

# GALLERIA PASTI BENCINI – QUADERNI



QUADERNI

# Oscar GHIGLIA

*Natura morta con mele,*

L'ALZATINA SFORNI

Olio su tela,  
cm 38 x 45

**Provenienza:**

*Collezione Gustavo Sforni, Firenze*

**Bibliografia:**

P. Stefani, *Oscar Ghiglia e il suo tempo*,  
Vallecchi Editore, 1985, pag. 266 e tav. LXXI

*Catalogo della Mostra Still Life in 20th Century Italy*,  
a cura di Renato Miracco, Mazzotta Editore, 2004, tav. 26

*Catalogo della Mostra Giorgio Morandi et la Nature Morte en Italie*,  
a cura di Renato Miracco, Mazzotta Editore, 2005, pag. 41

**Esposizioni:**

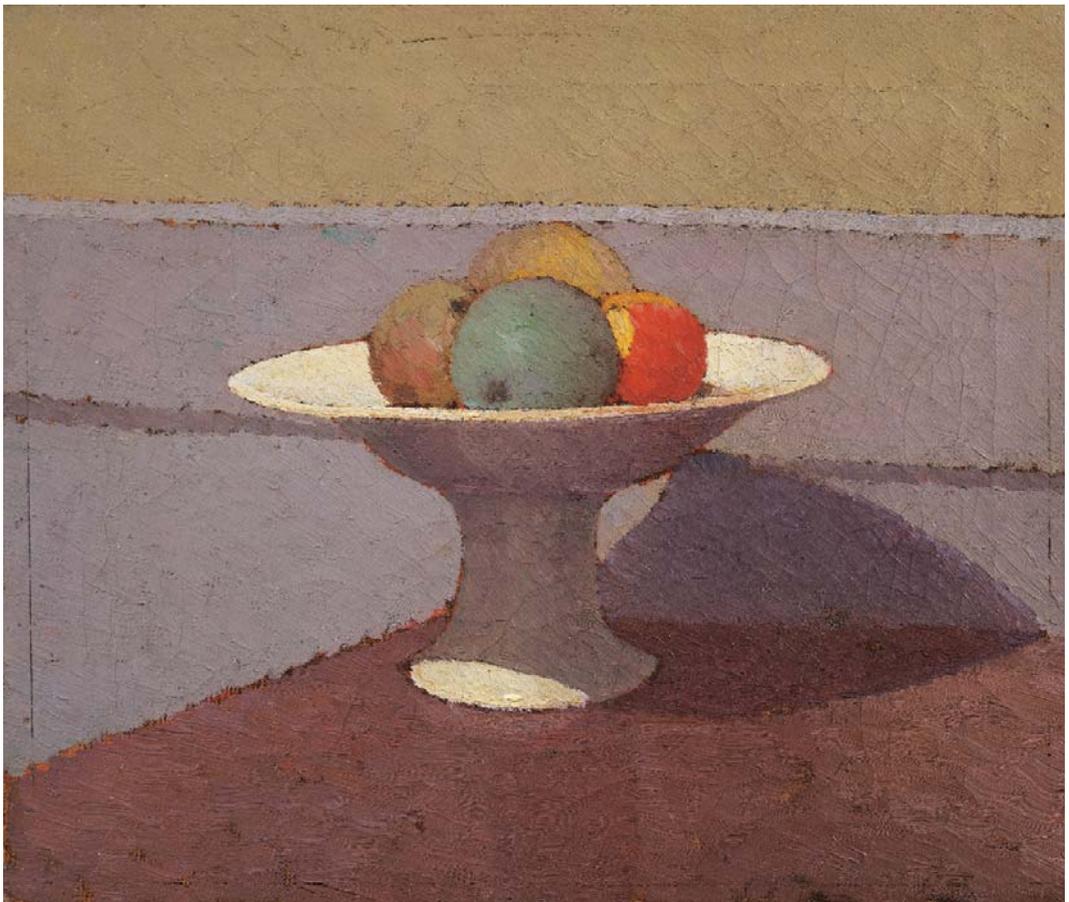
*Still Life in 20th Century Italy*,  
Londra, Estorick Collection of Modern Art,  
30 settembre - 19 dicembre 2004

*Giorgio Morandi et la Nature Morte en Italie*,  
Luxembourg, Musée National d'Histoire et d'Art,  
4 febbraio - 27 marzo 2005

Oscar Ghiglia

---

*L'alzatina Sforni*





# Indice



## Alessandro Marabottini

Storico dell'Arte,  
già Docente di Storia  
dell'Arte all'Università  
di Perugia.

*Art historian, former Teacher  
of History of Art at Perugia  
University*

Oscar Ghiglia nei  
primi due decenni  
del 1900

*Oscar Ghiglia from  
1900 to 1920*

9



## Alessandro Marabottini

Storico dell'Arte,  
già Docente di Storia  
dell'Arte all'Università di  
Perugia.

*Art historian, former  
Teacher of History of Art  
at Perugia University*

L'alzatina Sforni

*The Sforni  
Fruit Dish*

73



## Appendici

Tavola  
cronologica

Note

*Chronology*

*Notes*

89



## Alessandro Marabottini

### Oscar Ghiglia nei primi due decenni del 1900

#### Oscar Ghiglia from 1900 to 1920

---

Ormai più di dieci anni fa, introducendo la mostra di Oscar Ghiglia, sottolineavo “...il problema dell'uomo Ghiglia, di questo straordinario personaggio umano, capace, in modo sorprendente e in tempo tanto breve, di superare il terribile dislivello culturale esistente fra un giovane livornese di umile condizione, senza alcuno studio regolare, senza un retroterra culturale purchessia, e il più vivace ambiente letterario e artistico della Firenze del primo '900; nonché in grado di compiere il passaggio da una pratica di dilettante della pittura alla realizzazione, nel giro di meno di un lustro, di un'arte fra le più personali e raffinate della pur sofisticata Firenze di inizio secolo’.”

Non indugèrò qui sugli anni livornesi<sup>2</sup>, se non per osservare come i non molti dipinti superstiti di quel periodo rivelino nei casi migliori solo una corretta imitazione di prodotti, certo non sublimi, da Markò figlio a Ugo Manaresi. Né molto poterono giovargli la occasionale frequentazione dello studio di Micheli e la amicizia, anche artistica, con pittori quali Vinzio, Romiti e lo stesso Micheli. A Livorno sulla fine del secolo ebbero, credo, solo importanza per lui gli incontri con Llewellyn Lloyd e con

---

*More than ten years have passed since I introduced the Oscar Ghiglia exhibition, underlining “... the problem of Ghiglia the man, this extraordinary and human character, capable of bridging, surprisingly and in a very short time, the terrible cultural gap between a young man of humble origins from Livorno, without any regular studies or cultural background whatsoever, and the lively literary and artistic milieu of Florence in the early 20th century; also capable of making the passage from an amateurish painting to the realisation, in less than a lustre, of one of the most personal and refined painting styles in the sophisticated early twentieth-century Florence’.”*

*I shall not dwell on the Livorno years<sup>2</sup> except to observe how the few surviving paintings from that period reveal, in the best cases, only a proper imitation of certainly not sublime products, from Markò the younger to Ugo Manaresi. His occasional frequentation of Micheli's studio and his also artistic friendships with painters like Vinzio, Romiti and even Micheli, were not of much benefit to him*



il giovanissimo Amedeo Modigliani. Entrambi furono molto legati umanamente a Oscar e, anche se la frequentazione con Modigliani presto si interruppe, quando Amedeo si trasferì, prima a Venezia e poi a Parigi, è molto probabile che Ghiglia debba proprio a lui l'esser stato introdotto nel civilissimo ambiente della borghesia ebraica livornese e fiorentina, all'interno della quale trovò, non solo amicizia e stimoli culturali, ma anche buona parte dei suoi committenti. Lloyd invece, come vedremo, è l'artista contemporaneo toscano che gli fu più vicino anche nel linguaggio pittorico. Fu proprio con Lloyd che nel 1896 Ghiglia fece un viaggio a Firenze, per visitare la "Mostra dell'Arte e dei Fiori", ed è quasi certamente in questa occasione che ebbe la prima vera possibilità di un contatto con la pittura del suo tempo in un panorama assai più vasto ed articolato di quanto poteva offrirgli l'ambiente labronico. La vera storia artistica di Ghiglia comincia però con il secolo nuovo. Proprio l'anno 1900, sollecitato da Vinzio, Oscar andò a Firenze con cento lire in tasca e l'entusiasmo del neofita. Nelle Gallerie Fiorentine "Studiò Tiziano e Rembrandt appas-

*either. In Livorno at the turn of the century, I believe that only his encounters with Llewellyn Lloyd and the very young Amedeo Modigliani were of importance for him. Both of them were very close to Oscar and, though his frequentation of Modigliani soon came to an end when the latter moved first to Venice and then to Paris, Ghiglia most likely owes precisely to Modigliani his introduction into the very urbane milieu of the Livornese and Florentine Jewish bourgeoisie where he found not only friendship and cultural stimuli, but also a good number of clients. Lloyd, as we shall see, was instead the Tuscan contemporary artist who was closest to him also in pictorial language. It was precisely with Lloyd that Ghiglia made a trip to Florence in 1896 to visit the "Mostra dell'Arte e dei Fiori", and it was almost certainly on this occasion that he had the first real opportunity to come into contact with the painting of his time in a vaster and more articulated panorama than what the Livornese milieu could offer him.*

*Ghiglia's true artistic story, however, begins with the new century. It was precisely*



*sionatamente e fuori di galleria stava nello studio di Fattori a guardarlo dipingere e a far tesoro dei suoi consigli*<sup>3</sup>. Queste notizie, forniteci dalla moglie Isa Morandini in una biografia inedita, illuminano, a mio avviso, perfettamente la genesi del primo vero quadro di Ghiglia: *L'Autoritratto* (fig. 1) firmato e datato 1901 e sorprendentemente accettato alla Biennale veneziana di quell'anno<sup>4</sup>. L'autoritratto mi sembra infatti riveli proprio lo studio dei tre artisti ricordati nello scritto di Isa. E' costruito solidamente con una pennellata in cui luce e colore si fondono come nella pittura veneta; lo spazio è delineato con sicurezza dalla prospettiva della poltrona e l'ambientazione in un interno corrisponde al gusto diffuso nella pittura contemporanea. Ma forse proprio di memoria rembrandtiana è l'atmosfera ombrosa che avvolge la figura in un clima romantico appena sopra le righe, molto comprensibile in un venticinquenne esordiente che sogna attraverso la sua arte un futuro di gloria. Di Fattori, infine, parlano la saldezza compositiva e la forza sintetica delle poche pennellate che animano le zone in luce.

*in 1900 that, urged by Vinzio, Oscar went to Florence with one-hundred liras in his pocket and a neophyte's enthusiasm. In the Florentine Galleries 'he passionately studied Titian and Rembrandt, while outside of the galleries, he would go to Fattori's studio and watch him paint, treasuring his advice*<sup>3</sup>. *I feel that this news furnished by his wife Isa Morandini in an inedited biography, perfectly sheds light on the genesis of Ghiglia's first real painting: The Self-portrait (fig. 1) signed and dated 1901, and surprisingly accepted by the Biennale of Venice of that year*<sup>4</sup>. *I feel the self-portrait indeed reveals the study of the three artists recalled in Isa's account. It is solidly constructed with a brushstroke where light and colour come together as in a Venetian painting; space is confidently delineated by the perspective of the armchair, and the setting in an interior corresponds to the widespread taste of contemporary painting. It is perhaps precisely the memory of Rembrandt, though, that transpires in the shadowy atmosphere enveloping the figure in an overly romantic climate, and quite comprehensible in a twenty-five-year-old beginner who dreams a future*

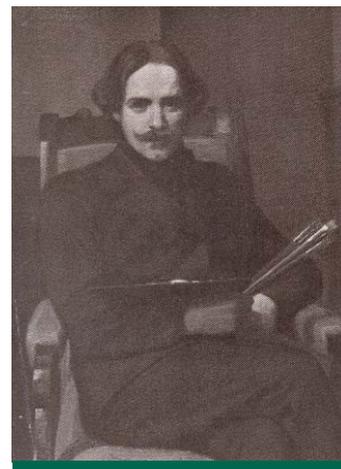


Fig. 1  
Oscar Ghiglia  
*Primo Autoritratto*,  
1901

Oscar Ghiglia  
The first Autoportrait,  
1901



Un particolare interessante del quadro sono i piedi inchiodati di un crocifisso che compaiono sulla estrema destra e inseriscono nel clima sentimentale del quadro una nota di romantico misticismo. E non si può non riflettere sul fatto che nella prima vera opera di Ghiglia e in una delle sue ultimissime<sup>5</sup> compaia l'immagine del Redentore, a chiudere un arco cronologico e spirituale, non certo per ragioni di bigotta devozione, perché Ghiglia ebbe sempre una sua religiosità laica, bensì per una spirituale consonanza con l'amore per i più umili e la vicinanza ai poveri che Cristo esaltò e praticò su questa terra.

Dagli anni durissimi della prima giovinezza, dalla sua consuetudine di allora con le difficoltà materiali di un mondo popolare reietto e diseredato, furono certamente condizionate le convinzioni socio-politiche di Oscar, che non si incoloneranno mai nella militanza di un partito, ma saranno sempre schierate dalla parte dei deboli, ostili a ogni autoritarismo e alla moderna alienazione dell'operaio, asservito nelle fabbriche alla tirannia delle macchine<sup>6</sup>.

*of glory through his art. The compositional firmness and the synthetic force of the few brushstrokes that animate the lighted areas, instead speak of Fattori.*

*An interesting detail of the painting are the nailed feet of a crucifix that appear on the far right, and introduce a note of romantic mysticism into the sentimental climate. And we can not but reflect on the fact that Ghiglia's first true work and one of his very last<sup>5</sup> both contain the image of the Saviour, and thus close a chronological and spiritual span, certainly not for reasons of bigoted devotion, as Ghiglia was always of a lay religiosity, but rather, for a spiritual consonance with the love for the humble and nearness to the poor, which Christ exalted and practised on this earth. The very harsh years of his early youth and his familiarity with the material hardships of an outcast and poverty-stricken reality, certainly conditioned Oscar's socio-political convictions which, however, never became militancy in a political party, but were instead always on the side of the weak, hostile to all authoritarianism and the modern alienation of the working class, subjected to the tyranny of machines in factories<sup>6</sup>.*



Il successo dell'autoritratto, spinse il pittore a dedicarsi alla ritrattistica, un genere che, come vedremo, non abbandonò mai, sia pure interpretandolo nei casi migliori in maniera molto personale.

Io mi propongo qui di tracciare in modo sintetico lo svolgimento della pittura di Ghiglia sino alla fine del secondo decennio del '900. Essa attraversò precise fasi, non certo scindibili dagli incontri e dagli scambi culturali con vari linguaggi artistici contemporanei e coi protagonisti della critica d'arte e della cultura in genere. Per farlo, tratterò solo di alcuni dipinti esemplari per ogni periodo della sua attività, mentre rimando, per una più esaustiva conoscenza dell'opera sua, ai più noti studi a lui dedicati<sup>7</sup>.

Ghiglia non era andato a Venezia nel 1901, inaugurando la pratica, poi sempre, o quasi, seguita, di non visitare le mostre dove era esposta un'opera sua. A Venezia andò invece nel luglio del 1902, grazie alle cento lire, guadagnate nel giugno di quell'anno con il ritratto del suo futuro cognato Gino Morandini (fig. 2). Il ritrat-

*The success of the self-portrait led the painter to devote himself to portrait painting, a genre he was never to abandon, as we shall see, though interpreting it, in the best cases, in a very personal manner.*

*I herein purpose to synthetically delineate the development of Ghiglia's painting up to the end of the second decade of the 20<sup>th</sup> century. It passed through precise phases, which are certainly not separable from the meetings and cultural exchanges with the various contemporary artistic languages and the protagonists of art and cultural criticism in general. To do this, I shall only deal with a few exemplary paintings of each period of his activity, while deferring a more exhaustive knowledge of his work to the most known studies dedicated to him<sup>7</sup>.*

*Ghiglia did not go to Venice in 1901, inaugurating his almost unfailing practise of not visiting exhibitions which showed his work. He did go to Venice, however, in July 1902, thanks to the one-hundred liras he had earned in June of that year with the portrait of his future brother-in-law Gino Morandini. The portrait of Morandini*





Fig. 2  
Oscar Ghiglia  
*Ritratto  
di Gino Morandini,*  
1902, Collezione Privata.

Oscar Ghiglia  
Portrait of  
Gino Morandini,  
1902, Private Collection.

to del Morandini ha un certo interesse “*per il clima vagamente decadente e un’aura secessionista, riconoscibile anche nel gusto grafico della scritta*”.

A Venezia Oscar, studiando con passione i grandi maestri veneti, visse d’arte e morì quasi di fame. Dipinse anche opere tutte disperse, fra le quali rimpiangiamo soprattutto la perdita di un piccolo cartone con su dipinte le cupole di San Marco, “*un intarsio di pietre preziose, turchesi, opali, malachite. Ma non è contento e ci mette anche qualche lametta d’oro*”. Vien fatto di pensare quasi a un piccolo Klimt, e certo a una influenza secessionista.

