

Sul soggiorno del pittore Antonio Mancini in Irlanda nell'autunno del 1907¹

Michele Amedei

Independent scholar (<micheleamedei@gmail.com>)

Abstract:

This essay focuses on the portraits painted by Antonio Mancini (Rome, 1852-1930) during his stay in Dublin, in autumn 1907. Mancini, who belonged to the Italian Verismo movement, painted several self-portraits as well as portraits of well known Irish figures including Ruth Shine (Hugh Lane's sister), Lady Augusta Gregory and William Butler Yeats. For the Irish intellectuals he met in Dublin Mancini became a symbol of individuality, humility and sincerity. As a result, Mancini's imagination may be interpreted in relation with that of Martin, the young protagonist of Yeats and Lady Gregory's play *The Unicorn from the Stars* (1907). This study concludes with an interpretation of Mancini's painting entitled *The Maker of Figures* donated by John Singer Sargent to the Dublin City Gallery The Hugh Lane in the early 1900s.

Keywords: Hugh Lane, Lady Gregory, Antonio Mancini, sprezzatura, W.B. Yeats

Farsi fare il ritratto diventa da parte del pittore e dei suoi personaggi quasi un rito naturale e inevitabile, un omaggio all'arte che è per Mancini "abilità che si sente nell'anima" [...], dando così dell'arte una delle definizioni più poetiche e alte che siano mai state date negli ultimi cento anni.

Corrado Maltese, 1960

1. *Dall'Italia all'Irlanda: Antonio Mancini e i committenti anglo-americani*

Il pittore italiano Antonio Mancini – di cui qui è pubblicato un ritratto dipinto dall'americano John Singer Sargent nei primi del Novecento (vedi Tavola 1) –, fu in Irlanda, nell'autunno del 1907, grazie a Hugh Lane, fondatore e direttore della Dublin City Gallery (che oggi porta il suo nome), a cui fu introdotto dal giro di amicizie legate a Sargent² durante il periodo trascorso a Londra fra il 1901 e il 1902³. Già negli anni successivi all'ottavo

decennio dell'Ottocento, Mancini aveva stretto rapporti con artisti, scrittori, e collezionisti anglo-americani. A Roma, per esempio, dalla metà degli anni Ottanta, Mancini lavorò ad alcuni ritratti di americani residenti o di passaggio in città, fra cui quello di Thomas Waldo Story, figlio di William Wetmore Story, scultore⁴, e di Daniel Sargent Curtis – parente di John Singer Sargent –, originario di Boston, e proprietario di Palazzo Barbaro a Venezia⁵. Contemporaneamente, forse con il tramite della famiglia Curtis, il Nostro fu anche in contatto con Isabella Stewart Gardner, collezionista americana⁶. Mancini ebbe del resto committenti di altre nazionalità, fra cui il conte belga Albert Cahen d'Anvers⁷, il pittore e collezionista olandese Hendrik Willem Mesdag⁸, e infine il tedesco Otto Messinger⁹.

Sfogliando le carte private di Mancini¹⁰, e scorrendo la cronaca della sua vita¹¹, si scopre però che questi, cresciuto artisticamente con il pittore *verista* Domenico Morelli a Napoli (città nella quale si trasferì da Roma con la famiglia alla metà degli anni Sessanta), fosse poco informato di quel mondo internazionale con cui fu costantemente in contatto. Ciò può attribuirsi al carattere riservato e schivo di Mancini che lo portò a chiudersi sempre più in se stesso e a dedicarsi solo alla pratica pittorica che fu l'unica e grande passione della sua vita. Gli era chiara, comunque, l'ammirazione che i committenti europei e americani nutrivano profondamente per lui e per la sua opera¹².

Intento di questo saggio non è di tracciare, sulla base dei pochi dati a disposizione, il punto di vista di Mancini sull'Irlanda¹³ – di cui egli serbò il triste ricordo d'un "freddo da lupi", d'un "tempo da cani" (Santoro 1976-1977, 87¹⁴), che mal si confaceva al suo carattere fragile, meteoropatico, facile a cadere nella depressione più profonda –, né di ricostruire nel dettaglio le vicende che lo videro prendere parte, con difficoltà visti i limiti, soprattutto linguistici¹⁵, alla vita sociale di quel posto, e di cui peraltro alcune informazioni, sarà bene rammentare, sono state già fornite da Dario Cecchi nella biografia sul pittore, pubblicata nel 1966¹⁶. Ci sarà semmai da spiegare il modo in cui l'opera e la personalità di Mancini furono recepiti, assimilati, e soprattutto interpretati, dal *milieu* di Dublino. Dalle memorie di alcuni suoi componenti, sappiamo difatti quanto egli fosse stato studiato con "fervida ammirazione" (Cecchi 1966, 230), giudicato come l'esempio di un'umanità da seguire, come la causa per cui combattere, e come uno dei migliori modelli creativi a cui tendere.

Una volta giunto a Dublino, intorno alla metà di settembre del 1907, Mancini fu dunque introdotto al circolo di artisti e scrittori che si riunivano attorno a Lady Augusta Gregory e a William Butler Yeats¹⁷, da Hugh Lane, amico di Sargent, e suo grande ammiratore. Mancini fu invitato in Irlanda per eseguire il ritratto di Lady Gregory (vedi Tavola 2), da inserire nel percorso che Hugh Lane aveva in mente per la Dublin City Gallery¹⁸; il pittore finì comunque per eseguire altri ritratti, fra cui quello di Ruth Shine (vedi Tavola 3) – sorella di Lane –, e di Yeats (vedi Tavola 5)¹⁹. A Dublino, Mancini frequentò alcuni esponenti dell'alta società irlandese che includeva, fra gli altri,

i conti Casimir Dunin Markievicz e la moglie Constance Gore-Booth, e Lord Granfield²⁰; fu pure all'Abbey Theatre dove poté assistere, senza probabilmente "raccapezzarci un'acca" (Cecchi 1966, 229²¹), ad uno dei drammi ispirati al mondo folclorico irlandese, i cui personaggi erano "poveri straccioni" (229). In città, Mancini fece pure visita ad alcune biblioteche e studi di artisti, fra cui quello di William Orpen, che aveva già conosciuto a Londra alcuni anni prima²². In compagnia di Lane, fu poi certamente a Coole Park, residenza che Lady Gregory possedeva nell'Irlanda occidentale: le iniziali del nome e del cognome di Mancini, difatti, figuravano incise in un grande albero di quella casa a fianco di quelle appartenute ad illustri personalità d'Irlanda, e ad un solo altro straniero: il filosofo italiano Mario Manlio Rossi²³. La camera d'albergo a Dublino (il Kilworth Hotel in Kildare Street), fu comunque per Mancini l'unico ricovero sereno dove rifugiarsi per sfogare i più intimi pensieri sull'arte – fermati su alcune carte, oggi custodite dagli eredi –, sui maestri che furono per lui modelli incontestati (Velazquez e altri pittori spagnoli fra Cinquecento e Seicento, e gli artisti veneziani), o esercitarsi in solitario eseguendo un numero importante di autoritratti, conservati in Irlanda, due dei quali qui pubblicati (vedi Tavole 6, 7).

Il soggiorno irlandese fu per Mancini l'occasione per ampliare il suo giro di committenti. La conoscenza di una artista come lui, già apprezzato da altre personalità importanti del mondo artistico anglo-americano, fra cui soprattutto Sargent – che tra il 1906 e il 1908 aveva eseguito un ritratto di Lane e, pochi mesi dopo il soggiorno del Nostro, ne avrebbe fatto uno invece di Yeats, a matita su carta²⁴ –, poté essere per il cenacolo di irlandesi un'inaspettata rivelazione. In quegli anni, com'è noto, quel gruppo stava tentando di costruire un'identità artistica nazionale basata sul recupero delle tradizioni popolari autoctone, che nel caso di Yeats s'innestava anche su modelli dedotti dall'eredità umanistica e rinascimentale italiana²⁵. Mancini poté rivelare loro, da un lato, la bellezza di una pittura che mostrava l'armonia tra la più nobile tradizione artistica italiana tardo cinquecentesca e del primo Seicento e le più aggiornate tendenze figurative europee del tempo, fra cui l'Impressionismo, a cui la sua opera è stata talvolta erroneamente associata²⁶; e, dall'altro, il temperamento di un uomo che preferiva la spontaneità e l'autonomia da qualsiasi regola preimposta – egli era "artista di occhio acutissimo, ma ineducabile", scrive Roberto Longhi (1984, 7) –, da leggere nella pennellata dal tratto impreciso, segno, fra l'altro, dell'emotività istintiva.

