



AMEDEO BOCCHI

Libertà e coerenza di un pittore moderno

Galleria d'arte Gherardi
Parma

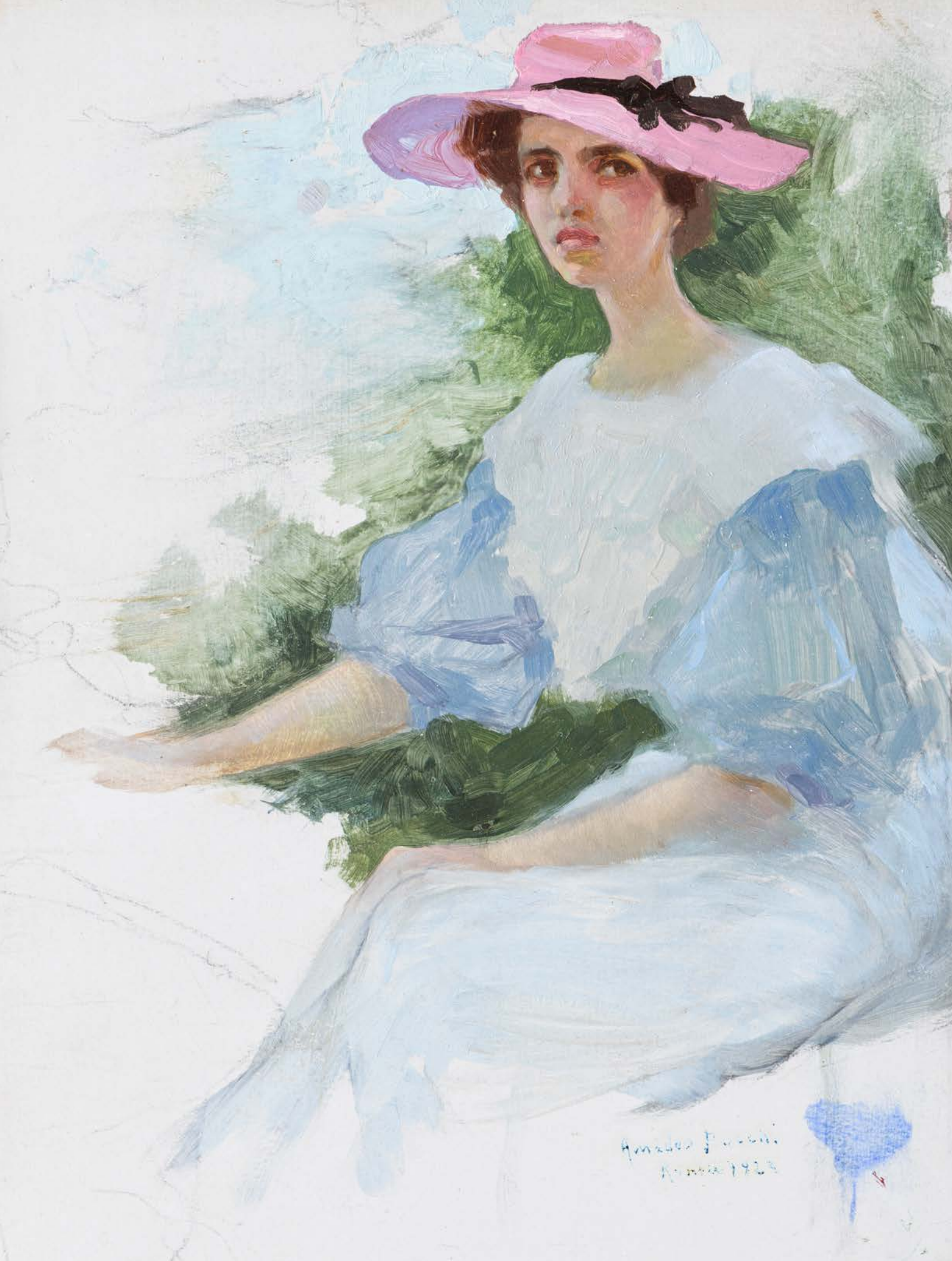
Amedeo Bocchi
Roma 1928

AMEDEO BOCCHI

Libertà e coerenza di un pittore moderno

Omaggio nel 140° anniversario della nascita

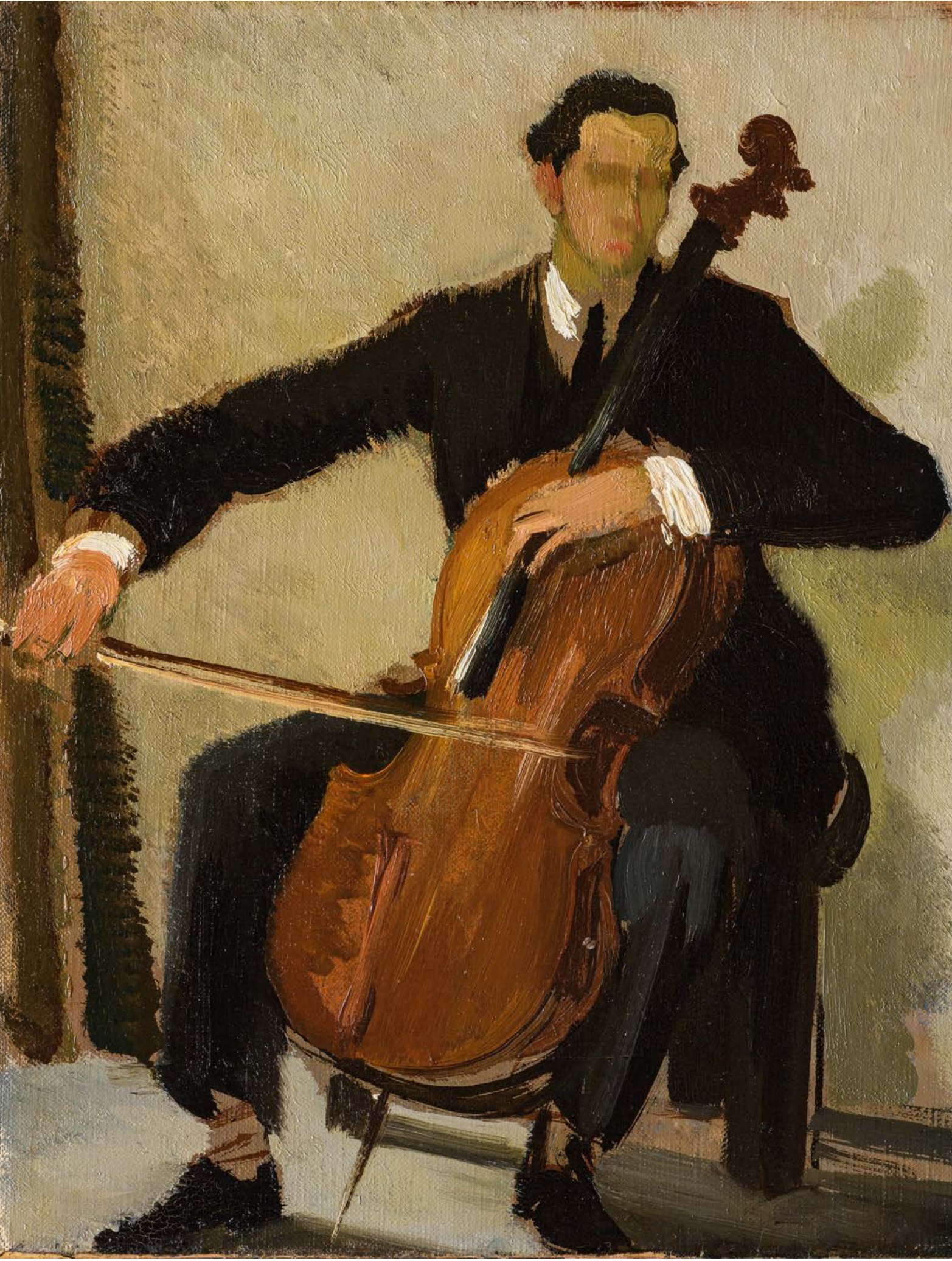
Galleria d'arte Gherardi
Parma



Amadeo P. 1923

*A Mario, nel ricordo
di una fraterna
amicizia.*

D.G.