Appena rientrato da Venezia, il 4 agosto 1902 Oscar sposa Isa Morandini che sarà la compagna di tutta la sua vita, centro degli affetti e della felicità domestica, paziente e fedelissima modella di tanti suoi quadri, fervida e fiduciosa ammiratrice dell’arte del marito, sostegno dei momenti di crisi economica e spirituale, pronta per intelligenza ed amore a tutto comprendere e perdonare. Con la giovane moglie e le solite cento lire il pittore decide di trasferirsi a Firenze.

(fig. 2) has a certain interest “for the vaguely decadent climate and a Secessionist aura, also recognisable in the graphic flair of the writing”.

*Studying the great Venetian masters with a passion in Venice, Oscar lived on art and almost died of hunger. All his paintings of this period have been lost. Of these, we especially mourn the loss of a little work on cardboard with the painting of the cupolas of Saint Mark’s Cathedral, “an intarsia of precious stones, turquoises, opals and malachite. But unsatisfied, he even added a few gold laminae”. It would almost suggest a small Klimt, and certainly a Secessionist influence.*

*Once back from Venice, on August 4, 1902, Oscar married Isa Morandini who would be his lifelong companion, the centre of his affections and domestic happiness, the patient and faithful model of many of his paintings, the fervid and trusting admirer of his art, support in the moments of economic and spiritual crisis, repository of an intelligence and love capable of comprehending and forgiving everything. With his young wife and one-hundred liras, the painter decided to move to*



Siamo alla fine del 1902, e per la Biennale del '3 Oscar prepara un invio che segnerà il suo primo vero successo: il cosiddetto *Ritratto di Signora*; in realtà un ritratto della moglie Isa.

Non è facile spiegare il notevole salto di qualità fra l'autoritratto e il ritratto di Isa. Pur tenendo conto che Ghiglia aveva conosciuto tra il 1901 e il 1903 nuovi artisti, quali Gemignani, Michelacci, Marfori, Sacchetti, Andreotti, Chini e soprattutto De Carolis, e pur avendo visto, o supposto, nel ritratto del cognato e nel perduto cartone con le cupole di San Marco un primo contatto con il gusto della Secessione Viennese e del Liberty italiano, risulta davvero problematico chiarire le fonti di un capolavoro come il *Ritratto di Signora*. Il quadro è senza dubbio legato alla estetica secessionista, ma senza indulgere al ductus decorativo e alla fioritura di ornati, inseparabili ormai da quel filone di pittura; e forse proprio per questo non piacque a De Carolis. Piacque invece ad Ojetti, e da questo momento nasce l'interesse, poi mutato in amicizia e vera stima, del critico per il pittore.

*Florence. It was late 1902, and for the Biennale of '03, Oscar prepared an envoi that was to be his first true success: the so-called Portrait of a Lady; in reality, the portrait of his wife Isa.*

*It is not easy to explain the considerable leap of quality between the self-portrait and the portrait of Isa. Though bearing in mind that Ghiglia met new artists between 1901 and 1903, such as Gemignani, Michelacci, Marfori, Sacchetti, Andreotti, Chini and, especially De Carolis, and having glimpsed or supposed an early contact with the taste of the Vienna Secession and (of) the Italian Liberty movement in the portrait of his brother-in-law and in the lost painting on cardboard depicting the cupolas of Saint Mark's, it remains truly problematic to clarify the sources of a masterpiece like Portrait of a Lady. The painting is doubtlessly tied to the Secessionist aesthetic, but without dwelling on the decorative ductus and flowery decorations, by now inseparable with that vein of painting, and perhaps precisely for this reason, De Carolis did not like it. Ojetti instead did like it, and hence the*



A Firenze Ghiglia, tramite gli amici artisti, aveva intanto conosciuto Giovanni Papini e tutto il gruppo di giovani che, insieme a lui, si accaloravano al sogno di una cultura integrale sulla scia di Ippolito Taine<sup>10</sup>. A uno di questi giovani, il poeta Ernesto Macinai, Oscar fece un intenso ritrattino a matita, datato 19 dicembre 1903, e lo regalò poi proprio a Papini. Il 1903 è l'anno in cui nasce la rivista *Leonardo* ed è certo che Ghiglia fu in stretto rapporto con tutto il gruppo degli artisti e dei letterati che, attorno al focoso corifeo Giovanni Papini, furono fondatori e collaboratori di quel periodico, destinato fra il 1903 e il 1907 a divenire una delle più vivaci espressioni della cultura toscana. I nomi dei primi collaboratori del *Leonardo* sono ben noti: Papini, Prezzolini, Soffici, Costetti, Brunelleschi, Henri des Pruraux, Graziosi, Melis, Andreotti, De Carolis. Il gruppo si frantumerà poi nel clima di accese polemiche che caratterizza la vivace vita culturale fiorentina del primo decennio del secolo, ma è fuor di dubbio quanto Ghiglia da quelle frequentazioni fosse stimolato e arricchito.

*critic's interest for the painter was born, later becoming friendship and true esteem. In Florence, through artist friends, Ghiglia met Giovanni Papini and the entire group of young people who, like him, felt strongly about the dream of an integral culture in the wake of Ippolito Taine<sup>10</sup>. Oscar did an intense little portrait in pencil of one of these youths, poet Ernesto Macinai, dated December 19, 1903 and gave it precisely to Papini. This was the year that marked the birth of the journal Leonardo, and Oscar undoubtedly had close relations with the entire group of artists and men of letters who revolved around the fiery leader Giovanni Papini, founding and collaborating with the periodical destined, between 1903 and 1907, to become one of the liveliest expressions of Tuscan culture. The names of the early collaborators of Leonardo are well known: Papini, Prezzolini, Soffici, Costetti, Brunelleschi, Henri des Pruraux, Graziosi, Melis, Andreotti, and De Carolis. The group would later go to pieces in the climate of heated disputes that characterised the animated cultural life of Florence in the first decade of the century. It is*



C'era poi costante il suo rapporto con il vecchio Fattori, un rapporto di affetto e di stima reciproca che sfocerà, morto il grande maestro livornese, nella introduzione alla prima monografia su Fattori, scritta proprio da Oscar Ghiglia con una straordinaria acutezza critica.

Ma, per tornare al *Ritratto di Signora* (fig.3), esposto alla Biennale del 1903, non c'è dubbio che qui ci troviamo di fronte a una impressionante maturazione del linguaggio di Oscar. Per la prima volta, lavorando con una modella docile ai suoi comandi, Ghiglia ha dipinto questa “natura viva” come farà di lì a poco con le nature morte. Non solo la posa della figura, appena eccentrica, controbilanciata dal movimento opposto della poltrona, ma persino il vestito è frutto della sua invenzione, avendo fatto confezionare alla moglie quelle maniche trasparenti di tulle, sulle quali egli stesso poi applicò i pois neri, ritagliandoli da un feltro. Ed ecco nascere un ritratto straordinario, dove “nella bruna atmosfera affondano il rosso vermiglione, il verde smeraldo e il blu di lapislazzuli, e il volto della bella donna cela

*undoubtedly, however, that Ghiglia was strongly stimulated and enriched by those frequentations.*

*There was too, his constant relationship with old Fattori, a bond of affection and reciprocal esteem that, with the death of the great Livornese maestro, would lead to the introduction to the first monograph on Fattori, written precisely by Oscar Ghiglia with an extraordinary critical sharpness.*

*Returning to Portrait of a Lady (fig.3) exhibited at the Biennale in 1903, we doubtlessly find here an impressive maturity of Oscar's language. For the first time, working with a model docile to his commands, Ghiglia has painted this “moving life” as he was soon to paint his still-lives. Not only the figure's somewhat eccentric pose, counterbalanced by the opposite movement of the armchair, but also the dress is fruit of his invention, as he had those transparent tulle sleeves made for his wife, and then himself applied the black dots, cutting them out of a piece of felt. Thus was born an extraordinary portrait where “the brownish atmosphere receives the*



Fig. 3  
Oscar Ghiglia  
*Ritratto di Signora*,  
1902

Oscar Ghiglia  
Portrait of Lady,  
1902



*all'ombra del grande cappello il misterioso sguardo, mentre si disvela il candore del décolleté sino alla breve fossetta del seno, entro lo scuro abbraccio della veste<sup>1</sup>.*”

Quest'opera non nacque senza travaglio e ripensamenti, ma alla fine riuscì a suo modo perfetta. Essa però, più che aprire ai futuri sviluppi dell'arte di Ghigliola, mi sembra chiudere quel breve periodo, fra il 1901 e appunto il 1903, in cui pare affacciarsi nei suoi ritratti, sia pure attraverso una personale interpretazione e con una predilezione per le atmosfere misteriose ed oscure, una qualche influenza della Secessione Viennese, della quale e del gusto liberty in genere sopravviverà solo qualche traccia nella grafica, come ad esempio nelle illustrazioni per la rivista russa *Vesy* (1906) o nell'ex libris, disegnato per Ojetti; mentre ogni ricordo ne scompare dalla pittura, salvo qualche irrilevante brano nelle decorazioni, ritratte evidentemente dal vero, di alcune pareti di sfondo in qualche natura morta.

Sappiamo come fra il 1904 e il 1907 circa abbia avuto una notevole impor-

vermillion red, the emerald green and the lapislazuli blue; the beautiful woman's gaze is concealed by the shadow of the large hat, while the candour of her neckline down to her breasts is revealed within the dark embrace of her garment<sup>1</sup>.”

*This work was not born without pain and second thoughts, but is in the end, in its way, perfect. More than opening up to the future developments of Ghigliola's art, however, this work appears to me to close the brief period between 1901 and 1903 in which his portraits present an influence from the Vienna Secession, though in his personal interpretation and with a predilection for dark and mysterious atmospheres. This movement and the Liberty flair would survive only in some traces in graphics, such as in the illustrations for the Russian journal Vesy (1906), or in the ex libris designed for Ojetti, while all traces disappear from painting, except for some irrelevant passages in the decorations, evidently painted from life, on the walls in the background of several still-lives.*



tanza per Ghiglia l'amicizia con Henri Meilheurat des Pruraux, collezionista di Gauguin<sup>12</sup> e pittore dilettante, legato alle idee di Maurice Denis e in genere al gusto nabis, in rapporti con Oscar almeno fin dal 1903<sup>13</sup>. Fu attraverso Pruraux che Ghiglia conobbe la pittura di Gauguin e meditò sugli effetti del colore puro disteso a macchie piatte, sulla diretta derivazione da Gauguin dei Nabis, sulle possibilità del sintetismo e infine sulle Théories di Denis. Pruraux, sincero ammiratore di Denis, era, secondo quanto testimonia Papini, uomo “*di molta cultura anche letteraria, molta esperienza del mondo, molto coraggio intellettuale e molto gusto.*” Che la pittura di Ghiglia rientrasse completamente in quel suo gusto, lo prova il fatto che fra il 1904 e il '5 Pruraux commise ad Oscar il ritratto della moglie, una bellissima modella che il nobile provenzale aveva sposato con generale scandalo del bigotto ambiente francese.

La riflessione sull'opera di Gauguin e dei Nabis traspare in dipinti di Ghiglia come

*We know that from 1904 to 1907 circa, Ghiglia was much influenced by his friendship with Henri Meilheurat des Pruraux, a collector of Gauguin<sup>12</sup> and an amateur painter, tied to the ideas of Maurice Denis and the Nabis taste in general, and tied to Oscar as of 1903 at least<sup>13</sup>. Through Pruraux, Ghiglia became acquainted with the painting of Gauguin and meditated on the effects of colour spread out in flat spots, on the Nabis' derivation from Gauguin, on the possibilities of syntheticism and, finally, on the Théories by Denis. A sincere admirer of Denis, Pruraux was, in the words of Papini, a man “of great culture, even literary, with a great experience in worldly things, great intellectual courage and taste.” That Ghiglia's painting completely fell within that taste is proven by the fact that between '04 and '05, Pruraux commissioned Oscar to paint a portrait of his wife, a beautiful model that the Provençal nobleman had married, giving rise to scandal in bigoted French circles.*

*Reflection on the work of Gauguin and the Nabis transpires in paintings by Ghiglia*





Fig. 4  
Oscar Ghiglia  
*Autoritratto  
al cavalletto*,  
1906,  
Collezione Privata,  
Firenze.

Oscar Ghiglia  
*Autoportrait at the  
easel*,  
1906,  
*Private Collection*,  
Florence.

*Riposo*: una modella coi seni scoperti semidistesa sui cuscini di un letto. Il colore vi è risolto in larghe superfici piatte, quasi senza risalto di ombre. E tuttavia si tratta di una tavolozza luminosa, ma frenata, ridotta a pochi toni fondamentali, senza la multicolore fioritura cromatica dei pittori francesi, e che rivela nella scelta di quei pochi toni, felicemente accordati, una chiara memoria della macchia sintetica e costruttiva della pittura macchiaiola. Insomma siamo di fronte a una specie di sintesi fra il solido e severo linguaggio di Fattori e la “tache à plat”, derivata nei ricordati pittori francesi dalle stampe giapponesi. Ma subito la ricerca della definizione spaziale attraverso la sintesi luce-colore rivela più chiaramente la meditazione su Fattori in tele come il *Ritratto di Valentino* del 1906, o l'*Autoritratto* dello stesso anno (fig. 4), con quella straordinaria inquadratura prospettica della scura silhouette del pittore tra il telaio luminoso della finestra e le brune strutture lignee del cavalletto. Seguono nel 1907 quadri come *La Veglia*, che inaugurano quelle tematiche domestiche in interno, i cui precedenti erano nella pittura olandese del

*such as Rest: a bare-breasted model reclines on the pillows of a bed. Colour is presented in large flat surfaces, almost without being set off by the shadows. It is, however, a luminous palette, controlled, reduced to a few fundamental shades, without the flowery multicolour palette of the French painters, and reveals in the choice of these few, happily combined shades, a clear memory of the synthetic and constructive spot of the Macchiaioli. In short, we find ourselves facing a sort of synthesis between the solid and harsh language of Fattori and the “tache à plat”, derived in the minds of French painters from Japanese prints. The search for spatial definition by means of the light-colour synthesis, though, most clearly reveals a meditation on Fattori in paintings such as Portrait of Valentino of 1906, or in the Self-portrait (fig. 4) of that same year, with that extraordinary perspective of the painter’s dark silhouette between the bright window frame and the brownish wooden structures of the easel. These are followed in 1907 by paintings like La Veglia, which inaugurate the domestic interiors themes, whose precedents were in fifteenth*



'600 e, fra i contemporanei di Ghiglia, le troviamo care ai Nabis e ai maestri nordici, come gli svedesi Carl Vilhelmson e Carl Larrson, il tedesco Arthur Kampf, gli inglesi Frank Brangwin e William Nicholson e l'olandese Jan Toorop, tanto per citare alcuni nomi di artisti quasi tutti presenti alla Biennale del 1905.

Ma Ghiglia è assai diverso da tutti costoro, che del resto è quasi certo mai conobbe. Come scriverà Papini, questi suoi quadri rivelano *“una brusca e immediata semplicità di rappresentazione, e il presentimento di quel ch'è veramente essenziale... e se ancora non è giunto al sublime semplicismo degli ultimi neoclassici francesi, ed ha molto cammino da fare per raggiungere la liberazione pittorica di un Cézanne e di un Gauguin o per tornare alla immortale semplicità degli Egiziani e degli Etruschi, pure, fra i giovani italiani, è tra i pochi dai quali si possa sperare qualcosa di così antico da sembrare nuovissimo<sup>14</sup>”* Questa nuova maniera di Ghiglia veniva dunque apprezzata da Papini in senso antimpessionista.

Sono appunto questi gli anni della polemica di Papini, di Soffici e, vedremo poi,

---

*century Dutch painting and, among Ghiglia's contemporaries, we find them dear to the Nabis, the Nordic masters like Carl Vilhelmson and Carl Larrson from Sweden, Arthur Kampf from Germany, the British Frank Brangwin and William Nicholson, and Jan Toorop from Holland, to name a few artists, almost all of whom participated in the 1905 Biennale.*

*Ghiglia, though, is quite different from all of them, whom it is almost certain he never knew. As Papini was to write, his paintings reveal “a brusque and immediate simplicity of representation, and the feeling of what is truly essential... and though he has not yet attained the sublime simplicity of the latest French neo-classicists, and he has a long way to go to attain the pictorial liberation of a Cézanne and a Gauguin or, returning to the immortal simplicity of the Egyptians and Etruscans, among the young Italians, he is one of the few from whom we can hope for something so ancient as to seem brand-new<sup>14”</sup>. Papini thus appraised Ghiglia's new manner in the anti-Impressionist sense.*



anche di Ojetti contro l'Impressionismo, forse dettata più dal fastidio per la diffusione internazionale degli imitatori di quel linguaggio, che non da una decisa condanna dei suoi fondatori.