2. Dagli esordi al soggiorno irlandese: la pittura di Antonio Mancini fra tradizione e modernità

Nei quadri della giovinezza di Antonio Mancini, che risalgono agli anni Settanta quando a Napoli frequenta Domenico Morelli, il colore era steso con forza sulla tela richiamando le opere dei pittori del Seicento napoletano, in

particolare quelle di artisti spagnoli, fra cui Jusepe de Ribera, che guardavano al “crudo verismo” delle tele di Caravaggio (Dalbono 1878, 37). Con l’attenzione rivolta a quei maestri, Mancini dipingeva quadri che raffiguravano perlopiù scene di vita quotidiana, in particolare i bambini incontrati per strada “che gli erano compagni di vagabondaggi e di avventure birichine” (Zanzi 1940, 8): quei fanciulli – alla cui vista il pittore, racconta Leandro Ozzòla, “si eccitava di gioia” colpito dalla loro innocente bellezza angelica (Ozzòla 1931, 713) – furono il riflesso incondizionato della “biografia sentimentale e spirituale” di Mancini (Zanzi 1940, 11). Con la pennellata “strisciata furiosamente” sulla tela, “lasciando qui una trasparenza, lì una grassezza di colore massiccio, un pezzo di giallo in punta a un dito, un pezzo di cinabro in un orecchio, una sporatura in un altro sito” (Netti 1875, 314), Mancini illuminava gli *scugnizzi* con una luce fioca che gli accarezzava i volti pallidi, sofferenti, causati dagli stenti che la vita riservava loro. Il pittore li mostrava del resto in associazione ad oggetti che richiamavano lo sviluppo delle potenzialità dell’intelletto: un quaderno di scuola, un grande libro (vedi Tavola 8)²⁷, una scultura abbozzata²⁸, o, come nel caso de *Il piccolo savoiardo* (vedi Tavola 9), gli strumenti musicali²⁹. L’arte, nelle sue varieguate forme espressive, assieme alla conoscenza, sembra voler dire Mancini, è l’unico mezzo per riscattare un’esistenza miserabile o, come scrive il critico Tullio Massarani, l’unico mezzo “per ingannar la fame” (Massarani 1879, 312³⁰).

Dal 1883, anno in cui si trasferì da Napoli a Roma dopo aver trascorso alcuni mesi in manicomio a causa d’una depressione che lo aveva colpito a Parigi nel 1878, Mancini concentrò il suo interesse su ritratti di serve e domestiche, o su alcuni esponenti dell’alta società romana³¹ o anglo-americana³², senza perdere il gusto per il colore steso a masse sulla tela e per i forti contrasti chiaroscurali. Fra i primi anni Ottanta e la fine del primo decennio del Novecento, il colore, nota Emilio Zanzi, “si materializzava convulsamente a strati che solo raramente s’amalgamavano con l’immagine che si determinava grossa, pesante e crostosa” (Zanzi 1940, 12). Fu quella “virulenta materia” (Cecchi 1966, 229-230) che più attrasse il circolo di scrittori e artisti di Dublino. Thomas Bodkin ricorda che Mancini, quando era in Irlanda, gli spiegò quanta differenza ci fosse tra i primi quadri della sua giovinezza – periodo a cui risaliva il dipinto intitolato *La Douane*, raffigurante una giovane signorina borghese in partenza per un viaggio, che già a quel tempo era tra le collezioni di Lane – e quelli del 1907, quando all’attenzione per il dettaglio si sostituì un forte interesse per i bagliori luministici ottenuti grazie all’inserimento nella materia pittorica di “actual pigment rough pieces of tinfoil, glass or mother-of-pearl” (Bodkin 1956, tav. XXXVII). Gli irlandesi furono d’altronde anche incuriositi dal particolare procedimento tecnico adottato da Mancini durante la posa del ritratto, che gli fu ispirato dai maestri antichi, e che elaborò e perfezionò nel corso degli anni. Una fotografia del tempo trascorso a Dublino (vedi Tavola 4), che ritrae Mancini sorridente e travestito da poeta a fianco di Mrs Shine e del suo ritratto ultimato (il quadro è oggi conservato alla Dublin City Gallery The Hugh Lane), ce ne mostra l’ap-

plicazione³³. Per eseguire i ritratti, Mancini si organizzava preventivamente con un sistema di doppi teleri, grazie ai quali giungeva ad una giusta proporzione e armonia del modello. Uno di quei teleri, su cui venivano tirati fili di diverso colore da un asse all'altro in apparente disarmonia, veniva posto, come mostra la fotografia, di fronte al soggetto; e l'altro, identico al primo, anche nei fili tesi, a contatto con la tela. Alle proporzioni del ritratto, a cui l'artista giungeva grazie alla particolare tecnica poi denominata 'a graticole', Mancini associava l'audacia pittorica, ben espressa nei ritratti femminili del soggiorno irlandese, cioè quello di Ruth Shine e di Lady Gregory (anche questo è conservato a Dublino). I due quadri, d'altronde, presentano differenze³⁴: nel primo ritratto, Mancini si dimostra difatti attento a rendere l'eleganza e l'aspetto aristocratico di Mrs Shine, i tratti che più caratterizzavano la giovane modella³⁵. In linea forse con la ritrattistica inglese del Settecento – penso ai quadri di Joshua Reynolds o di Thomas Gainsborough che Mancini aveva ben in mente a Dublino³⁶ –, Mrs Shine è ritratta di tre quarti e vestita d'un abito candido, le cui pieghe, costruite tramite pennellate spesse e grumose, richiamano quelle della tunica del busto antico esibito sul piedistallo alla destra della donna. Mancini, per esaltare la giovinezza dell'irlandese, inserisce simbolicamente la natura rigogliosa alla sue spalle, e un mazzo di fiori freschi che le arricchiscono il grembo. Il ritratto di Lady Gregory, invece, è meno sofisticato nell'orchestrazione compositiva sebbene risulti più emotivamente partecipato nell'interpretazione della personalità della donna³⁷. La posa che Mancini consigliò a Lady Gregory di tenere durante la seduta, e di cui lei ci ha lasciato un'importante testimonianza³⁸, richiama i modelli del repertorio figurativo femminile del Rinascimento italiano: dalla Gioconda di Leonardo, al ritratto di Eleonora Gonzaga della Rovere, a quello di Isabella d'Este, di Tiziano³⁹. Ed è una scelta non casuale se pensiamo che Lady Gregory, nella personalità, veniva associata da Yeats alle dame cortesi del Rinascimento italiano: colte e amanti delle arti, raffinate e intelligenti, come proponeva Baldassarre Castiglione ne *Il Cortegiano*, un libro che lo scrittore irlandese, al tempo del soggiorno di Mancini a Dublino, studiava con passione⁴⁰. Mancini, che nelle "piccole cose sa scoprire e far valere l'anima di chi [...] le possiede" (Zanzi 1940, p. 10⁴¹), nel ritratto di Lady Gregory elimina la vegetazione rigogliosa dipinta alle spalle di Mrs Shine, sostituendola con un fondo scuro sul quale la luce tenue filtrata da una fonte alla nostra destra anima il volto rotondo su cui brillano gli occhi vivaci. La calda tonalità scelta dal pittore per bagnare le vivide membra di Lady Gregory, richiama così l'"incarnata colorazione smaltata di toni caldi palpitanti di sangue e di nervi" che Velazquez e Tiziano, maestri indiscussi per Mancini, utilizzavano per rendere vitali, "belli e veri", i loro modelli cortesi (Santoro 1976-1977, 254-255⁴²). Il ritratto, dice Cecchi, "piacque immensamente. E gli ammirati dublinesi considerarono subito il bizzarro Mancini alla stregua d'un grande maestro" (Cecchi 1966, 229). Il dipinto fu apprezzato, non a caso, soprattutto per le sue qualità luministiche, tant'è che Lady Gregory lo etichettò "Fiat lux" (Cecchi 1966, 229), e, in una lettera del dicembre del 1907 all'amico

John Quinn, lo definì “a wonderful picture, luminous, radiant and triumphant” (Kohfeldt 1984, 187; e Hill 2005, 219). William Butler Yeats esaltò il quadro in una poesia come “a great ebullient portrait certainly” (Yeats 1967, 369); nella poesia, Yeats riporta anche che John Synge aveva definito il ritratto “Greatest since Rembrandt”⁴³. Altri, tuttavia, giudicarono negativamente l’operato di Mancini. John Butler Yeats, per esempio, scrisse al figlio nell’ottobre del 1907 che Mancini era artista di genio ma poco serio⁴⁴, analogamente ad un critico del *Pall Mall Gazette*, il quale in un articolo del gennaio 1908, lo aveva definito come “not much more than a temporarily fashionable mannerist, whom it might have been as well to ignore” (riportato in O’Byrne 2000, 94, 97). Anche Robert O’Byrne, infine, non apprezzò la pittura né la personalità di Mancini: se gli impasti pittorici risultarono ai suoi occhi “grotesquely bombastic”, il suo comportamento ‘caricaturale’ era inaccettabile – il carattere di Mancini non piacque nemmeno ai membri del United Service Club, i quali, dice O’Byrne, “baffled [Mancini’s] incomprehensible effusions and habit of bowing low before everyone he met” (O’Byrne 2000, 95).