AMEDEO BOCCHI

Libertà e coerenza di un pittore moderno

Francesca Sandrini

Vorrei iniziare queste note su Amedeo Bocchi (Parma 1883 - Roma 1976), che nascono a corollario della bella mostra a lui dedicata dalla Galleria d'arte Gherardi (16 aprile-13 maggio 2023), traendo spunto da quanto scrisse Tiziano Marcheselli nel 2003 introducendo un'antologica bercetese di pittori parmensi tra Otto e Novecento. Marcheselli sceglieva Amedeo Bocchi e Latino Barilli a rappresentare il passaggio al nuovo secolo, il XX, e li definiva "i nostri due grandi". E non sbagliava ad additare in quei due coetanei, amici, compagni presso il Regio Istituto di Belle Arti e allievi dello stesso maestro, Cecrope Barilli – che per l'uno era solo tale ma per l'altro era anche padre – gli autori forse più rappresentativi di quel momento a Parma. Entrambi, figli di pittori decoratori, si erano peraltro formati e nutriti della tradizione ottocentesca locale, che a Parma aveva dato buoni esiti, ma quello restò un terreno, formale e sostanziale, di iniziale apprendistato e, a parte alcune precoci concessioni, non divenne la strada maestra, prendendo sia l'uno che l'altro direzioni autonome e diverse, pur non dimenticando mai la lezione giovanile.

La mostra della Galleria Gherardi costituisce una nuova occasione per scoprire alcune opere di Amedeo Bocchi e ricordare così la ricorrenza dei centoquarant'anni dalla sua nascita (1883-2023). In parte inediti e usciti da collezioni private, i dipinti e i disegni selezionati sono in grado di offrire lo spunto per estemporanee considerazioni, a fronte del tanto già noto e pubblicato, anche in tempi recenti, da critici di valore. Nell'abbracciare i vari campi della sua pittura (dal ritratto al paesaggio agreste laziale, dalle vedute romane agli studi di nudo e alla grafica) e un arco cronologico molto esteso (dal 1909 al 1969), i pezzi esposti divengono un apporto al già vasto catalogo dell'artista e sono ulteriore testimonianza di un'attività pittorica che fu lunga, costante, particolarmente prolifica e sempre coltivata con dedizione, studio e impegno assoluti, un'arte che era lavoro metodico, regolato da ritmi precisi e abitudini consolidate. "Pittore serio e studioso" lo definiva Arturo Lancellotti nel 1920 in un articolo sulla Biennale di Venezia. E proprio a Venezia Bocchi espose già nel 1910 quando vennero ammessi due suoi dipinti e lì poté conoscere le opere di Gustav Klimt; seguirono poi le tante presenze alle mostre romane, ricordando anzitutto la Mostra Etnografica del 1911, primo cinquantenario dell'Unità d'Italia, dove con il gruppo parmense composto da Lamberto Cusani, Daniele De Strobel, Renato Brozzi e Latino Barilli realizzò il rifacimento della Sala d'oro del castello di Torrechiara. Non è quindi solo Parma la città che deve essere chiamata in causa per comprendere e inquadrare l'arte di questo pittore, che visse tanto e rimase attivo fino all'ultimo. La città emiliana stava infatti stretta a Bocchi e fu il suo maestro Cecrope Barilli a suggerirgli di trasferirsi a Roma, ove egli giunse diciannovenne nel 1902. Ecco quindi che i luoghi di Amedeo Bocchi sono, oltre il posto natale, Roma, Venezia e poi Terracina, il mondo delle paludi pontine e ovviamente quel microcosmo

che tutto riassumeva e nulla escludeva che era Villa Strohl-Fern, all'interno del parco di Villa Borghese, ove egli prese dimora dal 1915, grazie all'ospitalità che il nobile mecenate alsaziano Alfred Wilhelm Strohl offriva a tanti artisti, fra cui si annovera il caro amico traversetolese Renato Brozzi. In questo *hortus conclusus*, che fa da sfondo e cornice a numerosi ritratti e scene o diviene esso stesso soggetto principale, animato o inanimato, l'artista visse fino alla morte, nel dicembre 1976.

Tanto è stato scritto e detto sull'isolamento del pittore, sul suo vivere e lavorare per oltre sessant'anni (ma ricordiamo i vari passaggi nell'agro pontino, scoperto nel 1911 e luogo di soggiorno estivo dal 1919) nel chiuso di Villa Strohl-Fern, dove aveva casa e studio, affetti e amici. Roberto Tassi, nel 1974, notava che "il lavoro di Bocchi rimase ininterrotto, rinchiuso, omogeneo, poco turbato; si sviluppò secondo una linea tutta interna, non conobbe fratture, e certi apporti fondamentali di cultura li assorbì per lenta filtrazione. [...] Ma Bocchi non è fuori del tempo, non vive in un limbo, sia pur bellissimo o felice; la sua opera è nel tempo, va avanti parallela agli svolgimenti più moderni, più rivoluzionari, almeno fino a un certo punto; parallela vuol dir a lato, ma sullo stesso piano e con la stessa direzione".

In effetti se il pittore non fa proprie le istanze del Novecento, non aderisce al futurismo o al cubismo (esaltati invece dal fascismo), sfiora il divisionismo, sperimenta il simbolismo, il Liberty e, mediante lo sguardo di Klimt, il gusto della Secessione viennese che trova il suo capolavoro nella decorazione polimaterica della sala del Consiglio della Cassa di Risparmio di Parma nel 1915-1916, è perché tutto quel mondo gli è noto, lo conosce, lo osserva, lo vede sfilare davanti a sé, coglie quel tanto che serve, ma decide di non farlo pienamente proprio, quasi a voler tutelare l'integrità della propria arte che ha nell'armonia, nell'equilibrio e nell'ordine la propria cifra distintiva. Altra è la sua visione, altra la sua poetica e la sua originalità espressiva, che individua nella cerchia degli affetti (seppure paia un poco riduttivo interpretarlo solo come pittore degli affetti, così come pittore della luce e del colore) un tassello fondamentale. Ma questa componente convive con la sua presenza attiva nella vita culturale della capitale, che lo vede, ad esempio, vivace protagonista dell'Accademia Nazionale di San Luca a Roma (ove entrò nel 1925 come Accademico di merito residente nella classe di pittura e nel 1955, ormai divenuto Accademico nazionale, sostenne – inutilmente – l'ammissione di Glauco Lombardi tra gli Accademici cultori), inserito nei dibattiti artistici e culturali del tempo, coinvolto nelle grandi mostre italiane (sette le sue personali e tante di più le collettive), artista intellettuale ben consapevole del momento e del tempo in cui viveva oltre che del ruolo dell'arte (e anche del complesso tema del restauro d'arte) nella società e nella politica, convinto, come annota in un diario nel 1948, che "l'uomo anche se artista deve avere un'unica personalità, nella vita in politica, in arte deve essere sempre coerente". Bocchi si rivela uomo di cultura composita e complessa, di solide basi classiche, e appare forse limitante quanto scriveva nel 2006 Vittorio Sgarbi, che sottolineava come la sua dimensione crepuscolare, la sua vita abitudinaria e quasi pigra che gli fece preferire la protezione dorata di Villa Strohl-Fern alla dialettica con le esperienze del '900, gli avessero impedito di essere "un pittore universale".

