

CRITICA D'ARTE

NONA SERIE - ANNO LXXVII - TRIMESTRALE - N. 3-4, luglio-dicembre 2019

3-4





Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti
Presidente: Alberto Fontana
Direttore: Paolo Bolpagni

Complesso monumentale di San Michele
Via San Michele, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
Fax 0039 0583 490325
info@fondazioneragghianti.it
www.fondazioneragghianti.it

Nona serie: Anno LXXVII
n. 3-4, luglio-dicembre 2019

Direzione e proprietà

Edizioni Fondazione Ragghianti Studi
sull'arte
Via San Michele, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
Fax 0039 0583 490325
info@fondazioneragghianti.it
https://www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/

Redazione, distribuzione e abbonamenti

Editoriale Le Lettere
Via Meucci, 19
50012 Bagno a Ripoli (Firenze)
Tel. 0039 055 645103
www.lelettere.it
periodici@lelettere.it
abbonamenti.distribuzione@
editorialefirenze.it

Direttore

Francesco Gurrieri

Comitato editoriale

Paolo Bolpagni, coordinatore
Gianluca Belli
Antonino Caleca
Cristina Casero
Marco Collareta
Cristiano Giometti
Francesco Gurrieri
Maria Teresa Leoni Zanobini
Mattia Patti
Chiara Savettieri

Comitato scientifico

Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni,
Julia Barroso, Johannes Beltz, Fabio
Benzi, Andrea Branzi, Marco Brizzi,
Giorgio Busetto, Francesco Paolo
Campione, Richard Yerachmiel
Cohen, Lorenzo Cuccu, Gigetta Dalli
Regoli, Enrico Maria Dal Pozzolo,
Maria del Mar Díaz, Francesco Di
Chiara, Cristina Donati, Annamaria
Ducci, Marco Fagioli, Elena Filippi,
Francesca Flores d'Arcais, Alessandra
Galizzi Kroegel, Pietro Graziani,
Philippe Junod, Alessandra Lischi,
Cesare Molinari, Adolfo Natalini †,
Antonio Paolucci, Emanuele Pellegrini,
Marco Pierini, Piero Pierotti, Franco
Purini, Carlo Arturo Quintavalle,
Roland Recht, Federica Maria Rovati,
Francesco Tedeschi, Maria Laura Testi
Cristiani, Ranieri Varese, Timothy
Verdon, Edoardo Villata, Adachia
Zevi

Prezzo di ogni singolo fascicolo:

Italia € 35,00 - Estero € 60,00

Prezzo di ogni fascicolo doppio:

Italia € 70,00 - Estero € 95,00

Abbonamento annuo:

PRIVATI

Italia € 125,00 - Estero € 160,00

ISTITUZIONI

Italia € 150,00 - Estero € 180,00

CRITICA D'ARTE

nuova serie

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

Hanno collaborato a questo numero

Alessandra Acocella, Paolo Bolpagni, Francesco Bosetti, Antonino Caleca, Antonietta Capo, Marco Collareta, Niccolò D'Agati, Cristina Donati, Matteo Facchi, Simone Ferrari, Lorella Giudici, Ezio Godoli, Francesco Gurrieri, Beatrice Mazzanti, Paolo San Martino, Chiara Savettieri, Matilde Stefanini

«Critica d'Arte», scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti.

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

L'abbonamento annuo può essere sottoscritto in qualsiasi periodo a mezzo versamento su CCP n. 1037409925 intestato a Editoriale s.r.l.

Pubblicazione trimestrale. La rivista esce con due numeri doppi all'anno.

Registrazione presso il Tribunale di Firenze n. 839 del 15 dicembre 1954.

Iscrizione R.O.C. n. 12071 del 30 settembre 2004.

L'IVA di questa rivista è condensata nel prezzo di vendita ed è assolta dall'editore ai sensi dell'art. 01/00, D.M. 9 aprile 1993.

ISSN 0011-1511

La nuova serie della rivista «Critica d'Arte», fedele alla linea indicata da Carlo Ludovico Ragghianti, accoglie contributi di storia dell'arte dalla preistoria fino al contemporaneo, di storia della critica d'arte, architettura, design, museologia, restauro e cinema, in due formati: per la sezione *Saggi* saggi lunghi (fino a 45.000 caratteri spazi inclusi, con massimo 15 immagini); per la sezione *Note* saggi brevi per puntuali precisazioni o messe a fuoco di tipo filologico (a 10.000 a 20.000 caratteri spazi inclusi, con massimo 5 immagini). La rivista inoltre accoglie, nella sezione *Osservatorio*, interventi su temi di politica e attualità culturale, universitaria, tutela del patrimonio etc. Le immagini a corredo dei saggi devono essere fornite dagli autori libere da diritti. La collaborazione da parte degli autori è a titolo gratuito. Non è prevista alcuna forma di collaborazione stabile.

Si accettano contributi in italiano, inglese, francese e spagnolo.

Le proposte di saggi e testi – di carattere esclusivamente scientifico – possono essere inviate all'attenzione del Comitato editoriale della rivista sotto forma di *abstract*, corredate da nome e cognome, qualifica e afferenza dello scrivente. Il Comitato editoriale esaminerà le proposte pervenute mano a mano che arriveranno, accettandole o meno, sottoponendole al vaglio dei revisori individuati e, in caso di risultato positivo del referaggio, destinandole al primo numero disponibile. Per richieste di informazioni e invio di proposte rivolgersi a laura.bernardi@fondazioneragghianti.it. Gli autori devono attenersi alle norme editoriali scaricabili dalla pagina *web* www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/, al link <https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2019/04/Norme-grafiche-e-redazionali.pdf>

Tutti i testi che appaiono nella rivista sono sottoposti al vaglio preventivo del Direttore e del Comitato editoriale, che svolge anche funzioni operative e di indirizzo.

I testi della sezione Saggi e della sezione Note sono sottoposti a double-blind peer review.

I libri di cui gli autori o gli editori intendono proporre la recensione alla rivista vanno spediti al seguente indirizzo:

«Critica d'Arte»

c/o Fondazione Ragghianti

Via San Michele, 3

55100 Lucca

In copertina: Moses Levy, *Manichino e vetrina*, 1946, olio su faesite, 65 × 53,5 cm.

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

saggi

note

osservatorio

- 5 Editoriale
- 7 Giuseppe Valeriano: ipotesi di un trattato di architettura
Antonietta Capo
- 21 «L'intelligence dans l'imagination»
Chiara Savettieri
- 33 *Arte Libera, 1911*: nuovi documenti e contestualizzazioni
tra arte spontanea, passatismo e Futurismo
Niccolò D'Agati
- 47 Moses Levy acquarellista
Francesco Bosetti
- 65 Raffaello Giolli. Un critico tra due secoli
Lorella Giudici
- 79 Un'architettura medicea per la città contemporanea.
Il recupero del Forte Belvedere e l'antologica di Henry Moore, 1955-1972
Alessandra Acocella e Beatrice Mazzanti
- 93 Postille pisane a Simone Martini
Antonino Caleca
- 101 Le "tre prospettive" di Leonardo
Marco Collareta
- 104 Biblioteca
- 113 L'artista bambino.
Infanzia e primitivismi nell'arte italiana del primo '900
Antonino Caleca
- 117 La mostra *I mondi di Riccardo Gualino* collezionista
e imprenditore nel Palazzo Chiabrese di Torino
Paolo San Martino
- 119 Riflessioni su una immagine di copertina del
«Burlington Magazine»
Antonino Caleca

- 121 Leonardo Ricci al Centenario
Francesco Gurrieri
- 124 Adolfo Natalini
Cristina Donati

Crediti fotografici

© Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, fig. 9, p. 99.
© Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, figg. 9 e 10, p. 99.
© Massimo Campigli, by SIAE 2020 (fig. 4, p. 69).
© Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo - Direzione regionale musei della Toscana - Museo Nazionale di San Matteo (Pisa), figg. 1 e 2, p. 94; figg. 3, 4 e 5, p. 95; figg. 6 e 7, p. 97; fig. 8, p. 99.
© Moses Levy, by SIAE 2020 (figg. 1 e 2, p. 50; fig. 3, p. 51; fig. 4, p. 52; fig. 5, p. 55; fig. 6, p. 56; fig. 7, p. 57; figg. 8, 9 e 9bis, p. 58; figg. 10 e 11, p. 59; figg. 12 e 13, p. 60; fig. 14, p. 61 e copertina).
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michèle Bellot, fig. 3, p. 30.

Editoriale

È con qualche disagio che non riusciamo a cogliere una linea di continuità nella politica culturale dei due ministeri a noi più vicini: l'Università e il MiBAC(T). Il primo sembra non interessare più le politiche governative, rischiando con ciò di rinunciare alla formazione di un'adeguata classe dirigente del Paese. La contrazione delle risorse per l'attività istituzionale e per la ricerca, nonché la disattenzione per l'edilizia e gli spazi universitari, rischia davvero di mortificarne la sua funzione essenziale.

Per altra parte, e ormai da troppo tempo, il MiBACT sembra non avere più una sua avvertibile linea coerente di politica culturale. Lo scenario si è aggravato negli ultimi tempi, con l'alternarsi di governi e di ministri che, nel loro avvicinarsi, hanno cercato di cancellare sistematicamente le innovazioni introdotte dal precedente. A ciò va aggiunto il fatto, generalmente trascurato, che l'accorpamento del 'cinema' (come bene culturale) alle competenze del Ministero, di per sé giusto, sembra aver sottratto importanti risorse alla già modesta aliquota di bilancio prevista per la conservazione dei beni culturali demaniali, religiosi e privati (questi ultimi sotto forma di 'contributi' di legge).

Nonostante l'estensione delle competenze del Ministero, siamo ancora alla difficoltà di raggiungere il modestissimo 1% del bilancio dello Stato. Né la timida e sperimentale accensione del *crowdfunding*, come finanziamento dal basso di persone e risorse, sembra aver spostato la situazione.

C'è poi il curioso e contraddittorio destino del 'turismo', soggetto agli umori dei diversi governi e alle opinioni dei ministri preposti, che alternativamente è presente o meno come 'competenza', ridefinendo persino l'acronimo ministeriale che appare, appunto, ora MiBAC, ora MiBACT. A dimostrazione di un'incertezza organica, che lascia al caso la determinazione relativa, ad oggi senza alcun dibattito di merito sull'una o l'altra scelta.

Come si può leggere nel sito ufficiale del MiBACT, il «patrimonio artistico e culturale e il paesaggio» sembra esser diventato una sorta di appendice ai contenuti del Ministero. Vi si legge infatti: «Il Ministero per i beni culturali e per il turismo, noto anche con l'acronimo MiBACT, è il dicastero del Governo della Repubblica Italiana preposto alla tutela della cultura, dello spettacolo, e della conservazione del patrimonio artistico e culturale del paesaggio».

Va subito osservato:

- Non è mai stata delegata la 'cultura' a questo Ministero per il semplice fatto che la cultura è affidata anche e prevalentemente all'istruzione universitaria, media e primaria (che pertengono ad altri ministeri). Di fatto non esiste un Ministero della 'cultura'. Lo 'spettacolo' (cinema, teatro, audiovisivi) precede il 'patrimonio artistico e culturale' e il paesaggio. Si è, di fatto, invertita la ragione storica e sostanziale del Ministero dei 'beni culturali' attivato dal fondatore Giovanni Spadolini (nel governo Moro-La Malfa, 1974-1975).

- Il bilancio complessivo del MiBACT non supera la soglia dell'1% del bilancio dello Stato (2.787 ml. / 637.323 ml.).

- Il quadro di bilancio del MiBACT è difficilmente leggibile: vi sono ripetizioni della stessa voce, definizioni talvolta generiche e, comunque per le «salvaguardia, valorizzazione ed interventi per i beni e le attività culturali

a livello territoriale» (da intendersi a disposizione delle soprintendenze) vi sono 301.976.852 euro. Che, riportati mediamente per ciascuna soprintendenza sul territorio (cinquantaquattro) consentono spese per restauri e manutenzioni per 557.000 euro. Il che significa non poter esercitare nemmeno la doverosa manutenzione sugli edifici demaniali di proprietà dello Stato. Conclusivamente, ci sembra uno scenario che esige chiarimenti di non poco conto, sia in ordine alle priorità, sia in ordine alle risorse, se si vuol dare davvero una spinta propulsiva alla vocazione culturale del Paese.

In questo numero, il secondo della nuova serie, si consolida l'articolazione data alla rivista, con la sezione *Saggi*, ove sono il testo di Antonietta Capo (sul Fondo Campori della Biblioteca Estense di Modena), l'intrigante proposta di Chiara Savettieri sulle idee estetiche di Delacroix, i contributi di Niccolò D'Agati e di Francesco Bosetti rispettivamente sulla mostra milanese del 1911 dell'*Arte Libera* e sull'attività d'acquarellista di Moses Levy, lo scrutinio di Lorella Giudici sull'esercizio critico di Raffaello Giolli, il ripercorrimento storico dell'architettura e dell'uso del Forte di Belvedere a Firenze, dalla dismissione dal demanio militare (cui non poco contribuì l'interessamento di Bernard Berenson) al discontinuo programma degli ultimi decenni.

Antonino Caleca e Marco Collareta sono presenti con le loro *Note* su Simone Martini e su Leonardo. Di seguito le sezioni *Biblioteca* e *Osservatorio*, ricche dei contributi dei due poc'anzi nominati e di Matteo Facchi, Simone Ferrari, Matilde Stefanini, Ezio Godoli, Paolo Bolpagni, Paolo San Martino e Cristina Donati (su Adolfo Natalini, appena scomparso, ricordato con particolare attenzione anche come componente del nostro Comitato scientifico).

Francesco Gurrieri

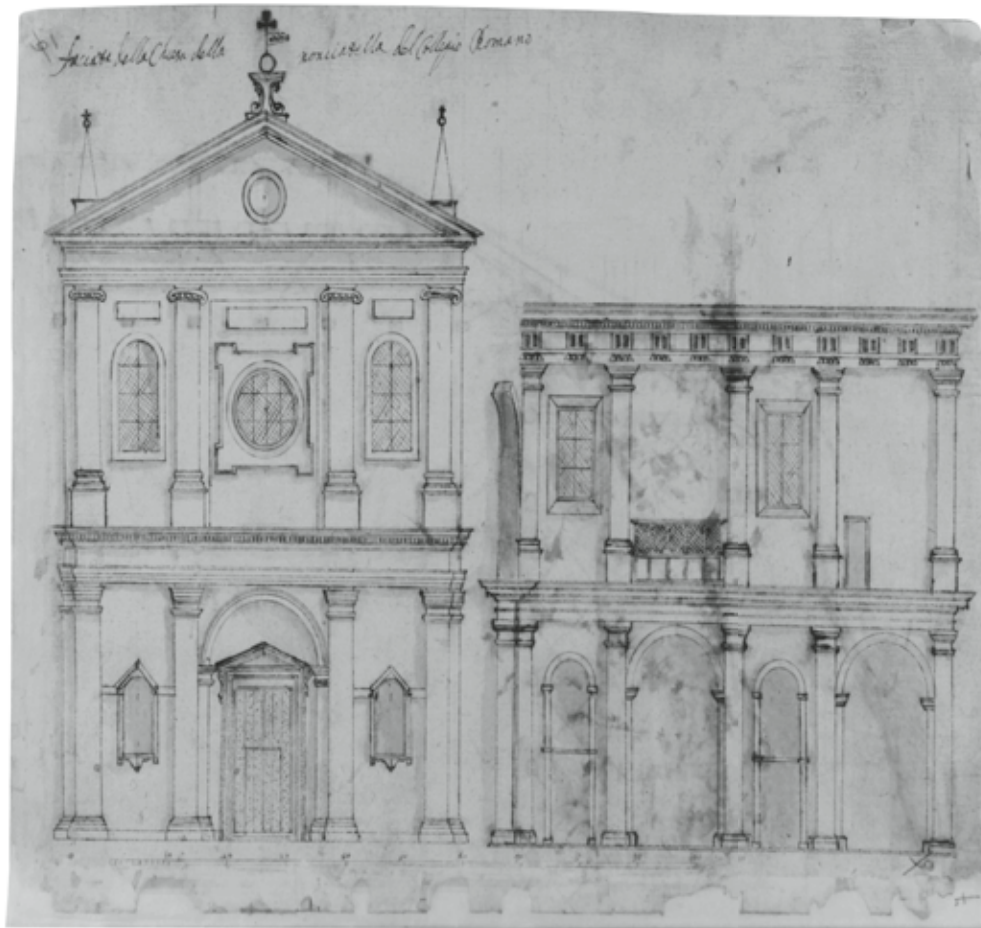
Giuseppe Valeriano: ipotesi di un trattato di architettura

Antonietta Capo

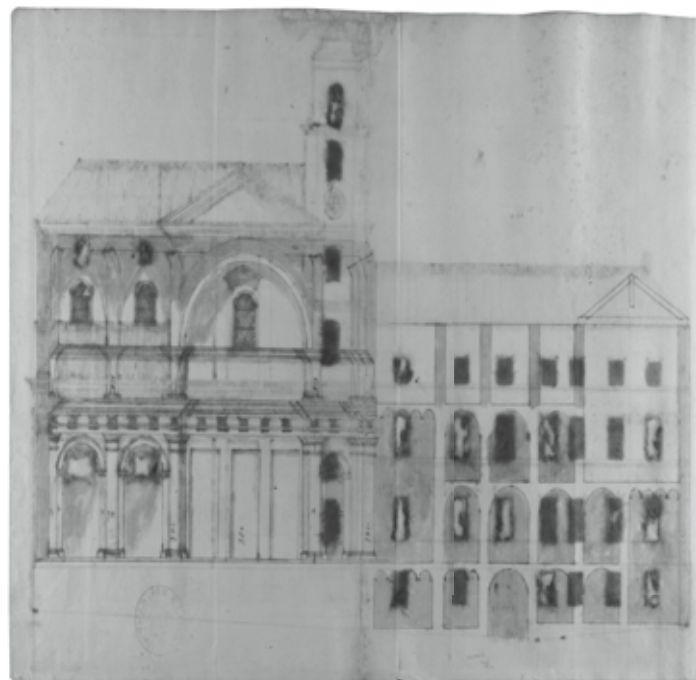
L'oggetto di questo studio è il manoscritto Gamma I. 1,50 conservato nel fondo Campori¹ in deposito presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena² al fine di identificare un vero e proprio manuale di architettura. La sua costituzione va di pari passo con le vicende storiche della Compagnia di Gesù che si collegano al manoscritto ed abbraccia un lasso di tempo che va dalla nascita dell'Ordine fino alla fine del Sedicesimo secolo.

Partendo da una prima analisi oggettiva esso si presenta come una raccolta di disegni autografi con sei carte di testo e ventisei fogli di varie dimensioni contenenti disegni. L'impressione che si ha come primo impatto, è che sia una raccolta di disegni, messi insieme senza un preciso ordine; le carte scritte sono di almeno quattro mani diverse; ma da un'attenta analisi c'è un filo logico che lega tutte le parti della raccolta e che costituisce uno degli apporti critici di questa ricerca.

Non è dato sapere a chi appartenesse prima dell'acquisizione di Giuseppe Campori³ perché non c'è alcun riferimento, nome, titolo; compaiono solo dei timbri rotondi che attestano la proprietà al marchese prima di essere depositato, in legato perpetuo, alla Biblioteca Estense per volontà testamentaria del possessore nel 1893. Risulta anche impossibile risalire all'acquisizione. Pres-



1. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 7 recto, la chiesa della SS. Annunziata di Roma.



2. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 17 recto, prospetto laterale di una chiesa e del collegio.

3. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 17 verso, navata e interno del collegio.

so la Biblioteca Estense il manoscritto è catalogato col nome *Piante e Disegni*. La coperta non è originale come pure la legatura: infatti è stato restaurato nel 1908 a spese di Matteo Campori, nipote di Giuseppe, su richiesta dell'allora direttore dell'Estense Francesco Carta.⁴ Ciò ha portato la sostituzione delle parti originali con una moderna imitazione dell'antico: cartonato rivestito di pergamena, con l'impressione scura dell'arme gentilizia dei Campori e la leggenda "MATTHAEUS CAMPORI IN PATRUI REVERENTIAM EX INTEGRO LIGARI IUSSIT MCMVIII". Nel restauro sono state aggiunte tre guardie anteriori e tre posteriori.

Di seguito si riportano, in modo sintetico e solo per la parte che ci interessa per la ricostruzione storica del manoscritto, le vicende principali dell'Ordine in cui rintracciare il trattato.

Fin dalla sua fondazione nel 1540, la Compagnia di Gesù ebbe un vastissimo seguito, non solo in Italia e in Europa, ma in tutto il mondo.⁵ Quasi da subito ci fu l'esigenza di costruire ed adattare per l'Ordine i vari edifici che venivano donati o acquistati per accogliere la richiesta crescente di allievi. Nella Congregazione Generale tenutasi nel 1558 e poi nel 1565,⁶ i padri generali erano consapevoli dell'importanza che avrebbero rivestito le future fabbriche e quindi vennero elencate delle linee di massima che avrebbero dovuto avere le nuove costruzioni: economicità, praticità, igiene, solidità, funzionalità apostolica, insomma tutti quei criteri che rispecchiassero lo spirito della Compagnia in chiave controriformistica; criteri sintetizzati molto efficacemente con l'espressione "modo nostro"⁷ che si ritrova in molte lettere scambiate tra la sede generalizia e quelle provinciali. Ciò non vuol dire standardizzare una certa tipologia di costruzioni, ma adattarsi di volta in volta alle esigenze della Compagnia avendo come punti fermi i criteri espressi pocanzi.

In quegli anni fu creato l'ufficio del *consiliarius aedificiorum*, carica affidata subito all'architetto gesuita Giovanni Tristano,⁸ il cui compito era quello di visionare e/o modificare i progetti per le nuove costruzioni provenienti dalle altre province, prima di sottoporli all'approvazione ultima del Padre Generale. Egli fu il primo architetto della Compagnia a tradurre nella progettazione architettonica il "modo nostro" dell'Ordine: aula unica con cappelle laterali che consentisse di accogliere i fedeli e polarizzare la loro attenzione verso la liturgia; tetto piano in modo da poter ascoltare senza echi la voce del

celebrante; transetto appena accennato; coretti superiori che consentissero agli allievi di seguire le funzioni liturgiche senza essere disturbati dai fedeli. Esempio in tal senso è la chiesa dell'Annunziata in Roma, prima chiesa edificata sul suolo italiano. La planimetria è riportata nel manoscritto Campori, alla carta 7 recto attribuita a Giovanni Tristano. Sul verso si legge "facciata della Chiesa della nonciatella del Collegio Romano". Il disegno risalirebbe al 1560, nel 1561 si pose la prima pietra ma, dopo vari impedimenti,⁹ fu inaugurata solo nel 1567. La linearità e semplicità della facciata è in linea con il sintetismo¹⁰ della Compagnia dei primi anni e i trattati del Serlio hanno indubbiamente influenzato la composizione della facciata, specie nella sovrapposizioni di ordini e nicchie tra lesene. Purtroppo della chiesa non resta che qualche traccia in quanto è stata in parte demolita e inglobata nell'attuale chiesa di Sant'Ignazio.

Nel manoscritto Campori ci sono altre due tavole che rispecchiano i canoni di semplicità funzionale individuati dal Tristano e delle quali ci sono scarse notizie bibliografiche.

La carta 17 recto riporta il prospetto laterale di una chiesa e del suo collegio. Quello che colpisce è l'estrema semplicità e austerità della struttura; infatti il fianco del collegio si caratterizza in una semplice sequenza di finestre disposte su quattro piani in cui è presente anche una porta laterale. Ciò che si nota subito è la differenza altimetrica tra il collegio e la chiesa che risulta più in alto. Il campanile è inglobato nel transetto della chiesa.

S'intravede parte della facciata: nel primo registro è riportata una parasta ionica che poggia su un basamento; sul capitello c'è la cornice che continua anche sul davanti, sulla cornice poggia una piccola colonna con capitello, che sostiene una voluta che regge l'angolo del frontone. Confrontando questa porzione di facciata, si nota una perfetta coincidenza con quella della chiesa presente nel manoscritto subito dopo, alla carta 18 recto. Anche tutte le misurazioni in palmi coincidono perfettamente, nello specifico: basamento su cui poggiano le paraste ioniche, palmi 11; listello, palmi 2; parasta ionica, palmi 41; fregio, palmi 3; colonnina su cui poggia la voluta sulla parte laterale (carta 17 recto) e il piedistallo sulla facciata (carta 18 recto), palmi 15. Queste due tavole sono da attribuire al Tristano per il sito di Catanzaro, sia per le caratteristiche proprie della chiesa che rispecchiando fedelmente il "modo nostro" della Compagnia, che per la somiglianza con la chiesa dell'Annunziata per il Collegio Romano, di cui si è parlato in precedenza. Prima di tutto gli elementi architettonici sono gli stessi nel prospetto della navata che si trova sul verso e che è stato disegnato a matita seguendo le linee della tavola tracciata con l'inchiostro sul recto: la cornice al di sopra delle colonne con triglifi al primo registro, la ritroviamo nell'Annunziata nel secondo; stesso modo di fare le colonne e gli archi che poggiano su colonnine del pilastro; le finestre con l'arco e le grate sia interne che esterne, anche se dal tratto più fitto, sono identiche alla facciata romana; inoltre due finestre della chiesa e una del campanile hanno la stessa cornice a "orecchie" presente nella facciata dell'Annunziata.

Nell'unica lettera scritta dal Tristano al Padre generale Francesco Borgia,¹¹ in riferimento al sito di Catanzaro si parla anche della posizione della porta che "alcuni" proponevano di fare un'apertura nel muro della chiesa ma «quela porta potrà stare ma fora del cortile dil resto il locho è belo et spatioso per acomodarse et apreso alla porta ma asai lontanelo dala piazza ecc.». Può essere che si riferisca proprio alla porta del disegno, sul fianco del collegio. Il Tristano, poi, ha pensato bene di risolvere la differenza altimetrica non alterando la chiesa (cosa che ha fatto il De Rosis proponendo un nuovo disegno), ma facendo il collegio nella parte più bassa del terreno per colmare il dislivello.

Pirri¹² pubblica due lettere, una del 1565 e l'altra del 1568, e in entrambe si parla di due disegni lasciati dal Tristano: uno dove si era decisa l'ubicazione

del sito su cui doveva sorgere la chiesa, pubblicato dal Sibilio,¹³ e il secondo disegno con chiesa e collegio, non documentato, che potrebbe essere riferito a questa tavola presente nel manoscritto compresa quella della facciata, anche se non citata nel documento. Alcuni studiosi ritengono che i disegni del Tristano per il sito di Catanzaro siano andati perduti e hanno preso in considerazione solo la facciata credendo che si riferisse alla planimetria della chiesa¹⁴ che si trova immediatamente dopo, alla carta 19 recto disegnata dal De Rosis per lo stesso sito.

Il legame di questa tavola con la facciata della chiesa è, infine, avvalorata da altri elementi e cioè la presenza su entrambe le carte, in alto a destra, di una successione di numeri coevi ai disegni, e precisamente “24” sul recto per la carta 17 e il “25” sul recto per la carta 18. Questa numerazione antica continua anche nelle due tavole successive attribuite al De Rosis per il sito di Catanzaro, e cioè “26” sul verso della carta 19 e “27” sempre sul verso della carta 20. Grazie alla numerazione apposta dall’autore ho potuto collegare ulteriormente le due tavole e trovare gli elementi comuni per poter poi fare l’attribuzione al Tristano e collegarle al sito di Catanzaro. L’ipotesi più probabile è che sia una raccolta di disegni ordinatamente contrassegnati dai numeri per il sito di San Johan di Catanzaro che, come si sa dalle fonti,¹⁵ non è stato di facile soluzione per le differenze altimetriche e per l’acquisizione nel corso degli anni di altri lotti di terreno.

Oltre il Tristano, ci furono altri architetti interni all’Ordine che rivestirono importanti ruoli in questa prima fase: padre Giovanni De Rosis,¹⁶ stretto collaboratore di quest’ultimo e padre Giuseppe Valeriano, architetto di talento, tenuto in grande considerazione dai padri generali, ma che non aveva mai ricoperto l’incarico di *consiliarius*.

Nonostante la produzione febbrile di progetti architettonici, e i frequenti viaggi degli architetti ufficiali, non si riusciva a controllare l’andamento dei vari cantieri delle province; chi sovrintendeva alle fabbriche provocava spesso dei veri e propri disastri per scarsa preparazione tecnica o per mancanza di esperienza. Per cercare di arginare questo fenomeno, il padre generale Everardo Mercuriano tra il 1578 e il 1580 commissionò delle tavole-modello,¹⁷ a cui gli architetti inesperti delle province potessero far riferimento per la stesura dei progetti delle chiese. Questo compito fu affidato al De Rosis, che nel frattempo era succeduto al Tristano, scomparso nel 1575, alla carica di *consiliarius*. Le così dette “piante ideali” le troviamo alla carta 13 recto e sono sei prototipi di chiese che presentano, nella maggior parte, un’aula ampia. Ogni disegno è evidenziato con colori acquarellati che vanno dal rosa chiaro, al verde, al blu, al violetto, al marrone chiaro, al giallo chiaro. Sono state pubblicate per la prima volta da Pirri.¹⁸ Gli studiosi sono concordi nell’attribuire la paternità al De Rosis. Patetta¹⁹ fa notare come queste sei piante siano più una sequenza tipologica che dei semplici esempi pratici cui attingere qualora ci fossero delle difficoltà. Ackerman²⁰ nota, invece, come la pianta ellittica con l’atrio sia un ricordo di uno dei disegni perduti del Vignola per il Gesù di Roma; ne è testimonianza una serie di disegni in un taccuino senese ad opera di Oreste Vannocci Biringucci architetto, dove sono riportati alcuni schizzi del Vignola, in questo caso è tracciata una chiesa ovale con cupola e cappella sull’asse.

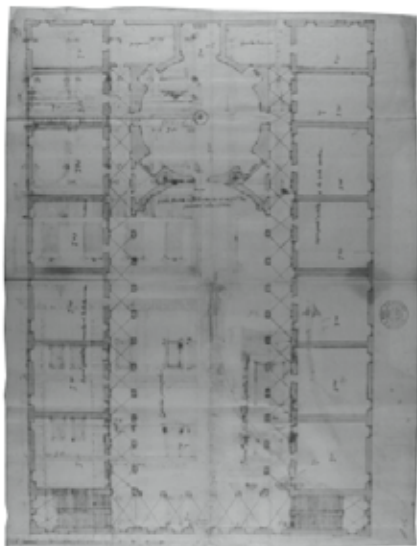
Al Valeriano, che in quel periodo si trovava in Spagna, invece, fu commissionato la stesura di un trattato di architettura²¹ da far girare nelle fabbriche della Compagnia, ma, morto Mercuriano, non se ne ebbe più traccia. Molti studiosi ritengono che sia andato perduto.

In realtà il trattato è sotto gli occhi di tutti, ma non nella stesura classica a cui i grandi trattatisti dell’epoca ci hanno abituato. Ma andiamo per ordine. Un primo accenno al trattato del Valeriano si ha in un testo scritto dal padre gesuita Antonio Possevino, la *Bibliotheca Selecta*, del 1593, una raccolta di letture consigliate sulla base degli indirizzi del Concilio di Trento costitui-

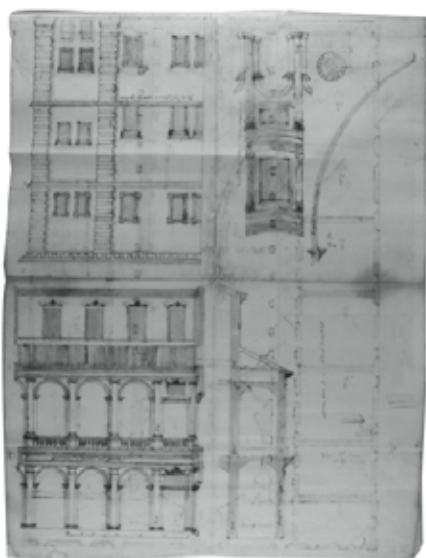


4. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 18 recto, facciata della chiesa.

ta da diciassette libri più appendice. Tre capitoli²² del XV libro dell'opera sono dedicati all'Architettura e in essi l'autore riporta le discussioni e i confronti avuti con l'Ammannati e con Valeriano, probabilmente più con quest'ultimo visto che l'Ammannati era malato da tempo e morì nel 1592.²³ Nel capitolo diciassettesimo Possevino, parlando del Valeriano, lo definisce *puero aemulator* e poi, da adulto, *imitator* di Michelangelo. Questa affermazione, che non trova molto riscontro nella sua biografia, si aggancia invece ad una tavola presente nel manoscritto. Sarebbe una copia della pianta del San Pietro in Roma, tra l'altro l'unica firmata dal Valeriano. Questa potrebbe essere la prova che durante la loro discussione Valeriano abbia fatto vedere il suo manoscritto al Possevino esponendogli la sua metodologia: studiare i monumenti attraverso il disegno al fine di trarne un insegnamento per future elaborazioni, congeniali alle proprie esigenze. La pianta del San Pietro



5. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 15 recto, la chiesa ed il cortile della Sapienza di Roma.



6. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 15 verso, particolare del cortile interno ed esterno e della chiesa.

di Roma si trova alla carta 27 recto con una didascalia al margine sinistro del foglio. Questa tavola ha una stretta similitudine con una delle incisioni del Dupérac del 1569 conservate nella Raccolta Bertarelli di Milano, dove è riportata la pianta, lo spaccato e il fianco, forse tratto dall'ultimo modello ligneo di Michelangelo, andato disperso. Molto probabilmente l'autore del disegno presente nel manoscritto Campori ha avuto la possibilità di visionare qualche ristampa della tavola del Dupérac, in quanto queste furono fatte su ordinazione, e di ricopiarla apportando delle modifiche. Infatti in questa pianta non c'è il portico con le colonne come compare in quella milanese, e anche l'altare col giro di colonne, posto al centro della crociera, manca. Non ci sono misurazioni sul disegno. Su questa tavola sono presenti tre numerazioni antiche di cui se ne parlerà più avanti; subito sotto ad uno di esso ho potuto individuare una "V" e una "g" legate tra loro. Questa sigla potrebbe essere la firma del Valeriano e, quindi, l'esecutore del disegno: egli è a Roma sin dal 1580 (di ritorno dalla Spagna) per la costruzione del Gesù e del Collegio Romano e quindi potrebbe aver visto tutti i progetti per il San Pietro. Patetta²⁴ ci dice che la fortuna del modello di San Pietro ha avuto inizio ancor prima che fosse finita la chiesa. La nuova costruzione, in sostituzione della vecchia basilica paleocristiana, ha visto l'avvicinarsi dei più grandi architetti dell'epoca ad iniziare da Rossellino (1409-1464), Bramante, Raffaello, i fratelli Sangallo, Peruzzi e Michelangelo che non fu l'ultimo che se ne occupò e che sovrintese alla fabbrica dal 1546 al 1564;²⁵ il sito aveva un richiamo irresistibile per tutta una schiera di giovani architetti che giungevano a Roma. La diffusione del suo modello si deve alla possibilità di visionare i modelli lignei per la basilica, in particolare quello di Antonio Da Sangallo il Giovane (del 1546), i due di Michelangelo di cui ci resta solo quello della cupola, e forse quello di Bramante. Anche il *Trattato* del Serlio del 1540 contribuisce a far conoscere ovunque la planimetria di San Pietro, come anche le tavole di Domenico Fontana "Della Trasposizione dell'Obelisco vaticano" del 1590,²⁶ e le su citate incisioni.

Il San Pietro è stato sicuramente il modello della chiesa napoletana del Gesù Nuovo con annesso collegio del 1584, presente nel manoscritto alla carta 28 recto. Il disegno non piacque subito in quanto si voleva la chiesa più allungata.²⁷ L'impianto si presenta a croce greca inscritta con scodelle agli angoli; a questa si aggiunge una campata verso l'ingresso e una ai lati dell'altare per accentuare il senso longitudinale della chiesa, mentre l'impianto cruciforme è messo ben in evidenza dai poderosi pilastri centrali di ordine corinzio. Cantone²⁸ nell'"involuppo perimetrale unificato e per la successione delle prime due cappelle" ravvisa un'analogia con il Gesù di Roma e conferma il modello del San Pietro in Roma.

Tornando al capitolo della *Bibliotheca Selecta*, secondo Valeriano (*aiebat hic*), i veri architetti non dipendono strettamente da Vitruvio ma dalla ragione, dall'attenta osservazione e dal modello antico. Grande importanza egli dà all'abilità nel disegno e chi ne è privo non può chiamarsi architetto per i problemi che può creare durante le fasi di costruzione. Questa affermazione è indubbiamente del Valeriano, in quanto sarà ribadita l'anno dopo in una relazione²⁹ letta durante la V Congregazione generale della Compagnia tenuta tra novembre e febbraio del 1593-1594. In questa relazione parla proprio dei disastri provocati da quelli che "mossi da buon zelo, ma non secondo scienza" non sono in grado di seguire e portare a termine in modo adeguato le costruzioni, con la conseguenza di notevole dispendio di soldi ed energie. Nella *Bibliotheca Selecta* viene ulteriormente rafforzato questo concetto con la frase *quod peritissimi quique Architecturae* che potrebbe riferirsi anche al manoscritto Campori, in cui sono presenti alcune tavole che riportano edifici religiosi non appartenenti alla Compagnia. Probabilmente Valeriano ha mostrato ancora una volta i disegni raccolti per il suo trattato durante i colloqui con il Possevino per portare gli esempi di altri architetti che lui riteneva

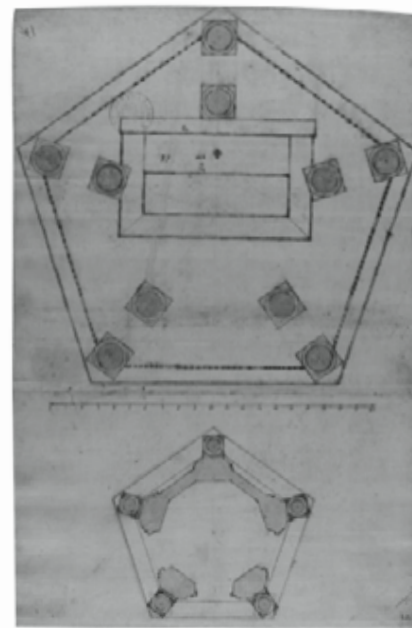
degni di nota, illustrando con quale maestria e perizia tecnica portassero a compimento le loro progettazioni. Ecco spiegato la presenza di queste tavole che apparentemente non avrebbero niente a che fare con il resto della raccolta. Un esempio in tal senso lo si trova osservando la tavola alla carta 15 verso e recto dove c'è tutto il palazzo della Sapienza in Roma e la chiesa rotonda prima dell'intervento del Borromini. Molti studiosi ritengono che sia una copia, attribuita al De Rosi,³⁰ di un progetto cui lavorava Giacomo della Porta come architetto capo dal 1577 al 1602, modificando il progetto del suo predecessore Pirro Ligorio, che ha lavorato al cortile tra il 1564 e il 1566.³¹ Infatti, già in questo disegno l'edera ovest non è presente, ma ha una parete dritta, rielaborando il progetto di Ligorio che prevedeva la chiusura del cortile con una doppia edera ispirata ai modelli antichi.

