



*“Ho qui trovato un nuovo modo
di dipingere”:
pittrici finlandesi nel centro Italia
fra Ottocento e Novecento*

di Michele Amedei

TITLE: “I have found a new way of painting here”: Finnish painters in central Italy between the Eighteenth and Nineteenth Centuries

ABSTRACT: L'articolo indaga il soggiorno nel centro Italia di un gruppo di influenti pittrici finlandesi fra Ottocento e Novecento. Residenti a Firenze in momenti diversi della loro vita, le artiste esplorarono zone dell'entroterra e della costa toscana fuori delle più tradizionali mete turistiche, nel momento in cui in Finlandia andava maturandosi un rinnovato interesse per l'Italia, per la sua cultura e soprattutto per le antiche tradizioni pittoriche medievali e rinascimentali. Il soggiorno di quelle donne in Italia fu dunque segnato dallo studio dell'arte del passato, dall'esercizio della copia, dall'esplorazione delle campagne toscane, reinterpretate attraverso un registro che preferisce al più consolidato stile “pittorresco” lo sperimentalismo linguistico dedotto dal confronto con l'arte locale ma anche francese e tedesca contemporanea. I risultati sono dipinti e disegni, conservati nella maggior parte dei casi presso i principali siti museali finlandesi, eseguiti nel solco di quella sensibilità vitalistica nordica alla base della quale è l'adorazione della bellezza mediterranea nonché la fiducia nel ritorno della Classicità nella civiltà Occidentale.

ABSTRACT: The article investigates the stay in Italy of a group of influential Finnish women painters between the 19th and 20th century. Residing in Florence at different



times in their lives, the artists explored areas of the Tuscan hinterland and coast outside the more traditional tourist destinations, at a time when a renewed interest in Italy, its culture and above all its ancient medieval and Renaissance painting traditions was maturing in Finland. The painters' stay in Italy is therefore marked by the study of the art of the past, the exercise of copying, and the exploration of the Tuscan countryside, reinterpreted through a register that prefers linguistic experimentalism deduced from the comparison with local but also contemporary French and German art to the more consolidated *Pittoresco* style. The results are paintings and drawings, preserved in most cases at major Finnish museum sites, executed in the wake of that Nordic vitalist sensibility at the basis of which is the adoration of Mediterranean beauty as well as faith in the return of Classicism to Western civilisation.

PAROLE CHIAVE: Italia di mezzo; Finlandia; Toscana; Artiste finlandesi; Macchiaioli; Espressionismo; Avanguardie

KEY WORDS: Middle Italy; Finland; Tuscany; Finnish artists; Macchiaioli; Expressionism; Avant-gardes

Beloved Italy! You are my country, my hope, my heaven!
(Mary Shelley, in Marshall 128)

Con questo lavoro vogliamo dar conto di quel gruppo di pittrici finlandesi, fra cui Elin Danielson (1861-1919), Sigrid Maria Schauman (1877-1979), Ellen Thesleff (1869-1854) nonché Beda Maria Stjernschantz (1867-1910), che a cavallo fra Ottocento e Novecento elessero l'Italia, particolarmente la Toscana, come luogo privilegiato dove maturare un percorso artistico iniziato nella maggior parte dei casi in patria. La loro permanenza in Italia, talvolta breve in altri casi molto lunga, è documentata da fonti quali lettere e cartoline scambiate con amici e parenti, utili per ripercorrere un itinerario che le aveva portate, oltre che a Firenze, anche a Roma, a Napoli e nella Costiera Amalfitana. Il loro soggiorno italiano è anche testimoniato da tracce lasciate presso archivi storici fra cui quello dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. In particolare, nei registri della Scuola libera del nudo. Si tratta di documenti in parte studiati di recente da chi scrive (Amedei, *protagonisti*), mai considerati da studiosi che, come Maria Stella Bottai, hanno gettato luce sui rapporti fra artisti finnici e l'Italia sul finire dell'Ottocento e nel corso del primo Novecento.

In questo studio particolare attenzione verrà data alla Thesleff e alla Danielson. Non solo e non tanto perché le due vivono in Italia per un periodo di tempo più lungo rispetto a Beda Maria Stjernschantz e a Sigrid Maria Schauman. Ma anche perché esse trovarono in Toscana la fonte per dipinti che avrebbero segnato profondamente, oltre che la loro carriera, la storia dell'arte finlandese. Educate al Naturalismo francese, le due



pittrici seppero superarlo in maniera differente. La Danielson innestandovi quanto appreso alla scuola di Giovanni Fattori (1825-1908), di cui fu seguace, e a quella del nudo, appunto, dove risulta iscritta la prima volta nel gennaio del 1896.¹ La Thesleff, pittrice “dai paesaggi e dai fiori argentei” (Lo Duca 165), anche lei registrata in quella classe qualche anno dopo, nel novembre 1897,² lo superava invece nel rispetto di quanto le derivava dal confronto con alcuni dei maggiori rappresentanti delle avanguardie contemporanee, soprattutto francesi e tedesche. Per loro, le aree più isolate del centro Italia, specialmente quelle toscane, riservarono sorprese inattese. Particolarmente i suoi boschi, che “risuonano di [...] canzoni gioconde”, insieme al mare, ai prati, al silenzio dei suoi campi, soggiogatore “di luce e di bellezza indescrivibile” (Pierotti 143-144).

Il soggiorno delle due donne in Toscana andava maturandosi in rapporto a un clima artistico sempre più teso, a Firenze, al confronto con le novità pittoriche e scultoree del resto d'Europa e del nord America. Lo dimostrano le tante mostre d'arte internazionale organizzate in città nei primi anni del Novecento in diverse sedi (Amedei *mostra* 2022; Policicchio). Ma ne è prova anche il numero elevato di iscritti ai corsi dell'Accademia di Belle Arti, specialmente alla Scuola libera del nudo, fulcro intorno a cui ruotava la variegata comunità artistica di una città, Firenze, che in quel tempo ospitava personalità di rilievo del panorama pittorico e scultoreo europeo d'inizio secolo. Per intendersi, nello stesso tempo in cui le finlandesi godono della bellezza della regione e frequentano i corsi dell'Accademia, Firenze (insieme a Fiesole) diventa un punto di riferimento per influenti artisti come Maurice Denis (1870-1943) e Henri Matisse (1869-1954), entrambi in Italia nel 1907. Ma lo diventa anche per collezionisti americani quali Leo (1872-1947) e Gertrude Stein (1874-1946), sostenitori a Parigi di movimenti artistici d'avanguardia (Fauvisme e Cubismo) contemporaneamente a quando i due soggiornavano insieme ad altri parenti a Fiesole, dove sono registrati nelle estati che vanno dal 1904 al 1911 circa. Dalla Francia, inoltre, era giunto a Firenze sul finire dell'Ottocento anche Henri Meilheurat des Pruroux (c.1860-1924). Meglio noto per una serie di articoli sulle avanguardie francesi pubblicati in *La Voce* fra il 1911 e il '12, des Pruroux fu anche collezionista, dal 1890 circa, di opere di Paul Gauguin (1848-1903). Di quest'ultimo possedeva la nota *Visione dopo il Sermone* (National Galleries of Scotland). Nel 1897, quando decise di trasferirsi a Firenze per rimanervi circa dieci anni, des Pruroux portò con sé la tela da Parigi appendendola, insieme ad altre opere dello stesso pittore, nella sua casa di Montughi, poco fuori Firenze (Amedei, *protagonisti* 478-485). Come la

