Alessandro Marabottini L'alzatina Sforni The Sforni Fruit Dish

Sul verso del quadro scritta a penna: A C. Torelli simpaticamente Oscar Ghiglia. 1918 Castiglioncello²⁵-Cartellino con scritta: retrospettiva 555/3²⁶ Altro cartellino con la scritta: Oscar Ghiglia (Fruttiera con mele) 269 (3) –E infine su di un altro cartellino il numero 369⁷.

Nella casa di Gustavo Sforni, accanto alla Sardigna

Oil on canvas, 38 x 45 cm. Written in ink on the back of the painting: A C. Torelli simpaticamente Oscar Ghiglia. 1918 Castiglioncello25 – Tag with the writing: retrospettiva 555/326 – Another tag with the writing: Oscar Ghiglia (Fruttiera con mele) 269 (3) – And finally, on another tag, the number 369^{27.}

In the house of Gustavo Sforni, next to the Sardigna by Fattori, hung a very simple still-life by Ghiglia: a white ceramic fruit dish with four fruits, perhaps apples.

The dish rests on a natural sienna-coloured flat surface set against a yellowish wall with high



Alzatina Sforni, particolare del retro.

The Sforni Fruit Dish, particular of the back.



Sala di Casa Sforni,

in via Pier Capponi,

25, Firenze.

Drawing Room in Sforni's House, in via Pier Capponi, 25. Firenze. di Fattori, stava appesa una semplicissima natura morta di Ghiglia: una alzata di ceramica bianca con quattro frutti, forse delle mele.

L'alzata poggia su di un piano color terra di Siena naturale, disposto contro una parete giallina con un alto zoccolo in due strati di un vago colore verdenoisette. L'ombra della fruttiera si distende sul piano e si impenna contro la parete di fondo. La luce piove chiara dall'alto, come quella teorizzata dall'Alberti nel suo Trattato di Pittura e applicata da Piero della Francesca nelle sue statuarie composizioni.

La prima sensazione che si prova di fronte a questo dipinto di Oscar Ghiglia è un senso di calma per la luminosa chiarezza delle forme, i colori caldi del-

two-layered wainscoting of a vague hazelnut-green colour. The shadow of the fruit dish extends over the top and rears up against the far wall. A clear light falls from above, like the one theorised by Alberti in his Treatise on Painting, and applied by Piero della Francesca in his statuary compositions. The first sensation we feel facing this painting by Oscar Ghiglia is a sense of calm for the luminous clarity of forms, the warm colours of the setting, the transparent, coloured, almost rosy shadow of the foot and lower part of the dish.

The drawing is of relaxing simplicity; every shape, every plane is delicately underlined by a vibrating, very thin, uncovered area of the support, according



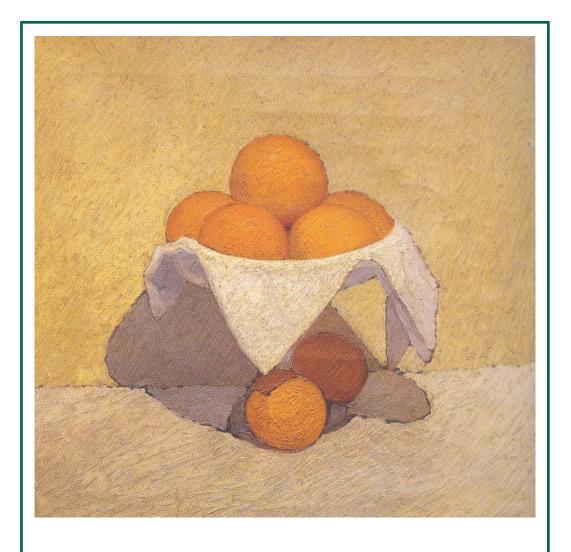


Fig. 18 Oscar Ghiglia, *Alzata con Arance,* Collezione Privata.

O. Ghiglia, Fruit Dish with Oranges, Private Collection. l'ambiente, l'ombra trasparente, colorata, quasi rosea, del piede e della parte inferiore dell'alzata. Il disegno è di una semplicità riposante, ogni forma, ogni piano è delicatamente sottolineato da una vibrante, sottilissima zona non coperta del supporto, secondo una vecchia usanza cara alle tavolette di macchia di Fattori.

Conosciamo quell'alzatina di porcellana bianca, per averla già vista, poggiata sul caminetto del dipinto con Isa seduta su *La Sedia rossa*, firmato e datato 1913 e, in tutt'altro contesto, nella natura morta con *Alzata e Peperoni verdi*, databile attorno al 1918. In un momento vicinissimo a quello del nostro quadro la ritroviamo nell' *Alzata con Arance* (fig. 18),

to an old custom dear to Fattori's "macchia" paintings.