Le accuse agli impressionisti sono sia di carattere contenutistico, che formale. *“Mirabili per luminosità, squisitezza di colori, i loro quadri mancano quasi sempre e totalmente di tutte le altre qualità del capolavoro: intensità di sentimento, solidità di struttura, potenza espressiva, varietà.”* Sono confinati *“nella trattazione di un numero limitatissimo di argomenti”* In pratica dipingono quasi soltanto paesaggi, *“assillati dalla preoccupazione di fissare nel minor tempo possibile i cambiamenti rapidissimi della luce sulle cose”<sup>15</sup>*.

Non sappiamo se fino a questo momento Ghiglia avesse mai visto un quadro impressionista. Tenuto conto dei suoi movimenti, sarei propenso a dire di no. Secondo Lloyd<sup>16</sup>, fu Ojetti a mostrare per la prima volta a lui e a Ghiglia delle riproduzioni di quadri impressionisti, ed è molto probabile che la notizia sia esat-

*These are the years of the polemic of Papini, Soffici and, as we shall see later, Ojetti against Impressionism, perhaps dictated more by irritation for the international diffusion of the imitators of this language than a definite condemnation of its founders.*

*The accusations against the Impressionists concern both content and form. “Wonderful for luminosity and exquisite colours, their paintings are almost always totally without all the other qualities of the masterpiece: intensity of sentiment, solidity of structure, expressive force, variety.” They are confined “to deal with a very limited number of subjects”. In practise, they almost only paint landscapes, “obsessed by the preoccupation with fixing the very rapid changes of light on things, in the shortest time possible”<sup>15</sup>.*

*We do not know whether Ghiglia had ever seen an impressionist painting up to this moment. Considering his moves, I would be inclined to say he hadn't. According to Lloyd<sup>16</sup>, Ojetti was the first to show Ghiglia and himself reproductions of*



ta e che ciò sia accaduto non prima del 1907, quando, dopo aver visitato lo studio di Oscar in via Boccaccio, Ojetti gli commise il ritratto della moglie (fig.5). Ghiglia eseguì la commissione nella primavera di quell'anno, ritraendo la signora Fernanda in un abito bianco in mezzo ai roseti del suo giardino. Per la luminosità diffusa, gli splendori carnicini e vermigli delle rose, il candore della veste che traspare fra i rami ed i fiori, il generale accordo di rosa e di rossi sul tappeto dei fogliami tenuemente verdi e il senso diffuso di sole che inonda la tela, questo ritratto è forse l'unica opera di Oscar nella quale si respiri un vago profumo di impressionismo. Ma la tecnica della pennellata non è certamente quella impressionista e, a ricordarci sempre la predilezione di Ghiglia per la costruzione prospettica, atta a misurare lo spazio, ecco i fusti nitidamente verticali di una serie di roseti ad alberello che, messi in successione, delimitano da entrambi i lati il dipinto, scandendo la profondità del giardino. E le rose sono rappresentate con spessori quasi tattili di colore, impasti che sfiorano il bassorilievo, anticipando certe soluzioni che vedre-

*impressionist paintings, and the news is very likely to be exact, and that this did not happen before 1907 when, after visiting Oscar's studio in via Boccaccio, Ojetti commissioned him to paint a portrait of his wife (fig.5). Ghiglia carried out the commission in the spring of that year, portraying Fernanda wearing a white dress surrounded by the rose-bushes in her garden. For its diffused luminosity, the flesh-colour and vermillion of the roses, the whiteness of the dress that appears amidst the branches and flowers, the general agreement of pink and reds on the carpet of tenuously green leafage, and the diffused sense of sunlight that invades the canvas, this portrait is perhaps Oscar's only work where we breathe a vague perfume of Impressionism. The technique of the brushstroke, however, is certainly not impressionistic, and to constantly remind us of Ghiglia's predilection for a perspective construction capable of measuring space, here come the clean vertical trunks of a series of tree-shaped rose-bushes in succession, bordering both sides of the painting and lending depth to the garden. The roses are depicted with an almost tactile*



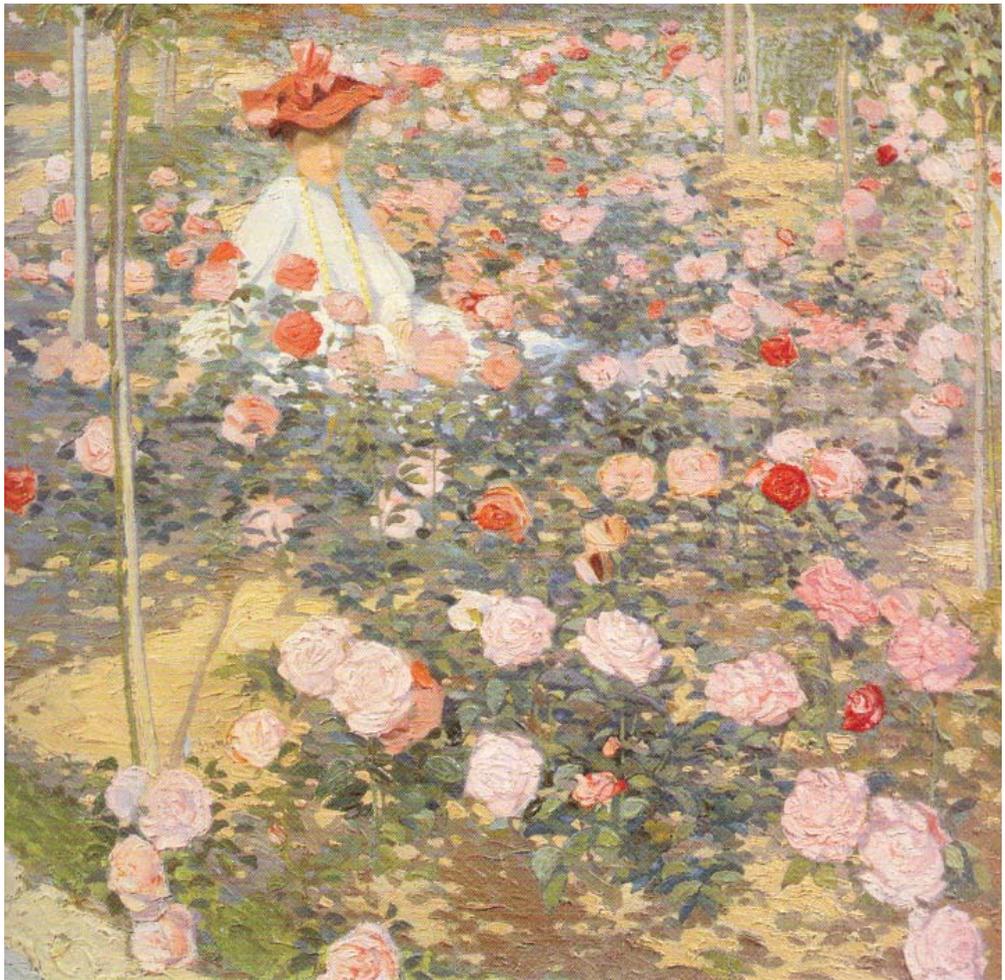


Fig. 5

Oscar Ghiglia, *La Signora Ojetti tra le rose del suo giardino*,  
Milano, Collezione Privata.

O. Ghiglia, *Mrs. Ojetti Surrounded by the Rose-bushes in her Garden*,  
Milan, Private Collection.

mo di lì a poco in nature morte come *Il Gomitolo rosso*, con una ricerca molto concreta, e quindi antimpressionista, della forma plastica.

Tra il 1907 e il 1908 cade un momento cruciale del percorso artistico di Ghiglia. Sono gli anni in cui si accende nel pittore l'interesse per la natura morta, un genere che d'ora innanzi costituirà più del cinquanta per cento della sua produzione.

Se si deve credere alla biografia scritta dalla moglie, fin dal 1905 Oscar aveva fatto le prime prove nel genere; ma noi non conosciamo né la natura morta con *Il Teschietto del Gatto*, né quella con *Peperoni e Uva nera*, che risalirebbero entrambe al 1905. Così dobbiamo accontentarci delle prime apparizioni di brani di natura morta sullo sfondo di alcuni ritratti del 1907, come quello bellissimo di Llewellyn Lloyd, firmato in quell'anno, dove, dietro la figura dell'amico pittore, vediamo apparire una brocca di ceramica giallo chiaro e un vasetto scuro con due foglie verdi su lunghi steli. Gli oggetti poggiano su di un tavolo coperto da una tovaglia con disegni policromi e, nonostante la corposa concretezza e i luccicanti riflessi, spec-

*thickness of colours, impastos approaching bas-relief, anticipating certain soon-to-come solutions in still-lives such as The Red Skein, with a very concrete study, and thus anti-impressionist, of plastic form.*

*Between 1907 and 1908 comes a crucial moment in Ghiglia's artistic journey. These are the years in which the artist is kindled by an interest for the still-life, a genre which from then on will constitute more than fifty per cent of his production. According to his biography written by his wife, as of 1905, Oscar did the first trials in the genre; but we know neither the still-life of The Cat's Skull, nor the one of Peppers and Black Grapes, which would both be dated 1905. We must therefore settle for the first appearances of still-life passages in the background of several portraits of 1907, such as the beautiful portrait of Llewellyn Lloyd, signed that year, where behind the figure of the painter's friend, we see a light-yellow ceramic jug and a dark jar with two green leaves on long stems. The objects rest on a table covered with a tablecloth with polychromous patterns, and despite the solid*





Fig. 6  
Oscar Ghiglia  
*Tulipani nel vaso  
di Copenhagen,*  
1907-1908,  
Collezione Privata.

Oscar Ghiglia  
Tulips in a  
Copenhagen vase,  
1907-1908,  
Private Collection.

chi di una finestra invisibile, hanno solo una funzione di macchie cromatiche, proprio come quelle che ornano il tessuto sul tavolo. Domina invece, la figura in primo piano col cagnetto nero sulle ginocchia, trattata con una grande sintesi e dominanti tonalità di terre marroni, sulle quali emergono le ocre chiare degli incarnati, il tutto perfettamente contenuto nella scatola prospettica della stanza. La prima natura morta a noi nota è invece con ogni probabilità quella con i *Tulipani nel Vaso di Copenhagen* (fig. 6), databile fra il 1907 e il 1908, per l'aggressività del colore, e la materia spessa che ricorda il modo in cui son trattate le rose nel ritratto di Fernanda Ojetti in giardino.

Con l'apparizione della natura morta nella produzione di Ghiglia nasce subito il problema del suo rapporto con quello che era considerato il rinnovatore e il maggior maestro del genere: Paul Cézanne. Una recente mostra fiorentina ha riacquizzato la questione, insistendo sulla influenza di Cézanne su Ghiglia; ma il caso dovette essere discusso fin dalla apparizione delle prime nature morte di Oscar, se,

*concreteness and shiny reflections, mirrors of an invisible window, they have the sole function of spots of colour, precisely like the ones that decorate the tablecloth. The figure in the foreground with a little black dog on his knee dominates the picture, and is treated with a great synthesis and dominant shades of earth browns, including foremost, the light ochres of the flesh, and all perfectly contained in the perspective box of the room.*

*The first still-life we know is in all likelihood the one with the Tulips in the Copenhagen Vase (fig. 6), dated between 1907 and 1908, for the aggressiveness of colour and the thick matter that recalls how the roses are handled in the portrait of Fernanda Ojetti in her garden.*

*With the appearance of the still-life in Ghiglia's production immediately comes the problem of his relationship with the artist considered the renewer and greatest master of the genre: Paul Cézanne. A recent Florence show brought the issue back to the fore, insisting on Cézanne's influence on Ghiglia; this case must have been*



a proposito di quelle, nella biografia scritta da Isa Morandini si legge: "E' bene ricordare che le nature morte di Cézanne non le conosceva neppure di nome non che viste le riproduzioni".

E' del tutto plausibile che Ghiglia si dedicasse alla natura morta indipendentemente dalla conoscenza di Cézanne, e del resto le sue notevolissime nature morte fino agli inizi del secondo decennio non hanno davvero alcun rapporto con quelle del maestro francese.

Il genere della natura morta era particolarmente congeniale a Oscar Ghiglia, uomo estremamente "domicilius", che amava restare protetto nella stimmung rassicurante e privatissima della sua casa, fra le persone che gli erano care e gli oggetti, i soprammobili, le stoffe, gli arredi che gli erano carissimi. Non a caso Ghiglia dichiarò di preferire gli oggetti alle persone, intendendo certo che li preferiva come soggetti della sua pittura. Gli oggetti infatti poteva disporli a suo gusto, combinarli con fiori e stoffe colorate, ritrarli con angolazioni a sua scelta,

---

*discussed from the appearance of Oscar's first still-lives, considering that his biography written by Isa Morandini says of them: "It must be recalled that he did not know Cézanne's still-lives and never saw reproductions of them".*

*It is totally plausible that Ghiglia dedicated himself to the still-life independently of knowing Cézanne; moreover, his remarkable still-lives from the beginning of the second decade have no relation at all with those of the French master.*

*The still-life genre was particularly congenial to Oscar Ghiglia, an extremely "domicilius" man who loved to remain protected in the reassuring and very private stimmung of his home, among the persons dear to him, as well as the objects, the knick-knacks, fabrics and furnishings that were so dear to him. It is no coincidence that Ghiglia claimed to prefer objects to people, meaning of course that he preferred them as subjects for his painting. Indeed, he could place the objects to suit his pleasure, combine them with flowers and coloured fabrics, depict them from angulations of his choice, light them with an artificial light not subject to the changes of time and*



illuminarli con una luce artificiale non soggetta ai mutamenti dell'ora e ai capricci della meteorologia. C'erano dunque tutti i presupposti, perché privilegiasse il genere della natura morta del tutto indipendentemente dagli illustri prototipi di Cézanne. E del resto il ricorrere costante dei medesimi vasi, panni, soprammobili, persino della testa di gesso del guerriero etrusco, in tante sue opere mostra il legame con le cose che aveva intorno a sé; un po' come accade con le nature morte di un altro grande artista, schivo e solitario, Giorgio Morandi, che nel segreto della propria stanza per anni ha disposto e dipinto sempre le stesse bottiglie, scatole e vasetti di fiori, velati di morbidi strati di polvere.

Certo, a destare il sospetto degli studiosi che Cézanne potesse esser determinante per l'avvio di Ghiglia alla natura morta, sta il fatto che proprio fra il 1907 e il 1908 esplose un acuto interesse per il maestro di Aix. Al Salon d'automne del 1907 si era infatti tenuta la prima retrospettiva di Cézanne, e l'anno dopo nel libro di Vittorio Pica sugli Impressionisti francesi Cézanne venne per la prima volta presentato

*the whims of weather. There were therefore all the premises for him to privilege the still-life genre independently of the illustrious prototypes of Cézanne. Moreover, the constant recurrence of the same vases, cloths, knick-knacks and even the plaster head of an Etruscan warrior, in so many of his works, shows his tie with the things that surrounded him; somewhat as with the still-lives of another great artist, the shy and solitary Giorgio Morandi, who in the secret of his room, for years arranged and painted the same bottles, boxes and flower vases, veiled with soft layers of dust.*

*Certainly, what arouses the suspicion of scholars that Cézanne might have been decisive for Ghiglia's beginning with still-lives, lies in the fact that precisely between 1907 and 1908, an intense interest for the maestro from Aix exploded. The first retrospective exhibition of Cézanne had indeed been held at the Salon d'automne of 1907, and one year later, Cézanne was presented for the first time to the Italian public in Vittorio Pica's book on the French Impressionists, while 1908 marked the publication of Ardengo Soffici's fiery article on Paul Cézanne in Vita d'Arte. In the*



al pubblico italiano; mentre nel giugno del 1908 uscì su *Vita d'Arte* l'infuocato articolo su Paul Cézanne di Ardengo Soffici. Stava poi divenendo di piena attualità nella polemica dilagante contro l'impressionismo, presentare Cézanne, secondo le idee di Maurice Denis, note credo anche a Ghiglia per la mediazione di Pruraux, quale il restauratore di un ordine classico, o neoclassico, come, si è visto, scriveva Papini in *Vita d'Arte* sempre nel 1908.

Prendiamo dunque in esame le nature morte che Ghiglia dipinse, quasi tutte per Ugo Ojetti, fra il 1908 e il '10. Sono *Il Gomitolo rosso* e *La Tavola imbandita* nell'8, *Lo Specchio* nel '9, *Ugo Ojetti nello Studio* (1909-10), *Il Pollo* (1910). La prima, *Il Gomitolo rosso* (fig. 7), è la più vicina cronologicamente e anche stilisticamente al ritratto di *Fernanda Ojetti fra le Rose del suo Giardino*. Vi si nota la medesima pasta ricca di colore che genera autentici spessori a definire le forme. Vista in lieve angolazione, con la prospettiva che sfugge verso sinistra, questa tela è notevolissima per la resa palpabile di ogni cosa, dai petali delicati delle rose, alla superficie tersa del-

*spreading polemic against Impressionism, it was also becoming topical to present Cézanne along the ideas of Maurice Denis, which I believe Ghiglia knew through Pruraux's mediation, as the restorer of a classical or neoclassical order, as Papini too, wrote in Vita d'Arte also in 1908.*

*Let's therefore examine the still-lifes Ghiglia painted – almost all for Ugo Ojetti – between 1908 and 1910. They are The Red Skein and The Laid Table in 1908, The Mirror in 1909, Ugo Ojetti in his Study (1909-10), The Chicken (1910). The first, The Red Skein (fig. 7), is chronologically and stylistically the closest to the portrait of Fernanda Ojetti among the Roses in her Garden. In it, we note the very same rich pasty colour that generates authentic depth in defining the shapes. Seen from a slight angulation, with the perspective going off towards the left, this painting is remarkable for the palpable rendition of everything, from the roses' delicate petals to the clear and limpid surface of the ceramic, to the softness of the skein of wool. A clear light pouring down from the right underlines every detail,*





Fig. 7  
Oscar Ghiglia, *Il Gomitolo Rosso*,  
Firenze, Collezione Privata.