¹ Vedi Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (da ora in poi citato come AABAFi), Scuola Libera del Nudo, 1891/92-1899, n. 331. La Danielson, chiamata “Elena” nei registri dell'Accademia, risulta iscritta alla Scuola libera del nudo in diverse occasioni: la prima volta, appunto, il 21 gennaio 1896, poi il 27 marzo 1897, il 26 novembre 1907 e infine il 29 febbraio 1910. Nel registro sono specificati, fra le poche cose, anche i recapiti in città, più precisamente due: via Guelfa 81 e Via Nazionale 34 e 22. Stesso numero civico, quest'ultimo, presso il quale visse anche il compagno e futuro marito Gambogi, iscritto a quella scuola in diverse occasioni. Cioè il 28 marzo 1894, il 21 gennaio 1895, il 18 e il 22 gennaio 1896, il 4 novembre 1897, il 29 novembre 1907, infine il 22 febbraio 1910 (Scuola Libera del Nudo, 1891/92-1899, n. 219).

² AABAFi, Scuola Libera del Nudo, 1891/92-1899, n. 409.



Thesleff e la Danielson, anche des Pruraux frequentò a Firenze la Scuola libera del nudo (dal 1898), centro di riferimento per altri francesi e americani residenti o di passaggio dalla città, tutti legati, chi più chi meno, allo storico dell'arte Bernard Berenson (1865-1859) nonché a Edward Gordon Craig (1872-1966), attore, scenografo e incisore, amico fra l'altro pure della Thesleff (Lönnroth).

È dunque in rapporto a quel clima culturale, foriero di scambi fra artisti e scrittori provenienti da diverse parti del mondo, che va maturandosi il soggiorno delle nostre protagoniste a Firenze. Il loro interesse per l'Italia va comunque compreso in relazione a un fenomeno più ampio e intimamente connesso alla cultura finlandese contemporanea. Alla pari di altre nazioni del Nord, soprattutto scandinave, la Finlandia è infatti a partire dal 1890 circa la culla di movimenti d'arte e di pensiero, facenti capo al così chiamato Vitalismo, i quali sostenevano il ritorno nelle civiltà occidentali di quanto era stato affermato nei diversi campi del sapere e della cultura dalle antiche civiltà mediterranee. Da lì ha origine un rinnovato interesse per il Sud e soprattutto per l'Italia, sostenuto in Finlandia dalla pubblicazione di articoli e libri come quello intitolato *Varför reser du till Italien? (Perché vai in Italia?)*, saggio del 1890 dell'architetto Carl Gustav Estlander (1834-1910) in onore della Svenska folkskolans Vänner, e *Minka mitakin Italiasta (Cose varie dall'Italia)*, volume edito da Juhani Aho (1861-1921) tre anni dopo (Bottai 41-44; 52-55).

Nel corso dell'ultimo decennio dell'Ottocento, contemporaneamente fra l'altro a quando in Finlandia va rafforzandosi quel sentimento nazionalistico generatosi intorno al 1835 a seguito della pubblicazione del *Kalevala* di Elias Lönnroth (1802-1884), fonte di ispirazione per artisti, scrittori e musicisti finnici legati alle istanze del Simbolismo *fin de siècle*, l'Italia entra dunque nei dibattiti artistici finlandesi. E lo fa, per un verso, in rapporto al Rinascimento; oggetto di studio per la nuova generazione di artisti come fra gli altri Magnus Enckell (1870-1925), Eero Järnefelt (1863-1937), Ada Thilén (1852-1933) e Helene Schjerfbeck (1862-1946) e Hugo Simberg (1873-1917). Artisti, questi ultimi, che dopo il 1890 affollano le chiese e i musei toscani per copiare opere di Masaccio, Beato Angelico e Leonardo. Occasione per dar vita ad un interessante "Museo delle copie" a Helsinki (Leponiemi 128; Bottai 44-47). Per l'altro, relativamente al suo paesaggio, amato e rispettato dai più per la sua varietà, per le sue forme, "grandi e semplici" (Estlander, *varför*, in Bottai 136), e per la memoria storica ch'esso custodisce.

Intorno al 1890 individuiamo in Finlandia due posizioni contrastanti relativamente all'Italia e al peso che il suo ambiente naturale – da sempre punto di riferimento per chiunque in Europa (e non solo) avesse voluto specializzarsi nel genere paesistico – doveva rivestire nella formazione degli artisti del Nord. Da una parte, c'erano coloro che, come il già citato Estlander, vedevano nel viaggio in Italia lo strumento migliore per irrobustire un'educazione che altrimenti si sarebbe limitata (nel caso del paesaggista) allo sterile confronto, secondo lui, con gli spazi immensi della propria terra: "Rovinati, erosi, arrotondati al punto da essere privi di carattere" (134). Dall'altro, c'era invece chi voleva "lasciare la natura del sud al suo posto", giudicandola troppo "accademica", "fredda" e "senz'anima", così da concentrarsi nelle infinite e silenziose distese delle amate lande finlandesi "coperte di pini [...] che si stagliano insieme verso il cielo" (134).



A differenza dei colleghi uomini, sono soprattutto le pittrici specializzate nel genere paesistico a dimostrarsi più vicine alla sensibilità di Estlander. Si tratta nella maggior parte dei casi di artiste emancipate, figlie di una Nazione, la Finlandia appunto, che nel 1864 aveva emanato una legge in cui si riconosceva alle fanciulle nubili di età superiore ai ventuno anni la possibilità di occuparsi autonomamente del proprio patrimonio; e a chi ne avesse invece raggiunti venticinque, l'autonomia giuridica. Alcune di loro, come Ellen Thesleff, fra le più autorevoli rappresentanti dell'arte finlandese a cavallo dei due secoli (Schreck; Ventimiglia), alternarono lo studio degli amati paesaggi natali a quelli bagnati dalla calda luce mediterranea. In Italia, esse superarono la più consolidata tradizione "pittorresca", cara a colleghe di formazione conservatrice e più anziane di loro come Victoria Åberg (1824-1892), a favore di uno stile più moderno e in linea con le tendenze avanguardiste contemporanee toscane oppure, nel caso della Thesleff, tedesche e francesi. In Toscana, dove quest'ultima visse più o meno stabilmente dal 1894 allo scoppio della Prima Guerra Mondiale (34-43), ella esplorava, oltre all'amata Firenze, protagonista di una raccolta xilografica edita nel 1910 con la collaborazione dell'amico Edward Gordon Craig (111-127), mete meno frequentate dal turismo internazionale. Luoghi che la donna reinterpretava pittoricamente nel rispetto di un registro caro alle coeve ricerche dei *fauves* e soprattutto di artisti russi come Vasilij Kandinskij (1866-1944), fondatore nel 1901 a Monaco di Baviera insieme a Gabriele Münter (1877-1962) del gruppo *Phalanx*, cui prese parte anche la sorella della Thesleff, Thyra, pure lei pittrice (Schreck 127-128). Fu Kandinskij, incontrato dalla giovane Ellen a Monaco nel 1904, ad averla infatti convinta nell'idea di potenziare le ricerche sul colore in rapporto a paesaggi, pure italiani, da lei interpretati con una chiave che nel 1906, periodo di poco successivo a un quadro della donna raffigurante uno scorcio di Villa Borghese a Roma (Fig. 1), aveva fatto scrivere al critico finlandese Sigurd Frosterus (1876-1956): "Ellen Thesleff ha delle brillanti visioni, il pensiero è involontariamente vicino a Kandinskij [...] non sono paesaggi fiabeschi che l'artista [Ellen Thesleff] ci fa vedere, è la natura di ogni giorno trasformata e capita con la mente" (Frosterus, *ventimiglia* 47).