Il carattere del pittore, dunque ambiguo e talvolta puerile⁴⁵, rivelò al circolo di artisti e scrittori irlandesi una mente capace di sperimentare ed esibire con franchezza e libertà le più recondite fantasticherie della mente. Esempio, da questo punto di vista, è il travestimento da poeta di Mancini, esibito in occasione dello scatto fotografico in compagnia di Mrs Shine e del suo ritratto appena concluso, a cui ho fatto cenno. Mancini, del resto, improvvisò travestimenti anche quando eseguiva gli autoritratti nella solitudine della camera d’albergo a Dublino. In quelle occasioni, indossava un turbante che sistemava come un grande fiocco per creare un autoritratto d’effetto: lo strano copricapo, di tonalità chiara, assorbiva e rifletteva evidentemente la luce che sfiorando la sua fronte e il suo naso, lo illuminava con morbidezza facendolo così emergere plasticamente dallo sfondo buio. Le improvvisazioni burlesche, ilari, che nel caso degli autoritratti irlandesi furono per Mancini un modo divertente e intuitivo attraverso cui giungere ad un risultato che mostrava un’estetica ricercata, saranno da interpretare in rapporto alla sua educazione artistica. Il Verismo, a cui fu introdotto a Napoli da Domenico Morelli, gli aveva infatti insegnato a non sottrarsi mai “all’influsso di un gesto o di una voce senza ripeterli” (Sciuti 1947, 25), soprattutto se di aiuto per lo sviluppo dell’immaginazione. Esistono delle analogie, a me sembra, fra questo aspetto della personalità e dell’arte di Mancini, e quella dei protagonisti dei drammi proposti all’Abbey Theatre dal circolo di scrittori irlandesi che ne accolsero favorevolmente l’opera. Difatti, questi ultimi promuovevano, fin dai primi anni del Novecento, *plays* che ritraevano la vita ordinaria di uomini semplici, modesti, mostrando lo scontro tra il desiderio di alcuni di evadere il mondano e rifugiarsi nelle fantasticherie della mente, e la convinzione di altri secondo cui la vita pratica, attiva, fosse un beneficio per l’individuo. Le potenzialità immaginative, secondo quest’ultimo punto di vista, distrarrebbero la vocazione divina da un lato, e la produzione di

beni utili per l'intera collettività dall'altro⁴⁶. Il 23 novembre 1907, dunque poco tempo dopo che Mancini aveva lasciato l'Irlanda, all'Abbey Theatre andava in scena il dramma dal titolo *The Unicorn from the Stars*, scritto da Yeats assieme a Lady Gregory, i cui protagonisti principali sono un falegname, un giovane da lui allevato, di nome Martin, e padre John, un prete cattolico. L'opera mette in luce lo scontro di cui si diceva: quello cioè fra il desiderio di alcuni, in tal caso di Martin, di chiudersi nelle visioni fantastiche⁴⁷, e la persuasione del falegname e del prete, secondo cui le 'terribili' fantasticherie distrarrebbero il corso di un'esistenza esemplare basata sulla rettitudine, sul lavoro pratico, e sugli insegnamenti che avrebbero condotto il fedele all'incontro con Dio⁴⁸. Il punto di vista degli autori propendeva dalla parte di Martin. Dalla lettura del dramma, è chiaro come il giovane protagonista rivendicasse prepotentemente la propria autorità sulla libertà dell'anima, sui più intimi pensieri, contro il parere di padre John: "My soul is my own and my mind is my mind... you have not authority over my thoughts" (Gregory, Yeats 1908, 39). Mancini, uomo modesto, come il protagonista del dramma, poté per le qualità che abbiamo visto, rappresentare per il cenacolo di Dublino l'esempio palese del laicismo esaltato dalla figura di Martin. La nuova e più libera generazione di artisti irlandesi preferiva, difatti, ai freni imposti da alcuni esponenti della loro società, la bellezza dell'originalità nell'espressione del pensiero indipendente e libero da convenzionalismi obbligati, che influenzavano e frenavano, modificandole, le potenzialità dell'intelletto⁴⁹. I convenzionalismi, nelle parole di Martin, sono così destinati a perire, l'anima, invece no: "We will destroy all that can perish! [...] The soul of man is of the imperishable substance of the stars!" (Gregory, Yeats 1908, 92).

C'è un altro aspetto, infine, che può mettere in relazione Martin con Mancini: l'idea secondo cui la pace sperata può essere scoperta col "perenne vivere librato in un'atmosfera non terrena", magari "popolata solo di toni e di luce, e di qualche ricordo, mai di cose e di fatti reali" (Sciuti 1949, 24). Ne *Il piccolo savoiardo*, il quadretto della giovinezza di Mancini, il bimbo difatti stringe a sé il tamburello e regge un violino, e gode estatico la dolce melodia d'una musica interiore, con lo sguardo rivolto verso l'alto, come quando cerchiamo l'ispirazione o siamo presi da pensieri intimi e segreti. Dolce melodia intima e ulteriore, di cui pure Martin è partecipe ad un certo punto nel dramma del 1907: "That music, I must go nearer", confessa ad alta voce quel giovane nel momento della sua estasi, "... sweet, marvellous music [...] high, joyous music" (Gregory, Yeats 1908, 118). "This is what they call ecstasy", tenta poi di spiegare proprio Martin ai compagni che attoniti lo hanno assistito mentre lui 'viaggia' liberamente, e con piacere, nei meandri della sua fantasia: "But there is no word that can tell out very plain what it means. That freeing of the mind from its thoughts. Those wonders we know; when we put them into words, the words seem as little like them as blackberries are like the moon and sun" (Gregory, Yeats 1908, 43).

Penso che le analogie fra Martin e Mancini possano spiegare il motivo per cui Yeats menzionasse nel 1908 il pittore italiano nel tentativo di difendere con

ostinazione il proprio e l'altrui operato per la rinascita della sperata Unità laica fra le arti in Irlanda⁵⁰. “Every trouble of our Theatre in its earliest years, every attack on us in any years”, scrive difatti Yeats, “has come directly or indirectly either from those who prefer Mr. Lafayette to Signor Mancini [*sic*], of from those who believe, from a defective education, that the writer who does not help some cause, who does not support some opinion, is but an idler, or if his air be too that, the supporter of some hidden wickedness” (Yeats 2005, 737). L'istintività esibita da Mancini nel momento della sua creazione, poté mostrare ai suoi modelli irlandesi i sentimenti più profondi e sinceri, quelli che rendono manifesta la bellezza della “primavera dell'umanità” (Sciuti 1949, 24). Mancini, difatti, scrive Saverio Kambo,

[...] comincia [a dipingere] dapprima, scherzoso, bonario, quasi contro voglia. Poi, come la febbre della creazione poco a poco lo investe, si fa silenzioso e cupo; e il volto si trasforma e si contrae come per spasimo. Gli occhi sfavillano. Dalle labbra gli partono parole spezzate, mentr'egli, con foga giovanile, va e viene irrequieto dinanzi alla tela; lanciando nervosamente tre o quattro colpi di pennello, e ritraendosi a misurare il risultato [...]. L'esaltazione cresce man mano che il lavoro procede. La battaglia è, ormai, tutta impegnata a fondo con la Natura, sfinge sublime e tremenda [...]. E infine, ansante ma non stanco, egli per quella mattina desiste dal lavoro; e la calma torna ben presto, e con essa il sorriso arguto e la parola umile e buona. (1922, 15)