Testimonianza dei precoci successi ottenuti da Bocchi alle Esposizioni nazionali è la prima delle opere esposte, *Le tre Marie*, già pubblicata nel volume di Luciano Caramel del 2007 con scheda di Cristina Casero come bozzetto del dipinto presentato nel 1912 all'Esposizione Nazionale di Belle Arti della Reale Accademia di Brera, due anni dopo la biennale di Venezia; l'opera, di evidente ascendenza secessionista, venne esposta nella sala X e indicata in catalogo con il numero 194. Con quel soggetto, non rintracciabile, che sancisce la sua consacrazione italiana, vinse la medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione, unitamente ad Arturo Ferrari (con il dipinto *Nella vecchia via*) e a "Renato Brozzi, di Traversetolo (PR)" (con un *Gruppo di targhe in cesello a sbalzo*). Il regolamento prevedeva infatti che fossero assegnate tre grandi medaglie d'oro, due per la pittura e una per la scultura; Bocchi parteciperà anche alla successiva biennale milanese del 1914 con l'opera *Le culle (costumi vallecursani)*. Tornando al dipinto *Le tre Marie* databile al 1910, che fu premiato pure nel 1913 a Parma in occasione del Centenario verdiano, la verticalità e l'allungamento delle figure, gli elementi geometrici dell'abito verde della Madonna, l'uso del giallo-oro mostrano gli influssi su di lui esercitati dal movimento viennese così come dal simbolismo, che fa deviare il tema religioso in una direzione ambigualmente laica sottolineata anche dalle scelte cromatiche, peraltro divergenti rispetto ai colori adottati nel cartone preparatorio dove l'influsso secessionista è ancora più evidente. Dell'opera si segnalano infatti il cartone preliminare (documentato presso la fototeca della Fondazione Ragghianti di Lucca) e uno studio della testa della Maddalena (Parma, Fondazione Monteparma), mentre di recente (2022) è passata in asta una copia. Il piccolo dipinto in esame tuttavia, a un'attenta analisi in fase di restauro conservativo e di documentazione fotografica, ha rivelato che in realtà il supporto primario non è la tela, ma una sottile carta stampata (forse di rinforzo?), a sua volta incollata su tela a trama grossa e sovradipinta a olio. L'esame ha evidenziato anche la presenza di bitume oltre che di colori a olio stesi in strato molto leggero; nel verso si segnala infine l'etichetta d'epoca "Amedeo Bocchi/Le tre Marie (87)". Pur nella peculiarità dei dati emersi che non consentono di chiarire con certezza alcuni aspetti tecnici dell'opera, essa risulta di significativo interesse.

È comunque l'universo familiare femminile quello in cui Amedeo Bocchi raggiunge gli esiti più alti: perno e punto focale, seppur non unico, di questo mondo resta l'adorata Bianca, la sola figlia avuta dalla prima moglie Rita Boraschi e definita in una pagina di diario nell'aprile 1961 "supremo bene della mia vita", precocemente morta di tisi nel 1934, il più straziante dei vari lutti femminili che colpirono il pittore. Bianca diventa assoluta protagonista di straordinari e intensi ritratti nei quali, seguendo il crescere di quella bambina che si fa ragazza e poi giovane donna, la qualità dell'arte si coniuga, e ancor più cresce, con la pienezza emotiva che l'immagine trasmette. Il ritratto esposto *Bianca che interrompe la lettura* sembra formare, unitamente ai due dipinti *Ritratto di Bianca* (Roma, Accademia Nazionale di San Luca) e *Bianca con geranio rosso* (Parma, Fondazione Monteparma), una straordinaria terna di istantanee della figlia, raffigurata con gli stessi abiti, la vaporosa gonna a balze bianco-rosata, dai toni perlacci (la stessa di *Bianca in abito da sera* del 1924?), cui si contrappone la macchia scura della morbida blusa nera. Bianca sempre seduta, ora in giardino, con i vasi di gerani alle sue spalle, girata verso il padre;

ora intenta a osservare gli stessi fiori, con lo sguardo abbassato; ora infine, quasi nella medesima posa della tela romana, dipinta nell'attimo in cui interrompe la lettura, come a rispondere al richiamo del genitore, seduta forse su un letto in un interno, sullo sfondo una libreria, ma anche qui la macchia di colore rosso corallo che fa capolino dalla blusa... ancora il geranio rosso, quasi fosse stato colto dai vasi delle altre due opere. Sembrano tre momenti della stessa giornata, Bianca con gli stessi abiti, la stessa acconciatura e lo stesso fiore; invece gli oli sono distanti alcuni anni: se il dipinto dell'Accademia di San Luca, di dimensioni minori, è datato 1924, gli altri due sono del 1928. Il tempo in Bocchi resta immobile, saldo, così come saldi e uguali sono gli affetti, pur colti nell'immediatezza del gesto sospeso. Sono opere fortemente amate dall'artista, che definì *Bianca con geranio rosso* "il ritratto più bello", mentre l'altro qui in mostra, pur acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione per la Galleria d'Arte Moderna di Roma, non fu ceduto dall'autore, come si legge nel retro della tavola, ulteriore prova di quell'amore paterno verso una figlia prematuramente scomparsa e verso quelle opere che di lei serbavano amorevole memoria. Ed era una memoria che Bocchi coltivò e promosse per tutta la vita, tanto da istituire presso l'Accademia di San Luca, in occasione del suo novantesimo compleanno, un premio biennale intitolato a Bianca da conferire a giovani pittori.

I tanti ritratti della figlia e delle donne di famiglia si affiancano a quelli di raffinate signore ed eleganti ragazze della buona società; tra essi si pone il dipinto *Giovane donna con cappello*, realizzato a Roma nel 1923 e da cui sembra trasudare ancora qualche residuo di atmosfera Liberty. Per quanto alcuni tratti non siano troppo lontani da quelli della seconda moglie Nicolina Toppi (morta proprio nel 1923), resta ignota l'identità di questa ragazza, di cui colpisce l'ariosa freschezza ottenuta tramite una tavolozza dagli intensi colori pastello, in contrasto con lo sguardo pensoso e distante della modella.

L'immediatezza e la capacità di fissare l'attimo, propri dell'arte di Bocchi, si percepiscono in un altro ritratto, quello del celebre musicista *Ippolito Nievo Albertelli che suona il violoncello*, opera che si inserisce nell'ampia committenza altoborghese, spesso intrecciata a rapporti amicali e famigliari come in questo caso, che trovò in Bocchi un capace ed efficace interlocutore. Cogliendolo nel momento di interpretazione musicale, l'artista ritrae il bravissimo violoncellista parmigiano Albertelli (1901-1938), figlio dell'ingegnere e politico socialista Guido e fratello di Nullo, anch'egli valido ingegnere, e di Pilo, filosofo e attivista antifascista, vittima dell'eccidio delle Fosse Ardeatine nel 1944. Tre fratelli Albertelli (Nullo, Ippolito Nievo e Maria) erano già stati soggetto di una deliziosa tavoletta del 1903, quando Bocchi li dipinse seduti in un campo con la governante (collezione privata), ma risultano documentati anche ritratti sia della famiglia che del padre Guido nel 1902. Morto giovanissimo, Ippolito Nievo è ritenuto uno dei migliori violoncellisti italiani per perizia, qualità stilistiche e virtuosismo tecnico. Il dipinto, non datato ma riferibile agli anni Trenta, propedeutico all'opera di dimensioni maggiori (in collezione privata) e proveniente da ambito romano, emana una straordinaria forza espressiva dove la ricerca materica si coniuga con quella luministica, poi un po' penalizzata nella versione definitiva; qui le veloci pennellate che restituiscono il collo e i polsini della camicia confermano la perizia del pittore nell'uso dei bianchi, in contrasto con gli scuri del frac e i bruni dorati dello

strumento ligneo, quest'ultimo quasi in dialogo cromatico con i calzini a righe marroni. Interessante notare che la tela di supporto dell'olio è stata incollata su una carpetta di cartone le cui etichette, tuttora presenti, la riconducono al Comune di Traversetolo, dove era usata per contenere l'Atlante catastale. E il ricordo corre a quella cerchia traversetolese, in primis a Renato Brozzi e Daniele De Strobel, cui il pittore era molto legato.

Il soggetto riporta alla mente un altro ritratto con violoncello, quello di Latino Barilli, il caro amico dipinto ben due volte da Bocchi, nel 1902 mentre fa il bagno e nel 1907 appunto mentre suona lo strumento, nello stesso anno in cui i due coetanei si cimentano, forse non a caso, con un medesimo soggetto, *Il cassoniere*, esempio di pittura sociale che troverà molte altre declinazioni.

La nutrita serie di dipinti dedicati da Amedeo Bocchi all'Agro Pontino e a Terracina in particolare si connota infatti spesso di un messaggio sociale, talora di denuncia, seppur mai gridata, nei confronti delle condizioni di vita di quella gente vittima della "mala aria" e poi coinvolta nelle grandi opere di bonifica portate avanti durante il Ventennio fascista. Si inserisce in questo filone anche la nostra tavola *Palude Pontina* (1954), sebbene, vuoi anche per l'assenza di figure, manchi in essa la narrazione dei dipinti socialmente più connotati e prevalga un intento paesaggistico-descrittivo tutto giocato sulle gradazioni cromatiche dei verdi, dei gialli e degli azzurri.