Con quella sensibilità, negli anni successivi all'incontro con Kandinskij la Thesleff si avventurava così nell'amata campagna centro italiana, spatola e tela sotto braccio, alla ricerca di ispirazione per tele da inviare alle mostre finlandesi (Hällickä 228-230). Uno di quei quadri, conservato a Helsinki, dipinto nel 1907, raffigura un iconico paesaggio toscano descritto con spatolate dense e convulse, declinate su cromie dalle tonalità fredde (Fig. 2). Nello stesso anno ella visitava per la prima volta Forte dei Marmi. Qui, scrive in una lettera di due anni dopo alla sorella Thyra, "ho trovato un modo tutto nuovo di dipingere"; aggiungendo:

camminando nella spiaggia mi immergo nella sabbia ascolto i battiti del cuore della terra e il loro ritmo mi guida nella scelta dei colori, sicuri e liberi nelle mie linee pure. Non so cosa ne verrà fuori, ma in ogni caso qualcosa di sorprendente. (Thesleff, *Schreck* 140)



Fig. 1. Ellen Thesleff, *Pini a Villa Borghese*, 1905, olio su tela © Kuva: HAM/Hanna Kukorelli.

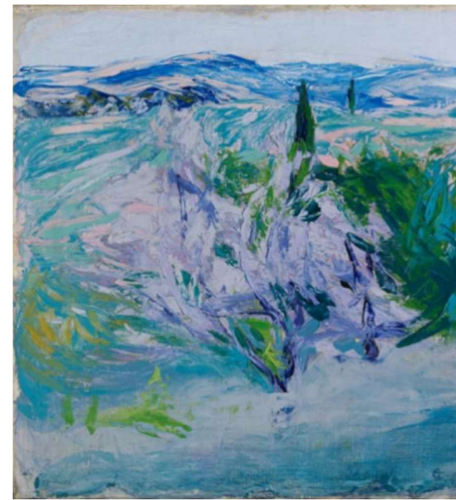


Fig. 2. Ellen Thesleff, *Paesaggio toscano*, olio su tela, 1908 Helsinki, Suomen Kansallisgalleria © Kuva: HAM.

È in luoghi meno battuti dagli itinerari turistici non lontani dalla costa tirrenica come Forte dei Marmi, appunto, sul cui impatto nell'opera della Thesleff torneremo più avanti, che si rifugiano altre pittrici finlandesi in Italia sul nascere del XX secolo. Ad Antignano, per esempio, un piccolo borgo di poche case a sud di Livorno, un'amica della Thesleff, la pittrice Elin Danielson, nata a Noormarkku, anche lei legatissima all'Italia e in special modo alla Toscana dove visse stabilmente dal 1893 alla morte nel 1919 (Bacci di Capaci Conti; Heininen; Laponiemi), vi trovò la fonte per molte tele esposte con successo nel corso degli anni oltre che a Helsinki e a Turku anche a Milano, a Firenze, a Roma, a Livorno e alla Biennale di Venezia (Bacci di Capaci Conti 51-53). Si tratta di tele che, pur condividendo con i quadri della Thesleff l'idea di superare la più tradizionale veduta "pittoresca" italiana, prendono le distanze da quelle della connazionale nell'interpretazione e nello stile. A differenza della Thesleff, sempre in bilico tra libertà inventiva e dipendenza dai modelli avanguardisti europei, la Danielson, donna determinata, sensibile e operosa, declinava come dicevamo i più consolidati modelli cari al Naturalismo francese a cui fu avviata negli anni di formazione a Helsinki dal suo maestro, il pittore Adolf von Becker (1831-1909), su quelli più marcatamente toscani. Del resto, ella aveva sposato nel 1898 un pittore livornese tredici anni più giovane di lei, Raffaello Gambogi (1874-1943), molto vicino a quel ristretto ma importante nucleo di pittori legati alle istanze divisioniste toscane, capitanati da Plinio Nomellini (1866-1943), che, contemporaneamente a spedizioni pittoriche nei luoghi della costa tirrenica cari a Giacomo Puccini (1858-1924), di cui erano tutti amici, prendevano parte come lei ai corsi di nudo tenuti annualmente dall'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Le ragioni che spinsero artiste finlandesi residenti stabilmente nel centro Italia a esplorare a cavallo dei due secoli luoghi meno frequentati dai viaggiatori internazionali, non dipendeva dunque soltanto dall'ansia di trovare, com'è per la Thesleff, nuove vie nell'arte in rapporto a terre lontane da quella d'origine e interessanti per la varietà dei



luoghi e per la memoria storica. Ma dipendeva anche dalla frequentazione di ambienti stimolanti come quello dell'Accademia fiorentina. Specialmente in un momento in cui il progredire di nuovi linguaggi pittorici locali andava di pari passo all'idea che il Divisionismo, perlomeno quello di matrice toscana (Monti), dovesse essere sperimentato in rapporto a centri più periferici della regione. Luoghi cioè per nulla invasi dalle frotte turistiche e legati alla storia personale di quanti, come Diego Martelli (1839-1896) o Giovanni Fattori, avevano contribuito a fondare in Toscana alla metà dell'Ottocento avanguardie pittoriche come quella dei Macchiaioli. Furono i villaggi di pescatori a Sud di Livorno, dov'era nato Fattori, ivi incluso Castiglioncello, presso il quale Martelli aveva posseduto una casa, ad accogliere coloro che, come Gambogi o Giorgio Kienerk (1869-1948), altro compagno della Danielson alla Scuola libera del nudo,³ miravano al progredire dell'arte nel rispetto assoluto degli insegnamenti appresi in Accademia.

Pur provenendo da una cultura lontanissima per tradizione e formazione da quella macchiaiola, la Danielson impiegò poco tempo per entrare in sintonia con il magistero di Fattori e soprattutto con i suoi allievi più giovani, ivi compreso il marito Gambogi, contribuendo con la sua tavolozza ricca di cromie vibranti applicata a paesaggi cari alla tradizione pittorica locale (alberi da frutto in fiore, pini marittimi affacciati sulla costa tirrenica, Fig. 3-4), al consolidarsi di tendenze figurative toscane che spaziano dal Divisionismo, appunto, alle ricerche portate avanti negli stessi anni e negli stessi posti dai seguaci di un altro importante artista di quel tempo: Nino Costa (1826-1903). Romano di nascita ma toscano di adozione, grande amico di Fattori, Costa era stato fra i fondatori della "macchia", da lui superata nel corso degli anni Settanta e Ottanta a seguito dell'incontro con artisti inglesi con i quali fondò a Roma nell'inverno fra il 1883 e l'84 la così chiamata Scuola Etrusca (Schmidt 108-130). All'analisi del dato visibile tradotto in pittura attraverso *taches* cromatiche, la "macchia" appunto, i fondatori della Scuola Etrusca preferivano comunicare le emozioni percepite contemplando in solitario i dintorni di Bocca d'Arno e la pineta di San Rossore, attraverso un linguaggio pittorico più partecipato. È con artisti legati a Costa quali, fra tutti, oltre agli inglesi, Ferruccio Pagni (1866-1935), Amedeo Lori (1869-1913) e Gian Gualberto Guerrazzi, anche loro frequentatori della Scuola libera del nudo a Firenze nel corso del primo Novecento, che la Danielson sembra infatti cercare un confronto quando dipinge i paesaggi a lei cari ispirati al Lago di Massaciuccoli e alla costa tirrenica vicino Antignano. Frutto di quelle escursioni son quadri di piccole e medie dimensioni, dipinti tenendo conto del variare della luce in relazione a vedute immortalate nella tela secondo un formato che privilegia l'orizzontalità della composizione (Fig. 5-6).

