

1854-1919  
**Angelo Morbelli**  
 INCENSUM DOMINE

Stefano Meriana

**L**a ricomparsa di un importante dipinto di Angelo Morbelli (1854-1919), di cui si erano perse le tracce da lungo tempo, è stata accompagnata dal ritrovamento, presso gli eredi del collezionista che lo acquistò negli anni venti, di un piccolo corpo di lettere e biglietti indirizzati dallo stesso Morbelli al primo proprietario dell'opera, il Conte Galateri di Cherasco.

La corrispondenza permette di ricostruire il clima di febbrile attività che vide il pittore alessandrino tra i protagonisti della scena divisionista tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, e, pur nella asciutta pragmaticità dei contenuti improntata per lo più a uno scambio di informazioni pratiche, offre alcuni spunti interessanti per il ruolo che il dipinto rivestì nella fase di passaggio alla tecnica divisa. L'opera, conosciuta in tempi recenti solo attraverso il bozzetto conservato presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, risale infatti al 1892, anno cruciale per l'attività di Morbelli, sospinto verso il divisionismo da una personale propensione a indagare gli effetti ottici della scomposizione del colore.

In quel periodo egli abbandona il colore a impasto per rivolgersi verso la "teoria dei puntini", in grado di assicurare "risultati maggiori: aria, luce, illusione dei piani e dei toni!!" (lettera indirizzata a Virgilio Colombo del 1895). Proprio il suo attenersi rigoroso e metodico al nuovo modo di fare pittura gli valse i rimproveri di Vittore Grubicy, critico alla moda e mercante d'arte, che lamenta nella sua pittura una eccessiva attenzione alle fasi costruttive del dipinto, dimentica spesso del sentimento che anima l'arte, e i rimbrotti dell'amico Pellizza da Volpedo che, parlando di *Per ottanta centesimi*, una delle opere dedicate al lavoro in risaia, lo accusa di fare uso delle fotografie anziché trarre ispirazione dal vero ("Hai fatto la risaia andando a vederla presso Casale e ritornando poi a casa a lavorare il quadro a memoria, hai condotto le figure servendoti di fotografie"). Tuttavia la discussione attesta le difficoltà tecniche incontrate dal pittore per raggiungere i risultati sperati; la sua pittura, condotta attraverso la stesura di vari strati di colore dato a piccole pennellate nella costante ricerca dei voluti effetti luministici, richiedeva molte sedute di lavoro e non poteva essere completata *en plein air*, a causa del mutare delle situazioni di luce, dei movimenti dei soggetti rappresentati e dei cambiamenti stagionali. Alcuni dipinti avevano una gestazione di diversi mesi, a volte di anni, ed erano oggetto di ripensamenti anche sostanziali.

Proprio Pellizza divenne in quegli anni un importante punto di riferimento per Morbelli, come documentano le numerose lettere che i due si scambiarono fino alla morte del primo nel 1907.

La comune ricerca artistica e l'aspirazione di Morbelli a costituire un movimento divisionista organizzato e in grado di presentarsi con autorevolezza presso le istituzioni del tempo – intenzione peraltro frustrata dallo scarso entusiasmo manifestato dagli altri attori della scena, Segantini *in primis* – divennero

**A**n important painting by Angelo Morbelli (1854-1919) – of which traces have been long lost – together with a very interesting *corpus* of letters and notes exchanged between Morbelli and the first owner of the painting, Count Galateri di Cherasco, has been recently rediscovered by the heirs of the collector that acquired the picture in the 1920s.

This correspondence allows us to rebuild the restless activity that made this painter from Alessandria one of the protagonist of the pointillism movement between the 19th and the beginning of the 20th century. And, although the contents of the letters can be quite dry and pragmatic, and most of the time are reduced to an exchange of practical information, many passages still offer interesting instances that allow us to understand the important role of this painting in the artist's research towards pointillism.

It is in 1892 – a crucial year for his activity – that Morbelli paints *Incensum Domine* and, only until this recent discovery, the picture was known solely through a bozzetto, hosted today at the Galleria Civica d'Arte Moderna in Turin.