Fra tutti gli irlandesi, fu Yeats, scrittore interessato e attratto dai misteriosi processi creativi dell'essere, a rimanere più colpito dal temperamento, dalle potenzialità artistiche e umane di Mancini⁵¹: “He is the man who splashes on great masses of colour, so that his painting looks at times as if it were modelled in relief” (Yeats 2005, 737), scrive difatti all'amica Annie Horniman, il 6 ottobre 1907, raccontandole l'incontro con il pittore italiano. “He is a dear creature with no English. I met him last night”, proseguiva Yeats nella missiva. La sera in questione fu forse quella in cui Mancini gli eseguì un ritratto a pastello su carta in poco più di un'ora “with great vehemence and costant cries” (Yeats 2005, 737); pastello che fu poi pubblicato da Yeats nel frontespizio del quinto volume di *The Collected Works in Verse & Prose of William Butler Yeats* (1908)⁵². La luce, protagonista anche qui del ritratto, è il mezzo attraverso cui Mancini fa emergere dal fondo buio l'esile figura dello scrittore, che sembra vibrare grazie al pastello steso sulla superficie con tocchi febbrili, brevi e intensi. “I am naturally delighted with him”, scrive sempre Yeats all'amica, “as he presented me with a large chrysanthemum and with a vehement gesture of his lifted hand, and standing on tip toes cried out in French, “The Master is very tall – very beautiful” ” (Yeats 2005, 737).

3. *William Butler Yeats, Antonio Mancini, e la 'sprezzatura'*

Penso che l'abilità e l'originalità creativa di Mancini, il gesto irresoluto e subitaneo del pennello intriso di colore e poi steso sulla tela con veemenza, o

quello del pastello che strisciando con forza sulla superficie creava effetti palpanti “di misteriosità incantevoli” (Kambo 1922, 14), convinse Yeats nell’idea che l’arte dell’italiano fosse un valido esempio di quella *sprezzatura* cortese di cui Baldassarre Castiglione parlò ne *Il Cortegiano*. Nel 1907, a seguito di un viaggio in Italia con Lady Gregory che segnerà per sempre la sua esistenza, Yeats lesse con passione la traduzione del libro di Castiglione, e ne trasse pensieri, speranze, e modelli, per la tanto agognata Unità fra le arti in Irlanda⁵³. Fu soprattutto la *sprezzatura* e le sue ‘applicazioni’ in arte, ad averlo profondamente incuriosito. Se da un lato, difatti, Yeats considera la *sprezzatura* in rapporto agli artisti in un saggio dal titolo *Poetry and Tradition*, che fu pubblicato nell’agosto del 1907, poche settimane prima dell’arrivo di Mancini in Irlanda⁵⁴, dall’altro negli anni a venire tenterà di studiarla in rapporto alla poesia⁵⁵.

Nelle *cose fatte “senza fatica e quasi senza pensarvi”* (questa fu la spiegazione del termine ‘sprezzatura’ data da Castiglione), in cui l’individuo mostra l’autonomia rispetto a regole imposte da fonti esterne (la “self-possession” di cui Yeats parla nel 1907), Mancini svelò agli amici irlandesi le “sensible impressions of the free mind” (Yeats 1912, 127): *impressioni* che potevano esser scorte nella deliberata schiettezza del pittore d’esprimere con libertà le diverse *forme* che possono nascere dal confronto con se stesso e con l’*altro*, oppure nel preferire l’emozione innata alle ottusità, alle confuse generalizzazioni. “In life courtesy and self-possession”, scrive difatti Yeats, “are the sensible impressions of the free mind, for both arise out of a deliberate shaping of all things, and from never being swept away, whatever the emotion, into confusion or dulness” (Yeats 1912, 127). Mancini, un pittore sempre alla ricerca di un “mysterious process like that of the Evil Eye” (Gregory 1921, 93), esaltava attraverso uno stile che preferisce all’*affettazione* – a cui Castiglione opponeva la *sprezzatura* –, la bellezza sincera, di cuore, del gesto libero da convenzioni imposte da fonti esterne; ma esaltava anche, e sorprendentemente in accordo con le speranze di Yeats nel 1907, l’elogio della vita in tutte le sue *forme*⁵⁶.

Il “touch of extravagance, of irony, of surprise” (Yeats 1912, 129), esibito da Mancini in diverse occasioni durante il soggiorno a Dublino, rivelò agli irlandesi la “freedom of self-delight” che è compagna, sempre secondo Yeats, di quella “gioiosa fantasia” che vive nel cuore e nell’arte dell’uomo ch’è consapevole dell’irriducibile *verità* dell’esistenza. “This joy [...] remains in the hands and in the tongue of the artist”, scrive Yeats nel saggio sulla poesia e la tradizione, “but with his eyes he enters upon a submissive, sorrowful contemplation of the great irremediable things” (Yeats 1912, 129-130).

Quest’ultimo pensiero sull’artista Creatore e la sua opera, fornisce a parer mio una chiave attraverso cui è possibile comprendere non solo i quadri giovanili di Mancini dove poveri bambini mostrano la tristezza, il dolore, oppure la gioia dell’ordinaria quotidianità; ma soprattutto è di aiuto per la lettura del dipinto donato alla Dublin City Gallery The Hugh Lane da John Singer Sargent, dal titolo *The Maker of Figures* (vedi Tavola 10). Sargent, artista

chiave per la fortuna di Mancini nel mondo anglo-americano, aveva individuato nell'arte del pittore italiano il simbolo di una umanità da promuovere fra quanti preferivano ai freni imposti dall'educazione rigida, la bellezza del sentimento puro e sincero: "Dappresso alle audacie [pittoriche] magnifiche", scrive a tal proposito Kambo contemplando la pittura di Mancini, "è tutta un'ondata di calda sincerità, di profonde convinzioni, d'intensa passione. Non per nulla il Maestro usa spesso ripetere che la sincerità, nell'arte come nella vita, è, prima o poi, il segreto della vittoria" (Kambo 1922, 13). Sargent, commosso dall'umanità di Mancini, oltre a regalare un'opera alla galleria di Dublino, scelta tra le varie tele di pittori italiani di sua proprietà⁵⁷, fu probabilmente il mediatore per l'acquisto di un'altra, stavolta raffigurante San Giovanni Battista, fra l'amica Ms Hunter, proprietaria del quadro, e il Museum of Fine Arts di Boston (luogo nel quale l'opera è tutt'oggi custodita⁵⁸), confessando che quel dipinto "would be one of the very best pictures as far as better painting is concerned in the museum" (Hiesinger 2007, 106).

The Maker of Figures ritrae l'amato padre di Mancini nelle vesti di 'figurinaio', l'umile artigiano di figurine di gesso che negli inverni rigidi stava chiuso nella bottega a produrre in serie quelle suppellettili poi vendute da ambulante nelle stagioni più miti. Come nei ritratti irlandesi, Mancini costruisce le forme attraverso la luce dando corpo e materia al 'figurinaio' – circondato da un ambiente domestico assai modesto – e soprattutto ai gessi, candidi, che l'uomo tiene affettuosamente stretti a sé. Il quadro, in accordo con quanto diceva Yeats sull'artista Creatore, è così di invito alla contemplazione di una dolorosa umiltà che il 'figurinaio' rende grande, come grande è la sua arte – cioè i suoi gessi, fonte per lui di sostentamento quotidiano –, e infine bella, come belli sono i fiori che, recisi, figurano lì quali unici e pochi compagni di vita.

Note

¹ Ringrazio Fiorenzo Fantaccini per avermi aiutato nella fasi cruciali del saggio e per aver permesso la sua pubblicazione; grazie a Lorenzo Gnocchi che ha pazientemente e più volte con me discusso sull'operato di Mancini in Irlanda, nonché supervisionato lo scritto. Ringrazio poi Emanuela Santoro e Marino Gallo, per la gentilezza con cui hanno messo a disposizione i documenti di loro proprietà, e infine Giovanna Bestagini Bonomi.

² I primi contatti fra Sargent e Mancini coinciderebbero con il secondo soggiorno parigino di quest'ultimo tra il marzo 1877 e il maggio del '78. In quel periodo, Mancini, per il tramite, fra gli altri, del pittore italiano Giuseppe De Nittis, entra in contatto con alcune personalità importanti del mondo artistico e letterario parigino – (cfr. Ozzòla 1931, 710): "A Parigi li ho conosciuto tutti, io [Mancini]. Sargent e Paul Bourget mi portavano dappertutto. Ho conosciuto Boldini, De Nittis, Manet, Degas e tanti altri". Di recente Manuel Carrera ha ricostruito i rapporti tra Mancini e Sargent nel periodo in cui l'italiano fu a Londra per eseguire un importante numero di ritratti ad esponenti della società edoardiana (Carrera 2012, 153-180).