L'attenzione ai panorami e ai luoghi della campagna laziale torna nella veduta del 1936 di *Anguillara Sabazia*, borgo affacciato sul lago di Bracciano, in ben altra zona rispetto ai paesaggi malarici di Terracina e dintorni. La grande tavola mostra, in una presa aerea, le case rosate prospicienti una distesa d'acqua pacata e immobile, di un blu pieno e compatto, saturo, mentre l'ampio slargo in terra battuta tra gli edifici (su cui spiccano i candidi tocchi dei panni stesi ad asciugare) si anima di piccole figurine che tanto riportano alla mente la tradizione ottocentesca delle macchiette, forse un ricordo della formazione parmense.

Non lontano da Anguillara è Isola Farnese, nell'Agro romano lungo la via Cassia, protagonista della tavola *Campagna di Isola Farnese*, sempre del 1936, dove ancora una volta l'osservazione del vero diventa forte bellezza di colline verdi e brune.

Stesso sentire e simile spazialità prossima alla Campagna romana si individua nel *Paesaggio con salice piangente nei pressi di Tivoli*, di due anni successivo, ma di quella zona, famosa e celebrata per le sue testimonianze archeologiche e storiche, Bocchi sceglie la natura, creando un'inquadratura costruita su un taglio diagonale. La parte inferiore del dipinto è occupata da un placido specchio d'acqua (forse il fiume Aniene), su cui si riflettono un rigoglioso salice piangente, vero protagonista della veduta, e alcuni bianchi uccelli acquatici (oche, anatre o cigni), resi con veloci e impressionistiche pennellate, che vi si specchiano dalla riva. Prati, cespugli e sullo sfondo i rilievi, che potrebbero essere i monti Tiburtini, creano le quinte successive dell'altra metà dell'olio.

"Una villa rustica, col cancello di legno sempre aperto sulla strada che muore nel Tirreno, le pergole cariche, il giardino odoroso, due ombrelle di pino, delle piante di limone splendenti come in Sicilia" è la descrizione che Francesco Saporì nel 1922 consegna alle pagine di "Aurea Parma" riferendosi al "paradiso terrestre" di Bocchi e che pare avere espressione visiva nell'altra tavola *Paesaggio lacustre* del 1955. Il dipinto reca nel retro

la dedica autografa del pittore, che destinò questa sua opera, probabilmente in segno di gratitudine o riconoscenza, il 21 gennaio 1960 “Al caro e intelligente Michele Tallone [sic!] così prezioso all’Accademia”. Michele Talone fu per tanti anni custode nonché consignatario delle collezioni dell’Accademia di San Luca a Roma ed era responsabile della loro sicurezza, tanto che nel 1975, unitamente all’altro custode Francesco Taddei, chiese alla Prefettura di Roma il rilascio del porto d’armi a seguito delle tentate rapine a mano armata di opere d’arte.

Risale invece al 1939 la prima delle quattro vedute romane presenti in mostra, *Viale a Villa Strohl-Fern*, soggetto carissimo a Bocchi e varie volte frequentato (torna molto simile in una tela del 1927), che trovò vitale fonte di ispirazione in quel luogo sereno e rassicurante, eletto a dimora di una vita intera tanto da fare di quei giardini il motivo prevalente, e non solo lo sfondo di composizioni con figure, in particolare nella produzione tarda. In questa tavola, dove la vegetazione ingloba le case-studio visibili sulla destra, la ricerca coloristica, che vive di luci e ombre filtrate dai rami, ha il punto focale dell’impaginazione nella vaporosa macchia del glicine in fiore sulla sinistra. Nel verso del supporto ligneo è presente un abbozzo di una quinta arborea, una galleria di alberi con una sdraio sulla sinistra che ricorda l’ambientazione di quel *Nudo femminile* di collezione privata con la modella adagiata sulla sdraio (elemento ricorrente in tanti oli) e con lo stesso tunnel vegetale.

Il *Pincio*, *Villa Borghese*, che conserva ancora l’etichetta con il prezzo di vendita (“Lire 100mila”), e *Salita di San Gregorio al Celio* (con la vista sui tre vicini oratori e i cipressi che svettano) sono i suggestivi scorci urbani di Roma, realizzati nel 1956 e nel 1969, notevoli esempi delle consolidate capacità luministiche di Bocchi e dell’uso sapiente, ma anche audace del colore che crea talora contrasti dissonanti. Pennellate materiche e tavolozza dei gialli solari servono a restituire il magnifico belvedere su San Pietro dal colle pinciano, il solito perimetro romano entro cui si muoveva l’artista.

E la stessa geografia torna nei tre disegni con vedute a carboncino, in cui le lumeggiature a gessetto confermano il sapiente ricorso ai bianchi di cui Bocchi fu maestro: *Cinta muraria in un parco*, la *Fontana della balaustra o dei mascheroni a Villa Borghese* del 1910 e la *Fontana ovale, già detta oscura, a Villa Borghese* dell’anno precedente, 1909, dove la biforcazione del tronco dell’albero, tuttora presente, alle spalle della fonte è nuova prova dell’attenta osservazione della natura. I fogli testimoniano del fascino precoce che quel grande parco nel cuore di Roma esercitò sul giovane parmigiano, che, persa la prima moglie Rita proprio nel 1909 e dividendosi all’epoca tra Parma e la capitale, aveva preso in affitto uno studio con Brozzi nel rione Macao e solo nel 1915 avrebbe ottenuto, al pari dell’amico, di poter stabilmente abitare a Villa Strohl-Fern, ai limiti di Villa Borghese.

Di quei primi anni, esattamente del 1911, è anche il disegno *Murano*, proveniente, come i due precedenti, da un album; la datazione lo colloca a ridosso della presenza di Bocchi a Padova nel 1910, impegnato nella decorazione ad affresco della basilica di Sant’Antonio, a seguito del pittore Achille Casanova, grande interprete del Liberty. È probabile che la visita a Murano, distante solo 40 km da Padova, sia da mettere in relazione con quel soggiorno.

Una serie di quindici piccoli disegni di nudo, che sono pagine di taccuino, ricorda la formazione classica di Bocchi presso la Scuola Libera del Nudo all’Accademia di Belle Arti

di Roma e introduce un altro tema a lui caro, quello del nudo appunto. Tutti siglati “A. B.”, i fogli sono esercizi di costruzione della figura (sia maschile che femminile), veloci schizzi che mostrano la tecnica accademica di composizione di quei corpi che poi nei dipinti venivano collocati nella geografia spaziale e affettiva dell’artista.

Chiudiamo questa nostra disamina con due piccole tavole non finite, una del 1950 ambientata su uno sfondo monumentale, certamente romano, l’altra su un paesaggio forse lacustre (lago del Turano?), che restituiscono l’immediatezza dell’idea creativa.

Ancora una volta Amedeo Bocchi si conferma dunque artista in grado di fornire spunti stimolanti e suggestioni di indagine grazie a una produzione che sempre obbedì a quanto lui stesso scriveva nel 1948: “l’arte Moderna dovrà ancora ispirarsi alla fonte inesauribile della vita, dovrà ritornare alla chiarezza, alla semplicità della rappresentazione, alla poesia vera”.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Per una bibliografia generale su Amedeo Bocchi si rimanda a quella contenuta nel volume curato da Luciano Caramel, *Amedeo Bocchi. La luce della bellezza e della “vita vera”*, del 2007, che ad oggi resta un valido punto di riferimento.

ARISI Ferdinando, BOCCHI Emilia, CAVAZZINI Gianni, FUGAZZA Stefano, *Capolavori di Bocchi dalla Galleria Ricci Oddi di Piacenza*, catalogo della mostra, Museo Amedeo Bocchi. Palazzo Sanvitale – Parma – Quaderno 1, Parma 2000.

BIANCHINO Gloria, DINI Carla, SPAGNOLI Stefano, *L’arte dell’eleganza. Le donne, lo stile, la moda*, catalogo della mostra, Parma 2021.