It is his personal propensity in researching the optical effects of the composition of colours that brings him to pointillism and, in this period, to abandon the technique where colour is mixed together as an *impasto* for the "theory of small dots," capable of insuring "higher results: air, light, illusion of levels and of colour tones!!" (letter addressed to Virgilio Colombo in 1895).

His rigorous and methodical attachment to the new way of painting caused him the reproaches of Vittore Grubicy, a renowned critic and art dealer, that complained about the fact he gave too much attention to the stages of construction of the painting, often forgetting the sentiments that move art. Again, his friend Pellizza da Volpedo, when talking about *Per ottanta centesimi* – a work dedicated to the paddy-field work –, accuses him of using photography instead of finding inspiration from real life ("You painted the paddy-field going to see it in Casale and coming back home to work on the painting with your memory, you painted the figures using photographs"). Nevertheless, these discussions demonstrate the technical difficulties encountered by the artist in achieving the results he desired; his way of painting, done through the application of different layers of colour through little brush strokes in the continuous research of the desired lighting effects, required numerous work sessions: the constant change of light, of movement of the subjects, and the change of the seasons did not allow him to complete his paintings *en plein air*. Some paintings were finished by Morbelli in several months or years, and were frequently rethought. At that time Pellizza himself became a relevant element of reference for Morbelli, as documented in the numerous letters between the two of them, until the death of the first in 1907.

They shared the same artistic research; Morbelli's inspiration was to build an artistic movement of pointillism, organized and able to propose itself with authority towards the institutions of that time – an intention that was limited by the poor enthusiasm demonstrated from other artists, Segantini *in primis*.



Angelo Morbelli,  
INCENSUM DOMINE, 1892

il terreno su cui i due artisti, entrambi schivi per natura, si scambiavano pareri e consigli, facendo fronte comune alla scarsa attenzione che le istituzioni riservavano agli esponenti della nuova tecnica.

La gustosa aneddotica che caratterizza il carteggio con il Conte Galateri, fornisce in realtà alcune informazioni sul dipinto *Incensum Domine*, che dovette godere di grande stima da parte dell'autore, data la persistenza con cui lo richiese in prestito al nuovo proprietario per rappresentare la sua pittura in diverse esposizioni italiane e internazionali. Il quadro appartiene a una serie avente il medesimo soggetto, l'interno della chiesa di San Celso a Milano, dipinta tra il 1892 e il 1895 (ma su cui l'artista torna nel secondo decennio del Novecento), nella quale Morbelli sperimenta gli effetti della luce sulle superfici rilevate con minuzia descrittiva, mentre lascia volontariamente indefinite le figure, seguendo il parere di Grubicy, per cui "la vaghezza delle immagini e le forme indefinite coinvolgono emotivamente molto di più di ciò che è esplicito e immutabile". L'artista attraversa evidentemente un periodo di grande ispirazione e appare particolarmente attento a recepire ogni novità capace di far progredire la sua ricerca artistica, e nello stesso tempo ansioso di ricevere conferma del consenso ottenuto presso la critica e il pubblico.

Sui banchi di San Celso, avvolto da una luce mistica che filtra dalle finestre ed esalta i decori marmorei del pavimento ricchi di geometrie, un gruppo di figure prega inginocchiato o seduto. La vera protagonista è la luce, che rivela angoli remoti della chiesa, indulgiando sui dettagli architettonici e lasciando in ombra i fedeli, protesi verso l'altare come un corpo unico dai contorni indefiniti, testimoni più che attori della sacrale atmosfera.

L'opera fu esposta alla Promotrice di Genova nel 1893, a Barcellona nel 1894 e alla LV esposizione della Società Promotrice di belle arti di Torino nel 1896; Morbelli ne dà notizia nella lettera del 16 marzo 1900, nella quale invita il Conte Galateri a prestare il quadro per l'esposizione "Pittura Lombarda nel secolo XIX", come richiesto espressamente dalla Commissione preposta alla selezione delle opere.