³ Mancini fu in Irlanda perché incoraggiato proprio da Hugh Lane, col quale aveva stretto amicizia a Londra nel 1902 quando frequentava Sargent e alcuni esponenti della famiglia Hunter, amici di Lane (Cecchi 1966, 225-226). Dopo quel primo incontro, Mancini fu in contatto con Lane a Roma nel dicembre del 1904, occasione nella quale gli eseguì il ritratto,

oggi nelle collezioni della National Gallery di Londra. Da un documento conservato nelle carte degli eredi di Mancini, inoltre, sappiamo che in quell'occasione Lane offrì al pittore una buona somma di danaro per velocizzare la conclusione di uno di tre quadri che in prima istanza sarebbero dovuti entrare a far parte della Dublin City Gallery. Scrive Mancini a Sargent nel 1904: "Il Gentilissimo Signor Lane [...] pensò di volermi aiutare lasciandomi 50 lire cinquanta sterline per finire un dipinto. Volle anche accertarmi che l'altri due li terminassi per lui. I tre lavori sarebbero a suo dire per la Galleria Nazionale di Dublino Irlanda acquistati, ed esposti e col pagamento ripeto di lire 150 sterline i 3 lavori medesimi" (lettera di Mancini a Sargent, da Roma, del 4 dicembre 1904 [collezione privata], trascritta in Santoro 1976-1977, 251-253). Non è chiaro quali fossero i tre dipinti cui fa Mancini accenna nella missiva; certo è che al momento della sua apertura, nel 1908, la Dublin City Gallery aveva tra le sue collezioni nove opere dell'italiano, le quali coprivano l'intera carriera del pittore: da *La Douane*, quadro che raffigura un'elegante giovane borghese pronta per un viaggio, dipinto negli anni Settanta, al più recente *Ritratto del Marchese Giorgio Capranica del Grillo* (1889), committente e amico di Mancini (per la lista completa delle opere di Mancini esposte nella Dublin City Gallery The Hugh Lane, si veda Gwynn 1961, 31-50). Sui rapporti fra Mancini e Lane segnalò anche le sette lettere inviate fra l'aprile del 1907 e il 1909 dal pittore italiano all'irlandese, conservate presso la National Library of Ireland (Ms. 27,764).

⁴William Wetmore Story e il figlio Thomas Waldo erano scultori americani attivi a Roma, dove il primo era giunto alla metà del secolo. I due avevano lo studio in via San Martino della Battaglia al Macao, e la casa all'ultimo piano di Palazzo Barberini. A Thomas Waldo Story, Mancini eseguì un ritratto (forse all'inizio degli anni Novanta), oggi disperso. Gli Story erano un punto di riferimento per gli americani di passaggio o residenti a Roma. Nel 1883 Sargent, arrivato in città, introdusse con molta probabilità gli Story a Mancini, con i quali rimase in contatto almeno fino al primo decennio del Novecento. Sugli Story e Roma si vedano Vance 1989, 189-193; Lawrence 2009, 1, 67-85; sui rapporti tra Mancini e gli Story cfr. Carrera 2012, 153-154, nonché un gruppo di lettere inviate da Mancini agli Story (soprattutto a Waldo), trascritte in Santoro 1976-1977, 189-190, 201-202, 206-210, 220-225, 235-238, 245-247.

⁵Mancini aveva eseguito un ritratto a Daniel Curtis attorno al 1886 (il ritratto, oggi custodito in una collezione privata, è pubblicato in McCauley, Chong, Mamoli Zorzi, Lingner 2004, 55, n. 39); con lui, e con il figlio Ralph, pittore, aveva intrattenuto una fitta corrispondenza fino ai primi anni Novanta (vedi Santoro 1976-1977, 187-189, 190-191, 192-194, 211-215, 230-234).

⁶Sulla famiglia Gardner, cfr. McCauley, Chong, Mamoli Zorzi, Lingner 2004, in particolare 238-239. Nel settembre del 1884, risulta che Mancini avesse spedito a Isabella Stewart Gardner da Roma una cassa contenente un dipinto a olio, forse *The Stendard Bearer of the Harvest Festival*, ancor oggi parte dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (vedi Santoro 1976-1977, 187).

⁷Il conte Cahen, di origini belghe ma residente a Parigi, fu un musicista e un appassionato viaggiatore amante dell'Italia; fu protettore di Mancini fin dai tempi della sua giovinezza artistica a Napoli, negli anni Settanta (vedi Cecchi 1966, 39 ss.).

⁸Sui rapporti fra Mancini e l'Olanda vedi Pennok 1987; sui quadri di Mancini della collezione di Mesdag, cfr. F. Leeman, H. Pennok, S. de Bodt 1996, 254-266.

⁹Sui rapporti fra Mancini e Messinger vedi Cecchi 1966, 223 ss.

¹⁰Molte di queste carte sono state trascritte da Emanuela Santoro nella sua tesi di laurea (Santoro 1976-1977).

¹¹La migliore guida per la biografia di Mancini è Cecchi 1966.

¹²"La squisitezza del gent. animo e più nobile cuore del sign. Daniele Curtis", scriveva a tal proposito Mancini, da Roma, nel febbraio del 1891 a Waldo Story, "a conservato per me un'affezione [sic] caritatevolissima" (lettera trascritta in Santoro, 1976-1977, 220). In un'altra occasione Mancini scrive, stavolta a Mesdag, dopo che questi gli aveva fatto richiesta d'un numero importante di dipinti: "Sempre ò inteso con piacere che le sue marine all'Esposizione Universale di Parigi piacquero moltissimo, non ò avuto ancora la fortuna di vederne alcuna

se mi potessero inviare qualche fotografia ne sarei oltremodo felice e riconoscente” (lettera di Mancini a Mesdag, da Roma, del 9 gennaio 1890, trascritta in Santoro 1976-1977, 206).

¹³ Non sono molti i pensieri di Mancini sull’Irlanda: le uniche testimonianze scritte del pittore sul soggiorno a Dublino, sono alcuni appunti, oggi custoditi tre le carte degli eredi, poi trascritti in Santoro 1976-1977, 86-87, e 253-256. L’unico che comunque riporta qualche informazione più dettagliata sul soggiorno di Mancini in Irlanda è Dario Cecchi 1966, 228-230. Più di recente Ulrich W. Hiesinger ha brevemente considerato il soggiorno di Mancini in Irlanda in occasione di una mostra a lui dedicata a Philadelphia (vedi Hiesinger 2007, 88-90).

¹⁴ “Io non avrei mai creduto”, scrive Mancini dopo il suo soggiorno in Irlanda, “senza averlo veduto questo spettacolo supremo dell’arte e degli artisti [irlandesi], con freddo da lupi con questo tempo da cani ladro chiuso come in prigione col calore dei sentimenti dell’arte e del sole che dispare e riappare” (Santoro 1976-1977, 87).

¹⁵ Scrive difatti Lady Gregory: “He would explain in almost incomprehensible French, though sometimes turning to little less comprehensible Italian” (Gregory 1921, 92).

¹⁶ Vedi Cecchi 1966, 228-230.

¹⁷ Yeats, nelle lettere agli amici del tempo in cui Mancini fu a Dublino, chiamava il Nostro erroneamente “Manchini”: vedi Kelly, Schuchard 2005, 737, 754.

¹⁸ Scrive William Butler Yeats all’amica Annie Horniman, il 6 ottobre 1907: “He [Mancini] has come to paint Lady Gregory for Hugh Lane’s new Gallery” (lettera trascritta in Kelly, Schuchard 2005, 735-738).

¹⁹ Il ritratto a pastello di William Butler Yeats, di cui non sono riuscito a trovare l’attuale ubicazione, fu pubblicato nel frontespizio del quinto volume di *The Collected Works in Verse & Prose of William Butler Yeats* (1908); negli altri volumi, e sempre nel frontespizio, figuravano i ritratti di Yeats eseguiti da John Singer Sargent (fatto per sostituire quello di Augustus John che non piacque a Yeats e agli amici), da Charles Shannon, e da John Butler Yeats (cfr. Kelly, Schuchard 2005, LXXIV). Fra le collezioni della Dublin City Gallery The Hugh Lane, risultano anche due ulteriori ritratti eseguiti con tutta probabilità da Mancini durante il suo soggiorno irlandese: quello di E. P. Alabaster, esperto d’arte (a matita su carta), e quello del “Signor Valero”, cantante d’opera (olio su tela).