CARAMEL Luciano (a cura di), *Amedeo Bocchi. La luce della bellezza e della “vita vera”*, catalogo della mostra, Parma 2007.

CAVAZZINI Gianni (a cura di), *Amedeo Bocchi. Tesori svelati*, catalogo della mostra celebrativa, Parma 2001.

CAVAZZINI Gianni, MARGONARI Renzo, FORNARI SCHIANCHI Lucia, BONATI BACCHINI Maurizia, *Amedeo Bocchi (1883-1976). Vent’anni dopo*, catalogo della mostra, Parma 1996.

DELSANTE Ubaldo, *L’arte e il regime tra conformismo e avanguardia. Pittori parmensi al Premio Cremona e al Premio Bergamo (1939-1942)*, in “Parma per l’arte”, anno XXVIII, fasc. 2022, pp. 275-341.

DINI Carla (a cura di), SCARBI Vittorio (introduzione di), *Amorevoli sguardi. L’universo femminile di Amedeo Bocchi*, Parma 2006.

DINI Carla (a cura di), *I colori degli affetti. Ritratti familiari nelle Collezioni Amedeo Bocchi e Renato Vernizzi della Fondazione Monteparma*, catalogo della mostra, Parma 2018.

Esposizione Nazionale di Belle Arti, Autunno 1912, Catalogo illustrato, Milano 1912.

Esposizione Nazionale di Belle Arti, Autunno 1914, Catalogo, Milano 1914.

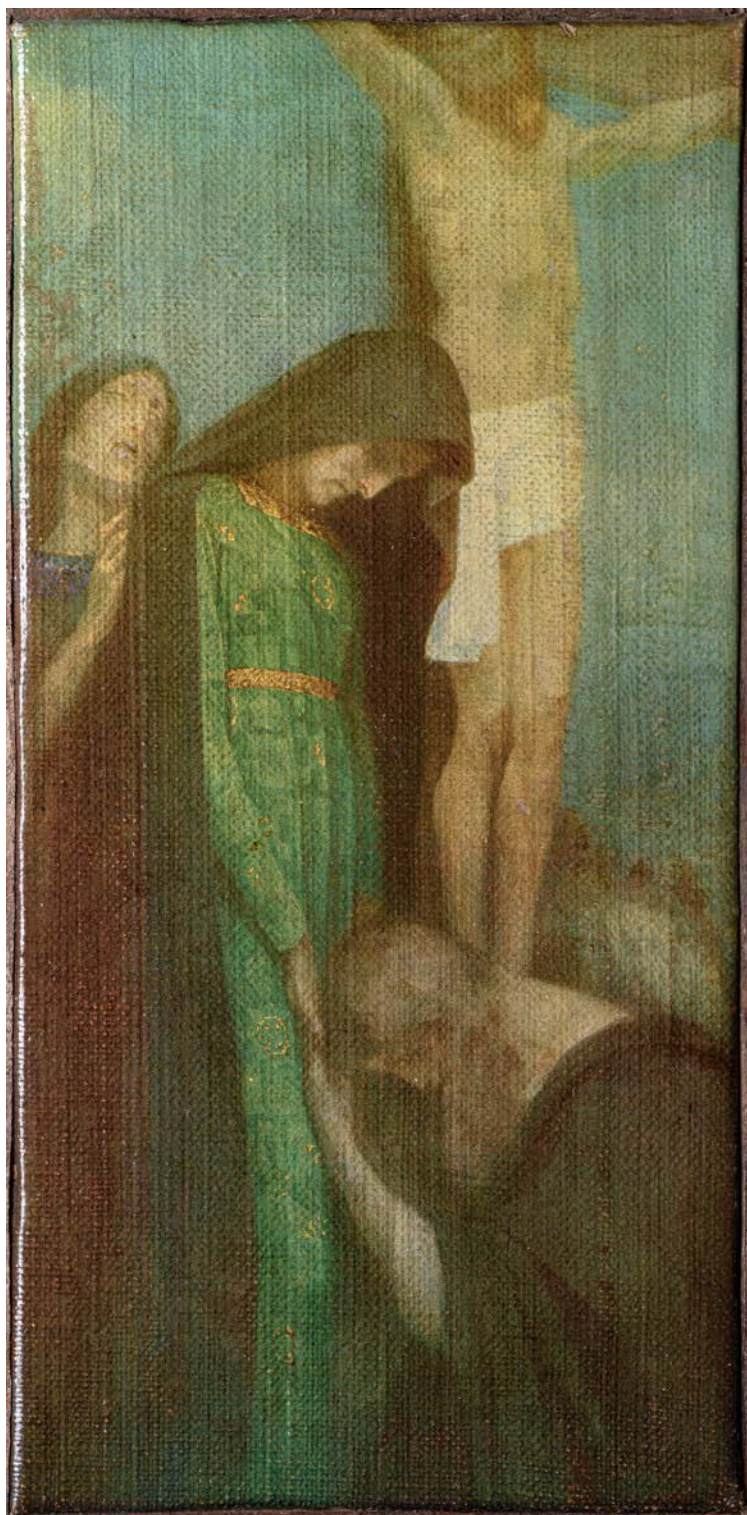
MARCHESELLI Tiziano (introduzione di), *Il mondo resta fuori. L'universo domestico nella Pittura Parmigiana tra '800 e '900*, catalogo della mostra, Berceto (PR) 2003.

ORTU Beatrice (a cura di), *Accademia Nazionale di San Luca. Archivio Storico. Inventario. Corrispondenza provvista di indice di classificazione (1961-1978)*, 2017.

TASSI Roberto, *Magnani Bocchi De Strobel. Tre pittori di Parma tra Ottocento e Novecento*, Parma 1974.

S. a., *Amedeo Bocchi (1883-1976). Opera Omnia*, s. l., s. d., Marcello Valentino editore.

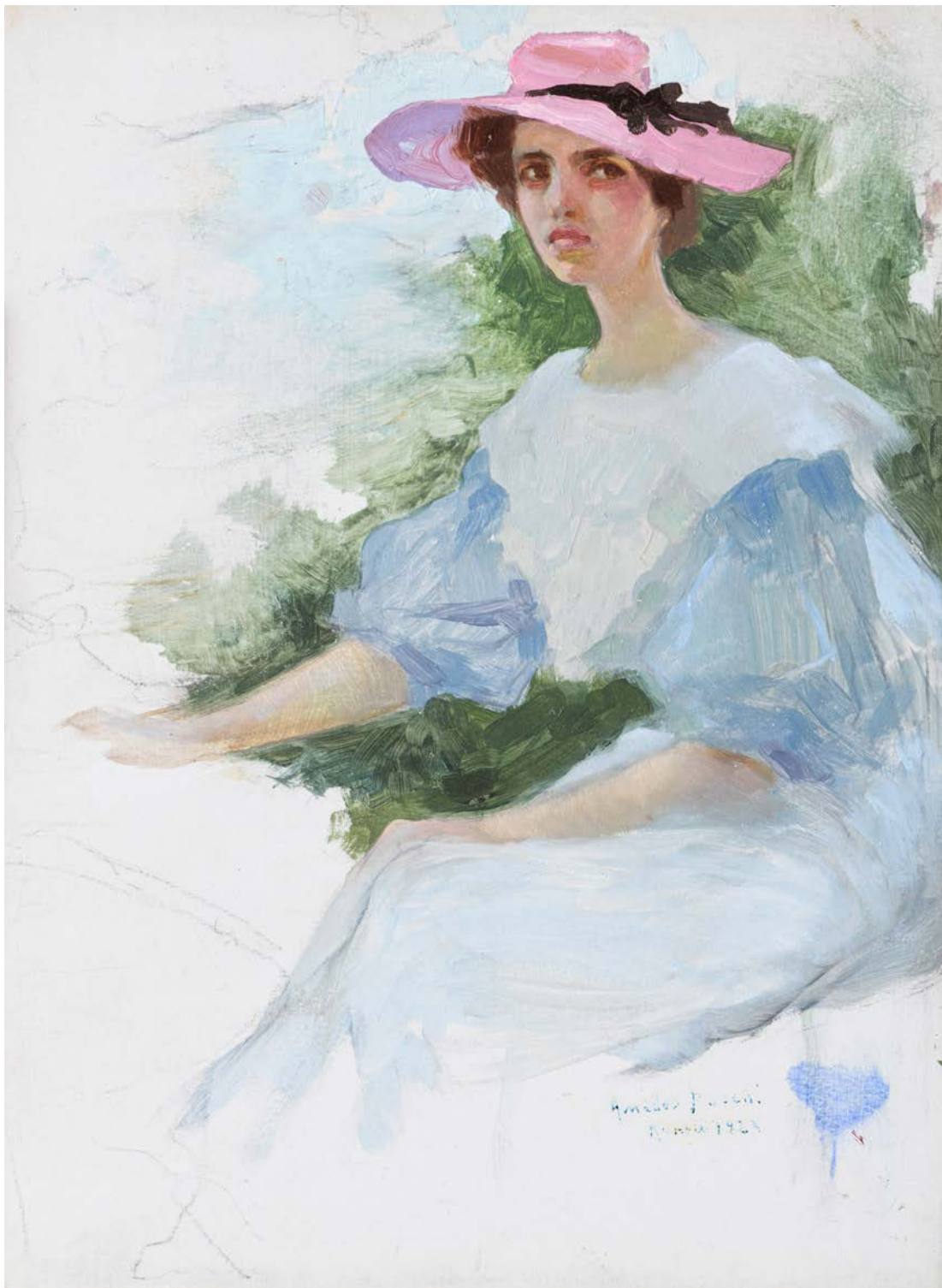
Si desiderano ringraziare Carla e Valeria Dini (Fondazione Monteparma), l'Archivio dell'Accademia di San Luca di Roma, la restauratrice Tamara Riccò e il fotografo Fabio Boschi.