³ Giorgio Kienerk risulta infatti iscritto a quella Scuola il 16 novembre 1896 (precedentemente l'aveva frequentata nel 1892): Scuola Libera del Nudo, 1891/92-1899, n. 119.



Fig. 1. Elin Danielson, *Tramonto*, 1910, 44 x 61.5 cm. Collezione privata.



Fig. 2. Elin Danielson, *Tramonto*, 1910, 44 x 61.5 cm. Collezione privata.



Fig. 3. Elin Danielson, *Lavandaie italiane*, c. 1900, 51 x 101 cm. Collezione privata.



Fig. 4. Gian Gualberto Guerrazzi, *Lago di Massaciuccoli*, 1899, 75.2 x 29 cm. Collezione privata.

Al di là della vicinanza con pittori toscani del suo tempo, resta il fatto che il trasferimento della donna ad Antignano dopo il matrimonio con Gambogi nel 1898 aveva segnato profondamente il corso della sua carriera artistica. Una carriera brillante, quella della donna, che tuttavia subì arresti quando ella dovette fare i conti con l'umore e i tradimenti del marito. L'uomo era facile a cadere in profondi stati depressivi, manifestati inizialmente in un viaggio fatto con la moglie in Finlandia tra il 1901 e il 1902. Il precario stato di salute di Gambogi obbligò la coppia a trasferirsi nel 1905 a Volterra dove lui fu ricoverato per qualche tempo nel nosocomio diretto dallo psichiatra Luigi Scabia (1868-1934). Prima che quella tragedia colpisse la coppia, Antignano aveva riservato sorprese e soddisfazioni ai due innamorati. Quel posto, scrive la donna al connazionale e collega Victor Westerholm (1860-1919) il 14 marzo 1898, è arrampicato "su un versante assai ripido ricoperto dal bosco, da campi coltivati e campi incolti":

Lì abbiamo il vasto Mediterraneo e dall'altro lato l'imponente catena delle Alpi che corre per tutta la lunghezza della riviera. A pochi passi dalla casa dove abitiamo c'è un lago abbastanza grande, largo alcuni chilometri, che ci separa dalle Alpi. Il Tirreno qui è pianeggiante, coperto da vasti campi. Ma non lontano da qui, proprio qui vicino, si apre una pineta che scende fino al mare (Danielson, *heininen* 193. La traduzione è di chi scrive).



Agli occhi di una finlandese innamorata dell'Italia, la contemplazione di quei luoghi doveva riportare alla mente le parole spese anni prima dal connazionale Estlander per descrivere la bellezza generatrice dei paesaggi del Sud. "La nostra luce primaverile e la nostra notte estiva non trova confronti", chiosa l'architetto nel 1890 ripensando ai paesaggi nazionali; ma "c'è veramente lì", in Italia, "qualcosa di sublime o lodevole". In Italia, la natura appare ai nostri occhi, scrive l'uomo, "in forme grandi e semplici": "Poche e chiare linee definiscono le cime del Soratte", egli pensa; e "i pini del Gianicolo", aggiunge, insieme a quelli di Villa Borghese (protagonisti di diversi quadri della Thesleff, fra cui, oltre a quello del 1905, Fig. 1, un dipinto nel 1898, Fig. 7) "svettano coi contorni precisi delle loro chiome sull'orizzonte, senza incertezza, piccolezza o interruzione" (Estlander, *Bottai* 136). Nulla è un caso in Italia, dice sempre Estlander; nemmeno "nella vita delle persone", particolarmente in quelle dei più umili, protagonisti dei tanti quadri dipinti dalla Danielson in zone livornesi sullo sfondo di scorci marittimi. "Provo [...] vivissima quell'impressione di vita, di forza, di vigoria", scrive a tal proposito il critico Guido Rubetti in una recensione sulle tele della pittrice nella rivista *La Bohème* nel maggio 1900, ripensando al quadro *Estate*, oggi disperso, da lei esposto alla Promotrice di Firenze l'anno prima, dove fu acquistato dal re Umberto per £ 4.000. "La forza, la vigoria dell'orgogliosa [sic] stagione" estiva di quel dipinto, sottolinea il critico, è sposa ad un'abilità dell'artista nel saper descrivere, con pennellate 'franche',

il soffio possente dell'aria calda e l'indistinto ronzio; le mille, piccole e buone voci, che si direbbero balzino quasi da seno della terra, scoppino gioconde fra le erbe e le spiche [sic], e volino su, via, nello scintillar dell'aria, tremula sotto il sole estivo, dando al silenzio della campagna una profonda e incomprensibile eloquenza. (Rubetti 4)



Fig. 5. Ellen Thesleff, *Pini a Villa Borghese*, 1898, olio su tela, 55.5 x 29 cm, Helsinki, Suomen Kansallisgalleria © Kuva: HAM.



A fronte di giudizi lodevoli come quelli di Rubetti, che comunque non risparmiava critiche alla finlandese quando notava sproporzioni anatomiche nel polso di una lavandaia ritratta in un dipinto esposto alla Promotrice fiorentina del 1900,⁴ forse simile a quello oggi conservato a Turku con lo stesso tema (Fig. 8), in Finlandia i commenti sui quadri che la Danielson inviava (insieme al marito) alle varie rassegne nazionali non erano sempre positivi. In particolare, le veniva rimproverata la scelta dei soggetti ispirati alla vita semplice degli abitanti dei dintorni di Antignano, i cui lavori umili, sebbene dignitosi, erano mal interpretati dai recensori delle esposizioni di Helsinki⁵; alla pari dei paesaggi sullo sfondo, erroneamente associati, a volte, alle coste adriatiche (Heininen 191). Molto più lusinghieri furono invece i giudizi espressi dalla critica finlandese sui lavori della Thesleff fatti nel centro Italia. Fra tutti *Arbour* (collezione privata), inviato con successo insieme ad altri dipinti a una mostra nazionale del 1910. In quest'ultima occasione, la critica evidenziava gli esiti positivamente raggiunti dalla pittrice nelle tele ispirate soprattutto a Forte dei Marmi. Genesi di un linguaggio pittorico che la donna avrebbe più avanti applicato anche agli amati paesaggi della sua terra.



Fig. 6 . Elin Danielson, *Lavandaia*, 1900, 105 x 84 cm. Turku, Åbo konstmuseum.