*O. Ghiglia, The Red Skein,*  
Florence, Private Collection.

la ceramica, alla morbidezza del gomito di lana. Una luce chiara, che piove alta dalla destra, sottolinea ogni dettaglio, e l'immagine acquista una sconcertante verità. I colori sono stesi spessi, ma uniti, sulle singole superfici, quasi nascondendo la pennellata. La visione è realistica, senza traccia di deformazioni, o licenze prospettiche.

*La Tavola imbandita*, dipinta nel novembre del 1908, è la sola, fra quelle sopra citate, che non appartenne a Ojetti; fu invece subito acquistata da Gustavo Sforini, amico e mecenate di Ghiglia, del quale parleremo tra poco. È costruita in visione assolutamente frontale con gli oggetti disposti ben in ordine su di un tavolo, coperto da una tovaglia candida, e una luce totale che desta piccoli riflessi accecanti sui vetri e le porcellane. “*Ghiglia affronta la natura morta né più né meno come se ritraesse gli oggetti*”<sup>18</sup> sortendo un risultato che anticipa “*le ricerche della pura volumetria ottica di Vallotton*”<sup>19</sup> e i migliori prodotti del realismo magico (fig. 8). Su questa via forse il tour de force più stupefacente è quello de *Lo Specchio*, in realtà

*and the image acquires a disconcerting truth. The colours are themselves thick but solid, on individual surfaces, almost hiding the brushstroke. The vision is realistic, without a trace of deformation or perspective license.*

*Painted in November 1908, The Laid Table is the only one of the aforementioned that did not belong to Ojetti; it was instead immediately purchased by Gustavo Sforini, Ghiglia's friend and patron that we shall soon speak of. It is constructed in a totally frontal vision with the objects arranged in order on the table covered with a spotless tablecloth and a total light that awakens little blinding reflections on the glass and porcelains. “Ghiglia confronts the still-life as though he were, neither more nor less, painting portraits of objects” attaining a result that anticipates “Vallotton's studies in pure optical volumetry” and the best products of magical realism (fig. 8).*

*Along this route, perhaps the most astonishing tour de force is that of The Mirror, in reality the objects scattered on Mrs. Ojetti's dressing table: mirror, perfume bottles,*



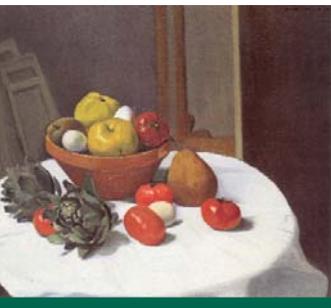


Fig. 8  
Félix Vallotton  
*Natura Morta*,  
Museo  
(deposito della  
Fondazione  
Gottfried Keller),  
Losanna.

*Félix Vallotton*  
Still Life,  
Museo (storage of  
Fondazione Gottfried  
Keller), Lausanne.

l'immagine dei molteplici oggetti sparsi sulla toilette della signora Ojetti: specchio, bottiglie di profumi, scatole, carte, fiori, collane dai grandi grani d'ambra; il tutto adagiato su una lucente stoffa dorata, con un disegno in stile impero a righe di vari colori e dimensioni, e serici riflessi che disegnano i bordi e gli spigoli del piano sottostante. Questo caotico affastellarsi di cose trova tuttavia un suo ordine razionale nella perfetta fuga prospettica in diagonale da destra a sinistra e si moltiplica nei riflessi del grande specchio a parete e del piccolo specchio ovale con l'impugnatura di metallo dorato, posto in prima fila sul piano di appoggio. E anche qui troviamo una luce totale, senza ombre, che investe ogni cosa e tutto immobilizza in uno splendore di colori, in una perfezione di resa formale avvincente e iperreale.

Altrettanto incredibile il ritratto di *Ugo Ojetti alla scrivania del suo studio* (fig. 9), dove ritroviamo la medesima luce diffusa, la stessa perfezione nel definire ogni cosa, i medesimi riflessi, non più sul vetro di uno specchio, ma sulla polita super-

*boxes, papers, flowers, large-bead amber necklaces, all spread out on a shiny golden fabric with a design in the empire style made up of stripes of various sizes and colours, and silky reflections that design the borders and corners of the surface beneath. This chaotic muddle of things, however, finds a rational order in the perfect vanishing point, diagonally from right to left, and multiplies in the reflections of the large wall-mirror and the small oval hand-mirror of gilded metal, situated in the forefront on the table top. Here too, total light without shadows strikes and immobilises everything in colourful splendour, in a perfection of captivating and hyperrealist formal rendering.*

*Equally incredible is the portrait of Ugo Ojetti at the Desk in his Study (fig. 9), where we find the very same diffused light, the same perfection in defining everything, the same reflections, no longer on a mirror, but instead on the polished surface of the mahogany desk; light inviting colours, the pink and white of the flowers, the opal-coloured ashtray, the brilliancy of three fallen petals, the cold lustre of metal*



ficie della scrivania di mogano; colori chiari, invitanti, il rosa e il bianco dei fiori, l'opale del posacenere, il candore di tre petali caduti, la lucentezza fredda degli oggetti metallici, la perfezione prospettica delle carte e dei libri. E poi lui, Ojetti, col monocolo all'occhio e la elegante giacca da casa azzurra, fermato come in una istantanea, mentre alza lo sguardo dalla pagina aperta del libro, per fissare, meditando, lo spettatore. In tutta questa gioiosa perfezione di forme, luci e colori, anche il famoso critico d'arte sembra divenire uno, il principale, oggetto della natura morta, bello, ravviato, roseo, sullo sfondo dalla policromia attenuata della libreria, la testa dalla fronte chiara assestata sull'azzurro della veste come una rosa in un vaso di porcellana.

E finalmente ecco *Il Pollo* (fig. 10). Qui le immagini sono colte un poco dall'alto, come se lo sguardo rasentasse a volo di uccello il piano della tovaglia bianca. Nella loro immobile, lucente perfezione, nel seducente gioco di gialli, rossi, bianchi e bruni, perfetti negli scorcì prospettici come un mazzocchio di Paolo Uccello,

*objects, the perspective perfection of the papers and the books. Then there is Ojetti with his monocle and elegant, light-blue house coat, depicted as in a snapshot, while he raises his gaze from the page of an open book, and meditatively stares at the viewer. In all this joyous perfection of forms, lights and colours, even the famous art critic seems to have become one, the principal object of the still-life, handsome, well-groomed, rosy, against the attenuated polychromatic backdrop of the bookshelf, his light-browed head is set over his housecoat like a rose in a porcelain vase. And finally, The Chicken (fig. 10). Here the images are caught from a bit above, almost as though the gaze has a bird's-eye view of the tablecloth. In their immobile, lucent perfection, in the seductive interplay of yellows, reds, whites and browns, perfect in the perspective foreshortened views like a mazzocchio of Paolo Uccello, depicted in the subtle tactile quality of the different materials, from the solid brightness of the ceramics to the icy smoothness of the chicken's skin and the elastic tension of the tomato skins, the individual objects of this still-life stretch reality in a hyperrealist, magical perfection.*



ritratti nella sottile qualità tattile delle differenti materie, dalla solida pulitezza delle ceramiche, alla ghiaccia morbidezza della pelle del pollo e alla elastica tensione delle bucce dei pomodori, i singoli oggetti di questa natura morta forzano la realtà in una iperreale, magica perfezione.

E' evidente che in nessuno di questi dipinti, eseguiti con una pennellata così fusa, da nascondere del tutto i singoli appoggi del pennello, con i vari oggetti ritratti come piccoli teoremi geometrici e sottratti, nella immobilità iconica di una luce diffusa ed astratta, a ogni fenomenologia temporale, è possibile trovare il benché minimo rapporto con le convulse nature morte di Cézanne, nelle quali la instabilità degli appoggi, la licenza prospettica, la deformazione poetica della realtà nulla hanno a che fare con il mondo immobile e iperreale delle nature morte di Ghigliola. Infine, fondamentale differenza, il colore. Tutti i dipinti di Cézanne, una volta concluso il momento iniziale sospeso fra Goya e Manet, hanno una loro fondamentale e costante gamma cromatica, che varia dagli aranci, ai verdi, agli

*It is evident that in none of these paintings, executed with such a fluid brushstroke that completely conceals the brush's points of contact, with the various objects depicted like little geometric theorems, removed from all temporal phenomenology in the iconic immobility of a diffused and abstract light, can we find the slightest relationship with Cézanne's convulsive still-lives, where the instability of supports, perspective license and the poetic deformation of reality have nothing to do with the immobile and hyperrealist world of Ghigliola's still-lives. Finally, a fundamental difference is colour. All Cézanne's paintings, once he had concluded the initial moment suspended between Goya and Manet, have a fundamental and constant chromatic range that varies from the oranges to the greens to the violet-blues in coloured shadows. This type of palette was to be faithfully copied by many, perhaps too many Italian followers of Cézanne – suffice it to recall Muller, for example, or De Grada – but it has nothing to do with that of Ghigliola. At least in the still-lives examined up to now, nor do we ever encounter the typical scaly brushstroke that makes Cézanne's still-lives dynamic, exciting and so inconstant.*



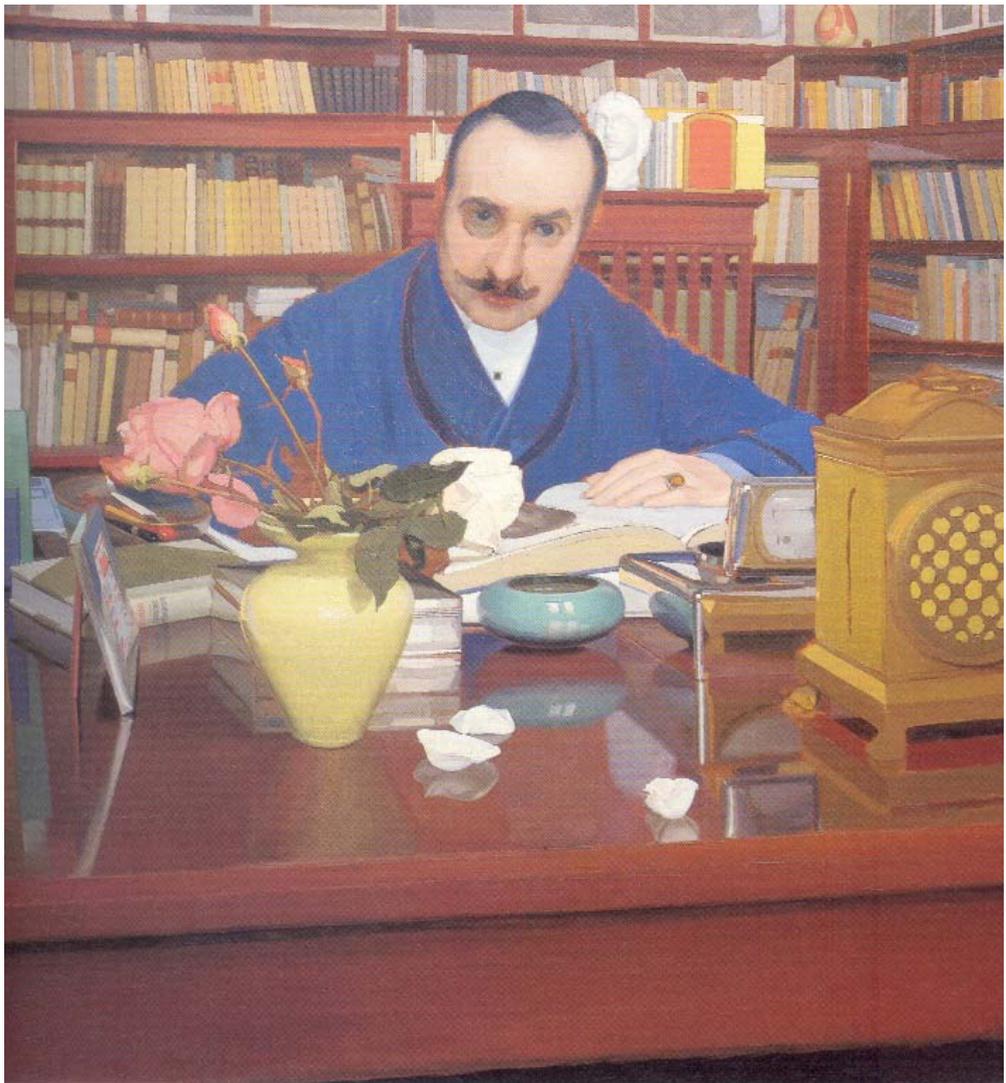


Fig. 9  
Oscar Ghiglia, *Ugo Ojetti nello Studio*,  
Firenze, Collezione Privata.

O. Ghiglia, *Ugo Ojetti in his Study*,  
Florence, Private Collection.



Fig. 10  
Oscar Ghiglia, *Il Pollo*,  
Collezione Privata.

*O. Ghiglia, The Chicken,  
Private Collection.*

azzurri-violetti nelle ombre colorate. Questo tipo di tavolozza sarà fedelmente ricopiata dai molti, forse troppi, cézanniani italiani – si pensi ad esempio a Müller, o a De Grada- ma non ha niente a che fare con quella di Ghiglia. Né, almeno nelle nature morte sin qui esaminate, incontriamo mai la tipica pennellata a scaglie che rende dinamiche, eccitanti, e così instabili quelle di Cézanne.

In questo periodo fra il '907 e il '910 Oscar, accanto alle nature morte, continua a dipingere ritratti e scene domestiche in interno. Ho già ricordato il ritratto di Llewelyn Lloyd. Scegliendo fra i molti, nel 1908 voglio citare quello del piccolo *Fulvio de' Bacci con il cappotto blu* e l'agnellino giocattolo, di una delicatezza e qualità quasi degassiana; e infine quello bellissimo de *La Signora Ojetti in piedi presso il pianoforte*, forse la sua più perfetta ambientazione di una figura in un interno, nitido e luminoso come un Vermeer, tutto giocato sui rapporti fra il nero lucente del pianoforte, l'avorio e l'ebano della tastiera e il candore della veste della signora Fernanda. Ancora una volta un capolavoro di perfezioni prospettiche, di riflessi e

---

*In the period between '07 and '10, alongside his still-lives, Oscar continues to paint portraits and domestic interior scenes. I have already mentioned the portrait of Llewellyn Lloyd. Selecting from among the many, I want to cite the painting of 1908 depicting the little Fulvio de' Bacci with a Blue Coat and a toy lamb, of a delicateness and quality that approach Degas; and finally the beautiful Mrs. Ojetti Standing at the Piano, perhaps his most perfect setting of a figure in an interior, clear and bright like a Vermeer, and totally played on the relationships between the shiny black of the piano, the ivory and ebony of the keyboard and the whiteness of Fernanda's dress. Once again, a masterpiece of perspective perfection, reflections and crystal clear surfaces.*

*Among the domestic interior scenes, particular attention must go to the Woman Writing, dated 1908; in reality, Isa wearing a spotless blouse and a dark skirt, set in the warm, brownish-red and golden shades of a setting cleanly measured by perspective space. Dated 1909 is the remarkable Woman Combing her Hair, in*



di nitidissime superfici. Fra le scene domestiche in interno merita particolare attenzione la *Donna che scrive* del 1908; in realtà la figura di Isa con una camicia candida e la gonna scura, incastonata nei toni caldi, rosso-bruni e dorati di un ambiente misurato nitidamente dalla spaziosa prospettiva. Del '9 è la notissima *Donna che si pettina*, nella quale “*il problema volumetrico è impostato con rigore estremo*<sup>20</sup>”, mentre tutta la figura è giocata nella tripartizione cromatica tra la fluente chioma bruna, il candore della camicetta e il caldo amaranto della gonna. Anche in questi quadri di soggetto domestico il linguaggio di Ghiglia è assai progredito dopo il 1907, e se ne accorse subito Papini, scrivendo nel '908: “*Ma da più di un anno la maniera di Oscar Ghiglia è cambiata. . . il principio che informa questa nuova maniera del nostro si potrebbe enunciare così: rappresentare esteriormente non cose ed oggetti, ma una emozione, uno stato d'animo per mezzo di semplici e comuni figure*<sup>21</sup>”. E in realtà, se nelle nature morte l'iperrealismo magico sembra quasi estraniare il pittore dal proprio soggetto, nei quadri di interno, animati per lo più

*which* “the volumetric problem is approached with extreme rigour<sup>20</sup>”, *while the entire figure is played on the chromatic tripartition between the brown hair, the spotless blouse and the warm amaranth of the skirt.*

*In these paintings of a domestic subject too, Ghiglia's language has come quite a way after 1907, and Papini immediately noticed it, writing in 1908: “Since more than a year Oscar Ghiglia's manner has changed . . . the principle that informs his new manner could be expressed as: externally representing not things and objects, but an emotion, a mood, by means of simple and common figures<sup>21</sup>.” And in reality, while in his still-lifes, magical hyperrealism seems almost to estrange the painter from his subject, in his paintings of interiors, mainly animated by the beloved images of his wife Isa, a sweetness of sentiments prevails that seems almost to warm the scenes.*

*The encounter with Ojetti was doubtlessly very important for Oscar. Ojetti knew contemporary painting quite well, but also ancient painting. His tastes coincided with those of Ghiglia or, shall I say, Ghiglia's painting seemed to coincide with*



dalla immagine amata della moglie Isa, circola una dolcezza di sentimenti che pare quasi riscaldare le scene.