Le tre Marie; dipinto a olio su carta stampata incollata su tela; cm 15x30



Bianca che interrompe la lettura; olio su tavola;
cm 108x98; firmato e datato in basso a sinistra “Amedeo Bocchi/ Roma 1928”



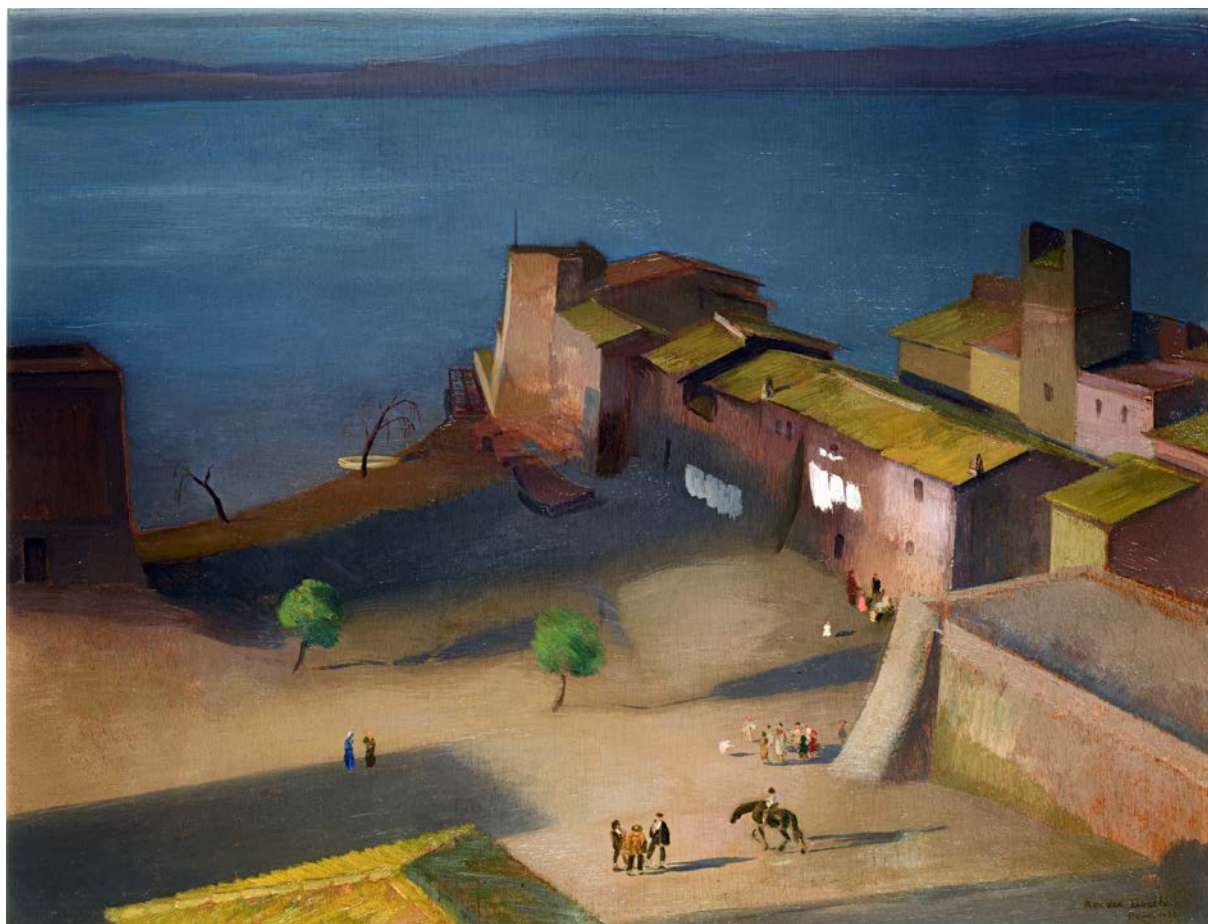
Giovane donna con cappello, olio su tavola;
cm 32,5x24,5; firmato e datato in basso a destra “Amedeo Bocchi/ Roma 1923”



Ippolito Nievo Albertelli che suona il violoncello; olio su tela incollata su carpetta di cartone;
cm 49,5x40



Palude Pontina; olio su tavola;
cm 21,5x42; firmato e datato in basso a destra “A. Bocchi/ Roma 1954”



Anguillara Sabazia; olio su tavola;
cm 80x103; firmato e datato in basso a destra “Amedeo Bocchi/ Roma 1936”



Campagna di Isola Farnese; olio su tavola;
cm 42x61; firmato e datato in basso a destra “A. Bocchi/ Roma 1936”