Molti decenni prima che Forte dei Marmi avesse rivestito un ruolo centrale per la Dolce vita dell'Italia del Secondo Dopoguerra italiano, il paese toscano affacciato sul

⁴ “Però, mi sembra [...] che il braccio destro di quella figura [la lavandaia] sia un tantino esagerato nella parte inferiore, all’attaccatura del polso” (Rubetti 5).

⁵ Un dipinto della Danielson, intitolato *Panni ad asciugare* (collezione privata), esposto alla Mostra degli Artisti Finlandesi del 1897, venne intitolato, nella traduzione italiana: *Servetta finlandese sulla costa adriatica*. Nota Virve Heininen (Heininen 191) che osservando il quadro un critico finlandese interpretò il disinteresse della protagonista della tela (una lavandaia di Antignano) nei confronti della seducente veduta marittima alle sue spalle, come un'allegoria del popolo finlandese: stacanovista e distratto, secondo lui, dalla bellezza che gli sta intorno.



Tirreno veniva dunque scelto come principale luogo di ispirazione per la maggiore rappresentante dell'arte finlandese di primo Novecento. Il fortunato incontro di Ellen Thesleff con quel luogo, "nuda spiaggia [sic] finché il Buonarroto non vi fece sboccare la strada dei marmi da cui il forte ha preso nome" (è scritto in una guida del 1874: Saltini-Zolfanelli 153), si deve alla sorella Thyra, o, meglio, al pittore svedese, amico di quest'ultima, Carl Palme (1879-1960). Fu quest'ultimo a consigliare le due donne di visitarlo per la prima volta nell'estate del 1907. "Il Forte dei Marmi, amministrativamente, appartiene al Comune di Pietrasanta", si legge nelle pagine di un'altra guida turistica, stavolta del 1905 (Malagoli 158). "Passando per la via provinciale di Querceta (Comune di Seravezza)", il Forte "dista circa 6 km". "Un comodo e regolare servizio di omnibus della ditta Spadaccini, con tre corse giornaliere", è scritto nella stessa guida, "fa sentire meno pesante il disagio di questa lontananza". Nel 1905, quei sei brevi chilometri avevano preservato un ambiente intatto e non ancora invaso (come sarà più avanti) da frotte di turisti che affollavano già in quell'anno la più vicina Pietrasanta o Viareggio, visitata dalla Thesleff nel settembre del 1902.⁶ Tant'è vero che "gli esercenti", riporta sempre la guida, "e gli abitanti del Forte non vagheggiano a torto la possibilità che in un tempo non eccessivamente lontano, questa frazione marittima [Forte dei Marmi] abbia ad erigersi a Comune autonomo":

E sarebbe forse un bene per l'avvenire di questa promettente stazione balneare ed invernale, poiché con le proprie risorse essa potrebbe curare l'abbellimento del paese, dotandolo di... strade, posto che al Forte dei Marmi, se vi sono le case, mancano le strade. Vada per gli altri luoghi dove succede viceversa! Ci sono le strade ma mancano le case che le fiancheggiano. Dopo tutto è legge di compensazione! (158).

Principale attrazione di Forte dei Marmi era la sua "immensa" spiaggia di "velluto"; ma anche il clima, "dolce e salutare" (159). La sera vi regnava il silenzio. Nel 1905 c'era ancora "una lampadina elettrica ogni chilometro", tant'è che i visitatori erano costretti "ad andare a letto alle 9 [...] per mancanza di distrazioni". In quell'anno, inoltre, le spiagge erano ancora poco affollate, tanto che l'autore della guida auspicava di tornarvi l'anno successivo e "trovare invece di mille diecimila bagnanti" (159). Un posto ideale, quindi, per chi come la Thesleff era in quegli anni alla ricerca di nuovi percorsi nell'arte. Nel 1907, le spiagge "di velluto" fecero da sfondo ad alcuni suoi lavori, ivi incluso un gruppo di studi poi tradotti in incisione, formalmente sintetici e bidimensionali, *japanistes*, ma anche una serie di dipinti. In uno di essi, conservato presso la Galleria Nazionale di Helsinki, un giovane, visto di spalle, è immortalato in una posa da moderno discobolo mentre gioca a palla con un amico sullo sfondo del mare increspato dalle onde. Al 1909 risale un'altra tela, intitolata *Forte dei Marmi* (Fig. 9): il mare appare minaccioso dall'azione del forte vento che soffia sulla superficie dell'acqua, facendo scivolare le barche dalle vele gonfie e rotonde simili alle nuvole passeggiere sparse nel cielo estivo.

⁶ Vedi lo schizzo ispirato a Viareggio nel taccuino A.IV.3449:21, f. 4, conservato presso la Galleria Nazionale di Helsinki.

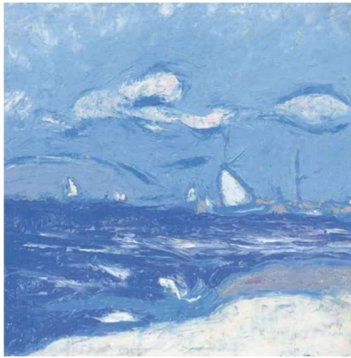


Fig. 7. Ellen Thesleff, *Forte dei Marmi*, 1909, olio su tela, 21 x 21 cm Collezione privata.

Ellen Thesleff tornò a Forte dei Marmi anche in anni successivi. Oltre a visitarlo nel 1908, quando prese in affitto una casa insieme alla sorella Thyra e ai figli di lei, e l'anno dopo, momento in cui fu fotografata al Café di Roma dall'amico Gordon Craig (Schreck 233), la donna lo visitò nel giugno del 1913 e successivamente alla Grande Guerra. Cioè nel 1921, quando vi si fermava di ritorno da un lungo viaggio in Sicilia e a Napoli, e tra il 1924 e '25. Rientrando a Firenze nelle prime settimane del 1925, la Thesleff portò con sé due taccuini conservati presso la Galleria Nazionale di Helsinki (A.IV.3449: 37 e 44) colmi di schizzi ispirati a luoghi visitati percorrendo nell'entroterra carrarese un itinerario diverso e più esplorativo rispetto ai più tradizionali giri turistici. Lasciata la costa all'inizio del 1925 dopo qualche giorno trascorso a metà ottobre dell'anno prima nell'amata Forte dei Marmi,⁷ nelle prime settimane del '25 la finlandese si avventurava nelle Alpi Apuane. Partendo da Carrara alla volta di Soliera passando per la strada provinciale attiva da decenni, il 10 gennaio 1925 giunse a Castelpoggio, un paesino arroccato in cima a un'irta collina. Quest'ultimo è immortalato con tratto svelto e nervoso a matita e china su carta nella prima pagina di uno dei taccuini della pittrice (Fig. 10). A Castelpoggio, è scritto in una guida del 1875, "si può osservare la città di Carrara in una profonda valle, il monte di Massa e la Foce, poi il piano ove era un dì la città di Luni e sopra alle colline circostanti a Castelpoggio i villaggi di Ortonovo, Nicola, Castelnuovo, l'Ampia Bocca di Magra e Monte Corvo" (Saltini-Zolfanelli 102), tutti tagliati fuori dalla veduta del taccuino. Non sappiamo se, come raccomandava la guida del 1875, dopo la visita a Castelpoggio anche la Thesleff salì "ancora pochi chilometri per giungere sul monte Spolverina" per poi scendere "fino a Fosdinovo" (102). Nelle pagine del taccuino che seguono lo schizzo con Castelpoggio sono rappresentati altri borghi non ben identificati; ivi incluso uno, da lei chiamato "Fonte", o, meglio, "Forte", che difficilmente sarà da interpretare come uno scorcio di Forte dei Marmi (il disegno immortala un gruppo di case di campagna circondate da alte montagne). Mano a mano che la Thesleff si avvicinava a Firenze, le pagine del taccuino acquistavano freschezza e tono. Alla china e al lapis ella sostituì matite colorate, descrivendo con fare bozzettistico, sintetico e naïf,