Morbelli invoglia il proprietario ventilando la possibilità che il dipinto riceva un nuovo premio, accrescendo il proprio valore; si dice disponibile ad accollarsi le spese di trasporto e assicurazione, dimostrando in tal modo (considerata la sua parsimonia) di tenere particolarmente alla presenza dell'opera. Ne è conferma la lettera successiva (25 marzo) in cui il pittore, ricevuta certezza del prestito, si scusa per un altro biglietto (non conservato) inviato il giorno prima allo scopo di sollecitare una risposta affermativa alla sua richiesta. Successivamente si dilunga a illustrare quali siano i sistemi migliori per imballare il dipinto nella cassa, denotando una premura e una attenzione quasi maniacale. Infine, chiosando sulla durata dell'esposizione, ne decanta le finalità artistiche, sottolineandone il carattere antologico e il ruolo fondamentale giocato dal suo dipinto ("...essendovene sino dal principio del secolo e forse la chiesa

This became a matter on which the two artists, both bashful by nature, exchanged their thoughts and suggestions, facing together the lack of interest shown by the institutions towards the promoters of this new technique.

The tasty anecdote that characterizes the correspondence with Count Galateri, actually delivers precious information regarding the painting *Incensum Domine*, which had great consideration from the artist. In fact, he asked many times the Count's permission to bring *Incensum Domine* to different national and international exhibitions, as an example of his way of painting. The painting is part of a series of pictures of the same subject – the interior of the church of San Celso in Milan – and was painted between 1892 and 1895 (but the artist will come back on the painting in the second decade of 20th century). In this series, Morbelli experiments light effects on the surfaces painted with great precision, whereas he voluntarily leaves the figures indefinite, following Grubicy's view, where "the vagueness of the images and the indefinite forms emotionally involve much more than what is explicit and immutable." The artist clearly goes through a moment of great inspiration and is, at the same time, eager to receive all that's new and able to improve his artistic research, and anxious to have consensus from critics and public. On San Celso bench, a group of figures prays on knees or sitting, surrounded by a mystical light that filters from the windows and enhances the marble geometric patterns that decorate the floor. The very protagonist is light, which reveals far angles of the church, lingering on architectural details and leaving in the shade the believers, who lean out towards the altar as a single body with indefinite contours, witnesses rather than actors of this sacral atmosphere. The work was exhibited at La Promotrice in Genoa in 1893, in Barcelona in 1894 and at the 55th exhibition of Società Promotrice di Belle Arti in Turin in 1896; Morbelli mentions these exhibitions in his letter of 16 March 1900, in which he invites Count Galateri to lend his painting for "Pittura Lombarda nel secolo XIX" exhibition, as expressly required by the Commission in charge of selecting the paintings.

Morbelli encourages the Count by persuading him that the painting could receive a new award, increasing its value. In the letter, he is available to cover all the expenses of transportation and insurance, so demonstrating – considering how parsimonious he was – to especially care of the presence of the painting. This consideration is also confirmed in a second letter (25 March) where Morbelli, once certain of the loan of the picture, apologizes for another note (gone lost) sent the day before in order to encourage a positive reply to his request. The letter goes on with very meticulous instructions on how to pack the picture in the crate, showing a nearly maniacal care and attention. Lastly, glossing on the length of the exhibition, he celebrates the artistic benefits in it, underlining the anthological feature and the fundamental role played by his painting ("...essendovene sino dal principio del secolo e forse la chiesa di San Celso riassumerà i progressi tecnici sin qui fatti").

la chiesa di San Celso riassumerà i progressi tecnici sin qui fatti”). Nella lettera del 2 aprile informa semplicemente che il Comitato si assume i costi di spedizione (evidentemente una pratica non riservata a tutte le opere) e si raccomanda che il dipinto venga spedito in tempo utile a Milano, seguendo le sue indicazioni per l’imballaggio.

Il prestito si conclude positivamente se l’anno successivo (4 aprile) Morbelli ritorna alla carica informando il Conte Galateri che il “...Comitato di Monaco (Baviera), ove sono stato invitato ... desidererebbe esponevi [sic] ... l’*Incensum Domine*, di sua proprietà”.