We know this white porcelain fruit dish from having already seen it, resting on the fireplace in the painting with Isa seated on The Red Chair, signed and dated 1913 and, in a completely different context, in the still-life with the Fruit Dish and Green Peppers, that can be dated around 1918. In a moment very close to the one of our painting, we find it in the Fruit Dish with Oranges (fig. 18), which was recently shown in the exhibition Cézanne a Firenze.

A comparison between the latter painting and the one under consideration here is extremely interesting.

che è stata recentemente esposta alla mostra *Cézan*ne a Firenze.

E' estremamente interessante il confronto fra quest'ultimo dipinto e quello in esame. Nella natura morta con arance l'alzata che contiene le frutta è praticamente tutta nascosta da un tovagliolo bianco che ne copre la concavità e deborda in fuori con tre lembi triangolari, molto rigidi e fortemente geometrizzati. In più, due arance che non hanno trovato posto nella fruttiera sono disposte alla sua base, una in ombra, l'altra in luce. Il piano di appoggio e la parete di fondo sono molto più semplici che nel nostro quadro, eseguiti in due toni, uno di giallo (la parete) l'altro sul nocciola chiaro, entrambi ottenu-

In the still-life with oranges, the dish containing the fruit is almost totally concealed by a white napkin, which covers its concavity and spills out three triangular flaps, very rigid and strongly geometrised. Moreover, two oranges lie outside the fruit dish at its base, one in shadow, the other in light. The flat surface and the background wall are much simpler than in our painting, and done in two shades, one yellow (the wall), the other light brown, both obtained with a dense brushstroke, continuous dabs from right to left. Despite the absolute simplicity of these two areas and the geometric perfection of the plastically evident oranges, the total effect is considerably less calm and magically suspended in the light than in the

ti con una pennellata densa, ad appoggi continui, diagonali da destra a sinistra. Nonostante la semplicità assoluta di queste due zone e la perfezione geometrica delle arance plasticamente evidenti, l'effetto di insieme è assai meno calmo e magicamente sospeso nella luce di quanto avvertiamo nella *Alzatina Sforni*. E questo perché l'inserimento del tovagliolo bianco nel cavo della fruttiera, i suoi pizzi triangolari cadenti fuori dai bordi, le ombre e il colore del fondo, che fra quei triangoli si affacciano e si incastrano, rompono la quieta immagine che ci offre il dipinto che qui stiamo illustrando.

In questo le grandi partiture cromatiche della parete e del piano in diagonale mettono in risalto, per il

Sforni Fruit Dish. And this because the insertion of the white napkin in the bowl, its lacy triangles spilling out over the edges, and the shadows and background colour that emerge wedged between those triangles, break the quiet image offered by the painting we are illustrating.

Here, the large chromatic fields of the wall and flat surface set diagonally, with the diverging contrast of their development, highlight the frontal, total immobility of the fruit dish. The drawing and volumes of both the dish and the fruit are geometrically and perspectively perfect, just as they were in the still-lifes of the end of the first decade. Here, however, totally lacking are their hyperrealism, the exasperated





divergente contrasto del loro andamento, la frontale, assoluta immobilità della fruttiera. Il disegno e i
volumi, sia dell'alzata che delle frutta, sono geometricamente e prospetticamente perfetti, come lo erano nelle nature morte della fine del primo decennio;
ma qui sono completamente assenti l'iperrealismo
di quelle, la loro esasperata definizione delle singole
materie, il gusto per le superfici polite, pronte a
riflettere la luce nelle ceramiche, la palpabile morbidezza delle frutta e dei fiori. L'alzatina, perfetta,
come ho detto, nel disegno, non rivela la qualità reale della propria materia; potrebbe essere di gesso, di
marmo, o di legno colorato: è una pura forma.
Lo stesso dicasi per le frutta. La geometria delle loro

definition of the single materials, the taste for polished surfaces reflecting light onto the ceramics, the palpable softness of fruit and flowers. The fruit dish, which I have already said is perfect in design, does not reveal the real quality of its material; it could be plaster, marble or coloured wood: it is pure form.

The same must be said for the fruit. The geometry of their images is final, but they are not real, they are abstract spheres, of the most precious colours, carefully selected to fit into the tonal relations of the entirety, to the point of making their identification as apples almost hypothetical. Not only the magical hyperrealism of the still-lifes painted for Ugo Ojetti

immagini è inappellabile, ma non sono frutta reali, sono sfere astratte, colorate con i colori più preziosi, accuratamente scelti per alloggiarsi nei rapporti tonali dell'insieme, al punto da rendere quasi ipotetica la loro identificazione con delle mele. Non solo l'iperrealismo magico delle nature morte dipinte per Ugo Ojetti, ma la stessa volontà di riprodurre il reale sono qui assenti. Ci troviamo di fronte a una immagine verisimile,ma non veristica, a un perfetto teorema geometrico luminoso, assolutamente mentale.