L'incontro con Ogetti fu senza dubbio molto importante per Oscar. Ogetti conosceva assai bene la pittura contemporanea, ma anche quella antica. I suoi gusti coincidevano con quelli di Ghiglia, o, meglio, la pittura di Ghiglia pareva coincidere con le sue preferenze artistiche. Ogetti, come Ghiglia, apprezzava profondamente Fattori. Nella ristampa del 1911 del *Ritratto di Fattori* ne lodava “*i paesaggi di Maremma e di Toscana fissati in linee essenziali... che sembrano di un giottesco o di un quattrocentesco intorno a Masaccio ed a Piero.*” E, quanto a Piero della Francesca, grande é l'ammirazione di Ogetti per il pittore di Borgo Sansepolcro, al punto di affermare come egli sia “*oggi l'antenato più di moda*” e riconoscere “*la sua influenza in Cézanne, anzi in Gauguin e in Matisse e in tutti i neoimpressionisti francesi,*” i pittori cioè “*della sintesi contro l'analisi del primo impressionismo*”. Piero insegna “*la misura e la semplicità... distribuendo con mirabile economia gli spazi vuoti,*”

*Ogetti's artistic preferences. Like Ghiglia, Ogetti deeply esteemed Fattori. In the 1911 reprint of Ritratto di Fattori, he praised “the landscapes of Maremma and Tuscany, fixed in essential lines ... which seem Giottesque or by a fifteenth century artist close to Masaccio and Piero”. And as for Piero della Francesca, Ogetti was a great admirer of the painter from Borgo Sansepolcro, indeed to the point of affirming how he is “today the most fashionable ancestor” and of recognising “his influence on Cézanne, or rather, Gauguin and Matisse and all of the French neo-Impressionists”, that is to say, the painters “of synthesis as opposed to analysis of early Impressionism”. Piero teaches “measure and simplicity ... distributing empty spaces with exquisite economy”, he is the painter of “noble calm” and of “statuary compactness”. As for Cézanne, Ogetti sees him, according to the interpretation already given by Maurice Denis, as a classicist, a restorer of the classical order and form after the wave of Impressionism<sup>22</sup>. This judgement of Cézanne was then shared by Soffici and Papini who were also tied to*



è il pittore della “nobile calma” e della “compattezza statuaria.” Per quanto riguarda Cézanne, Ojetti lo vede, secondo l’interpretazione già datane da Maurice Denis, come un classico, restauratore dell’ordine e della forma classica dopo la vague impressionista<sup>22</sup>. E questo modo di giudicare Cézanne era allora condiviso da Soffici e da Papini, anch’essi legati alla interpretazione che ne aveva dato Denis, presente a Firenze nel 1907 e del quale, nel settembre di quell’anno, era uscito su l’*Occident* un importante saggio sul maestro di Aix.

E’ del tutto ragionevole pensare che Ghiglia, ormai molto legato ad Ojetti e da tempo a Papini e al gruppo del *Leonardo* e poi de *La Voce*, conoscesse e condividesse queste idee sul maestro provenzale. E’ anche possibile che tra l’8 e il ’10, frequentando la biblioteca di Ojetti, avesse visto delle riproduzioni di opere di Cézanne, oltre a quelle che erano apparse nell’articolo di Soffici su *Vita d’Arte* e sulle altre pubblicazioni italiane e straniere ricordate; ma è molto difficile dire se conoscesse direttamente qualche dipinto del pittore di Aix. A Firenze a quelle date

*the interpretation given by Denis, in Florence in 1907, and author of an essay on the maestro from Aix that was published in Occident in September of that year. It is quite reasonable to believe that Ghiglia, by now very close to Ojetti and since time before to Papini and the group of Leonardo and then of La Voce, knew and shared these ideas about the maestro from Provence. It is also possible that between '08 and '10, frequenting Ojetti's library, he had seen reproductions of Cézanne's works, in addition to those that had appeared in Soffici's article in Vita d'Arte and in the other Italian and foreign publications cited, but it is very hard to say whether he was directly familiar with some paintings by the painter from Aix. At that time in Florence, there were only the Loeser Cézannes, and there is no news that Oscar had access to the collector's home. It is known that both Loeser and Fabbri protected their Cézannes with great reserve, showing them only to the few that they thought could understand them. Among these fortunate few, we know that Soffici saw the Loeser paintings on several occasions, while there is no news that Ghiglia had similar*



c'erano soltanto i Cézanne di Loeser, e non ci sono notizie che Oscar avesse avuto accesso alla casa del collezionista. E' noto che, sia Loeser, che Fabbri, proteggevano con grande riservatezza i propri Cézanne, mostrandoli a quei pochi che pensavano potessero capirli. Fra questi fortunati sappiamo che ci fu a più riprese Soffici per quanto riguarda i dipinti di proprietà Loeser, mentre non c'è notizia che Ghiglia avesse analoga opportunità. Naturalmente del tutto impossibile era che Oscar conoscesse i quadri della collezione Fabbri, che erano conservati a Parigi e, con una sola eccezione, arriveranno in Italia solo alla fine del secondo decennio del '900.

Ma con la primavera del 1910 le cose cambiano. Alla *Prima Mostra dell'Impressionismo Francese*, aperta a Firenze al Lyceum Club in aprile e maggio di quell'anno, erano presenti di Cézanne 4 dipinti a olio, una litografia e 6 fotografie (numeri 1-11 del catalogo), e fra le tele figurava la *Campagna presso Bellvue*, prestata da Fabbri. La mostra era stata organizzata fra mille difficoltà da Soffici e Papini, pieni di

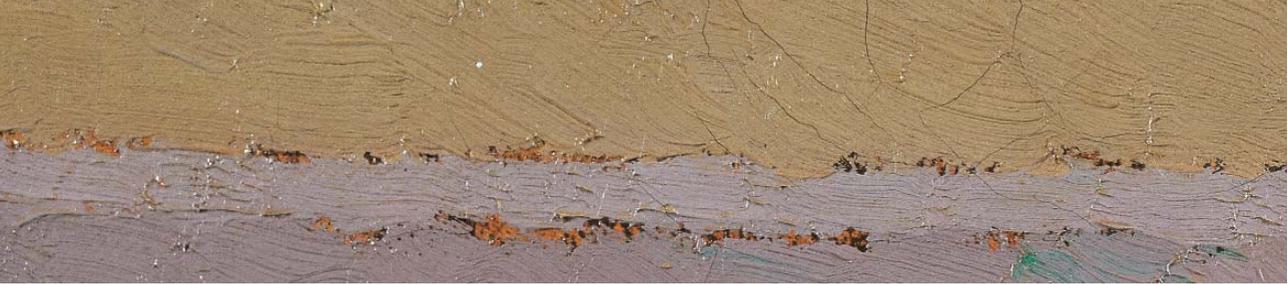
---

*opportunities. Naturally, it is totally impossible that Oscar knew the paintings of the Fabbri collection, which were conserved in Paris and, with a sole exception, would reach Italy only at the end of the second decade of the 20<sup>th</sup> century.*

*Things change, though, in spring 1910. At the Prima Mostra dell'Impressionismo Francese that showed at the Lyceum Club in April and May of that year, there were 4 oil paintings by Cézanne, a lithograph and 6 photographs (numbers 1-11 in the catalogue), and the paintings included the Countryside in Bellevue, loaned by Fabbri. The exhibition had been organised amidst a thousand difficulties by Soffici and Papini, full of enthusiasm, along with the more placid and prudent Prezzolini, with the economic support of a few friends, including Gustavo Sforini who had also loaned the only Van Gogh that showed in the exhibition.*

*There can be no doubt about the fact that Ghiglia visited the exhibition, bearing in mind how close he was to Papini and the entire group of La Voce, the journal that after the end of Leonardo, had assembled the most lively artistic and literary*





entusiasmo, accanto al più pacato e prudente Prezzolini, con il sostegno economico di pochi amici, fra i quali spicca Gustavo Sforzi, che fu anche prestatore dell'unico Van Gogh presente in mostra.

Non possono esserci dubbi sul fatto che Ghiglia visitasse l'esposizione, tenuto conto di quanto era legato a Papini e a tutto il gruppo de *La Voce*, la rivista che, dopo la fine del *Leonardo*, aveva raccolto le più vivaci menti artistiche e letterarie di Firenze. Sappiamo addirittura, grazie a Prezzolini, che la prima idea della nuova rivista era nata al ritorno di una gita fatta con Ghiglia nella valle del Casentino fra la Verna e la Consuma. Inoltre era impensabile che Oscar disertasse una iniziativa patrocinata da Sforzi.

Ho già detto come, forse per merito di Modigliani, Ghiglia fosse stato precocemente introdotto nell'ambiente della borghesia ebraica toscana. Si è anche supposto che Levi lo aiutasse, scegliendo per la biennale del 1901 l'autoritratto di Oscar. I D'Ancona, i Levi, i Pisa, i Cassim furono tra i suoi non certo numerosi

*minds in Florence. Thanks to Prezzolini, we even know that the first idea for the new review was born on the return from an excursion undertaken with Ghiglia in the Casentino Valley between Verna and Consuma. Furthermore, it was unthinkable that Oscar would desert an initiative sponsored by Sforzi.*

*I have already said how, perhaps for Modigliani's merit, quite early Ghiglia had been introduced into the milieu of the Tuscan Jewish bourgeoisie. It has also been supposed that Levi helped him, selecting Oscar's self-portrait for the Biennale of 1901. The D'Ancona, the Levi, the Pisa, and the Cassim were among his certainly not numerous purchasers. Gustavo Sforzi, though, carried quite a different weight in the artistic and human story of Oscar Ghiglia. Sforzi was a cultured and refined man with great economic resources, an illuminated art collector and himself a painter for pure pleasure. Among the Italians, Sforzi collected first of all Fattori, creating a remarkable collection for number and quality of the Livornese maestro and, alongside Fattori, Puccini, Lloyd and Ghiglia. At the end of the second decade of the century, Sforzi*





acquirenti. Ma Gustavo Sforzi ebbe ben altro peso nella storia artistica ed umana di Oscar Ghiglia. Sforzi era un uomo colto, raffinato, con larghe disponibilità economiche, illuminato collezionista d'arte e lui stesso, per puro diletto, pittore. Fra gli italiani Sforzi collezionò innanzi tutto Fattori, creando una raccolta impressionante, per numero e qualità, del maestro livornese, e, accanto a Fattori, Puccini, Lloyd e Ghiglia. Alla fine del secondo decennio del secolo Sforzi possedeva circa cento opere di Ghiglia, e nel suo salotto troneggiava il *Ritratto di Signora* che Oscar aveva mandato alla Biennale del 1903. Ma gli interessi di Sforzi, corroborati da numerosi soggiorni a Parigi, si estendevano alla moderna pittura francese, e sulle pareti della sua casa, accanto ai ricordati maestri toscani, spiccavano opere di Van Gogh (*Il Giardiniera*, esposto alla mostra fiorentina del '10), di Degas, di Utrillo, e il *Ritratto di Monsieur Chocquet* di Cézanne, acquistato nel 1911 da Vollard. Sforzi possedeva anche opere d'arte orientale e sculture contemporanee da Medardo Rosso a Rodin.

*already owned about one hundred works by Ghiglia, and in his living room hanged the Portrait of a Lady that Oscar had sent to the Biennale of 1903. Sforzi's interest, corroborated by numerous visits to Paris, also extended to modern French painting and, in addition to the Tuscan masters cited, on the walls of his home hanged works by Van Gogh (The Gardener, exhibited at the Florentine exhibition of 1910), Degas, Utrillo and the Portrait of Monsieur Chocquet by Cézanne, purchased in 1911 from Vollard. Sforzi also owned oriental works of art and contemporary sculptures from Medardo Rosso to Rodin.*

*In painting, considering the very few things we were able to see – Sforzi's Florentine heirs belong to that unfortunately numerous category of people who refuse admittance to their collections even to qualified scholars – it seems Sforzi was strongly influenced by Cézanne, from whom derive the geometric faceting of shapes, the perspective liberties, the anatomical distortions and the characteristic palette. In the Sforzi home, Ghiglia not only found friendship and full acceptance for his*



In pittura, per le pochissime cose sue che si son potute vedere – gli eredi fiorentini di Sforzi appartengono a quella purtroppo numerosa categoria di persone, che rifiutano l'ingresso alle loro raccolte anche agli studiosi qualificati – sembra che Sforzi fosse fortemente influenzato da Cézanne, dal quale deriva la geometrica sfaccettatura delle forme, le libertà prospettiche, le distorsioni anatomiche e la caratteristica tavolozza.

In casa di Sforzi Ghiglia trovò non soltanto amicizia e piena accoglienza per la sua pittura, ma anche un intenso colloquio culturale e naturalmente la possibilità di arricchire di molto le sue conoscenze dell'arte francese. Lloyd ricorda una visita a Sforzi assieme a Puccini, durante la quale Gustavo Sforzi mostrò loro riproduzioni di opere di Cézanne e Van Gogh, collocandole su di un cavalletto, per meglio studiarle e avere quasi la sensazione di trovarsi di fronte a veri dipinti; e non è da dubitare che lo stesso facesse con Ghiglia.

Così, attorno al 1911, dopo aver potuto vedere alla mostra fiorentina degli

*painting, but also an intense cultural colloquium and, naturally, the possibility to considerably broaden his knowledge of French art. Lloyd recalls a visit to Sforzi's along with Puccini, during which Gustavo Sforzi showed them reproductions of works by Cézanne and Van Gogh, setting them on an easel in order to study them better and to have the sensation of viewing true paintings; and we can not doubt that he did the same with Ghiglia.*

*Thus, around 1911, after visiting the Florentine exhibition of the Impressionists and seeing the works on show by Cézanne and, next to them, pastels, drawings and an oil painting by Degas, etchings and lithographs by Derain, two oil paintings by Monet, a Gauguin and a Matisse, two oil paintings and a watercolour by Pissarro, two paintings and three lithographs by Renoir, The Gardener by Van Gogh, three lithographs by Toulouse Lautrec and 18 sculptures by Medardo Rosso, plus a series of photographs that, as much as possible, completed the picture of the French painters exhibited, now Ghiglia could discuss with a subtle connoisseur like Sforzi,*



impressionisti le opere ivi esposte di Cézanne e, accanto a quelle, pastelli, disegni e un olio di Degas, acqueforti e litografie di Derain, due oli di Monet, uno di Gauguin e uno di Matisse, due oli e un acquerello di Pissarro, due tele e tre litografie di Renoir, *Il Giardiniere* di Van Gogh, tre litografie di Toulouse Lautrec e 18 sculture di Medardo Rosso, più tutta una serie di fotografie che completavano, per quanto possibile, il quadro dei pittori francesi esposti, ora Ghiglia poteva discuterne con un sottile conoscitore, come era Sforzi, e farlo non soltanto su delle riproduzioni, o affidandosi al ricordo, ma anche di fronte a un certo numero di originali, presenti nella casa dell'amico.

Se Ojetti gli aveva certamente offerto l'occasione di un arricchimento visivo e culturale, con particolare insistenza sui grandi maestri storici della pittura italiana e, soprattutto, su Piero della Francesca, esortandolo ad andarlo a studiare ad Arezzo nella chiesa di San Francesco, con Sforzi era soprattutto il mondo dell'arte francese impressionista e postimpressionista che veniva discusso e ammirato.

---

*and do so not only on reproductions, or relying on memory, but instead in front of a certain number of originals present in his friend's home.*

*While Ojetti had certainly offered him the opportunity for a visual and cultural enrichment, with particular insistence on the historical masters of Italian painting and, especially, on Piero della Francesca, urging him to go and study him in Arezzo in the church of San Francesco, with Sforzi, it was principally the world of Impressionist and post-Impressionist French art that was discussed and admired.*

*The consequences of these two different lessons and predilections did not delay in being heard in the art of Oscar Ghiglia.*

*I think it quite unlikely to cite a painting, from his entire production, that dialogues more with the vision of Piero della Francesca than the very well-known Accordi di Bianco (fig. 11), in reality an extraordinary image of his wife Isa, seen from behind. In this oil painting on cardboard, the figure is inserted in the oval format with the perfection of a geometric theorem. It is not a geometry of graphic lines,*





Fig. 11  
Oscar Ghiglia  
*Accordi di Bianco*,  
1911,  
Collezione Privata.

