castello la denominazione di Sforzesco, per porre l'accento sul periodo più splendido vissuto dalla Rocca, veniva allestita una Galleria dedicata all'Arte Moderna che definiva un suo profilo storico e artistico rappresentativo dell'arte dell'Ottocento lombardo. Cfr. Fiorio, 2007, pp. 10-17.

² Veniva infatti ampliato e istituzionalizzato lo spazio dedicato alle opere dei contemporanei che, nel primo allestimento del Museo Artistico Municipale, dapprima nel Padiglione dei Giardini pubblici e poi nella Sala dell'Elefante dentro il Castello Sforzesco, inaugurato il 10 maggio 1900 portando così a compimento quanto deliberato il 12 giugno del 1877 dal Consiglio Comunale, ovvero l'istituzione di un Museo Artistico Municipale da realizzarsi in convenzione con la Società

del Museo di Arte Industriale. In apertura di seduta l'assessore Negri elencava le principali raccolte pervenute all'amministrazione dopo l'Unità d'Italia a partire dal 1865 quando il conte Gian Attendolo Bolognini aveva donato 200 quadri antichi e 40 moderni più alcuni bronzi, marmi e un piccolo medagliere, a seguire la raccolta Guasconi di quadri antichi e, oggetti di antichità e incisioni, la collezione De Cristoforis pervenuta per testamento del nobile Malachia con i suoi 37 quadri antichi, le 48 piccole statue e gruppi di bronzo, vetri dipinti e mobili e il legato Marchesi donato per volontà testamentaria dello scultore dal suo legale Fogliani che comprendeva oltre ai modelli di opere dello scultore, molti cartoni disegni e incisioni e la sua quadreria personale che andavano a sommarsi agli oggetti archeologici e ai reperti di scavo depositati nel museo archeologico a Brera. Altri lasciti fondamentali quello del banchiere Francesco Ponti del 1895 che donava al-

l'amministrazione acquarelli di Angelo Achini, Mosè Bianchi, Sebastiano De Albertis, dipinti di Giuseppe Bertini e Federico Faruffini, Arturo Ferrari, Gerolamo Induno, Eleuterio Pagliano, Domenico Morelli, Virgilio Ripari, Luigi Scrosati, e sculture di Alessandro Puttinati. Dalla sua prima sede nel Padiglione di Porta Venezia il Museo Civico si era trasferito negli spazi recuperati del Castello Sforzesco dove le varie tipologie di raccolta erano ordinate con un criterio cronologico.

³ Percorrendo le singole sale si evince inoltre una sproporzione nelle opere esposte tra gli arrivi da Brera e le collezioni municipali originarie, nella galleria la percentuale delle opere depositate dalla Pinacoteca e dall'Accademia è circa del 90%.

ACRA inventario manoscritto della Galleria d'Arte Moderna, depositato nella Biblioteca Grassi presso la GAM.

Si ringrazia Silvia Colombo per l'informatizzazione del prezioso elenco.

⁴ Erano rappresentati: Andreoli, Giuliano con opere sia del Municipio sia della Regia Pinacoteca, Gervasoni, Ferrari della municipalità e dell'Accademia, Bignami, Bertoletti, Gignous dall'Accademia, Fontana, Borsa, Rossi, Bazzaro, Carcano con opere di entrambi gli Enli, Carminati, Salvatore Marchesi, Bellorini, Secchi dall'Accademia, Cagnoni, Gola, Bezzi, Borsa, Calderini Brambilla e D'Orsi dall'Accademia, Tallone, Bianchi Mosè, Troubetzkoy, Calandra, Bazzaro e del da poco scomparso - 1901 - Morelli.

⁵ Nel 1905 la rendita vitalizia firmata con Curretti mitigherà lo stato di perenne difficoltà in cui l'artista versava fin dai primi anni della sua carriera.

⁶ Necrologio dell'artista: *Emilio Longoni è morto*, 1932, p. 5.

⁷ Eclatante la totale assenza nelle Collezioni Civiche Milanesi dei futuristi fino al dono, nel 1934, di una ricca collezione di opere di Umberto Boccioni da parte di Ausonio Canavese.

⁸ Che furono esposte per la prima volta nel salone dei Giardini Pubblici di Porta Venezia, ex studio dello stesso scultore dal 1825 al 1834, vedi Fratelli, in corso di stampa.

⁹ Per la descrizione delle opere della dodicesima sala, si veda Forcella, 1903, p. 33.

¹⁰ ACRA III, 1, Museo Artistico Municipale. Elenco dei donatori 1861-1903: "Belinzaghi Signorina Bianca. Milano dipinto a pastello - Maria di Cleofa del pittore Longoni - e n. 1000 cartoline da vendersi a beneficio dei Musei."

¹¹ Guido Marangoni, 1910, in Ginex, 1995, p. 258.

¹² Marangoni, 1925, p. 15.

¹³ ACRA, proposta di acquisto del 6 settembre 1912 su carta intestata della Galleria d'Arte Moderna Alberto Grubicy.