²⁰ Cecchi 1966, 228-229.

²¹ “Lady Gregory ieri sera mi condusse col nepote [Hugh Lane] all’Hotel Metropolitaine a cena, e poi al Teatro Nazionale di Dublino con soggetto di poveri straccioni irlandesi, poemi di tradizioni loro”.

²² Cecchi 1966, 230. In un documento scritto nei momenti passati in solitudine al Kilworth Hotel, e riprodotto in Santoro 1976-1977, 254, Mancini scrive: “Dunque ebbi 4000 franchi per un grande ritratto del Signor Lane a Roma eseguito ed ora a Londra presso lo studio d’un pittore che qui ò ricevuto l’onore di conoscere. Il Signor Orpen si pronunzia è il Signor Orpen giovane e con moglie e figli ora è qui a Dublino. Il Signor Orpen si chiama ma ignoro come si scriva il nome dell’irlandese artista che anche à esposto dei bei suoi dipinti fra tutti bravi ed eccellenti artisti Irlandesi come Lavery [sic] – come Schannon [sic] ed altri tanti Maestri che ignoro il nome, ma non i bellissimi lavori esposti in questi immensi saloni irlandesi”. Mancini fa riferimento a John Lavery, ritrattista nato a Belfast ed interessato alla pittura ‘di genere’, e a Charles Heslewood Shannon, pittore inglese della così chiamata ‘Scuola di Glasgow’. Nel catalogo della Dublin City Gallery The Hugh Lane appartenuto a Mancini, oggi di proprietà dei suoi eredi, il pittore italiano ha scritto in corrispondenza dell’opera di Lavery fra le collezioni di quella galleria: “In persona l’ho conosciuto a Londra” (informazione riportata in Santoro 1976-1977, nota 63, 297); in corrispondenza invece del nome e delle relative opere di Shannon, Mancini scrive: “O’ conosciuto l’autore nel suo studio a Londra, conosciuto lui, la figlia, la moglie a Londra suo studio” (Santoro 1976-1977, nota 64, 297).

²³ Vedi Rossi 1974, 153. Oltre a quelle di Rossi e Mancini, fra le iniziali che figuravano nella corteccia del grande albero a Coole Park, v’erano quelle di William Butler Yeats, George

Bernard Shaw, George W. Russell, Douglas Hyde, Sean O'Casey, e George Moore. Lady Gregory aveva fatto firmare a Mancini anche un ventaglio, "in ivory and white brocade", nel quale figuravano, fra gli altri, i nomi di Sir Edwin Arnold, Henry James, Theodore Roosevelt, Lecky, Froude, John Morley, William Orpen, Paul Bourget, Mark Twain, Horace Plunkett, Thomas Hardy, Ellen Terry, Augustus John, Kipling, Nansen, Bernard Shaw, Jack Yeats, Edward Martyn, John Synge, John Eglinton, Sean O'Casey e George Moore (Coxhead 1966, 31).

²⁴ Il ritratto di Lane dipinto da Sargent fu commissionato dalla Dublin Public Commission nel 1906 (vedi Ormond, Kilmurray 2003, 178-180), e quello di Yeats, dallo stesso scrittore. Yeats, difatti, dopo aver deciso di non pubblicare nel frontespizio del primo volume di *The Collected Works in Verse & Prose of William Butler Yeats* il ritratto a lui eseguito da Augustus John nel dicembre del 1907, chiese a Sargent di fargliene uno, presumibilmente nei primi del 1908 (vedi Kelly, Schuchard 2005, LXXIV).

²⁵ Vedi Fantaccini 2009.

²⁶ Dico *erroneamente* poiché Mancini non amava gli impressionisti. Leandro Ozzola, in un articolo su Mancini del 1931, dice difatti che il Nostro pittore "non era un ammiratore dell'Impressionismo francese, né condivideva naturalmente l'adorazione che gli artisti di quel tempo tributavano ai massimi rappresentanti di quella scuola" (Ozzola 1931, 709). Lo stile di Mancini fu avvicinato a quello dei pittori impressionisti prima da Virginio Guzzi (1943, 14-15), e poi da Roberto Longhi nella prefazione al libro sulla storia dell'Impressionismo di John Rewald, del 1949 (poi ristampata in Longhi 1984, 1-24, col titolo *L'Impressionismo e il gusto degli italiani*). Guzzi, in particolare, scrive: "La verità è che Mancini non aveva alcuna voglia di farsi assorbire da quei pittori [impressionisti] ch'ebbe un giorno a giudicare (e non diciamo a ragione) 'nu poco presuntuosi'"; e prosegue: "L'impressionismo, va bene. Ma cos'è quell'amore per Rembrandt se non un persistere e un nuovo atteggiarsi, nel suo gusto, del luministico Seicento napoletano? E quell'amore per Tiziano vecchio? E ricorrere d'altra parte col pensiero a un Velazquez, a un Franz Hals non voleva dire l'intenzione di scavalcare superbamente i vicini e rifarsi, come aveva fatto un Manet, alle fonti, per attingervi quella sensualità coloristica e quella rapidità, quella concisione e scoperta sintassi costruttiva che sembravano essere i modi naturali della pittura moderna?".

²⁷ Vedi i quadri *Lo scolaro povero* (1875), *Lo studio* (1875 c.ca), e *Bambina che legge* (1878), riprodotti in Mantura, Di Majo 1991, n. 6, 8, 14.

²⁸ Vedi *Un ragazzo povero con una statuetta*, del 1875-1878 (Mantura, Di Majo 1991, n. 15).

²⁹ Sui ritratti di scugnizzi con strumenti musicali vedi anche *Scugnizzo con chitarra* (1877), e *Saltimbanchi con violino e chitarra* (1877) riprodotti in Serafini 2013, n. 58, 59.

³⁰ "Dimandane al Mancini e a' que' suoi fanciulli che ascendono la corda del funambolo, che si smezzano una crosta di pane, che, precoci d'ingegno e rachitici di fibra, cercano ingannar la fame tra gli scartafacci della scuola". Sull'interpretazione di un gruppo di quadri di Mancini, raffiguranti gli *scugnizzi*, eseguiti nella giovinezza del pittore, rimando anche al saggio di Alfano 2005, 76-103.

³¹ Vedi *La servetta* (1885-1890), *Donna con calamaio* (1885-1890), *Ritratto di Elvira Santini* (1887), pubblicati in Mantura, Di Majo 1991, n. 23, 24, 26.

³² Mi riferisco al ritratto di Thomas Waldo Story (vedi nota 4) dipinto probabilmente da Mancini all'inizio degli anni Novanta, e non rintracciato.

³³ Esistono altre fotografie che mostrano il procedimento tramite il quale Mancini eseguiva i ritratti, come la fotografia che ritrae le modelle de *Il paggio nero* (quadro dipinto fra il 1912 e il 1918) nello studio di Mancini improvvisato nella Villa Jacobini, a Frascati, di proprietà del committente francese Fernand Du Chêne De Vère, e un'altra che invece raffigura Mancini nello studio, attorno al 1927, che ritrae il nipote Alfredo (rispettivamente tav. 44 e 52 in Cecchi 1966).

³⁴ I documenti ci informano che Mancini aveva eseguito due ritratti di Lady Gregory: il primo durante le settimane trascorse a Dublino, e qui riprodotto; e l'altro, a Londra nel dicembre del 1907. Mancini volle fare un secondo ritratto a Lady Gregory poiché non era soddisfatto

del risultato ottenuto nel primo. In una lettera di Yeats a Lady Gregory, del 5 dicembre 1907 (trascritta in Kelly, Schuchard 2005, 787), egli avverte l'amica che "Lane was round to day about Mancini readiness to do you for £50. I suppose he has written & that you will go to London. I think Lane thought you should go before Mancini started on a round of visits he has planned". Lady Gregory, dal canto suo, confessa a Lane, in una lettera di quei giorni (in parte trascritta in Kelly, Schuchard 2005, nota 5, 788), che il viaggio da Dublino a Londra l'aveva molto stancata; chiede, inoltre, all'amico informazioni su Mancini: "If he [Mancini] is not ready for my sittings, perhaps you could [sic] let me have a *wire early* tomorrow – I told Yeats to ask you this if he should [sic] see you tonight". Il secondo ritratto di Lady Gregory, di cui non sono riuscito a trovare l'attuale collocazione né una riproduzione fotografica, fu da lei definito di grande bellezza (vedi Gregory 1921, 92-93).