*Oscar Ghiglia*  
*White Ensembles*,  
1911,  
*Private Collection.*

Le conseguenze di queste due differenti lezioni e predilezioni non tardarono a farsi sentire nell'arte di Oscar Ghiglia.

Credo che difficilmente si possa citare in tutta l'opera sua un dipinto che più dialoghi con la visione di Piero della Francesca del notissimo *Accordi di Bianco* (fig.11), in realtà una straordinaria immagine della moglie Isa vista di spalle. In questo olio su cartone la figura si inserisce nel formato ovale con la perfezione di un teorema geometrico. Ma è una geometria non di linee grafiche, bensì di sintesi fra luce e colore; il colore del vestito candido, appena rosato per le trasparenze dell'incarnato, contro l'azzurro della parete, dove una linea verticale più scura, tono su tono, taglia lo sfondo senza altra giustificazione, se non quella di pura necessità formale, quasi come in un Mondrian avanti lettera. Incredibilmente salda ed immobile, quasi fisicamente pesante, con una evidenza plastica ottenuta da una controllatissima e appena avvertibile degradazione luminosa e quasi senza vere ombre, la figura poggia greve sullo sgabello circolare foderato di panno color

*though, but instead of synthesis between light and colour; the colour of the spotless dress, with a hint of pink for the transparencies of the flesh, against the light blue of the wall where a dark vertical line, ton sur ton, cuts the background without any other justification if not that of pure formal necessity, almost like a Mondrian ahead of its time. Incredibly firm and immobile, almost physically heavy, with a plastic evidence obtained by a very controlled and barely noticeable degradation of light and almost without true shadows, the figure rests heavy on the circular stool, lined with brick-red cloth and a black wooden leg, a perfect chromatic pendant with the woman's brown hair and the red flowers that mysteriously emerge on the sides of the head, almost forming a diadem. I believe Ghiglia has never painted a more picture of a figure, more perfect, rational and, at the same time, mysterious, plastic, luminous and immobile than this one. The lesson of Piero has been perfectly learnt here, interiorised and relived without any literal imitation. Unlike what we shall see a decade and more later in the painters of the return to order, here it is*



rosso mattone e con il gambo di legno nero, in perfetto pendant cromatico con le chiome brune della donna e i fiori rossi che affiorano misteriosi ai lati della testa, quasi a formare un diadema. Credo che Ghiglia non abbia mai dipinto un quadro di figura più perfetto, razionale e insieme misterioso, plastico, luminoso e immobile di questo. La lezione di Piero vi è pienamente colta, interiorizzata e rivissuta senza alcuna letterale imitazione. A differenza di quanto vedremo un decennio e più dopo nei pittori del ritorno all'ordine, è impossibile qui citare un solo dettaglio tolto e riproposto dall'opera di Piero, nessuna imitazione, nessuna copia, ma una profonda comprensione formale, che avrebbe dovuto, e forse lo fece, entusiasmare Ojetti.

Siamo nel 1911. L'anno successivo nel ritratto di *Guido Libertini che legge*, firmato e datato agosto 1912, è possibile scorgere in secondo piano un piccolo gruppo di vasi, fiori ed oggetti che denunciano il colloquio poetico con la pittura francese; e, si badi, non tanto con Cézanne, dal quale deriva, ma in altre nature morte

*impossible to cite a single detail taken and reposed from the work of Piero, no imitation, not a copy, but a profound formal comprehension which must have enthused Ojetti, and perhaps it did.*

*It is 1911. The following year, in the portrait of Guido Libertini Reading, signed and dated August 1912, in the mid-distance we see a small group of vases, flowers and objects which reveal the poetic dialogue with French painting. Note well, a dialogue which unfolds not so much with Cézanne from whom, in other more or less coeval still-lives, derives the use of fabrics falling onto the support of vases and fruit, dispersing the rationality of the perspective construction and the very sense of tectonic balance, but instead with Nabis painting, for its excited colouring, the syntheticism of chromatic areas and the juxtaposition of pure colours. In the Composition with Fruit, a strongly experimental little painting that Ghiglia gave to his friend Mario Galli on May 1, 1912, and even more so in Calle di Villa Ojetti and Roses in a Black Vase (fig. 12), alongside vibrant shades still reminiscent of the*



più o meno coeve, l'impiego di stoffe che precipitano sul piano di appoggio dei vasi e delle frutta, disperdendo la razionalità della costruzione prospettica e il senso stesso dell'equilibrio tettonico, bensì con la pittura nabis, per la eccitata colorazione, il sintetismo delle zone cromatiche e l'accostamento di colori puri. Nella *Composizione con Frutta*, un quadretto fortemente sperimentale che Ghiglia regalò il primo maggio 1912 all'amico Mario Galli, e ancor più nelle *Calle di Villa Ojetti* e nelle *Rose in Vaso nero* (fig. 12), accanto alla cromia accesa, ancora di sapore nabis, troviamo quella instabilità dei supporti ricoperti di stoffe multicolori che sembrano scivolare dal piano di appoggio, e che poco sopra ho indicato come in possibile rapporto con i modi di Cézanne.

Ma torniamo a Sforzi e al suo legame con Ghiglia.

Nonostante l'amicizia con Sforzi ed Ojetti, e la crescita qualitativa della sua pittura, Oscar e la sua famiglia versavano sempre in difficilissime situazioni economiche, spesso al limite della vera indigenza. Le vendite erano rare e non sempre

---

*Nabis, we find the instability of supports covered by multicoloured fabrics which seem to slip off the flat surfaces, and which I earlier indicated as being in a possible relationship with the manner of Cézanne.*

*But let's get back to Sforzi and his relationship with Ghiglia.*

*Despite his friendship with Sforzi and Ojetti, and the qualitative growth of his painting, Oscar and his family were always in very harsh economic conditions, often on the verge of true indigence. Sales were rare and not always sufficiently remunerative. These difficulties were also derived from Ghiglia's shy, saturnine and often intractable character. I shall not dwell on the story of his break with the Venice Biennale where, despite the esteem shown him by Fredaletto who even came to Florence to visit the painter's studio, Oscar renounced ever exhibiting there again, because he had not obtained a room all his own. Ghiglia, moreover, was always reluctant to participate in exhibitions, except for a few works sent to the Florentine Promotrici, perhaps also disappointed and irritated for the scarce success he enjoyed*



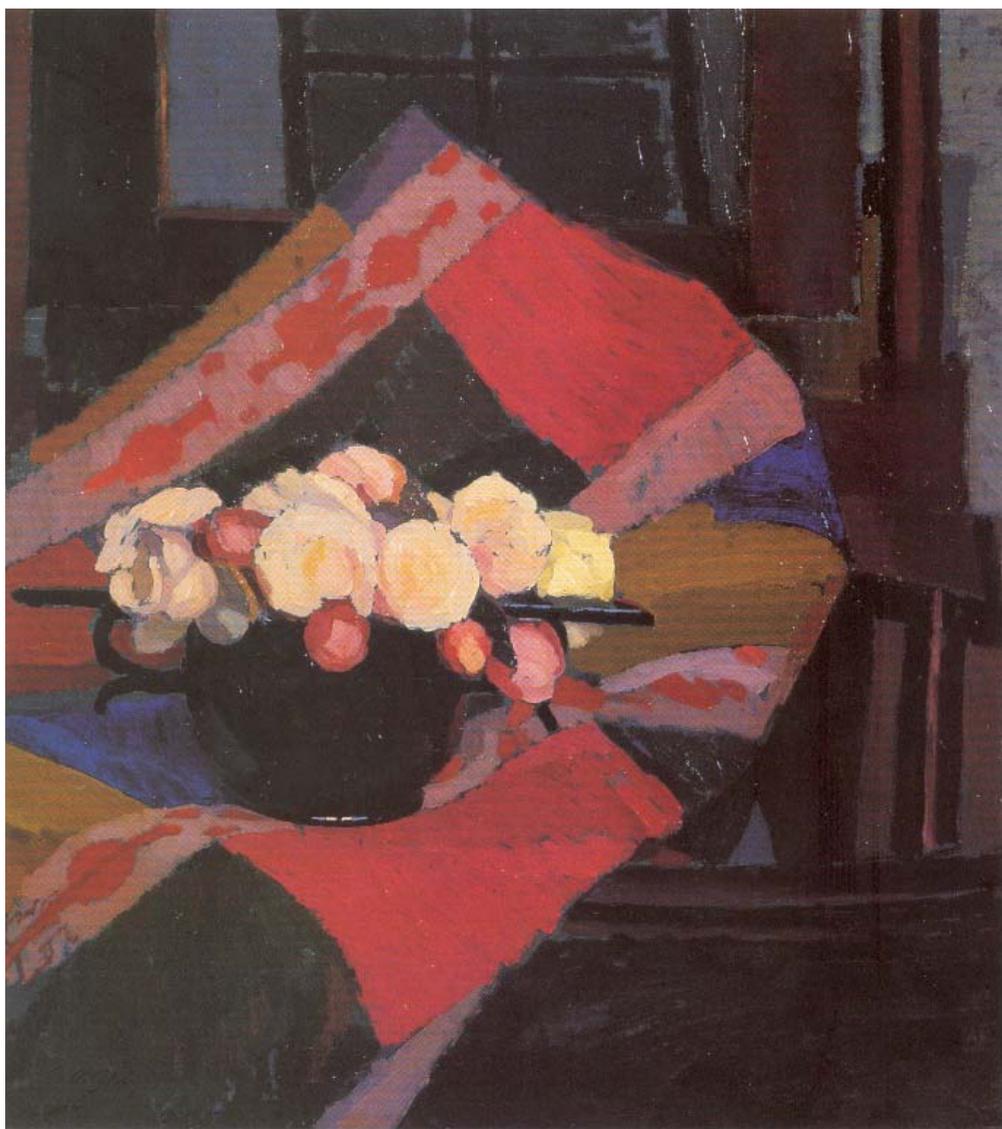


Fig. 12  
Oscar Ghiglia, *Rose in Vaso Nero*,  
Collezione Privata.

*O. Ghiglia, Roses in a Black Vase,*  
*Private Collection.*

sufficientemente remunerative. A queste difficoltà contribuiva anche il carattere schivo, saturnino e spesso spigoloso di Ghiglia. E' nota, e non sto qui a insistervi, la sua rottura con la Biennale di Venezia, dove, nonostante l'apprezzamento mostratogli da Fredaletto che venne anche a Firenze a visitare lo studio del pittore, non avendo ottenuto una sala propria, Oscar rinunciò per sempre ad esporre. Ghiglia del resto fu sempre restio a partecipare alle mostre, al di fuori dell'invio di qualche opera alle promotrici fiorentine, forse anche deluso e irritato dallo scarso successo presso un pubblico fortemente tradizionalista. Inoltre non ebbe mai un suo mercante di peso nazionale e internazionale. Mario Galli, che fu l'unico ad occuparsi con una certa continuità di qualche sua vendita, era più un amico, che un vero partner in affari, e il suo campo di azione non usciva certo dal ristretto ambiente toscano, anzi quasi soltanto fiorentino. Del resto furono spesso propri gli acquisti e le vendite di quel curioso tipo di artigiano-mercante, meritevole scopritore e divulgatore dei defunti macchiaioli, a causare turbamenti nella amicizia

*with a strongly traditionalistic public. Furthermore, he never had an art merchant of national and international breadth. Mario Galli, who was the only one to handle a few sales with a certain continuity, was more a friend than a true business partner, and his field of action certainly did not go beyond the narrow Tuscan, almost totally Florentine milieu. For the rest, it was often the purchases and sales by this curious type of craftsman-merchant, worthy discoverer and propagator of the defunct Macchiaioli, to cause unrest in his friendship with the painter, every time that Ghiglia discovered, or thought he had discovered, the excessive greediness or even dishonesty of Mario Galli in their commercial relations. Nor was Oscar ever capable of cultivating an extensive clientele. His works remained in a circuit of few, fond families of friends, which I shall not list here because well-known in the painter's bibliography.*

*In this situation came the blessing of an offer, in a letter brimming with kindness, from his friend Sforzi. I cite the essential passages: "The years go by and bring you*



col pittore, tutte le volte che Ghiglia scopriva, o credeva di scoprire, l'eccessiva voracità, o addirittura la scorrettezza di Mario Galli nei loro rapporti commerciali. Né Oscar fu mai capace di coltivarsi una larga clientela. Le sue opere rimasero nel giro di poche, affezionate famiglie di amici, e non sto qui ad elencare quali, perché notissime alla letteratura sul pittore.

In questa situazione giunse come una benedizione l'offerta che, con una lettera piena di delicatezza, gli fece l'amico Sforini. Ne riporto i brani essenziali: "*Gli anni passano e non ti portano alcun miglioramento economico... I guadagni saltuari che tu fai non ti aiutano a niente: possono darti la tranquillità per qualche giorno, ma sono convinto che non fanno che perpetuare per te una situazione che è per me quasi un rimorso... tu hai bisogno della sicurezza della tua vita materiale e io tela offro con gioia per un tempo anche lungo... credo che avendo 500 lire al mese assicurate la tua vita spirituale e materiale guadagnerebbe enormemente. Non ho bisogno di dirti che non si creerebbe nessun vincolo fra te e me, perché lo scopo di ciò sarebbe darti la libertà, non diminuirla...*"

no economic improvement... Your sporadic earnings don't help you at all: they can give you tranquillity for a few days, but I am certain that they only perpetuate a situation for you that is almost a remorse for me... you need the security of your material life, and I joyfully offer it to you, for even a long period of time... I believe that having 500 liras a month guaranteed would contribute enormously to your spiritual and material life. I don't need to tell you that no bond would be created between you and I, for the only purpose of this would be to give you freedom, not lessen it...".

*Sforini only reserved himself a sort of pre-emptive right on the purchase of Ghiglia's painting production. As a consequence of this contract, which entered effect as of June 1911 and lasted for about a decade, Sforini ended up collecting almost a hundred works by Oscar, and of course among the most successful and representative. Beyond material relief, I think this generous offer freed Ghiglia from the obligation to paint things more easily acceptable by his clientele, mainly portraits, which were*



Sforni si risebava soltanto una sorta di prelazione nell'acquisto dei dipinti prodotti da Ghiglia. Come conseguenza di questo contratto, entrato in vigore dal giugno 1911 e durato circa un decennio, Sforni finì col raccogliere quasi un centinaio di opere di Oscar, e naturalmente fra le più riuscite e rappresentative.

Al di là del sollievo materiale, credo che questo generoso accordo liberasse Ghiglia dall'obbligo di dipingere cose più facilmente accettabili dalla sua clientela, soprattutto i ritratti, che costituivano le sue più facili commissioni, ma che lo costringevano a inevitabili compromessi con i desideri e il gusto dei modelli. E questa nuova libertà credo permise al pittore di dar vita a una fase molto più sperimentale della sua arte, fase durante la quale, senza tradire le fondamenta del proprio linguaggio, si avventurò però in tematiche nuove, come ad esempio quella del paesaggio, e in studi dipinti per se stesso, quasi a meglio chiarirsi ed utilizzare poi le esperienze delle quali si era arricchito negli ultimi anni. E' proprio in questo periodo che la sua pittura dialoga più sottilmente, oltre che

*his easiest commissions, but which forced him to inevitable compromises with the desires and taste of his models. And I think this newfound freedom permitted the painter to give rise to a new very experimental phase in his art, during which, without betraying the foundations of his language, he ventured into new themes such as, for example, that of the landscape, and in studies painted for himself, almost as if to clear his ideas and then use the experience that had enriched him in the latest years. It is precisely in this period that his painting dialogues more subtly with the work of Fattori and the post-Macchiaioli, the post-Impressionists, the Nabis, the Syntheticists, perhaps even the Fauves and, naturally, with Cézanne. This very interesting phase came to an end at the close of the second decade along with, and perhaps by no coincidence, with Sforni's monthly help.*

*In 1912, Ghiglia was appointed to write the introduction to the first monograph on Fattori, which was to be published in January 1913 by S.E.L.F., the publishing firm owned by Gustavo Sforni. The undertaking was also encouraged by Prezzolini*



con l'opera di Fattori e dei postmacchiaioli, con i postimpressionisti, i Nabis, i Sintetisti, forse anche i Fauves, e naturalmente con Cézanne. Questa interessantissima fase si concluse alla fine del secondo decennio insieme, e forse non è un caso, con l'aiuto mensile di Sforzi.

Nel 1912 viene affidato a Ghiglia l'incarico di scrivere l'introduzione alla prima monografia su Fattori, che uscirà nel gennaio del '13 per i tipi della casa editrice S.E.L.F. di proprietà di Gustavo Sforzi. L'impresa è caldeggiata anche da Prezzolini e da Papini, con il quale però di lì a poco si inquineranno i rapporti.