¹⁴ Sulla donazione vedi Maria Fratelli - Arnalda Dallai, *La donazione di Vittore Grubicy alle Civiche Raccolte d'Arte di Milano*, in Quinsac, 2005, pp. 195-205.

¹⁵ ACRA III 7.1 (Registro di Carico generale) Acq. Musei Anno 1913 - 1925

si veda anche Basso, 2001.

¹⁶ Si veda nota seguente.

¹⁷ ACRA III 7.3 (Registro di Carico generale) Acq. Musei Anno 1934 - 1937 (si veda Basso, 2001). Dono Gioacchino Cosma.

¹⁸ ACRA, Registro di carico Gen.le dal 1 gennaio 1938 al dal n... 2895 al n... Dono Ravasco.

¹⁹ ACRA, Registro di carico Gen.le dal 1 gennaio 1938 al dal n... 2895 al n... Legato Carozzi. Dona anche una collezione di libri probabilmente subito consegnati alla biblioteca d'arte del Castello Sforzesco.

²⁰ ACRA, Registro di carico Gen.le dal 1 gennaio 1938 al dal n... 2895 al n... Dono Ercole Vaghi.

²¹ Dalla collezione Treves arrivavano: 1) Tranquillo Cremona, *Amor materno*, GAM 572, 2) Francesco Paolo Michetti, *La vacca malata (studio)*, GAM 1481, 3) William Pratt, *Fanciulle che giocano in un prato*, GAM 1484, 4) Mosè Bianchi, *Chioggia*, GAM 1485 (oppure 1487), 5) Edoardo Dalbono, *Marina*, GAM 1488, 6) Edoardo Dalbono, *Marina* (forse da identificarsi con *Marina con fanale*, GAM 1489), 7) Eleuterio Pagliano, *Estate di San Martino*, GAM 108, erroneamente indicato in Caramel-Pirovano, 1975 come Legato Luvoni, 8) Francesco Paolo Michetti *Testa d'uomo*, GAM 1482

e 9) *Testa di donna*, GAM 1483, 10) Franz Von Leemputten, *Villaggio olandese*, GAM da identificare, 11) Vincenzo Montefusco, *Venditrice di frutta*, GAM 1494, 12) Luigi Delleani, *Lungarno*, GAM 649, 13) Angelo Dall'Oca Bianca, *Dopo messa*, GAM 1500, 14) Frigyes (Fritz) Strobentz, *Due fanciulle*, CAM 2360, 15) Arturo Ferrari, *Sacristia*, GAM 888, 16) Luigi Delleani, *Chierico che attizza il braciere*, GAM 1492, 17) Arnaldo Ferraguti, *Gruppo di sette contadine*, GAV 884, 18) Camillo Rapetti, *Osteria*, CAM 1499, 19) Demetrio Cosola, *La toilette dei bersaglieri al campo*, GAM 1512, 20) Luigi Delleani, *Idillio campestre*, GAM 1497, 21) Angelo Dall'Oca Bianca, *Bacio al volo*, GAM 604, 22) Filippo Carcano, *Aranci*, GAM 453, 23) Emilio Longoni, *Cocomeri e poponi*, GAM 1514, 24) Arnaldo Ferraguti, *Pesci*, GAM 885, 25) F. Gatti, *Aglio e cipolle* (due dipinti), GAM 1515 e 1516, 26) Arnaldo Ferraguti, *Lepre*, GAM 1507 e 27) *Zucche e cavoli*, GAM 1506 e 28) Adolfo Foragutti Visconti, *Uva*, GAM 873, 29) Aristide Sartorio, *Natale in Roma*, GAM 2270, 30) A. Zona (?), *Busto di donna*, forse da identificare con Roberto Fontana, *Busto di donna*, CAM 1511, 31) Edoardo Dalbono, *Asinello carico di fiori*, GAM 592, 32) Vincenzo Volpe, *Venditrice di polli* (da identificarsi con *La vigilia della festa*, indicato in Nicodemi-Bezzola, 1935 come GAM 1516. Lo stesso numero di inventario è però assegnato a F. Gatti, vedi sopra), 33) Eugenio Gignous, *Paesaggio*, GAM 1071, 34) Augusto Sezzane, *Guardiana di tacchini*, oggi nota come *Una giornata di dicembre*, GAM 1518, 35) Angelo Dall'Oca Bianca, *Il viatico* (da identificarsi con *Ora pro ea*, GAM 1529 in Nicodemi-Bezzola, 1935, ma indicato come GAM 1520 in Caramel-Pirovano, 1975), 36) Domenico Induno, *La lezione della nonna*, GAM non identificato, 37) Ruggero Paneraj Butteri, *In Maremma*, GAM 1523, 38) Giuseppe Pennasillio, *A scuola dalle suore*, GAM 2032, 39) Achille Formis, *Veduta di Pallanza*, GAM 962, 40) Edoardo Dalbono, *Veduta di Portici*, GAM 1491, 41) Lorenzo Delleani, *Paesaggio* (da identificarsi con *Lago di Mucrone*, GAM 1498), 42) Giuseppe Bottero, *I giurati*, GAM 330, 43) Mosè Bianchi, *Ponte a Venezia*, GAM 246, 44) Giulio Aristide Sartorio, *Autunnalia*, GAM 2279, 45) Arnaldo Ferraguti, *Testa di fanciulla*, GAM 1509, 46) Arnaldo Ferraguti, *Testa di fanciulla*, GAM 1510, 47) Galofre Baldoner, *Somarelli barbari*, GAM da identificare, 48) Mosè Bianchi, *Chioggia*, GAM 1487 (oppure 1485), 49) Edoardo Matania, *Colazione sull'erba*, GAM 1528, 50) Arnaldo Ferraguti, *Pescatrice di Pallanza*, GAM 1508.