³⁵ Vedi Coxhead 1966, 131-132.

³⁶ Vedi nota 42.

³⁷ Sul ritratto di Lady Gregory, vedi, in particolare, De Petris 2004, 37-48.

³⁸ Riporto l'intero passo in cui Lady Gregory racconta la sua seduta: "I sat in a high chair in an old black dress, in front of a brown curtain lent by Miss Purser. Mancini set up a frame in front of me. He pinned many threads to this, crossing one another; their number increased from day to day, becoming a close network. The canvas on which he painted was crossed very little by little with a like network. This [...] was not his own method, but had been the method of some great master. Having put up a new thread or two he would go to the very end of the long room, look at me through my net, then begin a hurried walk which turn to a quick trot, his brush aimed at some feature, eye or eyebrow, the last steps would be a rush, then I needed courage to sit still. But the hand holding the brush always swerved at the last moment to the canvas, and there in its appropriate place, between its threads, the paint would be laid on and the retreat would begin" (Gregory 1921, 92).

³⁹ I quadri di Tiziano sono riprodotti in Phillips 2008, 145, 147.

⁴⁰ Vedi Fantaccini 2009, 37-40.

⁴¹ Scrive Emilio Zanzi che la "perfetta distribuzione delle luci" da parte del pittore, "fa vivere ogni cosa": "L'artista italiano anche nelle piccole cose sa scoprire e far valere l'anima di chi le ha confezionate, o le possiede" (10)

⁴² Si leggano le considerazioni che Mancini sulla vitalità luministica dei pittori del Sud e la freddezza di quella degli artisti del Nord: il brano, appuntato in un foglio custodito presso gli eredi, è trascritto in Santoro 1976-1977, 254-255: "E dove che amano gli antichi – Velazquez – che dire dei Veneziani e dei Spagnuoli od Italiani creati tutti dalla luce sprofondano in incarnata colorazione smaltata di toni caldi palpitanti di sangue e di nervi i più sentiti per il bello e il vero lontano qui non piacere le note delle nebbie fitte che solamente a dipingere quelle malinconie un pittore e la modella che posa morirebbero dalla umidità od al freddo ed allora quanto a ragione la tradizionale arte inglese dei suoi maestri 1900 e che rivedevo con eroi che storpia i ritratti condannati tutti da quegli illustri Signori che posavano assurdi belli e vani se l'Artista celebre che li dipingeva per la sua gloria di riconosciuta abilità non li dominava tutti a tradurli per la sua pittura saporita come nel Reynolds, e Guinsbury, o Laurens ecc...ecc... Infine io lo stimo ed ammiro ma che a differenza di quei tempi all'opposto annichilito povero come oggi si fa da certi un'arte da nonsocchi".

⁴³ Cfr. la poesia di Yeats intitolata *The Municipal Gallery Re-Visited* (1937): "Mancini's portrait of Augusta Gregory, / 'Greatest since Rembradt', according to John Synge".

⁴⁴ John Butler Yeats aveva del resto fatto un ritratto a Mancini a matita su carta, oggi conservato tra le collezioni della Sligo Municipal Art Collection; il disegno è pubblicato in Murphy, Pyle, Woods 2003, 35.

⁴⁵ Vedi Sciuti 1947, 24.

⁴⁶ Vedi Runcini 2001, 234.

⁴⁷ Martin, una volta provata la bellezza della *fantasticheria*, si chiede con insistenza nel dramma: "How can I get back to that place?" (Gregory, Yeats 1908, 32).

⁴⁸ Il prete, alla domanda di Martin, lo ammoniva come segue: “You must not go back, you must not think of doing that. That life of vision, of contemplation, is a terrible fate, for it has far more temptation in than the common life”. E il falegname, dal canto suo, così si rivolge a Martin: “But put it out of your mind. There is no man doing business that can keep two things in his head” (Gregory, Yeats 1908, 36).

⁴⁹ Vedi Runcini 2001, 231-232.

⁵⁰ Vedi Fantaccini 2009, 18.

⁵¹ Nel dicembre del 1907, Yeats mostrò a Ralph Shirley, esperto di occultismo, una riproduzione fotografica del ritratto che Mancini aveva eseguito a Lady Gregory pochi mesi prima, ed ebbe la conferma che “those Jupiter and Scorpio people”, fra cui anche Mancini, “have such a grand way with them” (Kelly, Schuchard 2005, n. 12, 796).

⁵² Gregory 1921, 93: “The pastel which I still have”, raccontava Yeats a Lady Gregory a proposito di quel pastello, “was an evening’s work. Mancini put his usual grill of threads where the picture was to be and another grill of threads corresponding exactly with it in front of me. He did not know anything about me, we had no language in common, and he worked for an hour without interest or inspiration. Then I remembered a story of Lane’s. Mancini, Italian peasant as he was, believed that he would catch any illness or deformity of those whom he met. He was not thinking of microbes, but of some mysterious process like that of the Evil Eye. He had just been painting someone who had lost a leg, and whose cork leg he believed was having a numbing effect on his own. He worried Lane with his terror – ‘My leg is losing all power of sensation’, he would say at intervals. The thought of this story made me burst into laughter, and Mancini began to draw with great excitement and rapidity”.

⁵³ Vedi Fantaccini 2009, 33-45.

⁵⁴ Vedi Yeats 1912, 124.

⁵⁵ Vedi Fantaccini 2009, 44.

⁵⁶ Vedi Yeats 1912, 124: “Three types of men have made all beautiful things, Aristocracies have made beautiful manner, because their place in the world puts them above the fear of life, and the countrymen have made beautiful stories and beliefs, because they have nothing to lose and so do not fear, and the artists have made all the rest, because Providence has filled them with *recklessness*”.

⁵⁷ Jacques-Émile Blanche visitò lo studio di Sargent a Londra nei primi del Novecento e vide che in possesso del pittore, fra gli italiani, c'erano “de toiles de Mancini, de Boldini, de Morelli” (Blanche 1928, 62).

⁵⁸ Il *San Giovanni Battista* (1901-1902) di Mancini è riprodotto in Hiesinger, 2007, Tavola 37.

Opere citate

Alfano Marco (2005), *L'ombra e il silenzio. Gaetano Forte, Stanislao Lista, Antonio Mancini*, Salerno, Edizioni 10/17.

Blanche J.-É. (1928), *Propos de peintre: de Gauguin à la Revue Nègre*, Paris, Emile-Paul Frères.

Bodkin Thomas (1956), *Hugh Lane and His Pictures*, Dublin, The Arts Council.

Carrera Manuel (2012), “Antonio Mancini in Inghilterra. Il rapporto con John Singer Sargent”, *Storia dell'arte* 33, 153-180.

Cecchi Dario (1966), *Antonio Mancini*, Torino, UTET.

Coxhead Elizabeth (1966 [1961]), *Lady Gregory. A Literary Portrait*, London, Secker & Warburg.

Dalbono C.T. (1878), “Periodo d'arte de' Veristi (Da chi partissero i Veristi)”, in Id., *Ritorni sull'arte antica napoletana*, Napoli, Tip. de' classici italiani, 32-40.