Ghiglia nel suo scritto rivaluta acutamente le straordinarie tavolette di Fattori degli anni '60, esaltando il maestro per quelle pure vedute di macchia rispetto alla convenzionale immagine di un Fattori pittore di scene militari. *"Egli comprese,"* scrive Oscar *"che la pittura è fondata unicamente sulla legge di saper trovare il tono giusto di un colore e costringerlo nel suo giusto spazio e che l'emozione che fa sorgere l'idea nella mente del pittore è data soltanto dalle dimensioni dei colori dalle irradiazioni che la luce*

*and Papini with whom, relations were soon to turn sour. In his piece, Ghiglia carefully reappraised the extraordinary little paintings Fattori had done in the 60s, exalting the master for those pure views of the spot, compared to the conventional image of Fattori the painter of military scenes. "He understood," wrote Oscar, "that painting is solely founded on the law of finding the right shade of a colour and forcing it into the right space, and that the emotion the idea arouses in the painter's mind is given only by the dimensions of the colours with the irradiazioni that light makes of them for the sympathy that draws them close and at the respected distances." His wife, in commenting this passage in the biography mentioned several times, comments: "What he wrote about Fattori, could be rewritten for him, because that was his artistic credo."*

*In this interpretation of Fattori, I find an evident influence of the formalist aesthetic supported by Maurice Denis, whose Théories was published precisely in 1912. We must not deduce, however, that Ghiglia thought of art based solely on the*



*ne fa per la simpatia che li avvicina, e dalle distanze rispettate.*” A commento di questo passo, la moglie, nella più volte citata biografia, commenta: “*Quello che lui scrisse di Fattori, si potrebbe riscrivere per lui, perché quella era la sua fede artistica.*”

In questa lettura di Fattori mi sembra evidente l'influenza della estetica formalista propugnata da Maurice Denis, le cui *Théories* erano uscite proprio nel 1912. Non bisogna però dedurne che Ghiglia pensasse ad un'arte basata soltanto sui valori della forma e del colore, distaccata dalla realtà e senza interesse per i contenuti. Non fu mai veramente così, e lo prova la sua netta avversione nei confronti delle avanguardie futuriste e cubiste. La sua ostilità a quei movimenti e il fastidio per i clamorosi manifesti degli artisti che vi militavano, portarono alla temporanea rottura della sua amicizia con Papini, che, assieme a Soffici, con il solito infuocato entusiasmo, si era convertito al futurismo. Ora da questi due corifei delle avanguardie Cézanne non era più visto come il neoclassico restauratore della figura umana e della forma plastica, bensì, e forse

*values of form and colour, detached from reality and without interest for contents. He was never really that way, and proof is his clear aversion for the Futurist and Cubist avant-garde movements. His hostility towards these movements and his annoyance for the clamorous manifestos of the artists who militated in them, led to the temporary rupture of his friendship with Papini who, along with Soffici and the usual fiery enthusiasm, had converted to Futurism. Now these two leaders of the avant-garde no longer saw Cézanne as the neoclassical restorer of the human figure and plastic form, but instead, and perhaps not erroneously, as the true root of Cubism, Futurism and of all the most radical artistic adventures in Europe.*

*Ghiglia, and with him Sforini and Prezzolini, could not but dissociate themselves from these positions, but I feel that at that time, Oscar experienced a dramatic internal dialectic. He probably felt himself to be the exponent of the true art, tied to the emotions of the real world, nourished by tradition, and therefore, in the end, a sort of illuminated conservative; he never had the courage to declare so openly,*



non a torto, come la vera radice del cubismo e del futurismo e di tutte le più radicali avventure artistiche europee.

Da queste posizioni Ghiglia, e con lui Sforzi e Prezolini, non potevano che prendere le distanze; ma io credo che Oscar in quel momento abbia vissuto una drammatica dialettica interiore. Si sentiva probabilmente come l'esponente della vera arte, legata alle emozioni del mondo reale, nutrita dalla tradizione, e quindi in fondo una sorta di illuminato conservatore; ma non ebbe mai il coraggio di dichiararlo apertamente, soprattutto a se stesso. Nemico delle clamorose polemiche, ostile alle dichiarazioni altisonanti, rimase chiuso in se stesso, secondo la propria natura tormentata e solitaria.

Così nell'estate del '13 la scoperta di Castiglioncello fa nascere in lui il desiderio di trasferirsi da Firenze, e lo farà davvero l'anno dopo. Un trasferimento che sarà in fondo una felice fuga anche dalle polemiche con i vecchi amici del *Leonardo* e de *La Voce*. Anche questa particolare situazione culturale, assieme alla libertà ottenu-

---

*though, especially not to himself. An enemy of clamorous disputes, hostile to high-sounding declarations, he remained closed up in himself, as was typical of his tormented, solitary nature.*

*So in the summer of 1913, the discovery of Castiglioncello arouses in him the desire to move away from Florence, which he would do the following year. A move that, in the end, was also a happy escape from the disputes with his old friends from Leonardo and La Voce. This particular cultural situation, along with the freedom obtained with Sforzi's agreement, must have driven him to seek new expressive routes or to re-elaborate old ones in the secluded tranquillity of Castiglioncello, revisiting his later figurative models.*

*In a letter to Sforzi in 1914, Ghiglia writes: "I think the same as Van Gog (sic), Cézanne and Fattori... they loved, saw, said words that men can still neither know nor understand." These are the thoughts that torment him at Castiglioncello. In the same letter, Ghiglia expresses his enthusiasm for the beauty of nature that*



ta con l'accordo con Sforzi, dovette spingerlo, nella tranquillità appartata di Castiglioncello, a ricercare nuove vie espressive, o a rielaborare le antiche, rivisitando i propri successivi modelli figurativi.

Nel 1914 in una lettera a Sforzi Ghiglia scrive: "*Penso tutt'uno a Van Gog (sic), Cézanne e Fattori... essi hanno amato, hanno visto, hanno detto parole che ancora gli uomini non sanno né possono comprendere.*" Sono i pensieri che lo tormentano a Castiglioncello. Nella stessa lettera del '14 Ghiglia esprime il suo entusiasmo per la bellezza della natura che lo circonda: "*...questo incredibile mare sterminato...grosse rondini blu cupo ci volano basse garrendo. Il cielo di un grigio scuro trasparente un colore magnifico freddo, le chiome dei pini di un verde smeraldo purissimo. I tronchi azzurri fra gli spazzi (sic), una visione di una bellezza inconcepibile di una religiosità affascinante che arriva al cuore.*"

Nascono da queste disposizioni d'animo i paesaggi tra il 1913 e la fine del secondo decennio del '900. Tra i primi in ordine cronologico sono quattro pic-

*surrounds him: "... this incredible, boundless sea... big, dark blue swallows screech and swoop down low. The sky is a transparent dark grey, a cold magnificent colour, the crowns of the pines are of the purest emerald green. Light blue trunks fill space (sic), a vision of an inconceivable beauty, of a fascinating religiosity that goes straight to the heart."*

*From these moods are born the landscapes between 1913 and the end of the second decade of the 20<sup>th</sup> century. Among the first, in chronological order, are four little oil paintings that can be dated between '13 and '14: Haystacks, The Two Lodges, Haystack in Volognano, and again Haystacks (fig 13), the largest of the series. They are all characterised by a sort of more modernly synthetic revisitation of Fattori. La Sardinia immediately comes to mind, a painting that belonged to Sforzi and, certainly by no coincidence, hanged in the collector's home next to Ghiglia's Fruit Dish. These four little paintings were, I believe, all painted at Volognano where Laudadio D'Ancona, one of Oscar's Jewish friends, had a villa, it too, the subject of a little oil*



coli oli. databili fra il '13 e il '14: *Pagliai, I due Casotti, Pagliaio a Volognano*, e ancora *Pagliai* (fig 13), il più grande della serie. Sono tutti caratterizzati da una sorta di rivisitazione del Fattori più modernamente sintetico. Viene in mente subito il confronto con *La Sardinia*, un quadro di proprietà Sforzi, che, e non è certo un caso, era appeso in casa del collezionista accanto alla *Alzatina con Frutta* di Ghiglia..

I quattro quadretti citati furono, credo, tutti dipinti a Volognano, dove Laudadio D'Ancona, uno degli amici israeliti di Oscar, aveva una villa, anch'essa oggetto di un piccolo olio su tavola, dipinto da Ghiglia con evidenti accenti fattoriani. Tutti gli altri paesaggi noti sono invece dipinti sul litorale toscano, e prevalentemente a Castiglioncello.

A Castiglioncello Ghiglia si era stabilmente trasferito allo scoppio della guerra; una guerra alla quale era stato ed era decisamente contrario, e anche questo lo divideva dall'interventismo diffuso tra la borghesia e soprattutto clamorosamente

*painting on wood that Ghiglia painted with clear accents of Fattori's style. All the other known landscapes were instead painted on the Tuscan coast, mainly at Castiglioncello.*

*Ghiglia had moved stably to Castiglioncello at the outbreak of war; a war he had been decidedly contrary to and which divided him from the widespread interventionism of the bourgeoisie and, especially, clamorously proclaimed by the Futurists and their supporters. Ghiglia was instead on the side of the people, the poor, the farmers and workers destined to become cannon fodder in the trenches of Trentino and Carso. Too old and ailing to be called to fight, faced with the enormous tragedy that involved all Europe, he sought refuge in the pages of the Bible and the Gospel, in reading his beloved Rousseau, Dostoyevsky and Tolstoy, and in contemplating the natural beauties of Castiglioncello. His was not a passive contemplation, though; the views painted in those years are all animated by an intense formal study.*

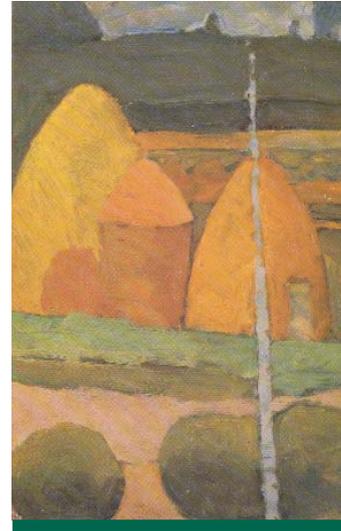


Fig. 13  
Oscar Ghiglia  
*Pagliai*,  
1913-1914,  
Collezione Privata.

Oscar Ghiglia  
Straw Stacks,  
1913-1914  
Private Collection.



proclamato dai futuristi e dai loro sostenitori. Ghiglia invece stava con il popolo, con la povera gente, contadini e operai destinati a divenir carne da cannone nelle trincee del Trentino e del Carso. Troppo anziano e di scarsa salute per esser chiamato a combattere, di fronte alla enorme tragedia che coinvolgeva l'Europa, si rifugiava nelle pagine della Bibbia e del Vangelo, nelle care letture di Rousseau, Dostoievsky e Tolstoj, e nella contemplazione delle bellezze naturali di Castiglioncello. Ma la sua non era una contemplazione passiva; le vedute dipinte in quegli anni sono tutte animate da una intensa ricerca formale.

Già nei piccoli dipinti di Volognano, accanto alla sottile rivisitazione di Fattori, traspariva una più moderna meditazione sulle semplificazioni cromatiche dei Nabis e dei Sintetisti. Nell'estate del '14 devono essere stati dipinti a Castiglioncello due paesaggi, dove un gruppo di case è trattato con una straordinaria sintesi di toni felicemente accostati, quasi commessi come in un "opus tassellatum" o in uno smalto cloisonné. E' ancora una memoria fattorina e macchiaiola in genere,

*Already in the little paintings of Volognano, alongside a subtle revisitation of Fattori, transpired a more modern meditation on the chromatic simplifications of the Nabis and Syntheticists. In the summer of '14, two landscapes must have been painted in Castiglioncello, where a group of houses is treated with an extraordinary synthesis of happily combined shades, almost like intarsia in an "opus tassellatum" or in a cloisonné enamel. Again reminiscent of Fattori and the Macchiaioli in general, but taken to the extreme consequences, and relived in the light of the "tache à plat" of the French painters. The union between the lapislazuli blue sky and the white and pink plasters of the houses evoke that "finding the right shade of a colour and forcing it into the right space", as Ghiglia wrote in the introduction to the monograph on Fattori. Not dissimilarly, still in '14, the dark silhouettes of the painter and Sforini are wedged into ochres and burnt earths, greys and light blues of the double portrait painted by Oscar. Other small landscapes are more disquieting, such as the Pinewood at Castiglioncello, or the other Haystack,*



ma portata alle estreme conseguenze, e come rivissuta alla luce della “tache à plat” dei pittori francesi. L’incastro fra il blu di lapislazzuli del cielo e gli intonaci bianchi e rosa delle case evoca quel “*saper trovare il tono giusto del colore e costringerlo nel suo giusto spazio*”, del quale abbiamo visto che Ghiglia parlava nella introduzione della monografia su Fattori. Non diversamente, sempre nel ’14, le due scure silhouettes del pittore e di Sforzi si incastrano nelle ocre e nelle terre bruciate, nei grigi e negli azzurri del doppio ritratto dipinto da Oscar. Altri piccoli paesaggi sono più inquietanti, come la *Pineta a Castiglioncello*, o l’altro con un *Pagliaio*, eseguito con grasse pennellate trasversali e a rilievo, da evocare quasi il ductus di Van Gogh; o, infine, *Alberi a Castiglioncello*, dove certe memorie dei boschi dipinti da Puccini vengono riassunte in vertiginose sintesi di poche macchie di colore, appoggiate con frenetici tocchi diagonali: verdi vescica, terre di Siena bruciate, aranci, ocre e cobalto scuro, il tutto così sintetizzato e ai limiti di una totale astrazione, da evocare quasi i risultati estremi del *Talismano* di Cérusier. Son tutti

---

*performed with fat transversal brushstrokes in relief, almost evoking Van Gogh's ductus; or finally, Trees in Castiglioncello, where certain memories of woods painted by Puccini are summarised in dizzying sequences of a few spots of colour, applied with frenetic diagonal dabs: bile greens, burnt siennas, oranges, ochres and dark cobalt, all so synthesised and at the limits of total abstraction as to almost evoke the extreme results of the Talisman by Cérusier. All the paintings mentioned above can be dated between '16 and '18 during the artist's sojourn in Castiglioncello. They are, of course, not the only ones; I have selected them because they are among the most representative.*

*His paintings of figures also undergo a transformation in these years. In Castiglioncello, Ghiglia loved the contact with the simplest local people, and so painted several lower-class people such as Pipi the Fisherman (1917), or The Milkmaid (1916), The Coral Dealer, The Boccina (1919). In all these paintings, the brushstroke breaks in parallel and overlapping swipes and dabs which, in the*



dipinti, quelli qui ricordati, da datare fra il '16 e il '18 durante il soggiorno a Castiglioncello; e naturalmente non sono i soli, ma li ho scelti, perché tra i più rappresentativi.

Anche i quadri di figura subiscono in questi anni una loro trasformazione. Ghiglia, che a Castiglioncello amava essere a contatto con la più semplice gente locale, ritrae alcuni popolani, come *Il Pescatore Pipi* (1917), o *La Lattaia* (1916), *La Corallaia*, *La Boccina* (1919). In tutti questi dipinti la pennellata si frange in colpi e appoggi paralleli e sovrapposti che, alla maniera di Cézanne, sembrano indagare e rivelare i piani strutturali della forma. Il colore si riduce a due o tre tonalità e il tessuto pittorico progressivamente si sgrana, rivelando la superficie del supporto. Stesse caratteristiche si notano anche in certi ritratti della fine del secondo decennio, come quello de *L'ingegner Rosselli*, sicuramente eseguito nel '19.