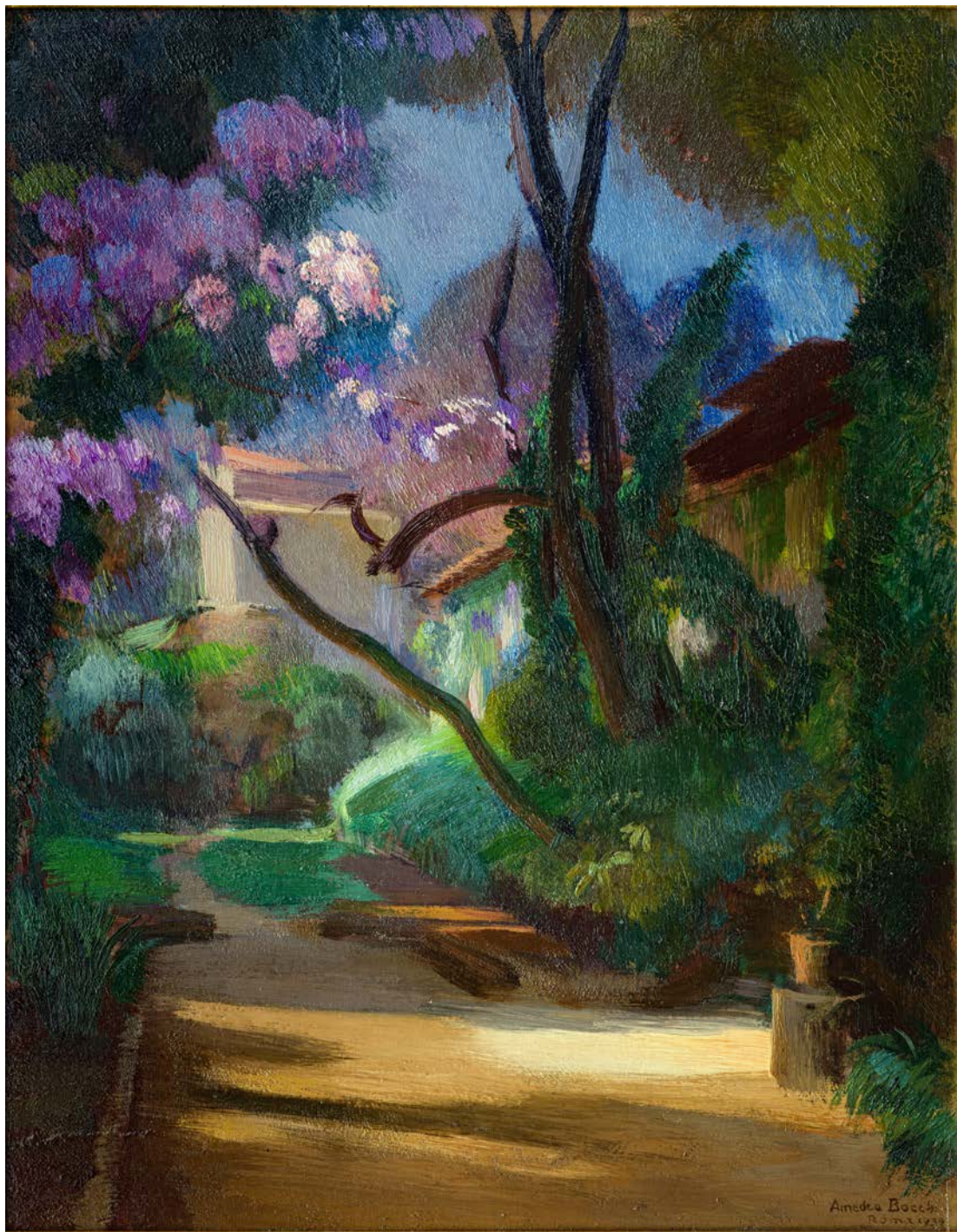


Paesaggio con salice piangente nei pressi di Tivoli; olio su tavola;
cm 32,5x43,5; firmato e datato in basso a destra “Amedeo Bocchi/ Tivoli 1938”



Al caro e intelligente
 Pierluigi Tallone,
 con affetto all'Accademia.
 Amedeo Bocchi
 Roma, 21 gennaio 1955

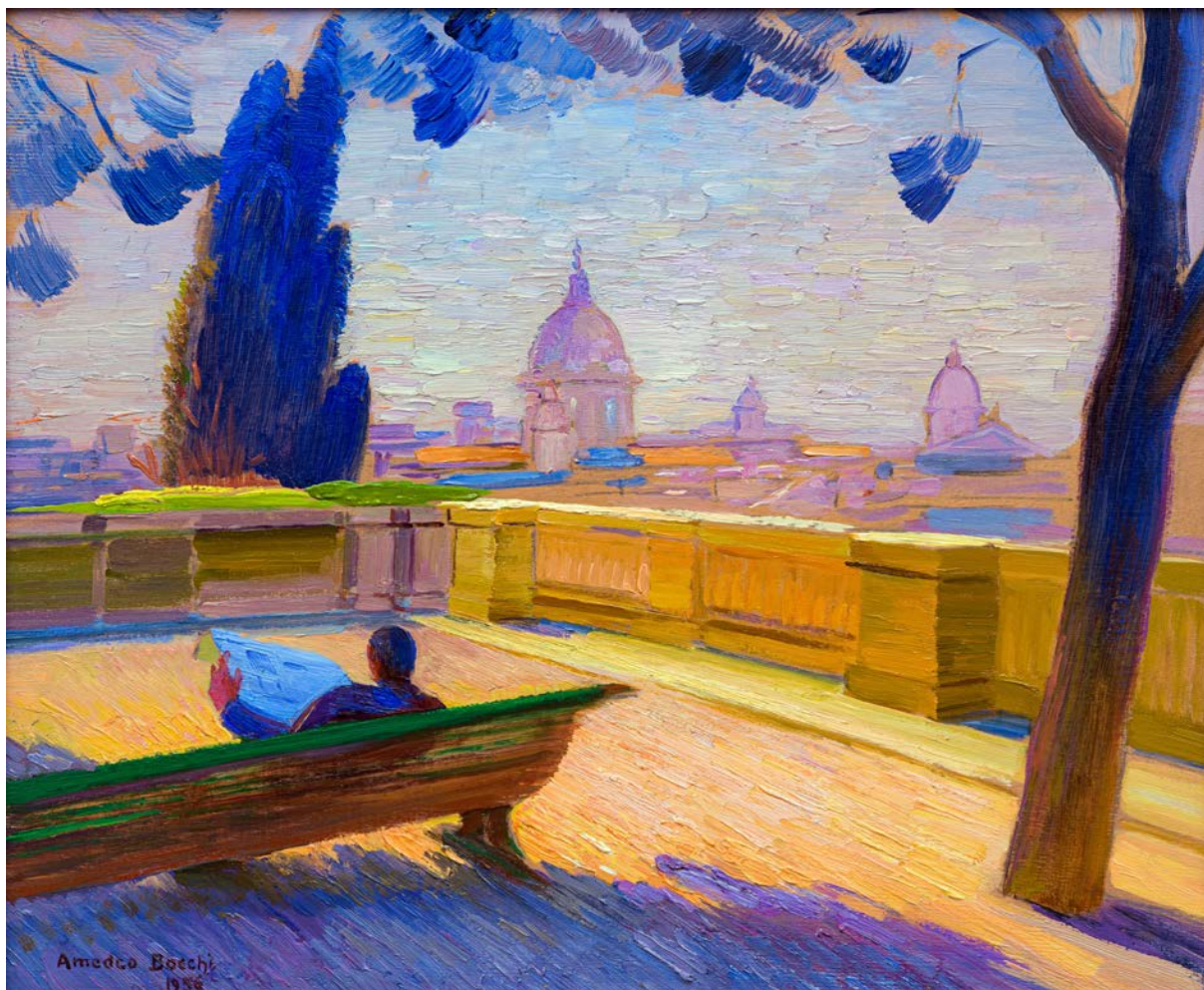
Paesaggio lacustre; olio su tavola;
 cm 34x43,5; firmato e datato in basso a destra "Amedeo Bocchi/ 1955"



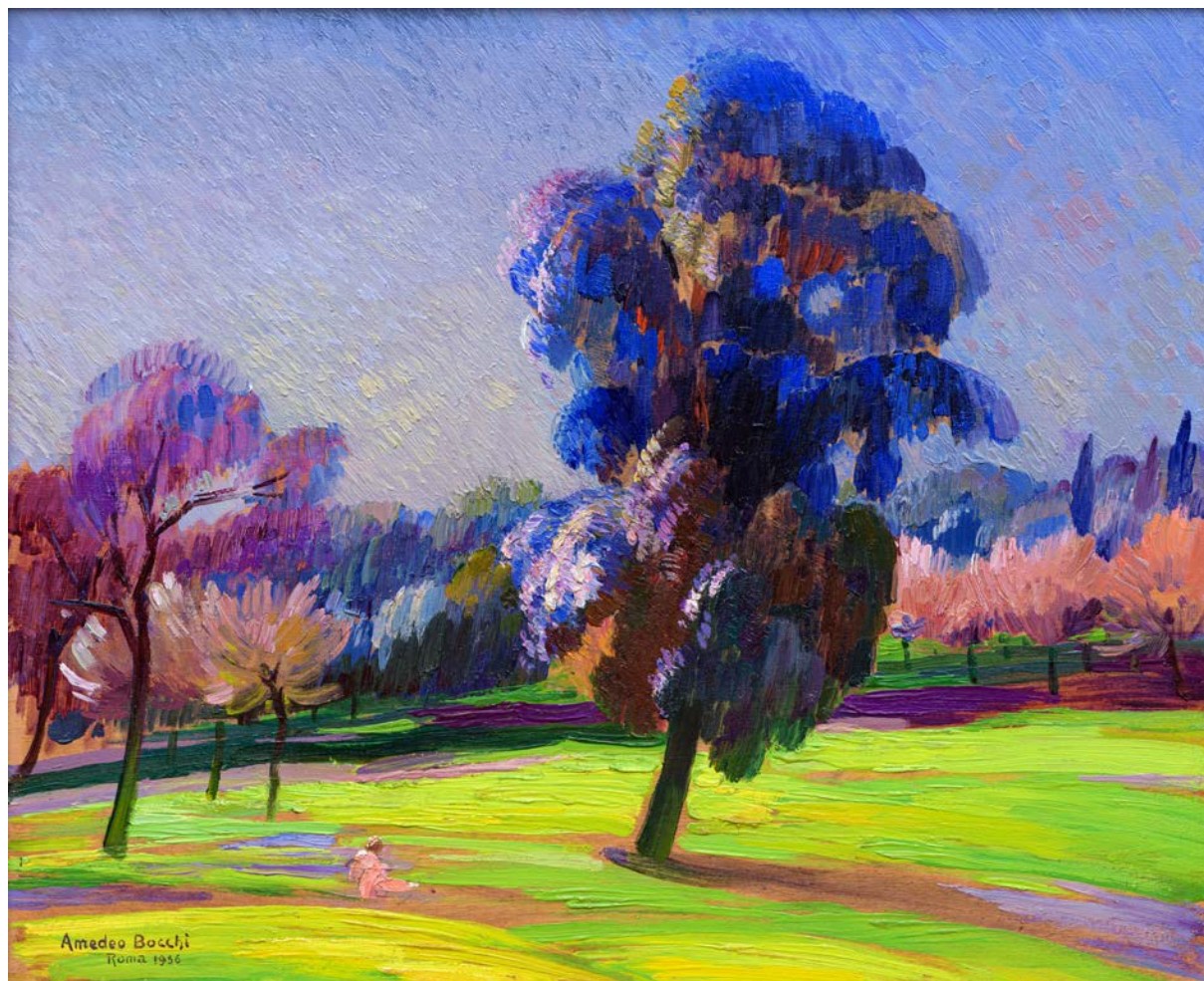
Viale a Villa Strohl-Fern; olio su tavola;
cm 68x53; firmato e datato in basso a destra “Amedeo Bocchi/ Roma 1939”