Nel disegno abbiamo un portico con volte a crociera che gira tutt'intorno al cortile; sui due fianchi del portico ci sono le stanze. Sotto l'edera principale c'è la scritta "questa Nicchia si fa adesso che serve per la facciata della Chiesa", sopra ci sono quattro cifre, 1597. Considerando le quattro cifre una data, esse non sono uniformi: le prime due sono scritte in modo più piccolo, le seconde cifre, "97", sembrano proprio essere state aggiunte in un secondo momento, forse dopo vari ragionamenti. Probabilmente era il limite temporale entro cui finire la chiesa e tutto il complesso. Il che confermerebbe l'ipotesi di Kiene³² che data il disegno prima al modello ligneo di Della Porta del 1580-1582, in cui sono state apportate delle modifiche.

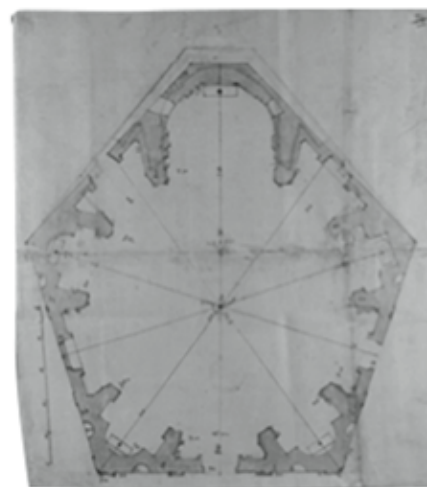
Sul verso della carta 15 sono riportati i particolari architettonici della chiesa, del cortile interno e della facciata esterna. Nel primo disegno troviamo un particolare dell'atrio con una sovrapposizione degli ordini, con dorico al piano terra, ionico al piano primo e una concatenazione, in entrambi i livelli, di ordine maggiore di paraste trabeate e ordine minore di alette con archi. A ben guardare si vedono delle cancellature delle imposte su cui poggiano gli archi, che sembrano fossero posti più in basso rispetto al disegno definitivo; anche sotto al capitello dorico sono rimaste delle tracce di un precedente disegno. Al secondo piano si trova il tetto spiovente su cui s'affacciano quattro finestre rettangolari decorate con volute con al centro una stella. Anche su queste finestre ci sono delle modifiche: infatti si vedono dei timpani triangolari alternati a lunette, tutte cancellate, segno di ripensamenti. Vicino al disegno c'è la sezione del portico dove si intravedono le paraste disegnate con un tratto sottile di matita, anche questo sembra aggiunto dopo. Sul lato opposto del disegno è riportata una parte esterna del complesso. Il palazzo è diviso in tre parti orizzontalmente da marcapiani e si conclude con un cornicione aggettante; ci sono diverse finestre di varia grandezza che animano la facciata e due file di bugnato di cui uno angolare. Sul lato sinistro della facciata c'è il disegno di una parte della chiesa e la sezione della cupola con la scritta "Profilo della cupola" alla cui base si legge una lettera "A" che ritroviamo anche nel disegno dell'interno della chiesa, nel secondo cornicione. Ci sono misurazioni su tutto il disegno.

La critica si è dibattuta a lungo sull'attribuzione.³³ A mio avviso le cancellature nei disegni prima descritti e l'ipotesi delle cifre scritte in un secondo momento fanno pensare ad un disegno originale e non ad una copia, molto probabilmente da ascriversi a Giacomo Della Porta. Il rapporto tra Valeriano e Della Porta è riportato in modo esauriente sia da Pirri³⁴ che da Benedetti³⁵ per la costruzione del Collegio Romano, in particolare i pagamenti per l'architetto papale dei quali l'ultimo è attestato a luglio del 1582. Inoltre Pirri ribadisce più volte nella biografia del gesuita, la profonda stima e i buoni rapporti che c'erano tra i due architetti.

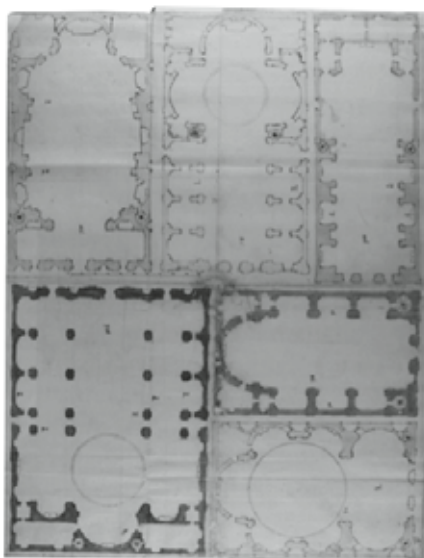
Tornando al disegno in esame potrebbe essere stato fatto in diverse riprese, ed è incredibile che la critica non abbia mai collegato queste tavole al Valeriano. Evidentemente molti sono stati forviati dalla data in quanto il gesuita è morto nel 1596. Ci sono da fare ulteriori considerazioni: il confronto del



7. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 5 recto, piante pentagonali.



8. Biblioteca Estense, fondo Campori, carta 25 recto, pianta della chiesa di Cosenza.



9. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 13 recto, piante ideali.

cortile della Sapienza sia con il cortile del Collegio Romano di cui Valeriano si occupò già nel 1580, sia con il cortile del Collegio Massimo a Napoli³⁶ per il Gesù Vecchio, di cui si ebbe un primo disegno nel 1584, modificato, poi, nel 1596 com'è testimoniata da una lettera pubblicata sia da Pirri che da Er-richetti,³⁷ su cui non ci sono dubbi sull'attribuzione. In particolare nel cortile napoletano vi è la stessa sovrapposizione di ordini, dorico al primo registro e ionico al secondo, ballatoio e finestre; ciò non fa altro che rafforzare il legame del Valeriano con questo disegno.

Un altro collegamento con il Collegio Massimo lo si riscontra in un disegno pubblicato da Divenuto³⁸ "di difficile interpretazione". Se lo si confronta con la tavola della Sapienza si nota una stretta similitudine. Potrebbe essere visto come uno dei tanti disegni di prova per trovare una possibile soluzione per l'ampliamento del Collegio napoletano; quindi il cortile della Sapienza è il modello a cui il gesuita ha fatto riferimento, arrivando, poi, alla soluzione definitiva.

Vista la stima reciproca, è probabile che Valeriano abbia parlato del suo trattato che stava iniziando a mettere insieme in quegli anni e abbia chiesto il disegno, una volta esaurita la sua funzione, a Della Porta per poterlo inserire nel suo manuale.

Un altro esempio interessante sono due planimetrie disegnate su uno stesso foglio, quasi a voler essere messe a confronto, alla carta 7 recto: il primo disegno a sinistra è la pianta della chiesa di San Fedele a Milano progettata da Pellegrino Tibaldi per la Compagnia di Gesù. Della Torre³⁹ concorda con Bösel nell'attribuire questo disegno a Giuseppe Valeriano collocabile cronologicamente nell'ultimo decennio del Cinquecento. Forse doveva essere un disegno⁴⁰ di cantiere poiché sono presenti delle modifiche che non coincidono con il San Fedele definitivo. Alla base del disegno c'è una scala metrica con la scritta "scala de braccia 25 milanesi".

L'altro disegno rappresenta il Duomo di Milano. La pianta ha un'altra scala metrica, diversa da quella del San Fedele, precisamente "scala de braccia 40 milanesi".

Il disegno del Duomo potrebbe essere la copia di uno dei due disegni della Raccolta Bianconi di Vincenzo Seregni, per la sistemazione della piazza del Duomo: tomo II, foglio 2, pianta del Duomo con la nuova facciata, ai lati due grandi torri-campanili di 32 braccia, la gradinata che lo circonda da ogni lato e il Camposanto dietro l'abside; il tomo II, foglio 3, con la pianta del Duomo con il battistero⁴¹ in una corte con tre portici e le gradinate intorno. Entrambi risalgono intorno agli anni Cinquanta e Sessanta del Cinquecento. Ho ravvisato nel disegno Campori una strettissima somiglianza con quello del foglio 2 della Raccolta Bianconi tranne che per qualche differenza. Tutto il perimetro del disegno è colorato di viola come anche le colonne interne. Anche in questo caso, il colore è molto simile a quello usato per il sito di Cosenza di attribuzione certa al Valeriano ed anch'esso presente nel manoscritto. Inoltre il confronto tra le scritture della scala metrica e quella del sito cosentino appaiono molto simili, il che confermerebbe l'attribuzione.

Nello scritto del Possevino, Valeriano muove anche una critica al Barbaro⁴² per i suoi commentari, troppo ossequiosi nei confronti di Vitruvio e lo confronta con Juan de Toledo, architetto di Filippo II che passò vent'anni in Italia per studiare *ut Graphidem primo, mox Architecturam addisceret* prima di diventare un grande architetto. Qui il Possevino non fa nessun riferimento a Juan de Herrera⁴³ che invece sappiamo essere stato in ottimi rapporti con il Valeriano quando era in Spagna e anche con le sedi della Compagnia. Probabilmente è stato omesso in quanto ha aderito al lullismo, messo al bando dalla Controriforma.⁴⁴

I trattati che padre Valeriano riteneva degni di studio⁴⁵ erano Vitruvio, Leon Battista Alberti e Palladio, anche se per lui i precetti di Vitruvio⁴⁶ erano ormai superati, come si evince dalla critica antivitruviana che si legge nel capitolo XVII.

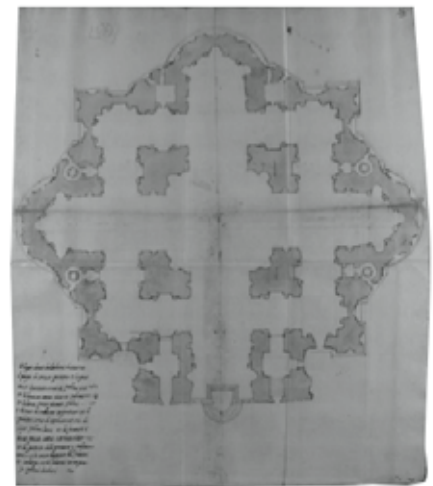
Come fa notare Pirri non si fa nessun riferimento ai trattati del Serlio⁴⁷ e del Vignola,⁴⁸ ma è indubbio che anche loro esercitarono una certa influenza nella stesura del trattato dell'architetto gesuita. Infatti, nel manoscritto in esame ci sono ben due piante pentagonali che hanno per modello quella di medesima forma del *Libro Quinto dei templi sacri e cristiani* del Serlio: una cappella pentagonale di ignota collocazione che è la prima tavola architettonica che si incontra nel manoscritto, l'altra per il sito di Cosenza alla carta 23 recto dove è riportato tutto il complesso e alla carta 24 verso dove c'è solo la chiesa. Le tavole sono precedute da due carte, carta 21 e carta 22 recto e verso in cui l'architetto spiega come procedere per la costruzione in quanto non si recherà mai sul sito: *Narrazione della chiesa et del collegio di Cosenza*.⁴⁹ Grazie alle lettere pubblicate da Pirri ed Ceccarelli⁵⁰ non ci sono dubbi sull'attribuzione al Valeriano. Per la sopraggiunta morte nel 1596 il progetto non viene eseguito; per il Pirri⁵¹ la mancata realizzazione del progetto è da addurre all'insistenza del De Rosis che non era molto convinto del disegno, che, così come si mostrava avrebbe ulteriormente aumentato la spesa e propose di sostituirlo con un altro.

Ipotesi di attribuzione

Alla luce di tutte queste considerazioni, l'ipotesi che si può avanzare è che il manoscritto che si trova nella raccolta Campori sia il trattato che Giuseppe Valeriano avrebbe dovuto scrivere per la Compagnia. Il manoscritto rappresenterebbe la primissima fase architettonica dei Gesuiti, quando ancora si stavano definendo i principi verso cui indirizzare le costruzioni dei collegi e delle chiese, indicativamente intorno agli anni Sessanta/Novanta del Cinquecento. Al suo interno troviamo diverse planimetrie, tra cui: quella della prima chiesa costruita dalla Compagnia sul suolo italiano, la chiesa dell'Annunziata a Roma; il San Fedele a Milano, le chiese e i collegi di Catanzaro e Cosenza, che però non hanno avuto seguito nella costruzione; chiesa di Sant'Apollinare in Roma; la chiesa di Nola; le piante-tipo, la chiesa e collegio del Gesù di Napoli, San Giovannino a Firenze. Oltre la presenza di piante proprie dell'Ordine ce ne sono altre che non hanno niente a che vedere con i Gesuiti. In base a quanto detto precedentemente, la loro presenza, però, rappresenta il punto cardine del pensiero del Valeriano; ad esempio la pianta del San Pietro in Roma, quando era ancora in piena fase costruttiva; lo stesso per il Duomo di Milano, per cui si dibatteva in quel periodo, in modo vivace, sulla costruzione della facciata; o la chiesa della Sapienza, poco prima dell'intervento del Borromini; chiude il manoscritto la chiesa del Santo Sepolcro in Gerusalemme.

Se si riflette sul periodo temporale in cui è stato costituito il manoscritto, esso è uno spaccato dell'epoca, quasi un'istantanea delle fasi costruttive che hanno caratterizzato i maggiori edifici sacri a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, che hanno influenzato le generazioni successive di architetti. Da qui si evince l'importanza del manoscritto Campori, in quanto raccoglie gli echi, le discussioni, le "idee" che circolavano all'epoca nel dibattito sulle forme dell'architettura sacra.

Un altro elemento da non sottovalutare, e che in realtà avvalorava ulteriormente questa attribuzione, è che il codice è segnato da tre numerazioni, due contemporanee a matita di cui una è barrata, che va da 1 a 32, e un'altra numerazione più antica, che non è stata mai studiata. La cosa interessante è che questa numerazione antica si presenta con una certa regolarità, specie nei gruppi di planimetrie riferite a due importanti siti, quello di Catanzaro e quello di Cosenza. Anzi, è stata proprio la scoperta di questa numerazione a far venir fuori maggiormente il legame tra le tavole, a portare ad una loro migliore attribuzione. Le più importanti tra queste sono i disegni per Ca-

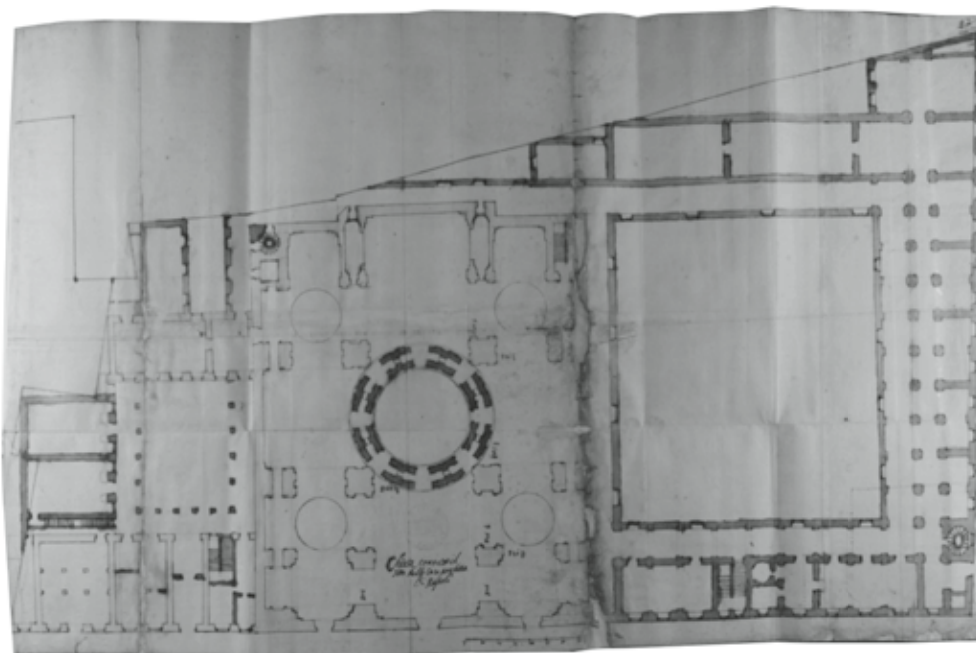


10. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 27 recto, pianta della chiesa di San Pietro di Roma.



11. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 27 verso, con il particolare del n. "42" e la sigla "V" e "g" della pianta della chiesa di San Pietro di Roma.

12. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 28 recto, chiesa e collegio del Gesù Nuovo di Napoli.



tanzaro del Tristano che si credevano perduti e l'attribuzione a Della Porta per la Sapienza in Roma. C'è da fare un'ulteriore osservazione: molte tavole all'interno del manoscritto riportano gli stessi colori acquarellati (giallo, viola-blu) delle tavole di Cosenza; inoltre sia queste che quelle di Catanzaro hanno la stessa scrittura sia per i punti cardinali che per specificare le planimetrie a quale sito appartengono, riscontrabili anche su altre planimetrie. Questi elementi sono stati preziosi per la ricostruzione della storia del manoscritto.

Si riporta di seguito l'elenco dei numeri antichi.

Il primo numero è il "7", che compare sul verso della carta 6 (San Fedele e Duomo di Milano); sulla carta 13 recto (Piante Ideali) c'è l'"8".

Il "9" compare sul verso della carta 15 (cortile della Sapienza). Nella carta 16 sul verso (chiesa di San Giovannino a Firenze) è presente il numero "10". "24" per la carta 17 recto e il "25" per la carta 18 recto (planimetria del Tristano per Catanzaro), "26" nella carta 19 verso e "27" nella carta 20 verso (planimetrie del De Rosis sempre per il sito di Catanzaro). Alla carta 23 (chiesa e collegio di Cosenza) sul verso dei disegni c'è un numero coevo alla tavola, il "31". Alla carta 24 (chiesa e chiostro al primo piano del complesso di Cosenza) compare il "32" sul verso. Sulla carta 24 recto (solo la chiesa di Cosenza) il numero antico è il "34". Alla carta 25 recto (facciata della chiesa) il "35". Molto probabilmente il progetto fu rifiutato subito: le numerazioni antiche testimonierebbero tale rifiuto visto che sono state inserite nel manuale e sono una prosecuzione numerica. Alla carta 27 recto (San Pietro in Roma) sono presenti tre numerazioni antiche: un "84" in alto a sinistra e un "42" sul verso della carta con sotto la sigla "V" e una "g", al di sotto della "g" ci sono le numerazioni recenti e l'"8". Si può supporre che il numero "84" segua un'altra numerazione in una tavola più avanti, l'"83" dove è presente il rosone di Santa Chiara, e che probabilmente facessero parte di un altro gruppo di disegni "da studio" (sicuramente dispersi dopo la soppressione dell'ordine)⁵² e successivamente inseriti nel manoscritto Campori. Per il numero "8" si può supporre che la tavola era inserita all'inizio della raccolta nelle prime fasi di costituzione del trattato, successivamente spostata nella sede attuale.