⁷ Taccuino A.IV.3449:44 in particolare i ff. 6, 8, 10, 14, 16, 18 (Helsinki, Galleria Nazionale) attraverso i quali comprendiamo che la pittrice era a Forte dei Marmi fra il 9 e il 14 ottobre 1924.



gli scorci ammirati nel suo pellegrinaggio verso Est. Giunta a Firenze il 14 marzo 1925,⁸ la donna visitava Ponte Vecchio e le principali piazze cittadine. Nelle settimane successive organizzava gite fuori città. Il 29 fu alla Certosa, il giorno dopo a Signa; il 15 a Settignano e il 6 aprile a Ponte a Ema, poco fuori Firenze, un “borghetto assai popoloso, che sorge sulla destra riva di quel fiumiciattolo” (Carocci 145). Qui, isolata dal frastuono e dai tanti turisti che in primavera affollavano come oggi le vie del capoluogo toscano, trasse ispirazione per riempire alcune pagine vuote del taccuino. In una, disegnò il profilo di case che compongono Ponte a Ema; nelle altre due si concentrò invece su un gruppo di anonime abitazioni di campagna, forse quelle che ancora oggi affiancano la strada Chiantigiana che lì ha origine. Luoghi, riporta una guida, “che non meritano speciale considerazione se non dal lato pittorico” (145). Il 3 maggio del 1925 fu infine a Pontassieve, di cui la pittrice fermava con la tecnica della china alcuni scorci in un altro taccuino, sempre parte delle collezioni della Galleria Nazionale finlandese.⁹ A vedute del borgo di Pontassieve alternava così studi sulla natura rigogliosa nei dintorni del luogo, non dimenticando l’insegnamento dei maestri del passato, particolarmente di Andrea del Castagno (da lei studiato anche anni prima),¹⁰ dal quale aveva tratto spunto, il 27 aprile dello stesso anno, forse agli Uffizi o in un altro luogo fiorentino, per una serie di schizzi naturalistici.¹¹ Base da cui sarebbe partita per lo studio di alberi e piante durante le gite nel Valdarno fiorentino di cui rimane traccia in uno dei taccuini di quel tempo.



Fig. 8. Ellen Thesleff, *Veduta di Castelpoggio*, 1925, matita e china su carta, taccuino n. A.IV.3449:37/2. Helsinki, Suomen Kansallisgalleria © Kuva: HAM

⁸ Questa notizia la ricaviamo da una pagina di un altro taccuino della pittrice, sempre conservato alla Galleria Nazionale di Helsinki (A.IV.3449:38, f. 91), nella quale sono riportati sommariamente i principali siti visitati dalla donna nei dintorni di Firenze nel 1925.

⁹ Taccuino A.IV.3449:38, f. 23 (Helsinki, Galleria Nazionale finlandese).

¹⁰ Vedi lo schizzo ispirato a un particolare di una non meglio identificata opera di Andrea Del Castagno nel taccuino del 1907 A.IV.3449:24, f. 43, conservato presso la Galleria Nazionale finlandese di Helsinki.

¹¹ Taccuino A.IV.3449:38, f. 16 (Helsinki, Galleria Nazionale finlandese).



Non deve stupire l'interesse della Thesleff per l'arte del Rinascimento in età matura. La sua passione per la pittura e la scultura di quell'epoca grandiosa risaliva ai primi anni Novanta dell'Ottocento. Periodo in cui, come abbiamo detto, su spinta di artisti e scrittori connazionali innamorati dell'Italia, il Sud diventò, anche e soprattutto per coloro che avessero voluto specializzarsi nel genere paesistico, meta privilegiata e fonte insostituibile per il proprio perfezionamento artistico. Solo il confronto con gli originali custoditi a Firenze e in altre città del centro Italia avrebbe potuto permettere all'artista moderno, secondo Estlander, di riacquisire un'immaginazione che era stata annientata dalla troppa adesione al dato visibile a seguito dell'affermarsi di movimenti artistici come l'Impressionismo. Solo l'esercizio della copia da opere conservate agli Uffizi e in altri luoghi fiorentini avrebbe cioè spinto, secondo lui, il pittore finlandese a stimolare la produzione di vivide "immagini interiori", alimentando così una fantasia che l'artista avrebbe poi tradotto figurativamente in rapporto a quadri animati anche dai personaggi epici dell'universo popolare caro al già citato *Kalevala*.

Senza nulla togliere alle aperture degli impressionisti e dei loro seguaci, Estlander sosteneva in breve che il dialogo con i maestri italiani di un tempo, specialmente con quelli toscani del Rinascimento, insieme allo studio del paesaggio italiano, avrebbe potuto riequilibrare negli artisti più sensibili il rapporto tra l'osservazione diretta dei fenomeni empirici e la loro reinterpretazione in termini figurativi. Questo, attraverso un processo creativo da tradurre in pittura con "sintetici" tratti "esteriori", frutto delle emozioni provate di fronte al vero. Lo stesso processo adottato forse dalla Thesleff quando, nell'ultima pagina di uno dei taccuini portati con sé in Italia fra il 1924 e il '25, aveva immortalato con la tecnica dell'acquerello un'impressione di un paesaggio probabilmente italiano dai contorni incerti e di tono sognante (Fig. 11): ultimo stadio del lungo legame della donna con l'amato Sud italiano, salutato definitivamente in quei due anni con ricordi pittorici affidati ai fedeli taccuini di viaggio. "Se ci si attiene completamente, come l'arte moderna, ai fenomeni così come appaiono ai nostri occhi", spiega Estlander con parole che sembrano giustificare certo stile adottato dalla Thesleff in tempi più maturi,

questi sono costituiti da un'infinità di caratteristiche di maggiore o minore importanza, e se ora si vuole semplificare, non so in che altro modo ciò possa essere fatto se non questo, cioè che l'artista si faccia un'idea del fenomeno e ad esso riduca i tratti esteriori. (Estlander, *Bottai* 134)

"Non credo che la vecchia scuola fiorentina", scrive il critico riferendosi a maestri come Andrea Del Castagno, "possa dare altra ricetta che questa: prima comprendere idealmente e, per quanto il soggetto lo consenta, anche grandemente, e poi eseguire questa immagine come un impressionista" (134). Le riflessioni di Estlander sull'arte italiana avevano fatto presa su altre artiste finlandesi legate come la Thesleff ad aree quali la Toscana. In particolare, le già citate Sigrid Maria Schauman e Beda Maria Stjernschantz. La prima verso il 1909 (anno in cui frequenta il nudo all'Accademia di Firenze)¹² interpretava con stile moderno uno scorcio della campagna nei dintorni di

¹² AABAFi, Scuola Libera del Nudo, 1909-1931, n. 1614.