La richiesta dell’opera testimonia l’interesse che il dipinto suscitò nella critica e il desiderio di Morbelli di venire da esso rappresentato in una vetrina internazionale. Per questo solletica ancora il Conte sulla possibilità che il dipinto accresca il suo valore (“...oltreché giovare a me, potrebbe giovare a Lei, come proprietario chissà! ... altra medaglia da aggiungere all’attivo del quadro...”) o trovi un’offerta vistosa (“...dato il caso e non concesso ... Volesse privarsene ecc. ecc.”).

Morbelli, forse per giustificare la nuova richiesta di prestito, ironizza quindi sulla mutevolezza d’animo degli artisti e si compiace dei successi ottenuti all’estero con il dipinto *Giorno di festa al Pio Albergo Trivulzio*, insignito della Medaglia d’oro all’“Esposizione Universale di Parigi” del 1900 e della Legion d’onore, e acquistato dal Musée du Luxembourg (attualmente conservato a Parigi al Musée d’Orsay).

La meticolosità del pittore nel seguire i propri affari è testimoniata da due biglietti inviati rispettivamente l’11 e il 16 aprile, nei quali chiede conto al proprietario delle sue decisioni e, una volta assicurato riguardo l’assenso al prestito, si informa sullo stato della spedizione.

Il 31 aprile dello stesso anno Morbelli informa il Conte che il dipinto è stato chiesto anche a Berlino per la Verein Berliner Kunsthalle e, successivamente, per la grande Esposizione Internazionale dell’anno successivo, e di essersi preso la libertà di confermare il prestito anche per queste due importanti tappe espositive. Lamenta di non avere concluso affari a Monaco, anche se si dice soddisfatto dei giudizi della critica e fiducioso che il dipinto possa trovare un acquirente, ironizzando poi sulla mancanza che il prolungato prestito del dipinto deve causare al Conte (“...al caso non volesse proprio restare senza ... potrei mandargli una ballerina – grande al vero, ma dipinta! – a tenergli compagnia!!? Finché dura la lontananza ... *Incensum Domine*”).

L’ironia non sembra particolarmente gradita al Conte, se in un biglietto successivo indirizzato a Morbelli, privo di data e di firma, egli stesso fa presente che avrebbe apprezzato essere avvisato prima del nuovo prestito e, pur senza esprimere alcun rimprovero, si dice ansioso di riavere l’opera qualora non vada venduta.

Ciò sembra causare un certo irrigidimento anche in Morbelli, in quanto nel biglietto successivo (9 novembre) risponde asciutto di poter ritirare il dipinto prima della Internazionale berlinese o di dichiararlo non in vendita, se richiesto dal proprietario.

Nell’ultimo carteggio (24 aprile 1902), Morbelli informa sulle date di esposizione a Berlino presso la Grosse Berliner Kunstausstellung, chiedendo ancora una volta conferma del prezzo e attestando la volontà di cominciare un nuovo ciclo di opere ispirate al Pio Albergo Trivulzio e intitolate *Il poema della vecchiaia*.

Concludono il carteggio relativo al dipinto due biglietti inviati dalla signora Olimpia Galateri, nipote del Conte, al nuovo proprietario, il Professor Passardi, databili alla metà del secondo decennio del Novecento (è quindi ipotizzabile nel frattempo la scomparsa del Conte). Nel primo, la nipote certifica la ricevuta di un acconto di lire mille per la vendita del dipinto (pagato in totale cinquemila lire); nel secondo, informa dell’avvenuta spedizione a Milano, con preghiera, da parte della zia, di ritornarle a Cherasco la cassa d’imballaggio e le trapunte non essendo stato convenuto nel prezzo del quadro...”.

In the letter dated 2 April, he simply informs that the Committee covers all the costs of the shipment (this is not applied to any work, though) and recommends the painting being delivered to Milan in time, following his packing instructions. The loan ended up positively, given the fact that the next year (4 April), Morbelli writes again to inform the Count that “...the Committee in Munich (Bavaria), where I have been invited ... would wish to show ... the *Incensum Domine*, from your collection.”

The request of the work gives testimony of the interest that the painting raised among the critics and Morbelli’s desire to be represented by this work on the international scene.