Dopo le analisi di ogni disegno, si è potuto ricostruire l'idea di un "manuale" di architettura da cui poter attingere modelli costruttivi, che servissero come degli esempi pratici, non invece, come si crede, una miscellanea di disegni messi insieme senza un motivo preciso. Anzi le tavole, che apparentemente

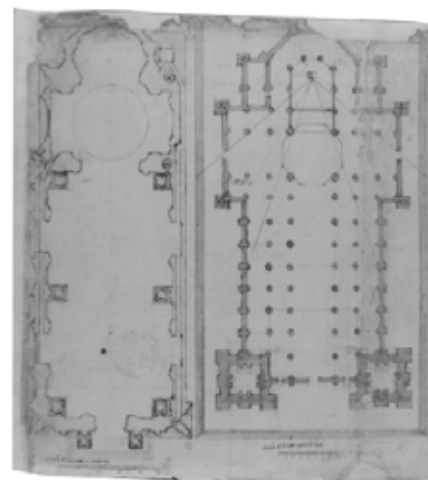
sembrano estranee al manoscritto, sono state inserite in esso con cognizione di causa: ad esempio, la tavola del San Pietro in Roma è inserita prima della planimetria del Gesù Nuovo, e sappiamo che il primo fu il modello di riferimento per il sito napoletano. Ancora, troviamo il disegno del cortile della Sapienza in Roma che potrebbe essere stato il punto di riferimento, l'idea-guida, per la costruzione del cortile del Collegio Massimo del Gesù Vecchio in Napoli, oltre che per il Collegio Romano. Pirri, reinterpretando le parole del Possevinno, dà conferma di quanto poc'anzi affermato e cioè che per l'architetto gesuita è importante studiare monumenti e che lo studio "serve a sviluppare e ad inquadrare bene l'idea stessa",⁵³ cercando di coglierne l'essenza per poi applicarla alle costruzioni architettoniche future. Valeriano, quindi, fa suo il concetto dell'Alberti e del Palladio secondo cui l'architetto deve studiare gli edifici antichi per trarne spunto, ma va oltre questo assunto: infatti, invece di inserire monumenti antichi, preferisce le planimetrie dei siti architettonici che erano ancora in divenire, e che rappresentano il cuore della cristianità, oltre quelli propri della Compagnia, fornendo a questi una valenza di *exemplum* e una dignità pari a quella dei monumenti della classicità.

Come detto precedentemente, egli era tenuto in grande considerazione dai padri generali che gli chiedevano continui consigli scavalcando spesso e volentieri il De Rosis che era il *consiliarius* ufficiale della Compagnia. Si può supporre che egli abbia avuto accesso all'ufficio dei progetti in modo libero ed autonomo e che, una volta che un progetto avesse esaurito la sua funzione, abbia preso le tavole che riteneva utili per il suo "manuale". Valeriano avrebbe poi aggiunto delle modifiche ad alcune di esse perfezionandole secondo i propri canoni. Altre sarebbero state copiate; altre ancora chieste ad altri architetti. Ci sono anche dei fogli di testo di diverse mani, almeno quattro in cui, escludendo quelle autografe del Valeriano, ci sono delle indicazioni pratiche su come procedere nelle varie fasi costruttive, giustificazioni di carattere economico per le acquisizioni, ecc. Probabilmente Valeriano aveva raccolto, insieme ai disegni, anche queste annotazioni di altri architetti, proprio per costituire il suo trattato d'architettura. Non è escluso che possa essersi fatto aiutare da qualche confratello, anzi molto probabilmente è così. Ad esempio nel manoscritto è presente la chiesa del Santo Sepolcro in Gerusalemme, ma dalla sua biografia si evince che non si è mai recato in Terra Santa. Inoltre, la presenza di disegni attribuiti a lui, di cui però molti erano delle copie, come ad integrare la sua raccolta, non fa che avvalorare questa ipotesi.

Non sappiamo quale possa essere stata la primissima stesura del trattato che sicuramente ha avuto una gestazione lunga, con molti ripensamenti.

Non c'è in questo trattato un solo elemento che si ripeta, tutte le tavole affrontano diverse problematiche. Nel manoscritto, inoltre, sono presenti disegni anche di singole parti architettoniche e arredi sacri: una parete di una chiesa, un pulpito con la sua descrizione, il rosone di Santa Chiara, disegni di mensole e volute molto particolareggiate, un candeliere, un tabernacolo, un inginocchiatoio, modelli per intarsi; insomma tutti gli elementi che caratterizzano l'interno di una chiesa e che sembrerebbero proprio degli esempi di riferimento.

Pirri, nella biografia del Valeriano, ipotizza l'esistenza di un trattato di architettura a lui attribuibile definendolo "d'indole puramente tecnica, e di suggerimenti pratici, sulla scelta del sito e dell'area fabbricabile, sull'acqua e sui materiali da adoperare, e cose simili, attinti dall'esperienza degli architetti che considerava come i migliori della sua età"⁵⁴ e lo desume facendo riferimento al capitolo XVIII della *Bibliotheca Selecta*. In realtà, quel capitolo sembra più un elenco pratico desunto da Vitruvio-Barbaro, Alberti e Palladio piuttosto che un estratto del vero trattato dell'architetto. Probabilmente, l'intento del Possevinno era quello di dare delle linee di massima e indirizzare i futuri architetti degli ordini religiosi verso lo studio di questi autori che



13. Biblioteca Estense, Fondo Campori, carta 06 recto, la chiesa di San Fedele e il Duomo di Milano.

considerava i massimi esperti per questa disciplina. Per quanto riguarda le numerazioni antiche, esse si susseguono con una certa regolarità, anche se ci sono delle parti mancanti che inevitabilmente, col passare dei secoli, sono andate perdute, oppure si può ipotizzare che sia stato lo stesso Valeriano a toglierle. Il fatto che egli non l'abbia ultimato e messo in circolazione può avere diverse spiegazioni e sicuramente i lunghi ripensamenti ed il clima religioso abbastanza cupo e sospettoso dell'epoca avranno affievolito l'entusiasmo iniziale. Inoltre, i molteplici impegni (si ricordi che egli era anche un valente pittore) e la salute malferma non gli avrebbero dato il tempo di completare il trattato che, intanto, continuava a mettere insieme. Si consideri che la tavola di Cosenza è del 1596, anno della sua morte e che non sono presenti tavole databili oltre quell'anno.

Note

¹ A. Chiarelli, *Le raccolte Campori all'Estense: mostra antologica nel primo centenario della morte di Giuseppe Campori 1887-1987* (Modena, 7 dicembre 1987 - 29 febbraio 1998), Mucchi, Modena 1987.

² L. Bellingeri, *Sette secoli di storia: i fondi e le raccolte della Biblioteca Estense universitaria*, Modena 2009; D. Fava, *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, G.T. Vincenzi e nipoti di D. Cavallotti, Modena 1925.

³ Il marchese Giuseppe Campori (1821-1887) era bibliofilo modenese appassionato di storia locale e non solo, grande collezionista e assiduo viaggiatore. Il suo fondo consta di oltre 5000 volumi, sia a stampa che manoscritti, che trattano per la maggior parte di scienza, di letteratura, storia locale, di diverse epoche. Sono presenti molti codici miniati, soprattutto Offici della Vergine, diplomi di laurea, spartiti musicali, taccuini di disegni. A.R. Venturi, *Giuseppe Campori dal collezionismo estense alla cultura nazionale post unitaria*, in «Quaderni Estensi», III, Modena 2011, pp. 24-29.

⁴ A.R. Venturi, *Le raccolte dei manoscritti Campori all'Estense*, in «Biblioteche oggi», settembre-ottobre 1989, pp. 633-637.

⁵ R. Bösel, *L'architettura della Compagnia di Gesù in Europa*, in *Ignazio e l'Arte dei gesuiti*, G. Sale, a cura di, Jaca Book, Milano 2003, pp. 65-122; R. Bösel, *L'architettura dei nuovi ordini religiosi*, in *Storia dell'Architettura italiana. Il Seicento*, A. Scotti Tosini, a cura di, Electa, Milano 2003, pp. 48-69. Richard Bösel è uno dei massimi studiosi di architettura religiosa dal Cinquecento al Settecento indagando in modo particolare quella dei Gesuiti.

⁶ P. Pirri, *Giovanni Tristano e i primordi dell'architettura gesuitica*, in «Archivium Historicum Societatis Iesu» (d'ora in poi ARSI), vol. VI, Institutum Historicum S. I., Roma 1955, pp. 267-272, doc. XLVIII. Le pubblicazioni monografiche ad opera di Pietro Pirri, egli stesso gesuita e grande erudita, anche se un po' datate, restano dei punti di partenza per una qualsiasi ricerca in questo campo. A lui e a Bösel si deve la trascrizione di moltissime lettere e documenti, senza le quali sarebbe stato difficile supportare la mia tesi là dove la bibliografia è scarsa o lacunosa.

⁷ *Ibi*, pp. 161-163; R. Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773, Band I, Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna 1985; G. Palmerio, *La tematica del "modo nostro" gesuitico e il collegio di Sezze in L'architettura della compagnia di Gesù in Italia XVI-XVIII secolo*, L. Patetta, S. Della Torre, a cura di, atti del convegno (Milano, 24-27 ottobre 1990), Manetti, Genova 1992, pp. 109-112; R. Bösel, *Meglio soli che 'boncompagnati'? la facciata del Collegio Romano tra magnificenza papale e pauperismo religioso*, in «Römische Historische Mitteilungen», Roma 2010, pp. 147-198.

⁸ Pirri, *Giovanni Tristano...* cit., pp. 27-30.

⁹ *Ibi*, pp. 27-30. Cfr. S. Benedetti, *Architettura del Cinquecento romano*, Laura Marcucci, a cura di, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2011, 2 voll., pp. 229-235; Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773* cit., pp. 181-211.

¹⁰ S. Benedetti, *Fuori dal classicismo*, Multi Grafica Editrice, Roma 1984, p. 83; G. Sale, *Il pauperismo architettonico e l'architettura gesuitica*, in *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, Jaca Book, Milano 2003, p. 42.

¹¹ Pirri, *Giovanni Tristano...* cit., doc. XV, p. 220-221.

¹² *Ibi*, doc. XI, pp. 218-219; doc. XXVI, pp. 229-230.

¹³ V. Sibilio, *I gesuiti e la Calabria*, Laruffa, Reggio Calabria 1992, p. 185. Cfr. Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773* cit., pp. 357-361, n. 48.

¹⁴ O. Milella, *La Compagnia del Gesù e la Calabria*, Gangemi, Roma 1992, pp. 57-58. La studiosa ritiene che nel disegno del De Rosi, l'intervento del Tristano sia riconducibile alla sola chiesa, ma ciò è facilmente confutabile per le ragioni appena esposte.

¹⁵ Pirri, *Giovanni Tristano...* cit., pp. 70-72; doc. XV, pp. 220-221; Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773* cit., pp. 357-361.

¹⁶ P. Pirri, P. Di Rosa, *Giovanni De Rosi e l'edilizia gesuitica*, in «ARSI», vol. XXXIII, Roma 1973.

¹⁷ Pirri, *Giovanni Tristano...* cit., pp. 40 e 161.

¹⁸ *Ibi*, pp. 41-42, pp. 160-161; Pirri, Di Rosa,

Giovanni De Rosi... cit., pp. 21-22; C. Coscarella, *La tipologia della chiesa gesuitica*, in L. Patetta, I. Balestrieri, C. Coscarella, D. Zocchi, a cura di, *L'Architettura della compagnia di Gesù in Italia XVI-XVIII sec.*, catalogo della mostra (Roma, 18 ottobre – 30 novembre), Grafo, Brescia 1990, p. 13.

¹⁹ L. Patetta, *Storia e tipologia. Cinque saggi sull'architettura del passato*, Cittàstudi, Milano 1989, p. 171.

²⁰ J.S. Ackerman, *La chiesa del Gesù alla luce dell'architettura religiosa contemporanea*, in R. Wittkower, I.B. Jaffe, a cura di, *Architettura e arte dei gesuiti*, Electa, Milano 1992, pp. 25-26.

²¹ Pirri, *Giovanni Tristano...* cit., doc. XLVIII n. 9, p. 269; N. Aricò, *Libro di architettura*, Messina 2007. Lo studioso attribuisce un manoscritto anonimo conservato presso la biblioteca Universitaria di Messina al gesuita Alfio Vinci, il cui intento era quello di rendere accessibile il testo di architettura di Leon Battista Alberti ai suoi confratelli.

²² P. Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore 1542-1596*, in «ARSI», vol. XXXI, Roma 1970, doc. XVII, pp. 214-219; cfr. I. Balestrieri, *L'architettura negli scritti della Compagnia di Gesù*, in Patetta, Balestrieri, Coscarella, Zocchi, *L'Architettura della compagnia di Gesù...* cit. Nel documento pubblicato da Pirri manca il cap. XVI che parla dell'origine dell'architettura. Volutamente si tralasceranno delle parti, seppur importanti, dei capitoli dedicati all'architettura della *Bibliotheca Selecta* per dare maggiore spazio al pensiero del Valeriano, al fine di ricercare tracce del suo manoscritto. Con la cortese collaborazione di Nunzio Solferino per la traduzione.

²³ P. Pirri, *L'architetto Bartolomeo Ammannati e i gesuiti*, in «ARSI», vol. XII, Roma 1943, pp. 3-55.

²⁴ Patetta, *La fortuna del modello di San Pietro*, in *Storia e tipologia...* cit., pp. 73-118.

²⁵ C.L. Frommel, *San Pietro*, in H. Millon, V. Magnago Lampugnani, a cura di, *Rinascimento: da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*, Bompiani, Milano 1994, pp. 357-381.

²⁶ Patetta, *La fortuna del modello di San Pietro*, in *Storia e tipologia...* cit., p. 77.

²⁷ Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore...* cit., doc. VII, p. 300; Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773* cit., doc. II, p. 417.

²⁸ G. Cantone, *Napoli Barocca*, Laterza, Bari 1993, pp. 45-49.

²⁹ Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore...* cit., pp. 219-223; doc. XVII, n. 2, pp. 387-392. Stessi problemi riscontrati in Spagna, pp. 28-30, doc. I, n. 6, pp. 238-247.

³⁰ R. Bösel, R. Frommel, *Borromini e l'universo Barocco*, catalogo della mostra (Roma, 16 dicembre 1999 – 28 febbraio 2000), Electa, Milano 2000, p. 257.

³¹ Benedetti, *Architettura del Cinquecento romano* cit., pp. 655, 657. Per lo studioso il lavoro del Ligorio rimane una serie di anomalie presenti ancora nel cortile come un capitello "curvo" che sporge e un inizio di un esedra poi abbandonata.

³² M. Kiene, *Der Palazzo della Sapienza: zur italienischen Universitätsarchitektur des 15. und 16. Jahrhunderts*, Wasmuth 1988, pp. 221-271 (estratto da «*Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*»); cfr. S. Tuzi, *Il Palazzo della Sapienza, storie e vicende costruttive dell'antica Università di Roma dalla fondazione all'intervento borrominiano*, Gangemi, Roma 2005, p. 19.

³³ A tal proposito si veda il testo con i riferimenti bibliografici in nota di Tuzi, *Il Palazzo della Sapienza...* cit., pp. 1-28.

³⁴ Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore...* cit., pp. 57-62; Sale, *Il pauperismo architettonico e l'architettura gesuitica* cit., p. 36.

³⁵ Benedetti, *Architettura del Cinquecento romano* cit., pp. 236-341.

³⁶ Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore...* cit., pp. 91-94; M. Errichetti, *L'architetto Giuseppe Valeriano (1542-1596) progettista del collegio napoletano del Gesù Vecchio*, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 1959, pp. 324-352.

³⁷ *Ibi*, pp. 342-343; Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore...* cit., pp. 90-94.

³⁸ F. Divenuto, *Napoli sacra del XVI secolo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1990, tav. 38.

³⁹ S. Della Torre, R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano: invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Nodolibri, Milano 1994, pp. 324-325, scheda 3.

⁴⁰ Ce ne sono diversi: Patetta, *Storia e tipologia* cit., p. 180 n. 53.

⁴¹ F. Repishti, R. Schofield, *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582-1682*, Mondadori Electa, Milano 2004, pp. 12, 20, 22, 30.

⁴² Nel 1556 Daniele Barbaro diede alle stampe la sua impeccabile traduzione del testo vitruviano illustrata da Andrea Palladio il quale partecipò attivamente anche alla sua stesura.

⁴³ Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore...* cit., pp. 20-36, p. 35, n. 88; pp. 238 e 243 (doc. II a), n. 6; M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1980, pp. 283-289.

⁴⁴ *Ibi*, p. 285.

⁴⁵ Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore...* cit., p. 4, n. 16.

⁴⁶ La bibliografia è molto vasta, se ne citano alcuni testi sull'argomento: G. Morolli, *L'architettura di Vitruvio, una guida illustrata: rilettura delle Institutiones novae accompagnata da inediti disegni sangallesi e corredata da una biografia e da un indice dei principali termini architettonici*, Alinea, Firenze 1988; P. Gros, *Vitruvio De Architectura*, Einaudi, Torino 1997; C. Tessari, *Vitruvio e la sua fortuna critica nel dibattito architettonico romano del primo Cinquecento*, in G. Ciotta, a cura di, *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna*, atti del convegno internazionale (Genova, 5-8 novembre 2001), vol. I, De Ferrari, Genova 2003, pp. 680-684.

⁴⁷ Sebastiano Serlio, *I sette libri dell'architettura*.

tura, scritti nell'arco di quarant'anni e non in ordine sequenziale. Infatti il primo libro è stato il *Quarto Libro* sulle regole generali di architettura pubblicato a Venezia nel 1537 ricco di illustrazioni, il *Terzo* nel 1540 sulle antichità e il *Libro Quinto* dei templi sacri e cristiani del 1551, *Libro Straordinario* del 1551 in cui ci sono portali rustici. La grande fortuna di Serlio si deve indubbiamente alla capacità di affidare alle illustrazioni la spiegazione degli edifici antichi, moderni e di sua invenzione, più che dilungarsi in indicazioni erudite.

⁴⁸ Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli Cinque Ordini dell' Architettura*, pubblicata nel 1562, anch'esso illustrato e con maggiori finalità didattiche.

⁴⁹ Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore...* cit., doc. XVII, n. 9, pp. 392-393; Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773* cit., doc. II, pp. 374-375. Nelle trascrizioni sia di Pirri che di Bösel manca la c. 22r.

⁵⁰ A. Ceccarelli, *Giuseppe Valeriano "padre*

gesuita" architetto progettista della chiesa e collegio di Sant'Ignazio a Cosenza, in «Bollettino d'arte», a. 64, serie 6, fasc. 2, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Roma 1979, pp. 30-31; Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore...* cit., pp. 188-191.

⁵¹ Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore...* cit., p. 192; Patetta, *Storia e tipologia* cit., p. 160-201.

⁵² La Biblioteca Nazionale di Parigi ha una vastissima raccolta di piante gesuitiche; esse sono catalogate da J. Vallery-Radot, *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris*, Bibliothèque Instituti Historici S.I., XV, IHSI, Roma 1969. Nel testo sono riportati anche i fondi conservati presso la Biblioteca Municipale de Quimper e dell'ARSI presso la Curia Generalizia dell'Ordine.

⁵³ Pirri, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore...* cit., p. 216.

⁵⁴ *Ibi*, p. 217.

Summary

The paper is a study of the architectural drawings of the Compagnia di Gesù contained in the Gamma I. 1.50 manuscript of the Campori Collection of the Estense University Library of Modena. This manuscript is catalogued under the name "Piante e disegni" (Blueprints and Drawings) and is presented as a collection of autographed drawings with six text cards and 26 sheets of various sizes, containing architectural drawings of churches attributed to the first architects who were members of the Compagnia di Gesù: P. Giovanni Tristano, P. Giovanni De Rosi and P. Giuseppe Valeriano. The peculiarity of the manuscript is that, in addition to the presence of architectural plans of churches with the annexed seminar buildings of the Compagnia, there are others plans that apparently have no connection with the Order, for example the Duomo of Milan, La Sapienza of Rome, San Pietro in Rome, and the Holy Sepulcher of Jerusalem. At first, the manuscript gives the impression of a random collection of drawings, put together without a precise order; also, the written parts are from at least three different hands; but a more careful analysis shows a logical thread that binds all parts of the manuscript together.