Ancora da concludere la ricerca della corrispondenza degli elenchi della donazione (vedi nota 16) con le opere attualmente presenti in Galleria, dove, già a una prima verifica, risultano molti più dipinti di quanti ne siano indicati nei due cataloghi del museo: Nicodemi-Bezzola, 1935, e Caramel-Pirovano 1975. Per i dipinti non identificabili sono plausibili di ulteriore verifica sia eventuali cambi di titolo sia possibili dispersioni del patrimonio nel corso del secolo scorso.

²² ACCM 1917, 502, 390. Archivio Civico di via Deledda, si veda anche la tesi di Romano, 2006-2007.

²³ Purtroppo, negli oltre cento anni di vita del museo, i carteggi accumulati hanno trovato

solo recentemente una prima sistemazione presso il grande archivio del Castello Sforzesco a cui fino al 2006 era in carico la Galleria se pur nella nuova sede di via Palestro. Assieme al riordino dei documenti sarà quindi possibile arrivare a riscrivere una intera storia dei gusti, della formazione del patrimonio.

²⁴ Pochi i documenti post seconda guerra mondiale reperibili presso le civiche raccolte concernenti opere di Longoni. In particolare si segnalano:

Elenco dei Dipinti esposti in CAM (post 1954-1958).

L'unica opera citata dell'artista è *Melunconie. Elenco dipinti pervenuti in CAM dal 1939 al 12 novembre 1964*.

Inv. 7004, Emilio Longoni, *Ghiacciaio*, olio su tela, Legato Carozzi 1941.

Inv. 7418, Emilio Longoni, *Paesaggio alpino*, olio su tela, dono arch. Giovanni Rocco, 1949.

Inv. 7599, Emilio Longoni, *Paesaggio alpino*, olio su tela, Legato ing. Ercole Vaghi, 1955.

Inv. 7600, Emilio Longoni, *Natura morta (Gamberi e fiaschi)*, Legato ing. Ercole Vaghi, 1955.

Richiesta di deposito temporaneo di quadri per l'Esposizione del Cinquantenario del XX settembre a Roma.

Emilio Longoni, *Trasparenze alpine* (autore del documento è Rodolfo Villani, Segretario dell'Esposizione del Cinquantenario del XX settembre; protocollo 4307, richiesta fatta il 27 settembre 1920; assegnato un valore assicurativo di L. 5000).

Dipinti in Villa Reale puliti, ripassati, verniciati dal restauratore Mario Rossi, 1949.

Tra oltre un centinaio di opere figura il dipinto di Emilio Longoni, *Trasparenze alpine*, verosimilmente a quella data unica opera esposta. Questo gruppo di documenti è stato reperito da Silvia Colombo e Francesca Tamarinì grazie al regesto informatico di una parte del fondo dei faldoni, oggi al castello e intestati alla GAM, condotto da Eva Berti.

Altre indicazioni relative ai restauri di opere di Longoni sono pervenute grazie alle ricerche condotte dalla stessa Eva Berti e da Anna Affede, presso lo studio di restauro di Giovanni Rossi, per i quali si rimanda al saggio relativo.

²⁵ ACRA, Atti del Comune di Milano, 7 novembre 1950. Commissione Consultiva per la Galleria d'Arte Moderna.

Negli elenchi redatti i periodi da documentare sono: Futurismo, Arte Metafisica, Periodo del Realismo Magico e del Novecento, Scultura: Manzù, Marini, Martini.

²⁶ Una personale a Longoni sarà dedicata nel 1982 a Milano, Palazzo della Permanente e a Sondrio, Palazzo della Provincia.

²⁷ Il dipinto è stato trafugato il primo agosto del 1990 dagli uffici della Ripartizione assistenza, al momento negli archivi non è stata reperita alcuna denuncia alle forze dell'ordine. Nel 1982 aveva partecipato alla mostra Emilio Longoni, a Milano e Sondrio.

²⁸ ACRA, Atti del Comune, 2 maggio 1991, DRA Prot. 225 del 14-5-1921, con denuncia allegata, presentata a Questura di Milano, Commissariato di PS "Centro", 2 maggio 1991. Il dipinto è stato stralciato dall'inventario GAM in data 23 luglio 1991.