Il pittore piega ai propri fini la macchia dell'ombra, che non ha alcun rapporto con la vera forma dell'alzata e lascia a vista uno spicchio chiaro della parete di

are missing, but also the very will to reproduce the real. Here we find ourselves before a verisimilar image, but not veristic, a perfect geometric theorem, luminous and totally mental.

The painter bends shadow to his own ends; indeed, it has no relation to the actual shape of the dish and leaves a light segment of the wall exposed, in order to obtain a contrast with the stem, in shadow, of the fruit dish base.

Of all the still-lifes painted by Oscar Ghiglia, this is beyond all doubt the most mental; a theorem of pure shapes, behind which lies a meditation on Piero della Francesca's astral perfection.

When was it painted certainly after '14 in

fondo, per poter ottenere un contrasto con il fusto in ombra del piede della fruttiera. Stessa funzione, questa volta per staccare dal tono unito del piano di appoggio, ha la fetta di luce sulla base dell'alzata. Fra tutte le nature morte dipinte da Oscar Ghiglia, questa è, senza possibilità di dubbio, la più mentale; un teorema di forme pure, dietro il quale sta la meditazione sulla perfezione astrale di Piero della Francesca. Quando fu dipinta certamente dopo il '14 a Castiglioncello, e non per l'amico Sforni, che l'acquistò più tardi dal primo proprietario, il milanese Torelli, e, una volta entratone in possesso, da quel fine conoscitore che era, la appese accanto a *La Sardigna* di Fattori, in un magico confronto fra due

Castiglioncello, and not for his friend Sforni, who was only to purchase it later from its first owner, Torelli from Milan. When it became his, like the connoisseur that he was, Sforni hanged it beside Fattori's La Sardigna, in a magical comparison between two extremely synthetic masterpieces, born of a sort of extremely cast selection of language by two great painters, in a very particular moment of their development and creativity.

In the recent catalogue of the exhibition on Cézanne a Firenze, Rossella Campana proposes the year 1915 for the Fruit Dish with Oranges, because she feels the painting "quite analogous to another one that in the early 20s hanged on a





capolavori estremamente sintetici, nati da una sorta di castissima selezione del linguaggio di due grandi pittori in un momento molto particolare della loro ricerca e creatività.

Nel recente catalogo della mostra su *Cézanne a Firenze* Rossella Campana propone per l'*Alzata con Arance* la data 1915, perché ritiene quel quadro "*del tutto analogo a un altro che si trovava appeso, nei primi anni venti, su una parete di casa Sforni e qui era significatamente accostato a un'opera di altrettanto geometrica essenzialità: La Sardigna di Fattori. 'L'accostamento cronologico fra le due alzate è ineccepibile, ma non mi sembra proprio ci siano prove che <i>L'Alzatina Sforni* sia del '15.

wall in Sforni's home and was significantly paired with a work of equal geometric essentiality: La Sardigna by Fattori." The chronological assonance between the two fruit dishes is irreproachable, but I am not convinced that there is proof that the Sforni Fruit Dish dates to '15.

As it cannot be dated with certainty, we must rely on reading and comparing it to others of certain dating.

I have already mentioned how the single areas of colour are divided in the painting by a very thin, vibrant line, obtained by letting the colour of the support transpire. We find this technical device already clearly used by Ghiglia in The Red Chair



Mancando una datazione sicura, bisogna affidarci alla lettura del dipinto e al suo confronto con altri sicuramente datati.

Ho già detto come le singole zone di colore siano divise nel quadro da una sottilissima, vibrante linea, ottenuta lasciando trasparire il colore del supporto. Questo accorgimento tecnico lo troviamo già chiaramente impiegato da Ghiglia ne *La Sedia rossa* (fig. 19), dove fra l'altro la parete di fondo mostra tonalità molto simili a quelle sullo sfondo del quadro in esame; e in più sul caminetto, dietro la figura di Isa seduta, compare, come ho già detto, proprio la nostra alzatina con sopra delle frutta che sembrano arance. Si aggiunga infine che ne *La Sedia rossa* la

Fig. 18 Oscar Ghiglia *La sedia rossa*, 1913, Collezione Privata.

Oscar Ghiglia
The red chair,
1913,
Private Collection.

where, among other things, the back wall presents tonalities very similar to those of the background of the painting under consideration; moreover, on the fireplace, behind the figure of Isa sitting appears, as I have already said, our very fruit dish with what would appear oranges inside. Add to this, finally, that in The Red Chair (fig. 19), the figure projects an unnatural shadow onto the wall, just like the one of the fruit dish in the Sforni painting.