The essay explains in detail the results of my research, and the process of cataloguing the drawings that resulted from philological analysis and, above all, from the comparison between the different tables of the Campori manuscript, which made it possible to attribute some of the tables more precisely, even where the bibliographic was incomplete or non-existent, but only supported by documents of the time.

«L'intelligence dans l'imagination»

Appunti sul contributo di Delacroix alla storia delle idee estetiche

Chiara Savettieri

Delacroix romantico e/o classico?

È il 1824 quando l'intellettuale di cultura simbolista Camille Mauclair scrive un breve articolo su Delacroix in cui sottolinea la duplice identità dell'artista «ce malade visionnaire qu'a été Delacroix fut aussi un intellectuel supérieur qui devint un classique parce que il s'imposa une discipline et se créa une méthode».¹ L'idea di Delacroix artista «classico» è esposta dall'autore in modo ancora più enfatico in un trafiletto scritto in occasione dell'uscita della nuova edizione del *Journal* a cura di André Joubin nel 1832, in cui Mauclair afferma che l'artista «s'est élevé du romantisme au néoclassicisme», sottolineandone ad un tempo l'«intuition lucide» e la «brulante imagination».²

Questa immagine classica di Delacroix, avallata da certe affermazioni sulla necessità della razionalità nella creazione artistica contenute nel *Journal*, ha avuto una certa fortuna negli studi sul pittore. Il caso più eclatante è il benemerito libro di Mras,³ che costituisce una pietra miliare nei pochi studi sugli scritti del pittore: lo studioso presenta il pensiero estetico dell'artista come una sintesi o alternanza di ragione e sentimento, di Neoclassicismo e Romanticismo.⁴ Un'idea ripetuta ancora successivamente⁵ soprattutto in riferimento alla produzione del pittore a partire dagli anni Quaranta, quando si scorge una ricerca di unità compositiva e visiva, confermata da numerose riflessioni coeve del *Journal*.

Ma qual è il senso di questa presunta sintesi od oscillazione classico-romantica? E realmente di classicismo si tratta? Nelle pagine che seguono cercherò di indagare la natura di questa apparente mescolanza che, lungi dallo sfociare in un eclettismo fine a se stesso, si configura di fatto come una concezione della creazione artistica moderna e originale. Si tratterà dunque di inquadrare il contributo del pensiero estetico di Delacroix all'interno della storia dell'estetica.

Particolarmente indicativa di un malinteso frequente negli studi su Delacroix è l'argomentazione di Mras su una riflessione del pittore contenuta nel *Journal*, importante ai fini dell'indagine che mi sono proposta di svolgere in questo intervento. L'artista – il pensiero si data 7 aprile 1849 – scrive:⁶

Dans la journée, il [Chopin] m'a parlé de musique et cela l'a ranimé. Je lui demandais ce qui établissait la logique en musique. Il m'a fait sentir ce que c'est qu'harmonie et contrepoint: comme quoi la fugue est comme la logique pure en musique, et qu'être savant dans la fugue, c'est connaître l'élément de toute raison et de toute conséquence en musique. J'ai pensé combien j'aurais été heureux de m'instruire en tout cela qui désole les musiciens vulgaires. Ce sentiment m'a donné une idée du plaisir que les savants dignes de l'être trouvent dans la science. C'est que la vraie science n'est pas ce que l'on entend ord[inairement] par ce mot, c'est-à-dire une partie de la connaissance différente de l'art. Non; la science envisagée ainsi, démontrer par un homme comme Chopin, est l'art lui-même, et par contre l'art n'est plus alors ce que le croit le vulgaire, c'est-à-dire une sorte d'inspiration qui vient de je ne sais où, qui marche au hasard, et ne présente que l'extérieur pittoresque des choses. C'est la raison elle-même ornée par le génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par des lois supérieures.

Secondo Mras in queste poche righe l'artista, ispirato da Chopin, esprime una visione conservatrice dell'arte, basata su una ripresa di concetti della teoria artistica rinascimentale (arte come scienza da Leon Battista Alberti

a Leonardo) e accademico-barocca (la centralità della ragione nell'arte in Félibien).⁷ Questa concezione risulterebbe in netta contraddizione con una riflessione successiva del pittore, datata 18 luglio 1850:⁸

Je me suis dit cent fois que la peinture, c'est-à-dire la peinture matérielle, n'était que le prétexte, que le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur. La froide exactitude n'est pas l'art; l'ingénieux artifice, quand il plaît ou qu'il exprime, est l'art tout entier. La prétendue conscience de la plupart des peintres n'est quel la perfection apportée à l'art d'ennuyer.

Il contrasto tra le due affermazioni sarebbe dunque una riprova dell'oscillazione di Delacroix tra un polo classico, basato sulla ragione e affine alla scienza, e un polo romantico, colorista, passionale, fondato sulla spiritualità e sul vago. Questa ambivalenza darebbe vita a un pensiero estetico per l'appunto classico/romantico.

Ma veramente di una contraddizione si tratta? Il primo elemento da rilevare è che lo studioso fa coincidere la nozione di «froide exactitude», criticata dal pittore nella seconda citazione, con quella di «logique» nella creazione artistica, esaltata invece da lui medesimo nella prima. Tuttavia, una lettura globale, completa e ragionata, degli scritti di Delacroix rivela che la logica del gesto espressivo e l'esattezza fredda di un dipinto sono di fatto due cose distinte, se non opposte. Per poter convalidare o meno la posizione di Mras è dunque necessario rileggere i passi degli scritti di Delacroix in cui tratta di ragione e logica nell'arte e contemporaneamente analizzare anche il versante della categoria dell'esattezza e della precisione.

«Plier la nature à sa propre invention»: l'essenza del gesto artistico per Delacroix

Cominciamo a esaminare la prima citazione di Mras, quella in cui Delacroix racconta di essere particolarmente soddisfatto di una conversazione con Chopin che riporta nel suo *Journal* il 9 aprile 1849. Il pittore conobbe il musicista probabilmente tra il 1833 e il 1836⁹ e nel 1838 iniziò il suo ritratto con quello di George Sand, a cui si era da poco legato in una relazione amorosa: egli cominciò a frequentare il loro salotto in rue Chaussée d'Antin e nel 1842 soggiornò nella loro residenza a No-hant, dove dette anche lezioni di pittura a Maurice Sand.¹⁰ Come è noto, Delacroix amava particolarmente la musica e il suo *Journal* è pieno di riferimenti musicali e anche di estratti da libri e riviste concernenti quest'arte. Se i suoi gusti in materia sono stati studiati anche con dovizia di particolari,¹¹ una minore attenzione è stata rivolta al ruolo che il modello musicale ha avuto nella maturazione della sua concezione della pittura.¹² Il volume diretto da Anne Fonsmark, *The music of painting*, affronta l'argomento,¹³ senza però esaurirlo e concentrandosi più sulla produzione pittorica che sul pensiero estetico dell'artista. Se non si tiene in conto del ruolo nodale del modello musicale, come ha invece fatto Mras, l'interpretazione di tutto il brano su Chopin può risultare falsata o comunque non compresa intimamente. Come ho approfondito in altra sede,¹⁴ la musica è considerata da Delacroix un vero e proprio modello di arte che senza fini imitativi, fondandosi unicamente sui propri mezzi espressivi, è capace di esprimere idee e sentimenti e di far leva sulla dimensione emotiva del pubblico molto di più della letteratura. Musica e pittura, a differenza dell'arte della parola, comunicano attraverso i sensi, quindi hanno un linguaggio apparentemente più materiale, ma questa materialità è in realtà il «ponte» che permette un legame diretto con l'anima degli spettatori.¹⁵ La musica inoltre, proprio perché priva di imitazione, rivela che il valore dell'arte, e quindi anche della pittura, non sta nel soggetto o nell'imitazione, ma nei suoi valori formali che sono espressione diretta dell'animo dell'artista. Così un dipinto ha una sua «musica» – «la musique du tableau» come la chiama Delacroix – cioè un certo modo di organizzare colori, spazio, masse, che indipendentemente dal soggetto rappresentato, è capace di esprimere e comunicare con lo spettatore:



1. Eugène Delacroix, *Falaises à Étretat*, 1849 circa, gouache, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

Le plaisir que cause un tableau est un plaisir tout différent d'un ouvrage littéraire. Il y a un genre d'émotion qui est tout particulier à la peinture; rien dans l'autre n'en donne une idée. Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres, etc. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente, vous entrez dans une cathédrale, et vous vous trouvez placé à une distance trop grande du tableau pour savoir ce qu'il représente, et souvent vous êtes pris par cet accord magique; les lignes seules ont quelquefois ce pouvoir par leur grandiose.¹⁶

In definitiva, il modello musicale spinge Delacroix a ripensare la pittura come un vero e proprio linguaggio, fondato su valori prettamente visivi (come la musica su valori sonori): all'imitazione, in cui il soggetto raffigurato ha una sua centralità, si sostituisce la nozione di espressione, cioè di stile dell'artista, suo carattere distintivo, che plasma la realtà.¹⁷ Paradossalmente – ma il paradosso è solo apparente – è la totale autonomia dell'arte musicale dalla natura, quindi il suo fondarsi unicamente su mezzi espressivi sonori, che conduce il nostro artista a concentrarsi sui mezzi prettamente visivi dell'espressione pittorica, con una insistenza ossessiva sull'identità puramente visiva di quest'ultima e contemporaneamente con una continua polemica nei confronti dello strapotere del linguaggio verbale, da lui considerato inferiore, che, se richiama le riflessioni sul "paragone" delle arti di Leonardo, si configura in qualche modo come un precedente di Konrad Fiedler. L'attacco talora duro al linguaggio verbale, criticato per la sua prolissità, la sua identità temporale fondata sulla successione, che a suo avviso rende la sua espressione meno efficace,¹⁸ non esclude una sua sensibilità per la poesia. Anzi, a ben vedere, egli distingue la poesia dalla prosa, considerando la prima affine alla pittura e alla musica. L'elaborazione formale delle parole e della loro intrinseca musicalità in poesia è paragonabile a quella di colori, luci, linee e masse in un dipinto:

La rime, les entraves, les tours indispensables aux vers et qui leur donnent tant de vigueur, est l'analogue de la symétrie cachée, du balancement savant en même temps et inspiré qui règle les rencontres ou l'écartement des lignes, les taches, les rappels de couleur, etc. ce thème est facile à démontrer. [...] Mais la beauté des vers ne consiste pas dans l'exactitude à obéir aux règles dont l'inobservation saute aux yeux des plus ignorants. Elle réside dans mille harmonies et convenances cachées qui font la force poétique et qui vont à l'imagination, de même que l'heureux choix de formes, et leur rapport bien entendu, agissent sur l'imagination dans l'art de la peinture.¹⁹

In definitiva, la «musique du tableau» è anche la sua «poésie».

Nel brano del 12 ottobre 1849, convinto da Chopin sulla necessità della

logica nella creazione, Delacroix sottolinea che l'arte, come la scienza, sia una forma di conoscenza del mondo, fondata non sul caso, sul capriccio o su presunte ispirazioni che vengono dall'alto: essa si configura così come una «raison ornée par le génie» che segue un cammino necessario e si appella a leggi superiori. Sembrerebbe un manifesto anti-romantico, un richiamo al buon senso, alla ragione. Ma qual è questo cammino necessario? E quali sarebbero queste leggi? Per comprendere appieno il brano di Delacroix, è necessario fare una lettura incrociata con altre sue riflessioni. Nei suoi scritti, se il pittore si occupa di "necessità", si riferisce fondamentalmente all'esigenza intima dell'artista di esprimersi, a «ce besoin de plier la nature à sa propre invention».²⁰ Questa frase, nella sua estrema sintesi, dice molte cose: in primo luogo, che l'atto creativo sgorga da una necessità interiore di dominare la natura e di piegarla e dunque trasformarla secondo la propria creatività. Il «cammino necessario», dunque, non è una imposizione esterna all'artista, ma nasce nel suo spirito come esigenza vitale. Nella sua produzione scritta, non esiste alcun passo in cui Delacroix legittimi l'utilizzo di regole nell'arte, anzi qualunque norma prescritta dall'esterno e reputata universale è da lui seccamente rigettata. Significativo, al riguardo, è il saggio *Questions sur le beau*, pubblicato nel 1854, in cui egli stigmatizza la pretesa di far coincidere il bello con regole prestabilite, o con certi mezzi espressivi piuttosto che altri, la linea o il colore ad esempio. Il bello, invece, è qualcosa di strettamente personale, frutto di una ricerca lunga e anche dolorosa: esso

est le fruit d'une inspiration persévérante qui n'est qu'une suite de labeurs opiniâtres; il sort des entrailles avec des douleurs et des déchirements, comme tout ce qui est destiné à vivre; il fait le charme et la consolation des hommes, et ne peut être le fruit d'une application passagère ou d'une banale tradition.²¹

Il bello – continua Delacroix – non si improvvisa e quella che al pubblico può apparire come un'improvvisazione nell'arte oratoria come in quella pittorica

ne produirait que des effets vulgaires, si ces effets n'étaient préparés et couvés, pour ainsi dire, à l'avance, par un travail persévérant, soit sur l'art en général, soit sur la matière même qui est l'objet de l'orateur ou du peintre. Il faut voir le beau où l'artiste a voulu le mettre.²²

Niente dunque viene fatto a caso nella vera arte che è il prodotto di un lavoro faticoso e ostinato. Se dunque questa riflessione si ricongiunge al brano su Chopin e la fuga per l'idea che l'opera d'arte è qualcosa di meditato, la frase «il faut voir le beau où l'artiste a voulu le mettre» chiarifica che la creazione artistica, frutto di un processo lento e travagliato, è l'espressione di un bello personale e unico. Da altre riflessioni di Delacroix comprendiamo che questo bello non è altro che lo stile, sigla originale dell'artista, aspetto prettamente personale e intimo che lo porta a rifare la natura a suo piacimento. Lo stile è proprio ciò che permette di «plier la nature» ed è strettamente connesso al rapporto tra artista e natura. Capire come Delacroix concepisca la relazione nodale che lega il soggetto creatore all'oggetto raffigurato è cruciale per comprendere il ruolo che la logica e la riflessione avrebbero nella creazione artistica e per cogliere il senso del suo presunto classicismo.

Idealizzare, ovvero creare

Cosa succede quando l'artista imita la natura? In che modo quest'ultima viene da lui trasformata in opera d'arte? Per Delacroix imitare nel senso più profondo significa idealizzare. Questo verbo richiama chiaramente la teoria del classicismo secondo cui l'artista deve correggere la natura, considerata imperfetta, per raggiungere la bellezza. Il nostro artista non utilizza «idea-

lizzare» in questo senso anche perché egli non crede, come si è visto sopra, in criteri che guidino la creazione esterni alla dimensione intima dell'artista e universalmente validi. Così idealizzare per Delacroix non è, seguendo certi principi assoluti, correggere la natura, che del resto egli non considera mai imperfetta, ma rifarla secondo il proprio modo di vedere personale: cioè creare. Ognuno, dunque, idealizza in modo diverso: potremmo dire che ciascuno formalizza e ordina la natura in un modo proprio e originale. Particolarmente significativa al riguardo è una riflessione contenuta in un foglietto manoscritto concernente l'«*idéaliser*». Delacroix paragona il processo creativo a una certa modalità di funzionamento del ricordo in cui interviene per l'appunto una forma di idealizzazione. Il pittore nota quel fenomeno per cui le emozioni e i fatti felici del passato, quando sono filtrati dal ricordo, diventano ancora più piacevoli e belli di quanto non lo siano stati in realtà, poiché nella memoria interviene una facoltà creatrice che è la medesima che presiede all'atto artistico:

C'est qu'il se passe dans la pensée, quand elle se souvient des émotions du coeur, ce qui s'y passe quand la faculté créatrice s'empare d'elle pour animer le monde réel et en tirer des tableaux d'imagination. Elle compose, c'est-à-dire qu'elle idéalise et choisit. Penser ne se peut sans idéaliser. Que sont nos préjugés, que sont les miens, par exemple, qui diffèrent en tout de ceux de mon voisin? Une façon d'idéaliser le même fait en le voyant, c'est-à-dire ne le composant à ma manière. C'est précisément ce que je disais en commençant que le fait n'existait pas réellement, puisque la pensée lui donne une seconde vie en le colorant, en l'idéalisant.²³

Come la memoria trasforma i fatti e le emozioni del passato, rifacendoli a suo modo in un procedimento creativo, così la facoltà creatrice idealizza e sceglie della realtà quello che più gli interessa secondo un «*préjugé*» che in ciascuno è diverso e che coincide con la propria dimensione più intima, con quello che Stendhal aveva definito «*caractère*».²⁴ Vedere è dunque idealizzare, cioè rifare a proprio modo, selezionare nel mondo visibile: vedere è in qualche modo già creare. Delacroix ha l'intuizione che il pensare stesso sia una forma di idealizzazione, di astrazione personale del mondo reale, e che conoscere non possa farsi in altro modo che attraverso questa trasformazione personale della natura.

Il brano appena citato non lascia alcun dubbio sul fatto che, dietro un'apparente continuità lessicale, il suo concetto di ideale celi una profonda diversità semantica rispetto all'accezione classicista. Idealizzare è il meccanismo stesso del pensiero quando il soggetto conosce il mondo, e si svolge in qualche modo a sua insaputa.²⁵ La conseguenza capitale di questo assioma è che non si può pretendere dall'arte una imitazione fedele della natura perché nel vedere, come nel pensare stesso, è implicito l'atto dello scegliere e dell'ordinare a proprio modo la natura. Questo argomento è centrale in una serie di riflessioni sul *Réalisme*, che Delacroix condanna:

devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau: nous ne voyons ni le brins d'herbe dans un paysage, ni les accidents de la peau dans un joli visage. Notre oeil, dans l'heureuse impuissance d'apercevoir les infinis détails, ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il perçoive; ce dernier fait encore, à notre insu, un travail particulier: il ne tient pas compte de tout ce que l'oeil lui présente; il rattache à d'autres impressions antérieures celle qu'il éprouve, et sa jouissance dépend de sa disposition mentale. Cela est si vrai que la même vue ne produit pas le même effet sous des aspects différents.²⁶

Tuttavia, forse, ancora più emblematico è un pensiero del 12 ottobre 1853 in cui Delacroix biasima la pratica di cercare di rendere in pittura tutti i dettagli di un dato soggetto. Infatti il modello naturale, quando attira troppo l'attenzione dell'artista che cerca di riprodurlo minuziosamente, «*tire tout à lui, et il ne reste plus rien au peintre*»:²⁷ nell'exasperata ricerca di una fedeltà alla natura, l'artista finisce per non esprimere se stesso; l'oggetto raffigurato

prende il sopravvento sul soggetto creatore. Invece «le vrai peintre est celui chez lequel l'imagination parle avant tout», quindi è molto più importante «de se rapprocher de l'idéal qu'il porte en lui, et qui lui est particulier, que de chasser, même avec force, l'idéal passager que peut présenter la nature».²⁸ Delacroix prosegue notando che l'imitazione esatta della natura è più fredda della natura che si imita: «Ce scrupule excessif de ne montrer que ce qui se montre dans la nature rendra toujours plus froid que la nature qu'il doit imiter». Egli paragona la realtà riprodotta in una foto e quella raffigurata da un pittore che sappia non cedere alla tentazione della riproduzione fedele e dettagliata e che ritragga della scena ciò che gli interessa:

Voyez cette scène intéressante. Qui se passera, si vous voulez, autour d'un lit d'une femme mourante: rendez, s'il est possible, saisissez, par la photographie cet ensemble; il sera déparé par mille cotés. C'est que suivant le degré de votre imagination, la scène vous paraîtra plus ou moins belle; vous serez poètes plus ou moins dans cette scène où vous êtes acteur; vous ne voyez que ce qui est intéressant, tandis que l'instrument aura tout mis.²⁹

Il «vous ne voyez que ce qui est intéressant» corrisponde chiaramente al processo per cui nel momento in cui l'artista vede, già sceglie cosa vedere. Delacroix afferma dunque «la nécessité de beaucoup d'intelligence dans l'imagination». È chiaro che questa «intelligence dans l'imagination», che richiama la «exakte sinnliche Phantasie» di Goethe,³⁰ sia una forma d'intelligenza intuitiva che spinge l'artista a selezionare e a ordinare ciò che vede, così come sia da mettere in rapporto con la «logique» dell'opera d'arte menzionata nel brano su Chopin. La «logique» infatti va distinta dal «raisonnement» che secondo Delacroix non rientra nella creazione musicale, e quindi anche pittorica: «Supériorité de la musique-absence de raisonnement (non de logique)»³¹ – nota il 16 ottobre 1857. Alla luce delle idee espresse dal pittore nei suoi scritti, essa va intesa come quella capacità intuitiva e non discorsiva dell'artista di vedere la realtà in modo selettivo e secondo una coerenza interna che crea lo stile, capacità che non è casuale e incoerente, ma ha per l'appunto una sua logica interna che è poi ciò che fa la forza di uno stile. Questa logica è in definitiva l'ideale che l'artista reca in sé e che gli permette di ricreare la natura a suo modo: «Il est donc beaucoup plus important pour l'artiste de se rapprocher de l'idéal qu'il porte en lui, et qui lui est particulier, que de laisser, même avec force, l'idéal passager que peut présenter la nature».³²

Quando Mras contrappone il pensiero sulla «logique» a quello successivo in cui l'artista critica la «froide exactitude», e interpreta il primo pensiero come conservatore e classicista, e il secondo come romantico, non si rende conto che di fatto Delacroix sta dicendo la medesima cosa: la «froide exactitude» si riferisce a quella modalità di creazione artistica basata sull'imitazione pedissequa della natura che finisce per essere più fredda della natura stessa (cfr. sopra), mentre la «logique», il seguire il proprio ideale riplasmando la natura, conferisce alla pittura una forte dimensione spirituale e non ha niente a che vedere con una presunta freddezza imitativa o di ragionamento. Tra i due brani non c'è contraddizione, ma semmai continuità.