Analoghe affascinanti invenzioni sperimentali rivelano le nature morte, nelle quali il pittore ha la massima libertà creativa. Completamente dimenticata appare la

*manner of Cézanne, seem to investigate and reveal the structural planes of the form. Colour is reduced to two or three shades, and the pictorial fabric progressively wears away to reveal the surface of the support. These same characteristics are also noted in certain portraits done at the end of the second decade, such as Engineer Rosselli, which was certainly painted in '19.*

*The still-lives reveal analogous fascinating experimental inventions, where the painter takes the utmost creative freedom. Completely forgotten are the glyptic, hyperrealist perfection of the canvases he painted for Ogetti between '08 and '10. Here in Castiglioncello, for the entire war period and shortly afterwards, the still-lives become tumultuous, the light is no longer total, but instead turns on and corrodes objects with strong contrasts. At times, as in the Vase with Red Roses (1916-17), the brushstroke has the same restless and serpentine thickness that we have seen in the coeval Haystack in Castiglioncello. The tectonic rationale of the flat surfaces often disappear, reduced to splendid chromatic scores that flatten*



glittica e iperreale perfezione delle tele dipinte per Ojetti e comunque fra l'8 e il '10. Qui a Castiglioncello, per tutto il periodo della guerra e poco oltre, le nature morte si fanno tumultuose, la luce non è più totale, ma accende e corrode con forti contrasti gli oggetti. Talora, come nel *Vaso con Rose rosse* (1916-17), la pennellata ha lo stesso inquieto e serpentino spessore che abbiamo visto nel coevo *Pagliaio a Castiglioncello*. Spesso scompare la razionale tettonica dei piani di appoggio, ridotti a splendide partiture cromatiche che si appiattiscono contro il fondo, cosicché vasi e fiori sembrano non aver più un logico sostegno, come nelle *Rose in una Bottiglia nera*, dipinte attorno al '16; altre volte, come nel *Vaso con Fiore viola* (fig. 14) sempre del '16, l'accumulo degli oggetti, visti frontalmente contro delle non identificabili forme oblique, giunge al limite della pittura astratta in un intrigante incastro di toni e di piani. E spesso, come nella singolarissima natura morta con *La Bistecca*, nel groviglio di intense tinte brune sovrapposte, appena si riconoscono i singoli oggetti e solo spicca lo splendore del pezzo di carne, misteriosamente lumi-

---

*against the background, so that the vases and flowers seem to no longer have a logical support, as in the Roses in a Black Bottle, painted around '16; other times, as in the Vase with a Violet Flower (fig. 14), again from '16, the accumulation of objects, seen frontally against unidentified oblique shapes, verges on abstract painting in an intriguing junction of shades and planes. And often, as in the unique still-life of The Steak, in the jumble of intense overlapping brownish shades, one can barely make out the single objects, and only the splendour of the piece of meat stands out, mysteriously luminous in the shades of orange and brown. In the White Dish with Peppers (1918), in front of a copper basin, the brushstroke breaks and creates shapes with violent contacts. The Still-life with Plate and Cherries (fig. 15) (1918-19) instead vividly recalls Cézanne for the presentation of the plate, inclined and without a visible support. The cherries are inside the container resting on an embroidered napkin with a tangle of serpentine folds, just like certain tablecloths in paintings by Cézanne. And you immediately wonder whether*



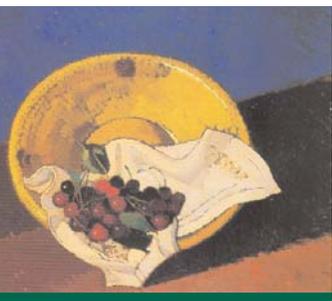


Fig. 15  
Oscar Ghiglia  
*Natura Morta  
con Piatto e Ciliege*  
1918-1919,  
Collezione Privata.

Oscar Ghiglia  
*Still Life with Dish and  
Cherries,*  
1918-1919  
*Private Collection.*

noso nelle tonalità dell'arancio e del marrone. Nella *Alzata bianca con Peperoni* (1918), davanti a un bacile di rame, la pennella si frantuma e crea le forme con appoggi violenti. La *Natura morta con Piatto e Ciliege* (1918-19) (fig. 15) richiama invece vivamente Cézanne per la presentazione del piatto inclinato e senza un appoggio visibile. All'interno del contenitore le ciliege sono poggiate su un tovagliolo ricamato che si aggroviglia in pieghe serpentine, proprio come certe tovaglie dipinte sui tavoli da Cézanne. E naturalmente vien subito da chiedersi se Ghiglia non avesse visto la *Natura Morta con Ciliege e Pesche* del maestro di Aix, che Loeser aveva dovuto quasi strappare a Vollard, dandogli in cambio ben quattro dei suoi Cézanne. La posizione del piatto che contiene le ciliege è identica nei due quadri, anche se in quello di Ghiglia l'effetto predominante è più di colore che di forma per l'affascinante rapporto fra il giallo caldissimo e luminoso del piatto, il bianco del tovagliolo, i toni profondi fra rosso e bruno delle ciliege e la nera ombra portata contro lo straordinario e del tutto irreali sfondo blu notte.

*Ghiglia had ever seen the Still-life with Cherries and Peaches by the master from Aix that Loeser almost had to rip from Vollard's hands, giving him in exchange four of his Cézannes. The position of the plate with the cherries is identical in the two paintings, though in Ghiglia's, the predominant effect is more of colour than of form, for the fascinating relationship between the very bright and warm yellow of the plate, the white of the napkin, the deep shades between red and brown of the cherries and the black shadow against the extraordinary and totally unreal night-blue background.*

*At first gaze, the Bowl with Fruit (fig. 16) dated 1919 looks even more like Cézanne, but in the manner of Ghiglia. While at first, the little bowl with fruit seems to fall off the instable washing-board onto the white cloth hanging over the edge, precisely as objects and fruit on forward inclining planes often do in Cézanne's still-lives, if we carefully observe Ghiglia's painting, everything is instead justified in a unitary perspective and a perfectly reasonable geometric construction. The fruit*





Fig. 14  
Oscar Ghiglia, *Vaso con Fiore Viola*,  
Collezione Privata.

*O. Ghiglia, Vase with Violet Flower,*  
*Private Collection.*

Assai più cézanniana appare a un primo sguardo la *Conca con Frutta* del 1919 (fig. 16). Ma è sempre un Cézanne alla maniera di Ghiglia. Se infatti all'apparenza la concolina con le frutta pare cadere di sbieco, giù dall'instabile appoggio dell'asse per lavare, sul canovaccio bianco che penzola dal bordo della conca, proprio come spesso, per il ribaltamento in avanti dei piani, accade agli oggetti e ai frutti nelle nature morte di Cézanne, a guardar bene invece nel dipinto di Ghiglia tutto si giustifica in una prospettiva unitaria e in una costruzione geometrica perfettamente ragionevole. Il piatto con le frutta è infatti sì bilicato per sbieco, ma perché incastrato e sorretto nelle fiancate dell'asse per lavare. Insomma questa natura morta, che tanto fa pensare a Cézanne, anche per la pennellata a tratti frantumata e vibrante, in realtà nella sua logica, anche se complessa, costruzione geometrico-prospettica già accenna, dopo le furiose invenzioni che ho ricordato, a un ritorno alle leggi dell'ordine e della verosimiglianza. Resta ancora scarsamente naturale il colorito delle frutta, rosse, verde smeraldo e verde veronese, difficili da identi-

*dish is indeed balanced on the skew, but because it is wedged between the sides of the washing-board it is also supported by it. In short, this still-life does suggest Cézanne, also for the at-times broken and vibrant brushstroke, but in reality, its aforementioned logical, though complex, geometrical-perspective construction, after the furious inventions I have already recalled, mark a return to the laws of order and realism. The scarcely natural colouring of the fruits – reds, emerald green and Veronese green – makes it hard to identify them, but so perfect to chromatically dialogue with the splendid yellow of the dish that holds them.*

*We are by now at the end of the first twenty years of the century. The expressive tempest that stirred Ghiglia at Castiglioncello, while during the war years, he meditated on Fattori, Cézanne, Van Gogh, the Nabis and, perhaps, even Pucci, tends by now to play itself out. For the rest, the end of the world conflict is marked everywhere by a return to order, in everyday life and in art. Soffici abandons the Futurists and Cubists and returns to idolise Masaccio. Papini renounces his avant-garde passions*





Fig. 16  
Oscar Ghiglia, *Conca con Frutta*,  
Collezione Privata.

*O. Ghiglia, Bowl with Fruit,*  
*Private Collection.*

ficare, ma così perfette invece per colloquiare cromaticamente con il giallo splendente del piatto che le contiene.

Siamo ormai alla fine del primo ventennio del secolo. La tempesta espressiva che ha agitato Ghiglia a Castiglioncello, mentre durante la guerra rimeditava su Fattori, Cézanne, Van Gogh, i Nabis e forse anche Puccini, tende ormai a placarsi. Del resto con la fine del conflitto mondiale è dovunque iniziato il ritorno all'ordine, nella vita quotidiana e nell'arte. Soffici abbandona i Futuristi e i Cubisti e torna ad adorare Masaccio. Papini rinuncia alle furie avanguardiste e si mette a scrivere *La Vita di Cristo*, forse senza accorgersi che sta affrontando la biografia del più grande rivoluzionario di tutti i tempi, o forse proprio per quello. Avviene la riconciliazione con Ghiglia che ritrae l'amico ritrovato in una tela per la verità non troppo avvincente.

Il ritratto di *Isa alla Stufa* (fig. 17), firmato e datato nel '21, segna per il quadro di figura il ritorno ad una forma solida, ad una prospettiva perfetta e a quelle razio-

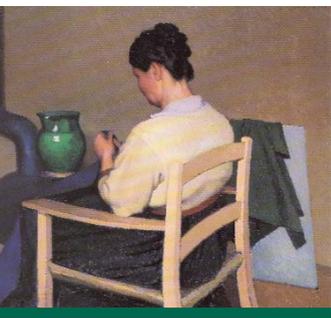


Fig. 17  
Oscar Ghiglia  
*Isa alla Stufa*,  
1921,  
Collezione Privata.

Oscar Ghiglia  
*Isa near the Stove*,  
1921,  
*Private Collection.*

*and begins to write The Life of Christ, perhaps without realising that he is dealing with the biography of the greatest revolutionary who every lived, or perhaps precisely for this reason. Ghiglia and he make up and the artist depicts his re-found friend in a painting that, in truth, is none too convincing.*

*Signed and dated '21, the portrait of Isa at the Stove (fig. 17), for the painting of figures, marks his return to solid form, perfect perspective and those rational interior settings that had dominated Ghiglia's painting ten years before. Even the green vase resting on the stove, with its three bright touches of zinc white, evokes the still-lives painted for Ogetti.*

*The brief affair with landscape painting also ends in '21 with three splendid seascapes, painted in the vicinity of Piombino, and played on four successive tonal levels: the first is bright with the beach and golden ground, the second intense for the cobalt blue of the sea, the third where violet blue unifies the shapes and profiles of the distant hills and, finally, the fourth with the deep blue*



nali ambientazioni in interno che avevano dominato nella pittura di Ghiglia dieci anni prima. Persino il vaso verde poggiato sulla stufa, con i suoi tre piccoli tocchi luminosi di bianco di zinco, evoca le nature morte dipinte per Ojetti.

Anche la breve vicenda della pittura di paesaggio si conclude nel '21 con tre splendide marine, dipinte nei dintorni di Piombino, e giocate su quattro piani tonali successivi: il primo luminoso di spiaggia e terra dorata, il secondo intenso per il cobalto del mare, il terzo che nel blu violetto unifica le forme e i profili delle colline lontane e infine il quarto con l'azzurro profondo del cielo. Nella sintetica soluzione di queste quattro zone in perfetta successione metrica di luce, colore e spazio, Ghiglia si accosta alle tonalità e ai morbidi impasti della pittura di Lloyd, ma con una castità formale e una finezza tonale ben superiori. Dopo i paesaggi così antinaturalistici e tormentati degli anni della guerra, qui ritroviamo una semplicità e una naturalezza felice. Anche il paesaggio di Ghiglia è tornato all'ordine, così come stava accadendo in ogni genere della pittura italiana.

---

*of the sky. In the synthetic solution of these four areas in a perfect metrical succession of light, colour and space, Ghiglia approaches the tonalities of Lloyd's painting, but with a far superior formal chastity and tonal fineness. After the anti-naturalistic and tormented landscapes of the war years, here we find simplicity and happy naturalness. Even Ghiglia's landscape has returned to order, as was occurring in every genre of Italian painting.*

*It was easier for Oscar than for his colleagues, because already in the first decade of the century, he had anticipated many aspects of Italian "Novecento" painting.*

*On July 2, 1920, the first issue of Dedalo (pp. 114-132) ran an article by Ojetti, dedicated to Oscar Ghiglia the Painter which seems to consecrate the re-found order of Oscar's painting: "Ghiglia's brushstroke is dense, clean and meditated, spread in a single sense for each plane... Nothing is approximate or incidental here; nothing is plaintive; everything is precise and resonant word; everything*



Per Oscar fu più facile che per molti suoi colleghi, perché già nel primo decennio del secolo aveva anticipato molti aspetti della nostra pittura “novecento”.

Il 2 luglio 1920 sul primo numero di *Dedalo* (pp.114-132) esce l'articolo di Ojetti, dedicato a *Il Pittore Oscar Ghiglia*, che sembra consacrare l'ordine ritrovato della pittura di Oscar: *“La pennellata di Ghiglia è densa, netta e meditata, distesa in un senso solo per ogni piano...Niente è approssimativo o casuale; niente è sospirato; tutto è parola precisa e sonora; tutto è capito e definito con una mente avveduta e limpida quanto l'occhio: limpida ma così finemente amorosa che questa sagace e minuta definizione della realtà per toppe di colori e di riflessi non riesce mai a fredde scomposizioni geometriche o ad astrazioni decorative da tappeto e da intarsio, ma ti presenta il vero, vivo solido profondo e bello. Anzi più bello perché riordinato, stabile e tutto prezioso.”* Con questo prezioso viatico ogettiano Ghiglia approda nel '21 alla mostra nella celebre Galleria Pesaro di Milano, e poi, nel '26, alla Mostra del Novecento Italiano patrocinata dalla Zarfatti.

is understood and defined with a mind as discerning and limpid as the eye: limpid and so loving that this wise and minute definition of reality by patches of colour and reflections, never becomes cold geometrical division or decorative abstractions as in a carpet or intarsia, but instead present the real, live, solid, profound and beautiful. Indeed, more beautiful because reordered, stable and totally precious.” *With Ojetti's precious encouragement, Ghiglia puts in to the famous Pesaro Gallery of Milan in '21 and then, in '26, at the Italian Novecento Exhibition, sponsored by Sarfatti.*

*There is no doubt whatsoever that Oscar was a protagonist of the taste of the Novecento but, unfortunately for him, an anomalous protagonist. There is no will in Ghiglia to realise large historical and allegorical decorations, reviving like Sironi, the glorious Italian tradition of the fresco and wall painting. He does not openly hail back to any protagonist of the great painting of the early Renaissance, as Soffici would do with Masaccio and Casorati with Piero. He*



Non c'è dubbio alcuno che Oscar sia stato un protagonista del gusto del Novecento, ma un protagonista, purtroppo per lui, anomalo. Non c'è in Ghiglia la volontà di compiere grandi decorazioni storiche e allegoriche, facendo rivivere, come Sironi, la gloriosa tradizione italiana dell'affresco e della pittura murale. Non si riallaccia apertamente a nessun protagonista della grande pittura del primo rinascimento, come farà Soffici con Masaccio o Casorati con Piero. Non ha tentazioni di neoprimitivismo o di antigrazioso come Rosai e Carrà. E quanto al secondo Futurismo, lo detesta come e più del primo. Soprattutto è del tutto indifferente ai trionfali destini dell'Italia fascista alle lusinghe del regime che profondamente disistima. Rifiutandosi di salire sul facile carro della collaborazione con il fascismo, tanto affollato da troppi intellettuali, sempre pronti, e non solo in quegli anni fra le due guerre, a essere organici al potere e alla moda, Ghiglia rimane sempre più confinato nella stretta cerchia di una committenza amica.

---

*has no neo-primitive or anti-graceful temptations like Rosai and Carrà. And as for the second Futurism, he detests it as much and even more than the first. He is especially and completely indifferent to the triumphant destinies of Fascist Italy and to the flattery of the regime which he profoundly despises. Refusing to get on the easy bandwagon of collaboration with Fascism, crowded with intellectuals, all too willing in the years between the two world wars to be on the staff of power and fashionable, Ghiglia remained increasingly more confined to the narrow circle of client friends.*

*His art in the 20s and 30s does not change, nor does it lose quality. He still paints extraordinary portraits, fascinating figures, and still-lives of exceptional chromatic richness. With the approach of World War II, his still-lives in particular slightly tend to congeal in a almost porcelain "deco" taste, while the draping gets worked up into nodes of hard and swollen folds, capable of giving plastic and almost metallic thickness to a tablecloth or a shawl.*



La sua arte negli anni '20 e '30 non muta, né perde di qualità. Dipinge ancora straordinari ritratti, affascinanti figure, nature morte di eccezionale ricchezza cromatica. Con l'avvicinarsi del secondo conflitto mondiale, specialmente le nature morte tendono appena a raggelarsi in un gusto "deco" quasi porcellanato, mentre i panneggi sempre più si arrovellano in quei nodi di pieghe rigonfie e dure, capaci di dar spessore plastico e quasi metallico a una tovaglia o a uno scialle. E continua per lui la lotta per il pane quotidiano. Mentre soffre per i suoi amici ebrei dispersi dalla furia nazi-fascista e minacciati da un infame olocausto,

---

*The struggle for his daily bread continues, too. As he suffers for his Jewish friends dispersed by the Nazi-Fascist fury and threatened by an infamous holocaust, during an air raid in Florence, he loses his house with the objects so dear to him, as well as to we scholars of his painting, for whom they had become like fond acquaintances. In the final phase of the war, after being evacuated from Florence*



perde nel bombardamento aereo di Firenze la casa con gli oggetti a lui così cari, e a noi stessi, studiosi della sua pittura, divenuti familiari come conoscenze affettuose. Dopo esser stato sfollato negli ultimi tempi della guerra poco fuori Firenze alle Cascine del Riccio, morirà in ospedale, senza aver raggiunto, lui, uno dei maggiori pittori del nostro novecento, il giusto riconoscimento che gli spetta. La nostra ammirazione di oggi e il notevole successo commerciale delle sue opere sono una riparazione tardiva alle delusioni e alle sofferenze sopportate in vita da questo grande artista.

---

*to nearby Cascine del Riccio, he died in hospital without ever obtaining the recognition he deserved, he, one of the greatest painters of the Italian Novecento. Our admiration for him today and the considerable commercial success of his works are a tardy atonement for the delusions and suffering, born in life by this great artist.*