The Red Chair is signed and dated 1913. We could therefore be tempted to propose a similar dating for our fruit bowl. In The Red Chair, however, we find very brilliantly coloured enamels (note the back of the chair and the entire structure of

figura proietta sulla parete un'ombra innaturale come quella della fruttiera nel dipinto Sforni.

La Sedia rossa è firmata e datata 1913. Si potrebbe così esser tentati di proporre una datazione simile per la nostra alzatina. Ma ne La Sedia rossa troviamo smalti di colore brillantissimi (si osservi la spalliera e tutta la struttura della seggiola di un rosso quasi aggressivo, o la pasta straordinariamente densa e scintillante del cuscino azzurro) che mancano assolutamente nella cromia luminosa, ma frenata, del nostro quadro.

Molto più persuasivo, a mio avviso, risulta il confronto con una natura morta non datata, ma certamente più tarda, rispetto a La Sedia rossa, di cinque o sei

the chair in an almost aggressive red, or the extraordinarily dense and scintillating paste of the light blue pillow), which are totally absence in the luminous, but restrained tone of our painting. Much more persuasive in my opinion is the comparison with the still-life, undated but certainly later than The Red Chair, by five or six years: the Bowl with Fruit (1919 circa), which we have already spoken of and examined its apparently Cézanne-like aspects, logical perspective construction and convincing volumetry, which seem to anticipate a sort of return to order. We find the same geometric perfection, but even more evident, in the Sforni Fruit Dish where the brushstroke is more compact, but the handling



anni: la *Conca con Frutta* (fig. 16) (1919 circa), della quale abbiamo già parlato ed esaminato, sia gli aspetti apparentemente cézanniani, sia la logica costruzione prospettica e la convincente volumetria, che sembrano anticipare una sorta di ritorno all'ordine. La stessa perfezione geometrica, anzi addirittura più evidente, troviamo ne *L'Alzatina Sforni*, dove la pennellata è più compatta, ma il trattamento del bianco della fruttiera e delle sue ombre rosate è molto vicino a quello che vediamo nel canovaccio che sporge dalla conca. Impressionante, poi, è la somiglianza nella colorazione e nella esecuzione delle frutta, che potrebbero senza difficoltà esser trasferite dall'uno all'altro quadro.

Fig. 16 Oscar Ghiglia Conca co Frutta, 1919, Collezione Privata.

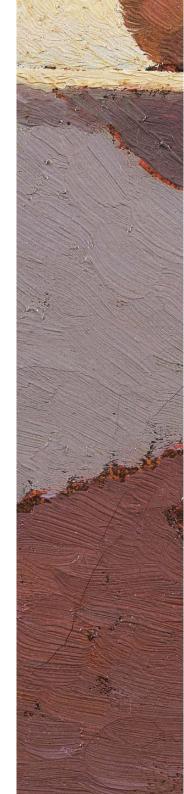
Oscar Ghiglia Bowl with fruit, 1919, Private Collection. of the white of the fruit dish and its rosy shadows is much closer to what we see in the cloth that emerges from the bowl. Quite striking is the resemblance in the colouring and execution of the fruit, which could easily be moved from one painting to the other.

In conclusion, both the Fruit Dish and the Bowl reveal the same realistic desire in constructing shape, with perfect geometric perspectives, and the same unreality in the colour and abstract, unnatural shaping of the . This is a moment of reflection after

In conclusione sia nell' *Alzatina*, che nella *Conca*, vi è la medesima volontà realistica nella costruzione della forma, con perfette prospettive geometriche, e la stessa irrealtà nel colore e nella forma astratta e innaturale della frutta. Siamo in un momento di riflessione, dopo le più sperimentali e accese nature morte di qualche anno prima, un momento nel quale, accanto agli ultimi residui di quelle sperimentazioni,si colgono i primi accenni di un ritorno all'ordine. Accettando, come a me sembra evidente, la affinità de *L'Alzatina Sforni* con la *Conca con Frutta*, la data 1918, apposta da Ghiglia alla dedica sul verso del quadro, acquista, non più il significato di un "terminus ante quem", bensì quello di una datazione plausibile²⁸.

the more experimental and intense still-lifes of a few years earlier, a moment in which the last residues of that experimenting are joined by the first accents of a return to order.

Therefore accepting, as seems evident to me, the affinities of the Sforni Fruit Dish with the Bowl with Fruit, the year 1918 that Ghiglia writes in the dedication on the back of the painting no longer acquires the significance of "terminus ante quem", but rather that of a plausible dating²⁸.





Appendici