Il passo sulla logica è dunque molto importante ai fini della ricostruzione del pensiero estetico di Delacroix e conferma il ruolo fondamentale che hanno avuto il modello musicale e, nello specifico, la frequentazione di Chopin. La riflessione di quest'ultimo sull'arte della fuga, lungi dallo spingere il nostro artista verso una posizione conservatrice o classicista, ha arricchito la sua ricerca estetica e pittorica sull'essenza del linguaggio visivo e sul suo configurarsi come il frutto di una solida attività conoscitiva. Il malinteso di Mras deriva dalla tendenza a identificare il classicismo con tutto ciò che riguarda l'equilibrio e la ragione, ed il Romanticismo con tutto ciò che richiama una idea di irrazionalità e di infrazione alle regole. In realtà, il presupposto della concezione di Delacroix dell'arte è proprio l'unità romantica di soggetto e oggetto: se la teoria classicista implica un soggetto



2. Eugène Delacroix, *Corbeille de fleurs renversée dans un jardin*, 1848-1849, olio su tela, New York, Metropolitan Museum.

distinto da un oggetto imperfetto, la natura, che l'artista migliora e perfeziona con la sua arte, quella romantica vede la natura come una proiezione del soggetto e come un'entità non da correggere, ma da comprendere. Il nostro artista certo rigetta le derive misticheggianti e irrazionalistiche di certo Romanticismo; la sua idea di "logica" e la sua esigenza di unità, così evidente nella produzione degli anni Quaranta e Cinquanta, la sua critica al descrittivismo,³³ possono far pensare a posizioni classiciste, ma in realtà sono il frutto di una riflessione profonda sull'origine del linguaggio artistico come presa di possesso e deformazione della natura secondo la propria visione. La ricerca sulle modalità di funzionamento del linguaggio visivo, sulle maniere di evitare che il modello naturale prenda il sopravvento sulla forza plasmatrice del pittore, sulla funzione idealizzante e dunque creatrice della memoria permea tanto la sua scrittura quanto la sua pittura con una accentuazione proprio dal finire degli anni Quaranta quando si situa anche lo scambio con Chopin sulla logica della musica. Anne Fonsmark ha giustamente notato questa svolta che si concretizza proprio nel 1848-1849 con una attenzione di Delacroix al genere del paesaggio e alla pittura di fiori, caratterizzata da una visione architettonica della forma:³⁴ il pittore pratica il procedimento di ricomporre gli schizzi eseguiti *en plein* in atelier e di rilavorarli lasciandosi guidare dal potere creativo della memoria (ma il lavorare di memoria è di fatto un *leitmotif* dell'artista).³⁵ In questa fase particolare della sua riflessione estetica sembra che egli senta il bisogno di approfondire quella «*musique du tableau*», cui ho fatto cenno sopra, proprio concentrandosi su due generi pittorici, raramente affrontati da lui, che amava ispirarsi a opere letterarie: costringendosi a evitare le implicazioni emotive e di contenuto insite in un episodio tratto dalla letteratura, il pittore si obbliga a ridimensionare in modo drastico il ruolo del soggetto e a verificare in maniera più radicale le possibilità espressive dei mezzi pittorici. Non è un caso che la Fonsmark per queste opere parli di «*pure painting*».³⁶ Tuttavia anche la studiosa cade nella terminologia ambigua di Mraz quando, a proposito dei dipinti di fiori, dichiara «*the strange duality of the works, between nature and art, between the natural and the artful, could then be an image of the union of Romantic feeling and the Classical regularity, and this is perhaps an image of his own new aesthetic, a kind of visual manifesto*».³⁷ Lo stesso può dirsi di Pomarède che, esaminando i dipinti dedicati ai fiori, afferma che l'obiettivo del pittore sarebbe quello di diventare un «*pur classique*».³⁸ Ancora una volta, pur partendo da presupposti corretti, si par-

la di Delacroix in termini di bipolarismo classico-romantico. Alla luce di quanto detto, questa esigenza di regolarità non deriva da un'adesione programmatica dell'artista alla tradizione classicista, che egli congiungerebbe a un sentimento romantico: del resto non mi pare plausibile che una personalità come il nostro artista che era molto prudente se non scettico sulle etichette e sulla critica d'arte,³⁹ avrebbe potuto approvare una siffatta definizione, così eclettista ed astratta, della sua arte e del suo pensiero. Se dovessimo trovare un aggettivo per definire la sua concezione dell'arte più che classica o romantica, o classico-romantica, potremmo usare "moderna" proprio per l'importanza fondamentale data all'identità visiva, conoscitiva e intuitiva del linguaggio pittorico. Il ruolo della "logique" non è infatti, come si è visto, un ritorno al passato o alla tradizione, ma il senso stesso della ricerca formale che piega la natura a sé stessa.

Baudelaire aveva ben capito l'essenza del pensiero di Delacroix quando lo definiva «passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible».⁴⁰ Del resto, sia detto per inciso, fin dal Salon del 1845, sia nella sua definizione di Romanticismo, sia nella sua descrizione delle opere del nostro pittore, Baudelaire ne aveva mostrato una comprensione profonda grazie anche al rapporto stretto con l'artista.⁴¹ Quel che afferma il poeta in questa frase, non è che il nostro pittore sia un classico-romantico, ma che nel suo animo romantico e passionale possiede una sua freddezza: si tratta – per usare le parole di Delacroix – di quel «travail persévérant» dell'«intelligence dans l'imagination» che lo spinge a perfezionare di continuo i procedimenti attraverso cui la visione dell'artista seleziona e trasforma la natura e la trasforma in opera pittorica. Chiaramente la visione è il primo stadio, la parte «matérielle» e pratica della pittura per il nostro artista è una fase successiva e fondamentale:⁴² «Quel est l'art dans lequel l'exécution ne suive si intimement l'invention?»⁴³ – si chiede il 21 gennaio 1857. Baudelaire capisce perfettamente che ciò che sta a cuore all'artista non è un ideale generico di unità e di ordine, ma la coerenza e l'efficacia del proprio linguaggio visivo. Delacroix cioè, mentre riflette per iscritto sulla «intelligence dans l'imagination», cerca in pittura i modi attraverso cui trarre il massimo dalle possibilità espressive della pittura rispetto al suo punto di vista. Il suo obiettivo è quello che Croce chiamava «espressione riuscita».⁴⁴ La scelta di concentrarsi in quel giro di anni sulla pittura di fiori e paesaggi va letta proprio nel senso di una riflessione pittorica, parallela a quella verbale, sull'«intelligence dans l'imagination» nel suo confronto diretto con la natura: una sorta di verifica dell'assunto delle idee esposte nei suoi scritti.

Classicismo, Simbolismo e modernità

Delacroix ha una visione molto ampia del classicismo che non identifica solo ed esclusivamente con le opere antiche o con artisti che imitano l'antichità. Anzi nei confronti di questi ultimi, e in particolare dei Neoclassici come David, il pittore arriva ad essere molto severo, in quanto a suo avviso si tratta di una imitazione sterile e superficiale, non di sostanza, degli *anciens*,⁴⁵ mentre «Titien et les Flamands ont l'esprit de l'antique et non l'imitation des formes extérieures».⁴⁶ Il classicismo, dunque, è più una questione di metodo di lavoro, che una ripresa di modelli o di una tradizione. Per il progettato *Dictionnaire des Beaux-arts* egli scrisse la voce «classique»:

J'appellerais volontiers classiques tous les ouvrages réguliers, ceux qui satisfont l'esprit non seulement par une peinture exacte ou grandiose ou piquante des sentiments et des choses, mais encore par l'unité, ordonnance logique, en un mot par toutes ces qualités qui augmentent l'impression en amenant la simplicité.⁴⁷

In questa definizione apparentemente tradizionale di classicismo la parola

«impression» gioca un ruolo chiave: essa infatti si riferisce a una dimensione sensitiva che ci riporta chiaramente alla tradizione del *premier coup d'oeil* facente capo a Roger de De Piles⁴⁸ e ad Antoine Coypel⁴⁹ che non è certo una tradizione classicista, ma colorista e modernista. Delacroix nel suo pensiero estetico dà grandissima importanza all'impressione visiva e proprio al *premier coup d'oeil* come dimostra chiaramente la citazione che ho riportato sopra sulla *musique du tableau*:⁵⁰ il linguaggio del dipinto – ricordo – si deve rivelare allo spettatore al primo colpo d'occhio, prima che egli riconosca il soggetto raffigurato (come ripeté anche Baudelaire);⁵¹ la prima impressione è ciò che permette di verificare l'efficacia dell'opera che deve catturare lo sguardo indipendentemente da ciò che rappresenta, facendo leva sulla forza dei suoi mezzi espressivi. Nella sua definizione di classicismo, dunque, Delacroix esclude nettamente qualunque riferimento alla teoria di bello ideale di belloriana e winckelmanniana memoria. L'«ordonnance logique» non riguarda dunque il soggetto ma l'interconnessione perfetta delle masse e dei colori in modo tale da suscitare una profonda impressione del pubblico. In tal modo, egli rivoluziona il concetto di “classico”, spogliandolo dell'aspetto normativo e dell'imitazione degli antichi, e dandone una definizione formalista⁵² e potremmo dire musicale. Infatti, quell'«ordonnance logique» non può che riportarci a Chopin, alla fuga e alla «logique» nella musica e nella pittura. La musica si ascolta, la pittura si vede. Entrambe, come ci ricorda Delacroix, sono arti materiali che si percepiscono con i sensi, a differenza della letteratura. Entrambe sfuggono alla dimensione discorsiva del ragionamento, eppure la loro efficacia sul pubblico dipende proprio dalla logica delle connessioni di note e di colori: la logica della loro coerenza interna che va a colpire in modo efficace i sensi dello spettatore e dell'ascoltatore.

Possiamo allora definire Delacroix un classico? Sì se consideriamo questo termine nell'accezione particolare che ne ha dato l'artista. Se torniamo all'inizio di questo articolo, e rileggiamo le affermazioni di Mauclair e le confrontiamo con quelle di Mras, alla luce del discorso fatto finora, appare chiaro mentre il primo aveva intuito il senso del “classicismo” di Delacroix riportandolo a un problema di «méthode», e di «intuition lucide», il secondo aveva genericamente collegato l'artista alla tradizione classicista rinascimentale e barocca. La cultura simbolista di Mauclair lo ha in qualche modo facilitato. Il mito di Delacroix fu consacrato, oltre che dagli scritti di Baudelaire, dalla *Grammaire des arts du dessin* (1867) di Charles Blanc, testo letto e utilizzato dagli ambienti simbolisti e neo-impressionisti,⁵³ presso i quali l'artista fu tenuto in somma considerazione⁵⁴ al punto che Signac lo considerò un precursore dell'arte moderna.⁵⁵ La prima edizione del *Journal* nel 1893 fu curata da René Piot, pittore vicino ai Nabis. L'emancipazione espressiva del significante poetico e pittorico rispetto al significato e l'importanza fondamentale del modello musicale nel Simbolismo non poteva che aprire la strada a una comprensione della modernità del nostro pittore. Camille Mauclair, che in un celebre saggio del 1902 sostenne l'esistenza di un'identità musicale in tutte le arti,⁵⁶ poteva cogliere il senso di certe affermazioni di Delacroix, tant'è che nella monografia a lui dedicata (1900) definisce il pittore «un merveilleux musicien de la couleur»,⁵⁷ sottolineando che «il considéra la couleur non comme le plaisir des yeux, mais comme un langage»:

Delacroix a approprié le langage muet de la couleur aux idées et aux passions qui le sollicitaient d'abord. S'il concevait en peintre, et non pas en poète ou en philosophe se servant de la couleur pour exprimer ses rêves abstraits, (erreur où sont tombés tant d'artistes distingués), c'est qu'il concevait la forme et la vision chromatique de ses idées en même temps que ses idées elles-mêmes.⁵⁸

Va però precisato che lo stesso Mauclair, quando parlava addirittura di “Neoclassicismo”, proiettava sul “classico” di Delacroix, che aveva tutte gli strumenti per comprendere, la sua visione delle arti in quegli anni: infatti a inizio secolo egli si allineò su posizioni conservatrici e contro le avanguardie, abbracciando così una forma di “Neoclassicismo”.⁵⁹

3. Eugène Delacroix, *Bouquets de fleurs*, 1848 circa, acquarello, Paris, Louvre.



Se l'eredità pittorica del nostro artista presso gli ambienti simbolisti e post-impressionisti è stata studiata anche recentemente,⁶⁰ il ruolo del suo pensiero nella storia dell'estetica è stato poco inquadrato finora: al di là della riflessione tardodottocentesca sulle arti in Francia, sulle quali l'artista ha per l'appunto avuto un certo ascendente, che importanza ha la sua concezione dell'arte all'interno di una più globale e comparata storia delle idee estetiche? Alla luce di quanto emerso nelle pagine precedenti, mi sembra che si possa senz'altro affermare che il posto occupato dai suoi scritti è di tutto rilievo. La sua insistenza sull'identità puramente visiva del linguaggio pittorico, la rivendicazione del valore spirituale ed espressivo della sua stessa materialità, l'inquadramento di quell'attività visiva, l'«intelligence dans l'imagination», attraverso cui il soggetto, con un processo selettivo, vede e rifà la natura a suo modo, in qualche modo assoggettandola («plier la nature»), e dunque conoscendola, rendono inevitabilmente il pensiero di Delacroix molto vicino a certe idee che una ventina di anni dopo saranno al centro delle meditazioni di Konrad Fiedler.⁶¹ Basterebbe ad esempio confrontare la critica di quest'ultimo al Naturalismo⁶² e la polemica del pittore francese contro la pretesa che l'arte debba imitare la natura così come è, per cogliere la consonanza tra i due. Certo, i presupposti del pensiero fiedleriano sono nella cultura tedesca da Kant a Hegel a Humboldt, e sarebbe azzardato parlare di una influenza di Delacroix, che tra l'altro Fiedler, a parte i saggi sulla «Revue des deux Mondes», poteva conoscere solo indirettamente attraverso gli scritti di Baudelaire: la prima edizione del *Journal* risale infatti a una data troppo tarda, rispetto agli scritti fondamentali del tedesco. Se la relazione indiretta, tramite Baudelaire o magari Von Marées, è tutta da verificare – ma questo fa parte di un'altra storia da scrivere – un buon punto di partenza è già il pieno riconoscimento dell'importanza del pensiero estetico di Delacroix nel contesto dell'Europa dell'Ottocento.

¹ C. Maclair, *Delacroix et le tank*, s.l. 1924.

² Id., *Le "Journal" de Delacroix*, s.l. 1932.

³ G.M. Mras, *Eugène Delacroix's theory of art*, Princeton University Press, Princeton 1966.

⁴ Dichiarato fin dall'introduzione, ibi, p. 8.

⁵ Ad esempio: A.B. Fonsmark, *Delacroix: the music of painting*, catalogo della mostra, (Charlottenhund, Ordstrupgaard, 13 settembre – 30 dicembre 2000), Charlottenhund, Copenhagen 2000, p. 16; V. Pomarède, «The silent arts» and music. *Eugène Delacroix, a painter who loved music*, in Fonsmark, *Delacroix: the music of painting* cit., pp. 63-101. Per una visione più complessa degli anni centrali del pittore cfr. S. Allard, C. Fabre, *Le besoin de faire grand*, in S. Allard, C. Fabre, a cura di, *Delacroix*, catalogo della mostra (Parigi, Louvre, 29 marzo – 23 luglio 2018), Hazan, Paris 2018, pp. 137-229.

⁶ E. Delacroix, *Journal*, a cura di M. Hannosh, José Corti, Paris 2009, vol. I, pp. 438-439.

⁷ Mras, *Eugène Delacroix's theory of art* cit., p. 13.

⁸ Delacroix, *Journal* cit., p. 528.

⁹ M. Hannosh, *Repertoire biographique*, in Delacroix, *Journal* cit., p. 2140.

¹⁰ Delacroix, *Journal* cit., p. 392.

¹¹ M. Barbe, *Les goûts musicaux de Delacroix*, tesi, Université Paris La Sorbonne, 1972, è il primo studio pionieristico. O. Revault d'Alonnes, *La correspondance des arts selon Eugène Delacroix*, in «InHarmoniques», 5, Paris, giugno 1989, pp. 72-87. Più recentemente V. Pomarède, «The silent arts» and music. *Eugène Delacroix, a painter who loved music*, in Fonsmark, *Delacroix: the music of painting*, cit., pp. 63-101; N. Athanassoglou-Kallmyer, *Du goût et des moeurs musicales chez Delacroix*, in S. Allard, a cura di, *Delacroix. De l'idée à l'expression*, catalogo della mostra (Madrid, Caixa Forum, 19 ottobre 2011 – 15 gennaio 2012), Madrid 2011, pp. 91-105; P. Bloom, *Belioz, Delacroix and "La mort d'Ophélie"*, in J. Rubin, O. Mattis, a cura di, *Rival sisters and music at the birth of modernism, 1815-1915*, Ashgate, Farnham 2014, pp. 73-92.