It is for this reason that he again tickles the Count about the possibility that the painting might grow in value (“...I would benefit from this, and you as well as a owner, who knows! ... Another reward for the painting...”) or might receive an interesting offer (“...if and not necessarily ... you would look to deprive yourself of it etc. etc.”).

Morbelli, in order to justify the new request of loan, makes irony on how artists change in time and writes how pleased he is about the international success of *Giorno di festa al Pio Albergo Trivulzio*, which won the gold medal at the Universal Exposition in Paris in 1900, the Legion of Honour, and bought by the Musée du Luxembourg (at present at the Musée d’Orsay in Paris).

Two notes sent on 11 and 16 April demonstrate the meticulousness with which the artist followed his business: he again asks the owner if he is happy to proceed with the loan and, once reassured, he asks about the status of the shipment.

On 31 April of the same year, Morbelli informs the Count that the painting has been asked by the Verein Berliner Kunsthalle in Berlin, and then for the great International Exposition for the next year. In the letter he also explains he had taken the liberty of confirming the loan for these two important events and he also complains for not having concluded business in Munich, even though he is satisfied of the critics’ comments and confident that the painting would find a new buyer, ironizing in the end on the effects that the Count suffered for the long separation from the painting (“...if you really wouldn’t do without it ... I could send you a dancer – in real size, but painted! – to keep you company!!? Until the separation from the painting lasts ... *Incensum Domine*”).

But the ironic tone is not really appreciated by the Count, if in a following note addressed to Morbelli, without date and signature, he points out he would have wanted to be consulted before the new loan, and, even if he didn’t express any reprimand, he says to be anxious to have the painting back, unless it is sold.

This seems to cause a sort of hardening also in Morbelli who, in the next note (9 November), curtly replies that he can withdraw the painting before the international event in Berlin or declare the painting not for sale, if this is the request of the owner.

In the last letter (24 April 1902), Morbelli informs the Count on the dates of the exposition at Grosse Berliner Kunstausstellung, asking him to confirm the price again. Here, he also mentions his desire to start a new series of works inspired by Pio Albergo Trivulzio, with the title *Il poema della vecchiaia*.

This correspondence ends with two notes, dated in the second decade of the 20th century, sent by Olimpia Galateri, the Count’s niece, to the new owner, Professor Passardi (it is possible that the Count passed away in the meantime). In the first note, Olimpia Galateri certifies the receipt of one thousand liras paid in advance for the sale of the painting (the total cost was five thousand liras); in the second, she informs him that the painting has been sent to Milan, and, at her aunt’s request, “if he could send back to Cherasco the crate and the quilts, as they were not included in the price of the picture...”

## BIBLIOGRAFIA

- A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia*. 1885-1900, Einaudi, Torino 1981  
L. Caramel (a cura di), *Angelo Morbelli*, Mazzotta, Milano 1982  
A. Scotti Tosini, P. Pernigotti (a cura di), *Angelo Morbelli. Documenti inediti*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2006  
A. Scotti Tosini (a cura di), *Luce, controluce, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti*, Edo - Edizioni Oltrepò, Tortona - Volpedo 2007

## BIBLIOGRAPHY

- A.M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia*. 1885-1900, Einaudi, Turin 1981  
L. Caramel (ed.), *Angelo Morbelli*, Mazzotta, Milan 1982  
A. Scotti Tosini, P. Pernigotti (ed.), *Angelo Morbelli. Documenti inediti*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, 2006  
A. Scotti Tosini (ed.), *Luce, controluce, iridescenze. Pellizza e gli amici divisionisti*, Edo - Edizioni Oltrepò, Tortona - Volpedo 2007



# CAMBI AUCTION MAGAZINE

QUADRIMESTRALE D'INFORMAZIONE DELLA CAMBI CASA D'ASTE

03



**Via Senato 24**  
**CAMBI APRE A MILANO**  
Finalmente l'alta velocità

VIA SENATO 24. CAMBI OPENS IN MILAN  
HIGH-SPEED, FINALLY

**Rahmi M. Koç Müzesi Museum**

**Mercato: in crescita Arte  
Contemporanea e Orientale**

Market: Contemporary and Oriental Art growing

**Canoni estetici Yoruba**  
Yoruba aesthetics