Volterra (Fig. 12). Occasione grazie alla quale ella sperimentò uno stile che univa alla lezione di Paul Cézanne (1839-1906), nella resa geometrica dei contorni delle case e degli alberi, quella dei *fauves*. La sua tavolozza è infatti composta di pochi colori dalle tonalità acide e squillanti, declinati nella tela in rapporto a pennellate grasse e spesse che seguono l'andamento delle chiome degli arbusti e degli elementi che compongono il variegato paesaggio toscano. La luce dell'Italia, aveva scritto Estlander ad un certo punto del suo *Varför reser du till Italien?*, è capace di stimolare visioni grandiose nei pittori più attenti e interessati alla potenza evocativa e comunicativa del colore.

Nudi monti hanno contorni grandi e semplici [in Italia] e benché i loro fianchi siano coperti solo di muschio, pallidi olivi e, nelle crepe, tracce di vegetazione, ci sono comunque passaggi di colore sorprendentemente forti e ampi, quando il sole vi si posa a mezzogiorno (134).



Fig. 9. Ellen Thesleff, *Paesaggio (italiano?)*, 1925, acquerello su carta, taccuino n. AIV 3449:44/46. Helsinki, Suomen Kansallisgalleria © Kuva: HAM.

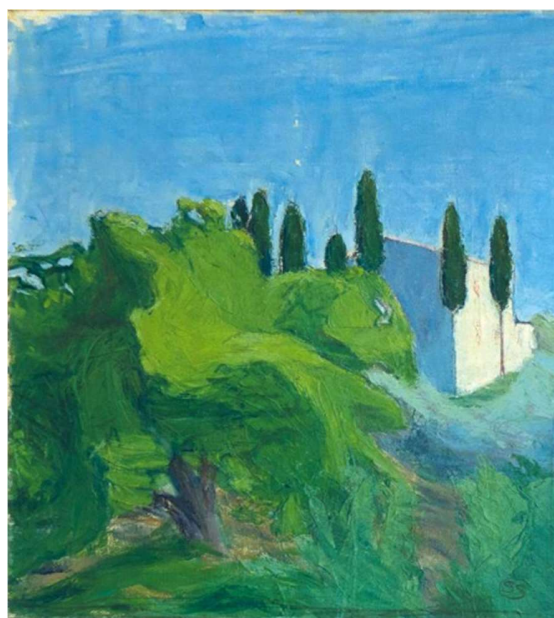


Fig. 12. Sigrid Maria Schauman, *Paesaggio nei dintorni di Volterra*, 1909, olio su tela, collezione privata.

Altra cosa rispetto alla Schauman è il percorso maturato da Beda Maria Stjernschantz in Italia, da lei visitata nel 1897 contemporaneamente alla Thesleff. Con quest'ultima ella risulta fra l'altro iscritta proprio in quell'anno alla Scuola libera del nudo dell'Accademia di Firenze (le due donne sono registrate lo stesso giorno, il 3



novembre 1897).¹³ A differenza dell'amica, con cui condivide nel 1897 anche la casa fiorentina in via de' Serragli 162,¹⁴ la Stjernschantz risulta però meno interessata allo studio del paesaggio toscano. A Firenze, la sua attenzione è prevalentemente rivolta al confronto con i maestri del Rinascimento. Base per ideare quadri come *Madonna*, personale reinterpretazione di uno dei più noti soggetti della pittura rinascimentale italiana, una tela del 1898 conservata in collezione privata (Fig. 13).

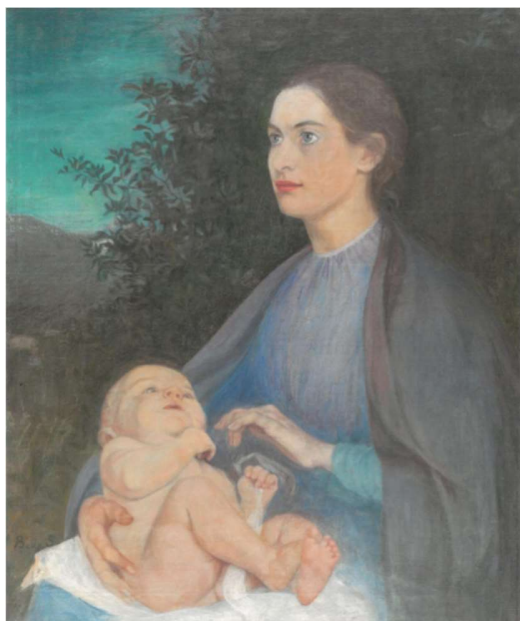


Fig. 13. Beda Maria Stjernschantz, *Madonna*, 1898, olio su tela, 51.5 x 43 cm. Collezione privata.

Prima di giungere in Italia, la Stjernschantz aveva fedelmente copiato a San Pietroburgo il pannello di destra del Trittico Galitzin di Perugino (oggi alla National Gallery di Washington, D.C.), raffigurante Maria Maddalena. Esercizio fondamentale, quello, per potersi accostare alle opere dei più grandi maestri del passato una volta avuto il permesso di studiarli agli Uffizi. Qui, la Stjernschantz pare si fosse concentrata a copiare un quadro non meglio identificato di Beato Angelico, forse la *Tebaide* (O'Neill 52), risentendo di quel clima culturale finlandese che, sulla scorta di quanto scriveva Juhani Aho nel suo *Minkä mitäkin Italiasta*, particolarmente nel capitolo dedicato agli affreschi del Rinascimento fiorentino, vedeva nelle opere di quel pittore lo strumento migliore per imparare a comporre tele che "accendessero il cuore" dell'osservatore. L'Angelico, scriveva a tal proposito Aho, "era così in simbiosi con i suoi soggetti, che, per esempio, quando ha dipinto la Crocifissione ha iniziato a piangere davanti alla sua opera" (Aho 139). "Gli affreschi di questo monaco e dei suoi contemporanei", scrive sempre Aho, "corrispondono maggiormente a questa idea dell'arte", cara ai finlandesi

¹³ AABAFi, Scuola Libera del Nudo, 1891/92-1899, n. 410.

¹⁴ Questa informazione si ricava dai registri della Scuola libera del nudo dell'Accademia di Firenze.



del tempo: "Influenzano con forme e colori quasi deliberatamente semplici; sono virginalmente ritrosi, profondamente religiosi e devoti e si uniscono con meravigliosa modestia al muro" (139).

Alla purezza delle opere di quei maestri fa riferimento anche Estlander nel suo saggio sull'Italia. Specialmente quando egli ipotizza che la "semplicità" evidenziata da Aho in relazione ai pittori rinascimentali, dipenda anche e soprattutto dal rapporto che quegli uomini avevano instaurato con quello stesso paesaggio alla base dei tanti quadri dipinti dalle finlandesi protagoniste di questo studio. Solo "la natura italiana", pensava Estlander rivolgendosi ai suoi connazionali, paesisti e non solo, "sarà per te [artista] un'eccellente spiegazione ai maestri italiani" vissuti nel Rinascimento (Estlander, *Bottai* 136).