¹² G. Busch, *Synästhesie und Imagination. Zu Delacroix's kunsttheoretischen Äusserungen*, in H. Koopmann, *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jh.*, vol. I, Klostermann, Frankfurt 1971, pp. 240-255; K. Schawelka, *Ut pictura musica*, in K. Schawelka, *Eugène Delacroix. Sieben Studien zu seinen kunsttheorie*, Maänder, Mittenwald 1974, pp. 37-46; R. Jullian, *Delacroix et la musique du tableau*, in «Gazette des Beaux-arts», marzo 1976, pp. 81-88; K. Schawelka, *Quasi una musica. Untersuchungen zum Ideal des «Musikalischen» in der Malerei ab 1800*, Maänder, Munich 1993, pp. 225-238; J.-J. Eigeldinger, «J'ai des tête-à-tête à perte de vue avec Chopin...» (Delacroix, Nohant, été 1842), in D. Chaperon-Ph. Kaelnel (éds.), *Points de vue*, L'Harmattan, Paris 2003, pp. 297-312. È significativo che Louis Viardot, marito della mezzosoprano Pauline Viardot e amico di Delacroix, pubblicò un saggio intitolato *Ut pictura musica* sulla «Ga-

zette des Beaux arts», 1, 1859, pp. 19-29.

¹³ Fonsmark, *Delacroix: the music of painting* cit.

¹⁴ C. Savettieri, *Dall'ut pictura poësis all'ut musica pictura: un percorso francese tra Sette e Ottocento*, in «Arabeschi», 8, 2016 <<http://www.arabeschi.it/dallut-pictura-opsis-allut-musica-un-percorso-francese-tra-sette-e-ottocento/>>.

¹⁵ Delacroix, *Journal* cit., martedì 8 ottobre 1822, vol. I, p. 90; 18 luglio 1850, p. 528.

¹⁶ E. Delacroix, *Cahiers du romancero*, 1833-?, in Delacroix, *Journal* cit., vol. II, p. 1528.

¹⁷ Sul soggetto in Delacroix cfr. il bel saggio di S. Allard, *Delacroix et l'idée du sujet en peinture*, in Allard, *Delacroix. De l'idée à l'expression* cit., pp. 24-59.

¹⁸ M. Hannosh, *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*, Phaidon, London 1995, pp. 25 sgg.; Id., *Introduction générale*, in Delacroix, *Journal* cit., pp. 14-18.

¹⁹ Delacroix, *Journal* cit., 19 settembre 1849, p. 395.

²⁰ Delacroix, *Cahiers du romancero* cit., vol. II, p. 1529.

²¹ E. Delacroix, *Questions sur le beau*, in E. Delacroix, *Oeuvres littéraires. Etudes esthétiques*, vol. I, Crès, Paris 1823, p. 25, originariamente pubblicato in «Revue des deux mondes» il 15 luglio 1854.

²² Ibi, p. 32.

²³ E. Delacroix, *Feuillet «idéaler»*, 1843, in Delacroix, *Journal* cit., vol. II, p. 1599.

²⁴ E. Delacroix, *Cahier de notes d'après l'«Histoire de la peinture en Italie» de Stendhal*, in Delacroix, *Journal* cit., vol. II, p. 1491: «Le caractère en peinture est comme le chant en musique; on s'en souvient toujours, et l'on ne se souvient que de cela», cfr. Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Folio, Paris 1996, cap. CLVI, p. 404.

²⁵ Delacroix, *Journal* cit., 12 ottobre 1853: «Ce travail d'idéalisation se fait même presque à mon insu chez moi, quand je recalque une composition sortie de mon cerveau».

²⁶ E. Delacroix, *Carnet de Bade/Strasbourg*, 1855-1862, in Delacroix, *Journal* cit., p. 1779.

²⁷ Delacroix, *Journal* cit., p. 687.

²⁸ Ibi, p. 688.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Goethe utilizza questa espressione nel suo scritto dedicato a Stiedenroth: *Psychologie zur Erklärung der Seelenerscheinung*, in J. W. Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, München 1998, vol. XIII, p. 42.

³¹ Delacroix, *Journal* cit., vol. II, p. 1178.

³² Ibidem.

³³ È un leitmotiv del *Journal* dagli anni Quaranta in poi, cfr. C. Savettieri, *Delacroix e i dipinti ispirati a Ivanhoe*, in D. Campanile, a cura di, *Due secoli con Ivanhoe*, atti della giornata di studi (Pisa, 18 ottobre 2018), Pisa University Press, pp. 145-162.

³⁴ Fonsmark, *Painting and music*, in Fonsmark, *Delacroix. The music of painting* cit., p. 16.

³⁵ Cfr. anche Allard, *Delacroix et l'idée du sujet en peinture* cit., pp. 39-40.

³⁶ *Ibi*, p. 31.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ V. Pomarède, *Le sentiment de la nature*, in A. Sérullaz, V. Pomarède, J.J. Rishel, a cura di, *Delacroix: les dernières années*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 10 aprile – 20 luglio 1998), Paris 1998, p. 128.

³⁹ Ad esempio, Delacroix, *Journal* cit., 7 gennaio 1857, p. 1062: «La plupart des livres sur les arts sont faits par des gens qui ne sont pas artistes: de là tant de fausses notions et de jugements portés au hasard du caprice et de la prévention». Cfr. S. Mora, *Delacroix's Art Theory and His Definition of Classicism*, in «The Journal of Aesthetic Education», vol. XXXIV, 1, Spring, 2000, pp. 57-75, in part., pp. 60, 72.

⁴⁰ C. Baudelaire, *Sur Delacroix*, in C. Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, Gallimard, Paris 1971, vol. II, p. 291.

⁴¹ Sul rapporto complesso Delacroix-Baudelaire, il cui primo incontro avvenne nel febbraio-marzo 1846 cfr. A. Moss, *Baudelaire et Delacroix*, Nizet, Paris 1973, p. 61, pp. 73-109, con raffronti diretti tra brani di entrambi. L'argomento è estremamente scivoloso e non è questa la sede per approfondirlo.

⁴² Sull'esaltazione della «materialità» dell'arte pittorica si potrebbero citare moltissimi brani, ad esempio per il progettato *Dictionnaire des Beaux-arts* a proposito della voce «exécution» il pittore scrive: «La bonne ou plutôt la vraie exécution est celle qui, par la pratique en apparence, matérielle, ajoute à la pensée, sans laquelle la pensée n'est pas complète», Delacroix, *Journal* cit., vol. II, p. 1097, cfr. anche pp. 1105-1107.

⁴³ Delacroix, *Journal* cit., vol. I, p. 1084.

⁴⁴ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Adelphi, Milano 1990, p. 101.

⁴⁵ Ad esempio cfr. Delacroix, *Journal* cit., 19 gennaio 1857, p. 1079; 12 febbraio 1857, p. 1107.

⁴⁶ *Ibi*, 19 febbraio 1857, p. 1110.

⁴⁷ *Ibi*, 19 gennaio 1857, p. 1079.

⁴⁸ Cfr. per esempio R. De Piles, *Oeuvres diverses de M. De Piles contenant sa traduction de l'Art de la Peinture de C. A. Du Fresnoy avec des remarques et corrections* [1668], Amsterdam 1767, pp. 138-139.

⁴⁹ A. Coypel, *Discours sur la peinture* [1708-1721], in A. Mérot, a cura di, *Les Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. établie par A. Mérot, ENBA, Paris 1996, p. 407.

⁵⁰ Sulla connessione con De Piles per il premier coup d'oeil cfr. Savettieri, *Dall'ut pi-*

ctura poësis all'ut musica pictura cit. Sul tema dell'effetto rimando al volume di J. Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Flammarion, Paris 1989 e alla bibliografia ivi citata.

⁵¹ C. Baudelaire, *Exposition Universelle de 1855*, in Baudelaire, *Ecrits sur l'art* cit., vol. I, pp. 402-403.

⁵² Come accennato da R. Sharpy, *Delacroix's definition of Art* in «Art Journal», vol. XXIV, 2, winter 1964-1965, pp. 119-123.

⁵³ C. Blanc, *Grammaire des Arts du dessin*, Renouard, Paris 1870, pp. 602, 607. Cfr. C. Savettieri, *Dalla crisi della mimesi all'astrazione. Un percorso in chiave musicale*, in «Letteratura e arte», 6, 2008, pp. 153-164, in part. pp. 159 sgg.

⁵⁴ Fondamentale è lo studio di N. Athanasoglou-Kallmyer, *Cézanne and Delacroix's Posthumous Reputation*, in «The Art Bulletin», vol. LXXXVII, 1, marzo 2005), pp. 111-129. Più recentemente cfr. P. Noon, C. Riopelle, a cura di, *Delacroix and the rise of modern art*, catalogo della mostra (Minneapolis Institute of Art, 18 ottobre 2015 – 10 gennaio 2016), National Gallery Company Limited, London 2015, che indaga l'eredità pittorica di Delacroix in van Gogh, Cézanne, Redon, Gauguin ecc. Cfr. anche per il musicalismo e l'eredità di Delacroix, P. Junod, *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Editions Contrechamps, Genève 2006, pp. 25-27.

⁵⁵ P. Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (1899), Cachin, Paris 1964.

⁵⁶ C. Mauclair, *La peinture musicienne et la fusion des arts*, in «Revue Bleue», 10, 6 settembre 1902, pp. 297-303.

⁵⁷ C. Mauclair, *Eugène Delacroix*, Librairie artistique et littéraire, Paris 1900, p. 37.

⁵⁸ *Ibi*, p. 38.

⁵⁹ A. Giladi, *Du symbolisme au néoclassicisme, de l'anarchisme à l'extrême droite: le double revirement de Camille Mauclair*, in «Historical reflexions/Réflexions historiques», vol. XL, 2, 2014, pp. 91-109.

⁶⁰ Noon, Riopelle, *Delacroix and the rise of modern art* cit.

⁶¹ Sulla fecondità e sul carattere rivoluzionario del pensiero fiedleriano resta una pietra miliare P. Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Jacqueline Chambon, Nîmes 2004 [prima edizione Lausanne 1975], per il fondamentale concetto di idealismo cfr. pp. 84-137.

⁶² Cfr. M.R. De Rosa, *Konrad Fiedler. Critica al Naturalismo*, La città del sole, Napoli 2006.

Summary

By means of an in-depth analysis of Delacroix's writings, this article aims to shed new light on the painter's aesthetic thought and, in particular, on one of its most complex facet, that is, the requirement of logic and synthesis in the artistic creation, usually interpreted as expression of a neoclassicist stance. This supposed Neoclassicism has been considered as a dialectic component against the backdrop of other statements and positions by Delacroix that are close to Romantic aesthetic. The author shows how the categories of Classicism and Romanticism do not explain in any way Delacroix's art theory, whose originality stems from the full appreciation of the expressive means of painting and a deep comprehension of the logic of the artistic expression.

Arte Libera, 1911: nuovi documenti e contestualizzazioni tra arte spontanea, passatismo e Futurismo*

Niccolò D'Agati

Livorno 22 giugno 1911

Mio carissimo Vittore,
vi ho mandato il giornale La Voce con un articolo del Soffici su l'Esposizione Libera. Sentirete come ci ciompa e come ciompa i futuristi è un dir male di tutto di tutti ne busca anche Segantini.¹

Il mittente è Benvenuto Benvenuti, il destinatario Vittore Grubicy De Dragon, il tema *l'Esposizione di Arte Libera*² e quanto su questa ebbe a scrivere Soffici su «La Voce». ³ Se la partecipazione di Vittore Grubicy De Dragon, nonché di Benvenuti, come espositori alla rassegna è cosa nota, meno indagata è stata la vicenda della partecipazione attiva di Vittore alla realizzazione della mostra.⁴

Il maestro divisionista, nel 1911, era una figura di primo piano non solo per il magistero artistico, ma per l'influenza e il ruolo che rivestiva all'interno del contesto artistico locale: battagliero difensore, non disinteressato, della poetica divisionista sin dal 1891, Vittore aveva da sempre mantenuto una posizione censoria nei confronti dei meccanismi accademici.⁵ Le attestazioni di stima nei confronti di Vittore sono ampie: da Mazzucotelli⁶ a Russolo⁷ e Boccioni stesso, così come ampia era l'attenzione di Vittore verso i nuovi fermenti artistici. È noto che Boccioni cercò aiuto nel gennaio del 1911 in Grubicy ed è altrettanto noto che l'anziano maestro aveva buona considerazione della pittura boccioniana.⁸ Una lettera inedita dal Fondo Grubicy permette di evincere come Vittore ritenesse che la vittoria del concorso Fumagalli per il 1910 – Boccioni vi partecipava con *Le tre donne* e il disperso *Ritratto di una futurista*⁹ – spettasse al capolavoro boccioniano.¹⁰

Il prestigio di Vittore si era rafforzato nel 1910 quando, sostenuto dalla Famiglia Artistica – associazione fondata da Vespasiano Bignami nel 1872 e, da sempre, in dialogo con Brera nel tentativo di ammodernare i meccanismi espositivi – era stato eletto tra i membri della Commissione di accettazione e collocamento dell'esposizione braidense. Tanto inattesa fu la nomina che Vittore credette si trattasse di una *burla apocrifa*.¹¹ La Biennale del 1910 è una premessa fondamentale per comprendere *l'Arte Libera*: i rifiuti di opere, soprattutto di giovani artisti e malgrado l'azione di Grubicy, fu ingentissima. Limitandosi al gruppo futurista e ai nomi tangenti: alla Bisi Fabbri sono respinte due opere, due a Carrà, due disegni a Dudreville, due paesaggi a Carlo Erba, due a Notte, a Russolo un paesaggio mentre vengono accettate le acqueforti.¹² Boccioni, che notificava un *Paesaggio* e un *Ritratto* di proprietà Ruberl,¹³ era ammesso con questa sola opera. Non è da stupirsi che i critici lamentassero la miopia delle commissioni che negavano visibilità ai giovani *anticonvenzionali*.¹⁴

I rapporti cordiali con i firmatari del 1910 non significavano acritica accettazione: all'indomani dell'uscita dei due manifesti, Vittore palesava una posizione sardonica verso il neonato gruppo. In un articolo su «Il Secolo»¹⁵ rimproverava *l'ignoranza penosamente deplorabile* che i pittori futuristi manifestavano. Considerando questo approccio, appare singolare, scorrendo i nomi gli espositori all'*Arte Libera*, che pittori esponenti di una cultura figurativa di *ritrattisti, internisti, laghettisti, montagnisti* contestata nella lettera dei manifesti, prendessero parte alla mostra così come fu realizzata.¹⁶

* Un sentito ringraziamento alla dottoressa Patrizia Regorda e alla dottoressa Paola Pettenella per l'Archivio del '900 del Mart di Rovereto, al dottor Claudio Colombo per l'Archivio Storico della Società Umanitaria, al Professor Valter Rosa e al dottor Edoardo Sala per l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera e a Giacomo Coronelli per aver favorito la consultazione del manifesto *Artisti d'Italia*.

L'Arte Libera fu una mostra policentrica e contraddittoria, indubbiamente poco riuscita – malgrado gli entusiasmi di Marinetti – quando la si consideri nel suo complesso e tramite le voci della critica. Una mostra che comprendeva opere di artisti professionisti dalle disparate posizioni estetiche, di operai, bambini, una consorteria all'interno della quale è complicato definire le ragioni delle differenti presenze che qui ci si propone di circoscrivere. Gli studi si sono principalmente dedicati alla ricostruzione dell'esposto futurista ed è invalsa la teoria, rilanciata da Lista e Poggi, secondo cui la mostra fu ideata sin dal suo nascere da Boccioni: rimonterebbe a lui l'idea di includere all'interno della rassegna operai e bambini e la stesura della *Lettera-invito*.¹⁷ Si cominci, per cercare di definire i diversi aspetti della rassegna, proprio dai manifesti: due sono i documenti, la *Lettera-invito* del 30 gennaio del 1911 ed il manifesto futurista *Artisti d'Italia* da collocarsi tra il marzo e l'aprile. Quest'ultimo documento non è mai stato pubblicato nella sua interezza né è stato opportunamente valutato in relazione alla rassegna e al contenuto: è una seconda *lettera-invito* che muta l'ambito di definizione dell'Arte libera.¹⁸ La prima *Lettera* fissa la consegna delle opere al 31 marzo e l'inaugurazione al 15 aprile ed è integralmente centrata su un aspetto: il *senso artistico innato nella natura umana*, senso artistico che si muove tra le opere degli operai, dei bambini e, in generale, di coloro che si esprimono attraverso il linguaggio delle *forme* e dei *colori* «in armonia con la mente». A coloro che desiderano partecipare si chiede di non inviare lavori che non rispondano allo scopo. In nessun passo della comunicazione si accenna a proteste artistiche e ci si limita ad invitare coloro che intendono «affermare qualche cosa di nuovo, lungi cioè da imitazioni, derivazioni e contraffazioni». Si legge che l'idea è nata in seno alla Casa di Lavoro dell'Umanitaria¹⁹ – istituto al quale era devoluto l'intero introito – considerando quanto emerso nel *riparto dei giocattoli*, istituito da Alessandrina Ravizza coadiuvata da Alessandro Mazzucotelli ed Edgardo Calori, dove si era constatato come «persone ignare quasi del disegno e della pittura» riuscissero a produrre oggetti interessanti.²⁰ Un *egregio artista* valutando ciò aveva suggerito l'idea dell'esposizione alla Direzione che se ne faceva carico ottenendo la partecipazione di Boccioni, Carrà, Mazzucotelli, Mazzocchi, Nebbia e Rocco. Chi era l'*egregio artista*? La risposta che, di norma, si rintraccia negli studi è che si trattasse di Umberto Boccioni. Per cercare di capire questo aspetto conviene considerare i rapporti, tralasciati negli studi, che i firmatari intrattenevano con l'Umanitaria.