- De Petris Carla (2004), "Lady Gregory and Italy: A Lasting and Profitable Relationship", *Irish University Review – A Journal of Irish Studies* 34, 1, 37-48.
- Fantaccini Fiorenzo (2009), *W. B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze, Firenze UP.
- Gregory Lady Augusta (1921), *Hugh Lane's Life and Achievement, with Some Account of the Dublin Galleries*, London, John Murray.
- Gregory Lady Augusta, Yeats W.B. (1908), *The Unicorn From the Stars and Other Plays*, New York, Macmillan; accessibile online alla pagina <<https://archive.org/details/unicornfromstar01yeatgoog>> (05/2014).
- Guzzi Virgilio (1943), *Antonio Mancini*, Roma, Tumminelli.
- Gwynn Denis et al. (1961), *Tribute to Sir Hugh Lane*, Cork, Cork UP.
- Hiesinger U.W., ed. (2007), *Antonio Mancini. Nineteenth-Century Italian Master*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Art Museum, 2007), New Haven, Yale UP.
- Hill Judith (2005), *Lady Gregory. An Irish Life*, Sparkford, J. H. Haynes & Co. Ltd.
- Kambo Saverio (1922), *Antonio Mancini*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Kohfeldt M.L. (1984), *Lady Gregory. The Woman Behind the Irish Renaissance*, London, André Deutsch.
- Lawrence Kathleen (2009), "Where's Waldo? The Disturbing Disappearance of the Gilded Age Anglo-American sculptor Waldo Story", *The Sculpture Journal* 18, 1, 67-85.
- Leeman Fred, Pennok Hanna, de Bodt Saskia, eds (1996), *Museum Mesdag: Catalogue of Paintings and Drawings*, Amsterdam, Van Gogh Museum.
- Longhi Roberto (1984), *L'Impressionismo e il gusto dei primitivi* (1948), in Id., *Studi sull'Otto e Novecento*, Firenze, Sansoni, 1-24.
- Mantura Bruno, Di Majò Elena, a cura di (1991), *Antonio Mancini 1852-1930*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente; Spoleto, XXIV Festival dei Due Mondi, 1991), Roma, Leonardo De Luca.
- Massarani Tullo (1879), *L'arte a Parigi*, Roma, Annali del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio.
- McCauley A.E., Chong Alan, Zorzi R.M., Lingner Richard, eds (2004), *Gondola Days – Isabella Stewart Gardner and the Palazzo Barbaro Circle*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; Venezia, Biblioteca Marciana; 2004), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.
- Murphy P.T., Pyle Hilary, Woods Suzanne (2003), *Drawings and Watercolours by John Butler Yeats and Jack B. Yeats in the Sligo Municipal Art Collection*, Sligo, Model Arts and Niland Gallery.
- Netti Francesco (1875), "XII Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli", *Illustrazione Universale* II, 16 giugno, 310-314.
- O'Byrne Robert (2000), *Hugh Lane, 1875-1915*, Dublin, Lilliput Press.
- Ormond Richard, Kilmurray Elaine, eds (2003), *John Singer Sargent. The Later Portraits*, vol. III, New Haven, Yale UP.
- Ozzòla Leandro (1931), "Antonio Mancini", *Pegaso*, giugno, 709-713.
- Pennok Hanna (1987), *Antonio Mancini en Nederland*, catalogo della mostra (Haarlem, Dordrechts Museum, 1987), Haarlem, Joh. Enschede.
- Petriccione Federico (1949), *Mancini*, Milano, Edizioni dell'Esame.
- Phillips Claude (2008), *Titian*, New York, Parkstone Press International.
- Rossi M.M. (1974 [1954]), "L'albero delle iniziali", in Id., *Guida dell'Europa minore*, Reggio Emilia, Poligrafici, 153-156.

- Runcini Romolo (2001), “L'orrore ben temperato del fantastico irlandese”, in C. De Petris, M. Stella (a cura di), *Continente Irlanda. Storia e scritture contemporanee*, Roma, Carocci, 229-242.
- Santoro Emanuela (1976-1977), *La poetica di Antonio Mancini attraverso gli appunti e le lettere*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Laurea in “Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo”, A.A. 1976-1977.
- Sciuti Michele (1947), *La malattia mentale di Antonio Mancini*, Napoli, Tip. Ospedale psichiatrico ‘L. Bianchi’.
- Serafini Paolo, a cura di (2013), *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 2013; Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 2013-2014), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale.
- Vance W.L. (1989), *America's Rome*, New Haven-London, Yale UP.
- Yeats W.B. (1908), *The Collected Works in Verse & Prose of William Butler Yeats*, vol. V, Stratford-on-Avon, Shakespeare Head Press.
- (1912), *The Cutting of an Agate*, New York, Macmillan.
- (1967 [1937]) “The Municipal Gallery Re-Visited”, in Id., *Collected Poems*, London, Macmillan.
- (2005), *The Collected Letters of W. B. Yeats*, IV, ed. by John Kelly, Richard Schuchard, Oxford, Oxford UP.
- Zanzi Emilio (1940), *105 opere di Antonio Mancini. Mostra commemorativa sotto gli auspici della Reale Accademia d'Italia*, Torino, Società Editrice Torinese.



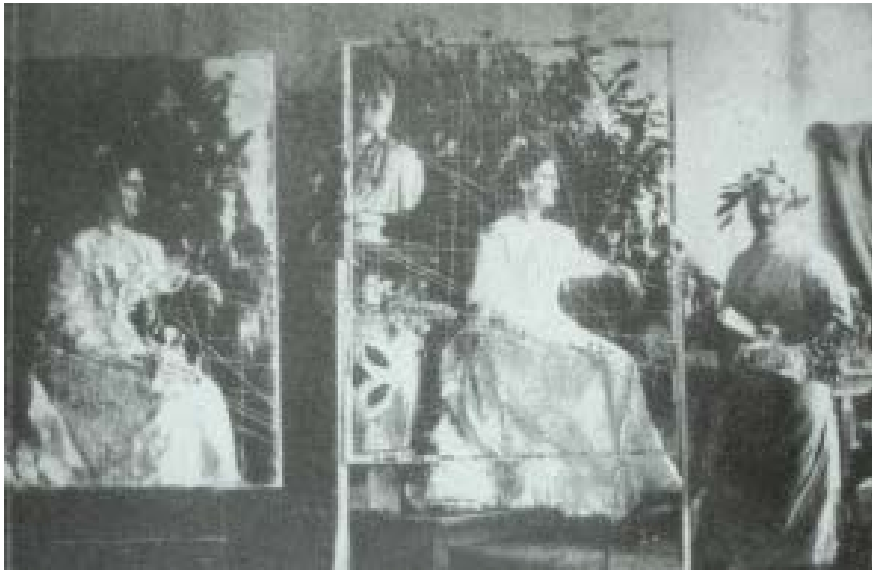
1. John Singer Sargent, *Antonio Mancini*, 1902, olio su tela, 67 x 50,5 cm,
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



2. Antonio Mancini, *Ritratto di Lady Augusta Gregory*, 1907, olio su tela, 74 x 57 cm,
Dublin City Gallery The Hugh Lane



3. Antonio Mancini, *Ritratto di Ruth Shine*, 1907, olio su tela, 141 x 109 cm, Dublin City Gallery The Hugh Lane



4. Antonio Mancini a Dublino che sta lavorando al ritratto di Ruth Shine, al centro, in posa dietro alla graticola. Bologna, collezione privata



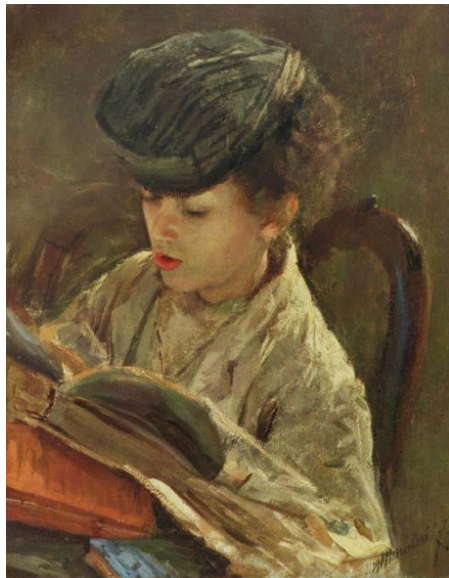
5. Antonio Mancini, *Ritratto di William Butler Yeats*, 1907, pastello su carta, da *The Collected Works in Verse & Prose of William Butler Yeats*, volume V, Stradford-on-Avon, Shakespeare Head Press, 1908



6. Antonio Mancini, *Autoritratto*, 1907, pastello su carta, 55,9 x 40,6 cm, Dublin City Gallery The Hugh Lane



7. Antonio Mancini, *Autoritratto*, 1907, pastello su carta, 54,6 x 41,9 cm,
Dublin City Gallery The Hugh Lane



8. Antonio Mancini, *Scugnizzo che legge*, 1873, olio su tela, 54 x 44 cm,
Milano, collezione privata



9. Antonio Mancini, *Il piccolo savoiaro*, c. 1875, olio su tela, da F. Petriccione, Mancini, Milano, Edizioni dell'Esame, 1949, tav. XI



Antonio Mancini, *The Maker of Figures*, c. 1895, olio su tela, 99 x 60 cm, Dublin City Gallery The Hugh Lane.