Verso del dipinto *Viale a Villa Strohl-Fern*



Il Pincio; olio su tavola;
cm 52x63; firmato e datato in basso a sinistra “Amedeo Bocchi/ 1956”



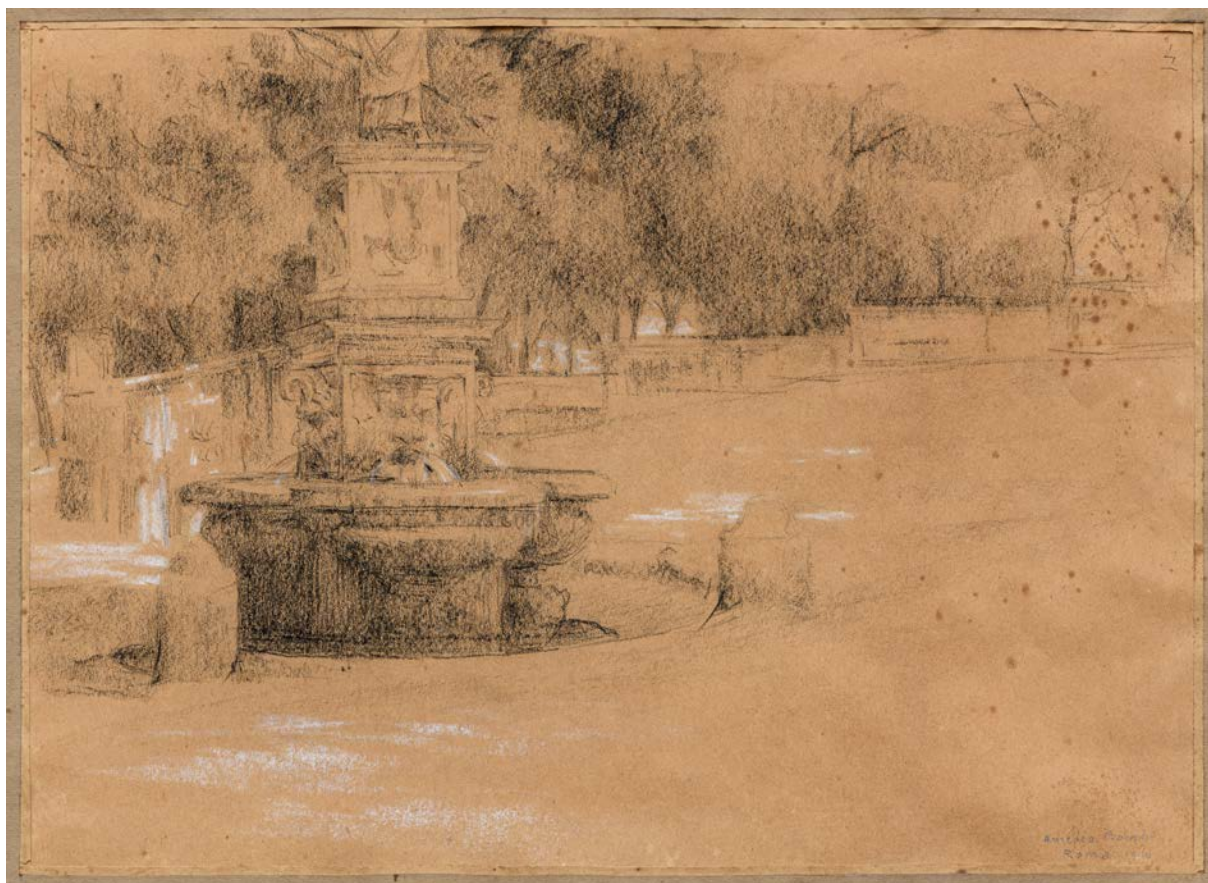
Villa Borghese; olio su tavola;
cm 52x63; firmato e datato in basso a sinistra “Amedeo Bocchi/ Roma 1956”



Salita di San Gregorio al Celio; olio su tavola;
cm 52x62; firmato e datato in basso a sinistra “Amedeo Bocchi/ Roma 1969”



*Cinta muraria in un parco [Villa Borghese?]; matita grassa e gessetto bianco su carta;
cm 28,5x38*



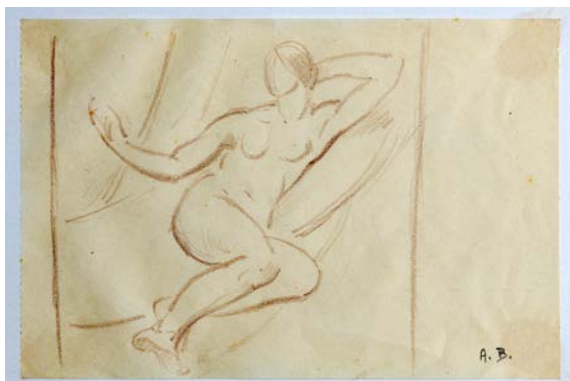
Fontana della balaustra o dei mascheroni a Villa Borghese; matita grassa e gessetto bianco su carta; cm 28x38,5; firmato e datato in basso a destra “Amedeo Bocchi/ Roma 1910”



Fontana ovale, già detta oscura, a Villa Borghese; matita grassa e gessetto bianco su carta; cm 25,3x32,5; datato in basso a destra "Roma 909"



Murano; matita grassa e gessetto bianco su carta;
cm 24,5x34,5; datato in basso a destra “Murano 911”



Cinque studi di nudo femminile; matita su carta;
cm 10,5x17 cadauno; siglati in basso a destra "A. B."



Cinque studi di nudo; matita e sanguigna su carta;
cm 17x10,5 cadauno; siglati in basso a destra "A. B."



Cinque studi di nudo maschile; sanguigna su carta;
cm 10,5x17; siglati in basso a destra "A. B."



Paesaggio romano; olio su tavola;
cm 20x31; firmato e datato in basso a destra “A. Bocchi/ 1950”
(scritte non coeve, non autografe)



Paesaggio lacustre; olio su tavola;
cm 17,5x21,5

GALLERIA D'ARTE GHERARDI

DIPINTI DELL'800 E DEL PRIMO '900

VIA NAZARIO SAURO 12/E - 43121 PARMA

Tel. 0521-508657 Cell. 340 2396308

millygherardi@libero.it

Finito di stampare nel mese di aprile 2023
presso Best Copy, Parma