Benché diverse nel loro percorso di vita e artistico, le nostre protagoniste, per concludere, soprattutto la Thesleff e la Danielson, seppero dunque interpretare con linguaggi originali la varietà di un territorio, quello toscano, da sempre amato dal popolo finlandese. Del centro Italia le nostre pittrici seppero dare un'interpretazione genuina e personale, senza tuttavia privare ai paesaggi della costa o dell'entroterra toscano la bellezza cantata da Guido Rubetti in un articolo dedicato alla Danielson nel 1900. Quella, per intenderci, figlia di un "mondo ignoto ai più e che soltanto l'artista amoroso", come la Danielson, appunto, e le altre colleghe connazionali oggetto di questo studio, "ascolta, intende ed accoglie nell'anima" (Rubetti 4).

BIBLIOGRAFIA

Aho, Juhani. *Minkä mitäkin Italiasta*, s.d., WSOY, Porvoo 1921. Sugli affreschi [pp. 227-231], Trad. it. di Anu Haapanen, Janne Hakkarainen, Stella Bottai, in Maria Stella Bottai, *"Perché vai in Italia?": Artisti finlandesi in Italia e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento*. Tesi di dottorato. Università degli Studi di Roma "Sapienza", Ciclo XXII, pp. 138-140.

Amedei, Michele. "Protagonisti dell'arte internazionale all'Accademia di Belle Arti di Firenze." *Percorsi artistici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze: 1900-1948*, a cura di Valeria Bruni, et al., 2021, vol. 1, pp. 473-517.

---. "La mostra dei 'Secessionisti' a Palazzo Corsini nel 1904: il contributo degli artisti internazionali nel difficile processo di 'ringiovanimento' dell'arte toscana d'inizio secolo." *Mostre d'arte straniera a Firenze nella prima metà del Novecento*, a cura di Cristiano Giometti e Romina Origlia, ETS 2022, pp. 11-29.

Bacci di Capaci Conti, Giovanna. *Elin Danielson Gambogi: una donna nella pittura*. Catalogo della mostra. Fondazione Livorno, 2002.

Bottai, Maria Stella. *"Perché vai in Italia?": Artisti finlandesi in Italia e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento*. Tesi di dottorato. Università degli Studi di Roma "Sapienza", Ciclo XXII.



Carocci, Guido. *I dintorni di Firenze illustrazione storico-artistica*. Galletti e Cocci, 1875.

Estlander, Carl Gustaf. *Perché vai in Italia?* Relazione a Nornan, atti pubblicati in onore di Svenska folkskolans Vänner, 1890, pp. 509-516. Trad. it. di Luca Maurizi, in Maria Stella Bottai, *“Perché vai in Italia?”: Artisti finlandesi in Italia e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento*. Tesi di dottorato. Università degli Studi di Roma “Sapienza”, Ciclo XXII, pp. 132-136.

---. *Saggi di Letteratura, Arte e argomenti generali, (3. Gli anni 1893-1910)*. Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1921. Trad. it. di Luca Maurizi, in Maria Stella Bottai, *“Perché vai in Italia?”: Artisti finlandesi in Italia e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento*. Tesi di dottorato. Università degli Studi di Roma “Sapienza”, Ciclo XXII, pp. 132-136.

Hälikkä, Siina. *Ellen Thesleff: the secret of a long life. Biography*, in Hanna-Reetta Schreck, *Ellen Thesleff: Dance of Colour*, Art Centre Retretti, 2008, pp. 220-237.

Heininen, Virve. *Elin Danielson-Gambogi. Italian valossa. I italienskt ljus. Nella luce italiana*. Catalogo della mostra, Art-Print Oy, 2007.

Laponiemi, Salla. *Niin kauan kuin tunnen elävänä: Taidemaalari Elin Danielson-Gambogi*. Gummerus, 2021.

Lo Duca, Giuseppe Maria. “Le arti plastiche in Finlandia.” *Emporium*, vol. XCI, no. 554, pp. 157-172.

Lönnroth, Harry. “‘Sie sagen skål und Herre gud und arrivederci’: On the Multilingual Correspondence between Ellen Thesleff and Gordon Craig.” *Journal of Finnish Studies*, vol. 19, no. 1, 2016, pp. 104-120.

Malagoli, Nino. *La Versilia: Pietrasanta, Seravezza, Querceta, Forte dei Marmi, Stazzema, Camaiore, Viareggio*. Malagoli, 1905.

Marshall, Julian. *The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, vol. II, Richard Bentley & Son, 1889.

Monti, Raffaele. *Il divisionismo toscano*. De Luca, 1995.

O’Neill, Itha. *Beda Stjernschantz 1867-1910: Ristikkoportin Takana - Bakom Gallergrinden*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2014.

Pierotti, Matteo. “I monumenti d’arte nella Toscana ignota.” *Emporium*, vol. XVIII, n. 104, pp. 141-152.

Policicchio, Giada. “Gli inglesi all’Esposizione degli artisti stranieri a Firenze nel 1904.” *Mostre d’arte straniera a Firenze nella prima metà del Novecento*, a cura di Cristiano Giometti e Romina Origlia, ETS 2022, pp. 31-48.

Schreck, Hanna-Reetta. *Ellen Thesleff: Dance of Colour*. Art Centre Retretti, 2008.

Schmidt, Arnika. *Nino Costa (1826-1903): Transnational Exchange in European Landscape Painting*. Silvana Editoriale, 2016.

Rubetti, Guido. “Due artisti (Elin Danielson Gambogi e Raffaello Gambogi all’Esposizione di Belle Arti di Firenze).” *La Bohème*, no. 1, 1900, pp. 4-5.

Saltini, Vincenzo e Cesare Zolfanelli. *Guida alle Alpi Apuane*. Tipografia G. Barbera, 1874.



Ventimiglia, Maria Rosa, *Ellen Thesleff. Un'artista finlandese a Firenze*. Tesi di Laurea magistrale. Università degli Studi di Firenze, a.a. 2013/2014.

Michele Amedei è uno studioso indipendente. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in "Storia dell'arte" presso le Università di Firenze, Pisa e Siena nel 2018 con una tesi sul soggiorno degli artisti americani in Toscana nel primo Ottocento recentemente pubblicata da ETS Pisa (2021). I suoi interessi si concentrano sulle relazioni tra artisti internazionali e l'Italia nell'Ottocento e nel primo Novecento. Suoi contributi sono stati pubblicati in riviste italiane e straniere come *Burlington Magazine*, *Storia dell'arte*, *Apollo*, *Print Quarterly*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* e *Journal of the History of Collection*.

<https://orcid.org/0000-0003-0618-3226>

micheleamedei@gmail.com

Amedei, Michele. "“Ho qui trovato un nuovo modo di dipingere”: pittrici finlandesi nel centro Italia fra Ottocento e Novecento." *Altre Modernità*, n. 29, *Lo sguardo delle viaggiatrici sull'“Italia di mezzo”*: scrittrici, fotografe, artiste tra Otto e Novecento, Maggio 2023, pp. 50-68. ISSN 2035-7680. Disponibile all'indirizzo: <<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/20056/17917>>.

Ricevuto: 03/06/2022 Approvato: 25/03/2023

DOI: <https://doi.org/10.54103/2035-7680/20056>

Versione 1, data di pubblicazione: 29/05/2023

Questa opera è pubblicata sotto Licenza Creative Commons CC BY-SA 4.0