Boccioni nella sua comunicazione a Giannetto Bisi del 22 aprile 1911 sull'Arte libera scriveva *l'idea è mia*.²¹ Dalle ricostruzioni di Gino Agnese,²² i rapporti di Boccioni con l'Umanitaria risalgono alla metà del 1910 quando al pittore, che lavorava a *La Città Sale*,²³ viene concesso l'utilizzo di uno spazio tramite la mediazione di Augusto Osimo,²⁴ segretario dell'Ente. Segnalava ciò Paolo Buzzi su «L'Ambrosiano»²⁵ nel 1924, tuttavia l'unica nota coeva rintracciabile, del marzo 1911 di Attilio Tegli in merito alla *Città sale*, dice che il quadro si trovava nello *studio*: probabile, incrociando i dati, che il cronista si riferisse allo *studio* dell'Umanitaria.²⁶

Per quel che riguarda Carrà il suo legame risaliva al 1908: licenziato da Brera,²⁷ il pittore ricorda che «per interessamento di un amico, il professor Osimo, segretario generale dell'Umanitaria, mi diede incarico di assumere servizio in qualità di insegnante di decorazione murale».²⁸ Esperienza breve perché le cattive condizioni convinsero Carrà a licenziarsi subito.²⁹

Per Mazzucotelli si è detto del coinvolgimento per la Casa del Lavoro: dirigente della sezione dei fabbri dal 1903 era insegnante nelle scuole d'arte applicata all'industria dell'Umanitaria.³⁰

Giovanni Rocco, architetto, era legato all'Umanitaria e, nel 1910, partecipava a progetti educativi realizzati in unione con l'Università Popolare che vedono coinvolti anche Grubicy, Mazzucotelli, Edgardo Calori «e altri valentissimi nella Sezione annessa alla Casa del Popolo e alle nostre scuole».³¹

Guido Mazzocchi era un pittore specializzato in ritratti,³² conosceva almeno dal 1908 Alessandrina Ravizza come attesta il ritratto della filantropa.³³ Anarchico «apostolo del cosiddetto disordine sociale», era figlio di Luigi Mazzocchi assessore comunale all'edilizia col radicale Mussi e consulente tecnico per l'Umanitaria in materia edile. Suo fratello Cesare era stato docente presso la Scuola di disegno elementare dell'Istituto.³⁴

Ugo Nebbia era docente di storia dell'arte presso le scuole dell'Umanitaria.³⁵ Tutti i promotori erano legati per motivi professionali o di frequentazione – nonché di adesione culturale alla dimensione socialista – alla realtà dell'Umanitaria. A fronte di questo corpo compatto, la prima *Lettera-invito* viene attribuita a Umberto Boccioni: «There is little doubt that Boccioni wrote this letter-invitation», scrive Poggi.³⁶ Lista senza dubbio alcuno attribuisce a Boccioni la paternità della *Lettera* dandole un valore cruciale per la comprensione della personalità politica boccioniana e allude ad una dimenticata testimonianza della Sarfatti in cui si afferma che rimonta a Boccioni l'idea della rassegna.³⁷ Sebbene non si specifichi la fonte, l'articolo “dimenticato” è quello in morte su «Gli Avvenimenti»: «aveva egli [Boccioni] suggerito l'iniziativa alla indimenticabile Alessandrina Ravizza».³⁸ Queste testimonianze sono complesse da interpretare – basti l'annosa vicenda dell'incontro tra Boccioni e Marinetti documentato in tre versioni – e la stessa Sarfatti, anni dopo, finiva con l'attribuire a sé stessa e a Boccioni la paternità del progetto.³⁹

Che il nome di Boccioni come organizzatore ricorra nelle memorie disponibili⁴⁰ e che il pittore stesso lo rivendichi, è un fatto. Il nodo non risiede, tuttavia, nella ovvia parte attiva di Boccioni e Carrà – l'assenza di Russolo tra i firmatari è dovuta alla sua estraneità dal circuito dell'Umanitaria – ma nella definizione dell'apporto ideale dei Futuristi alla mostra e del momento in cui questo diviene fondamentale. Come evidenziava Rosci, basandosi sulla sola *Lettera-invito* «nonostante il fatto che alcune frasi della lettera-invito presentino qualche assonanza generica con le formulazioni futuriste del 1910 [...] è indubbio che i due Futuristi partecipino alla promozione e all'organizzazione a titolo personale, alla pari con gli altri».⁴¹

Uno dei punti cruciali per l'attribuzione boccioniana della *Lettera-invito* risiede nella proposta politica insita nell'*Arte Libera*. Lista, recuperando Altomare sul marxismo dell'artista,⁴² concludeva: «la circolare del gennaio 1911 [...] fu direttamente ispirata, e probabilmente redatta, da Boccioni che ne è anche il primo firmatario».⁴³ Boccioni traduce nell'*Arte Libera* la volontà di «decretare di fatto la creazione artistica a portata di tutti [che] significava abolire l'alienazione sociale sancita dal potere borghese»,⁴⁴ di qui la partecipazione massiccia di operai nonché di opere futuriste sul tema del *lavoro*. Se appare privo di sostanza il riferimento di Poggi che accosta l'*Arte Libera* alle ricerche del *Der Blaue Reiter*,⁴⁵ la questione “marxista” dell'*Arte Libera* richiede una riflessione sul contesto.

Certamente la *Lettera-invito* portava con sé una visione socialista.

Centrale è il tema degli *operai*, trascurato in letteratura,⁴⁶ per comprendere la nascita del progetto. I lavori degli *operai* non erano frutto del *dilettantismo*: erano gli *artefici*, gli allievi che realizzavano arte applicata nelle scuole dell'Umanitaria:

La sezione riservata ai non artisti è abbastanza ampia e comprende lavori di operai propriamente detti (alcune strane Visioni romantiche del muratore Cristiani, qualche notevole scultura dell'imbianchino Morelli⁴⁷ e del meccanico Stucchi, ecc.) e di operai che esercitano professioni all'arte affini come incisori, litografi, decoratori, capimastri.⁴⁸

Le scuole professionali e le scuole laboratorio dell'Umanitaria abbracciavano un campo vasto e vi si trovavano imbianchini, muratori, incisori, cartellonisti, orologiai, ricamatrici, sarti, falegnami, fabbri, fanciulli dai dodici anni che si indirizzavano, nelle diurne, ai corsi professionalizzanti e adulti e fanciulli

sopra i tredici anni che frequentavano corsi avanzati serali.⁴⁹ All'interno delle Scuole erano previsti corsi di disegno, del modello al vivo, di copia al vero di animali, piante ed oggetti.⁵⁰ La centralità dell'educazione artistica nel lavoro operaio è confermata dalla prassi delle esposizioni interne: nell'ottobre 1911 se ne apriva una dedicata ai saggi delle scuole, il *fulcro del futuro operaio*, nel 1907 ne viene allestita una per i lavori realizzati nella Casa di Lavoro.⁵¹ L'inclusione degli operai nell'*Arte Libera* rappresentava una variazione sul tema delle rassegne operaie dando spazio all'*arte spontanea*. Una traccia ulteriore conferma la presenza di espositori provenienti dall'ambito dell'Umanitaria: la ricamatrice «Settili», segnalata su «Il Secolo», è in realtà Adele Sottili – con un refuso tipico da carta stampata – insegnante di ricamo presso le Scuole.⁵² Ma è una recensione a chiarire: «L'operaio non ha fissato rozzamente le sensazioni che lo colpiscono, ma ha esposto dei saggi scolastici».⁵³ I *saggi scolastici* sono le prove che gli *artefici* portavano alle rassegne delle scuole.

Anche per i lavori infantili è probabile che ci si riferisca a prove di giovani frequentanti le scuole dell'Umanitaria e gli istituti di educazione primaria con i quali l'Ente collaborava con piani sperimentali. Kientz, undici anni, e Antonio Ginali, quattordici anni, espongono lavori insieme ad altri fanciulli, Boccioni cita un «bambino di 12»;⁵⁴ né va dimenticato che dal 1908 l'Umanitaria conduceva la Casa dei Bambini in via Solari 54 per i figli degli operai, dai tre ai sei anni.⁵⁵

Andando ai principi, l'insegnamento nelle scuole e, dunque, la pratica degli artisti insegnanti, rispondeva in maniera palmare ai criteri della *Lettera-invito*.⁵⁶

la scuola di disegno [...] introduce all'osservazione che distrugge i preconcetti e pregiudizi ed abitua al ragionamento positivo basato sulle cose e non sulle estrazioni, ci spinge alla ricerca e al giudizio individuale e quindi allontana dalla imitazione e suscita il bisogno della sincerità. [...]

Ma perché la scuola di disegno tali scopi li raggiunga è necessario esclusivamente si basi sull'osservazione della natura, allontanando da sé qualsiasi consuetudine di imitazione. Perché il fanciullo o il giovane operaio apprendano a vedere le cose con i propri occhi e con la propria mente, essi devono avere innanzi a sé oggetti o prodotti della natura, non copie o riduzioni che li abituino a vedere a traverso il pensiero ed il disegno di altri; in nessun modo deve essere turbata la genuinità delle loro impressioni. Né all'allievo deve mai essere imposta la riproduzione di opere che risultino elaborazione individuale della natura atteggiata a fine decorativo: si viola - con ciò - non solo la purezza e la verginità delle impressioni giovanili, ma si abitua all'allievo a fare senza comprendere, a mettere in moto la mano e a lasciare inerte la mente a pensare con il cervello altrui; si distrugge il bisogno e l'abitudine della sincerità.⁵⁷

La *Lettera* proclamava la ricerca di *un'arte ingenua, istintiva, sincera, riportata alle sue sane origini*, rigettando *imitazioni, contraffazioni e derivazioni*: questi non sono principi futuristi, ma gli ideali didattici delle scuole dell'Umanitaria. «L'insegnamento dev'essere diretto a svolgere la personalità dell'allievo, che deve vedere e lavorare con tutta la pienezza delle sue facoltà»;⁵⁸ la *Lettera* indicava nel *mostrare che il senso artistico è innato* la ragione della mostra. La finalità educativa e politica delle scuole era l'utopica idea di *svolgere* l'autonomia capacità di espressione artistica in una classe sociale marginalizzata con una finalità economica nell'accrescimento delle qualifiche per un rinnovamento delle industrie.

La stessa introduzione alla *Lettera* riferiva dei progressi del *Riparto dei giocattoli*: Poggi immagina che Boccioni fosse rimasto colpito dai lavori e di lì avesse maturato l'idea della rassegna.⁵⁹ Qualora si considerino i contenuti e i contesti è chiaro che l'ideazione origina dai docenti dell'Umanitaria – Mazzucotelli, probabilmente, è l'*egregio artista* – e che il principio ispiratore venisse accolto ed elaborato, anche nella stesura della *Lettera*, dagli aderenti che condividevano le prospettive educative e socio-politiche dell'Ente, non le teorie futuriste delle quali non vi è alcuna traccia.

È in un secondo momento che Boccioni e Carrà assunsero un ruolo decisivo nel rimodulare la rassegna. *Artisti d'Italia* documenta il passaggio.

Artisti d'Italia

Un fremito di vita nuova agita le giovani coscienze artistiche nel nostro paese! Vi è uno squilibrio tra la libera esplicazione dell'individualità estetica e i mezzi che a questa son concessi per potersi presentare al pubblico. L'autoritarismo più sfacciato violenta il diritto più elementare di vita che per un'opera d'arte è quello d'essere veduta. La burocrazia ufficiale, l'accademia e l'affarismo con regolamenti restrittivi ed opportunistici, con criteri arbitrari e personali si arrogano il diritto — che a nessuno può appartenere — di accettare o respingere le libere manifestazioni di qualsiasi temperamento artistico.

Ed è con questa nostra **PRIMA ESPOSIZIONE LIBERA** che noi dimostriamo come un'esposizione abbia il dovere di accogliere tutte le espressioni individuali dell'artista: dal più umile e infantile sogno di bambino, alla più complessa manifestazione della maturità del genio!

È per riunire in un'unica voce innovatrice d'un principio di libertà assoluta, che noi chiamiamo a raccolta tutte le energie, perché partecipino con tutto il nostro entusiasmo alla nostra iniziativa. È infatti sempre vano lo sforzo del singolo per infrangere la cerchia che opprime l'affermazione della sua originalità. A questa mostra possono partecipare:

I

Il fanciullo che ingenuamente ha fissato sulla carta la sua visione.

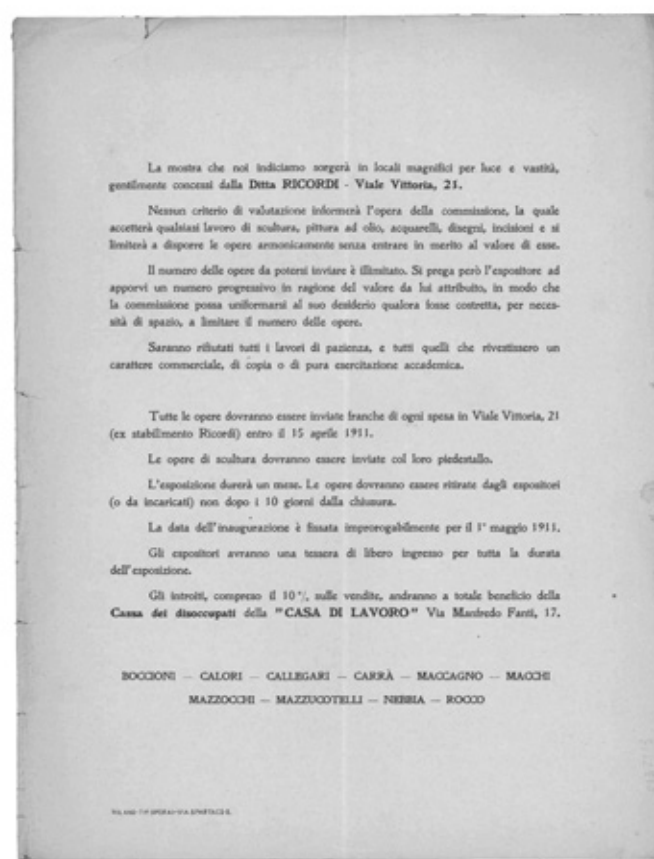
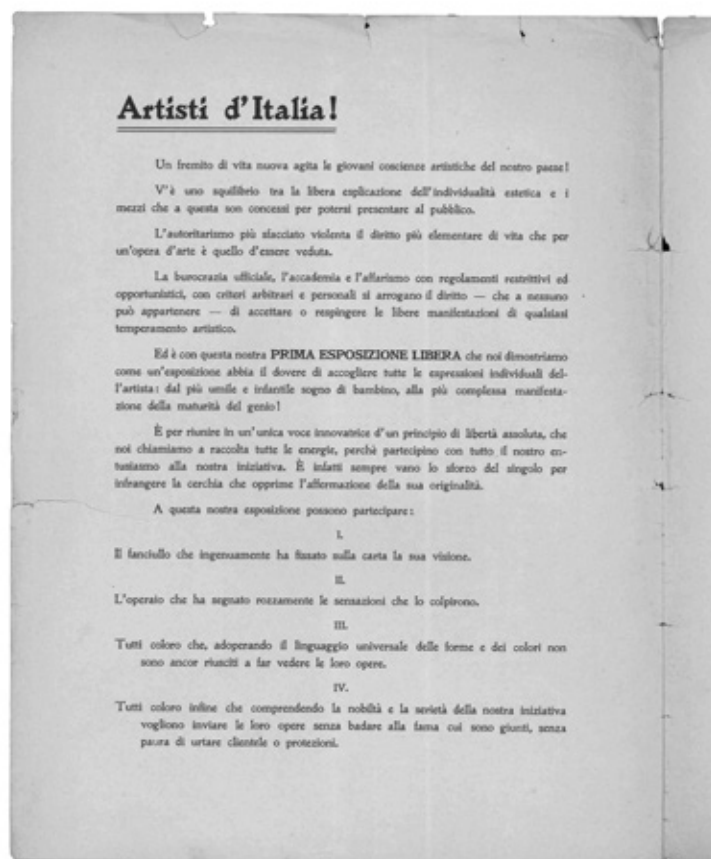
II

L'operaio che ha segnato rozzamente le sensazioni che lo colpiscono.

III

Tutti coloro che, adoperando il linguaggio universale delle forme e dei colori non sono ancor riusciti a far vedere le loro opere.

Artisti d'Italia!, Milano 1911, Milano, Collezione Davide Maspero.



IV

Tutti coloro infine che comprendono la nobiltà e la serietà della nostra iniziativa e vogliono inviare le loro opere senza badare alla fama cui sono giunti, senza paura di urtare clientele o protezioni.

La mostra che noi indichiamo sorgerà in locali magnifici per luce e vastità, gentilmente concessi dalla **Ditta RICORDI – Viale Vittoria, 21**.

Nessun criterio di valutazione informerà l'opera della commissione, la quale accetterà qualsiasi lavoro di scultura, pittura ad olio, acquarelli, incisioni e si limiterà a disporre le opere armonicamente senza entrare in merito al valore di esse.

Il numero delle opere da potersi inviare è illimitato. Si prega però l'espositore ad apporvi un numero progressivo in ragione del valore da lui attribuito, in modo che la commissione possa uniformarsi al suo desiderio qualora fosse costretta, per necessità di spazio, a limitare il numero delle opere.

Saranno rifiutati tutti i lavori di pazienza, e tutti quelli che rivestissero un carattere commerciale, di copia o di pura esercitazione accademica.

Tutte le opere dovranno essere inviate franche di ogni spesa in Viale Vittoria, 21 (ex stabilimento Ricordi) entro il 15 aprile 1911.

Le opere di scultura dovranno essere inviate col loro piedistallo.

L'esposizione durerà un mese. Le opere dovranno essere ritirate dagli espositori (o da incaricati) non dopo i 10 giorni dalla chiusura.

La data dell'inaugurazione è fissata improrogabilmente per il 1° maggio 1911.

Gli espositori avranno una tessera di libero ingresso per tutta la durata dell'esposizione.

Gli introiti, compreso il 10% sulle vendite, andranno a totale beneficio della **Casa dei disoccupati** della **"CASA DI LAVORO"** Via Manfredo Fanti, 17.

BOCCIONI – CALORI – CALLEGARI – CARRA' – MACCAGNO – MACCHI
MAZZOCCHI – MAZZUCOTELLI – NEBBIA – ROCCO.

L'inaugurazione è fissata al 1° maggio e la consegna al 15 aprile, i toni sono da manifesto futurista: le date spiegano la lettera febbrile di Boccioni a Bisi, la rivendicazione del pittore – *l'idea è mia* – e il modello delle «Esposizioni Indipendenti sul tipo di quelle di Francia» «basée sur la suppression des Jurys d'admission, a pour but de permettre aux Artistes de présenter librement leurs œuvres au jugement du Public». ⁶⁰ *Roba più ardita possibile* chiede Boccioni.

Che *Artisti d'Italia* risponda ai principi futuristi emerge dal confronto con il *Manifesto dei Pittori Futuristi*: «Le esposizioni, i concorsi, la critica superficiale e non mai disinteressata condannano l'arte italiana all'ignomia di una vera prostituzione», si chiedeva chi si sarebbe curato degli «artisti che non hanno ancora vent'anni di lotte e di sofferenze, ma che pur vanno preparando opere destinate ad onorare la patria». Alla celebrazione utopica dell'arte spontanea e all'estetizzazione socialista del lavoratore si sostituisce l'appello alle *coscienze artistiche*: si punta all'arte pura. Il testo è una gridata contestazione dei dispositivi braidensi, delle giurie, invocando il diritto per *un'opera d'arte* di essere vista, del *genio* di esprimersi: chi scrive è l'artista che attacca il contesto espositivo che lo emargina in virtù delle sue concezioni estetiche. Non a caso questo manifesto è citato dai giornali come punto di riferimento per la lettura dell'esposizione ⁶¹ e indice della preminenza futurista:

Un gruppo di artisti ha avuto un'idea: bandire un'esposizione – la prima del genere – d'arte libera a chiunque: ai bambini, a chi dell'arte non fa professione ma ne ha la passione, agli artisti veri ed ai futuristi. Questi ultimi anzi presero il sopravvento su gli altri membri del Comitato, almeno nella compilazione del manifesto. ⁶²

Artisti d'Italia ha nuovi firmatari, artisti puri e docenti dell'Umanitaria.

Luigi Macchi, giovane scultore, espone all'*Arte libera*. ⁶³ tra gli allievi di Tallone a Brera e compagno di corsi di Carrà, nel 1907 fu premiato dal Consiglio accademico con il premio di fondazione Bozzi-Caimi nella sezione scultu-

ra.⁶⁴ Sante Callegari è uno scultore mantovano attivo nella scena milanese: nel 1910 aveva esposto alla rassegna nazionale una statuetta in bronzo dal titolo *Rimorso*.⁶⁵ Calori e Maccagno sono due personalità connesse a doppio filo con Alessandro Mazzucotelli sia per essere suoi collaboratori, sia per la comune attività nelle scuole dell'Umanitaria. Edgardo Calori, che esponeva come *decoratore* alla mostra, era insegnante di disegno presso la scuola professionale femminile e di scrittura artistica presso il laboratorio d'arte,⁶⁶ Demetrio Maccagno era insegnante di disegno presso la scuola professionale maschile dal 1908.⁶⁷

Il lancio di *Artisti d'Italia* avvenne entro l'8 aprile quando Grubicy, conoscendo le nuove scadenze, scriveva a Guido Mazzocchi per contribuire alla mostra.

Se è in questo momento che si innesta la partecipazione di Vittore, è nello stesso tempo che si crepa il progetto di Boccioni che il 30 aprile scrive alla Bisi Fabbri di una mostra *abortita*.⁶⁸ Ne danno conto i giudizi spesso impietosi della critica. Se la critica d'avanguardia osannava la centralità della sala futurista e la novità che vi spirava, i conservatori erano ironici verso le opere del gruppo, altri, addirittura, si rifugiavano nei maestri. Per la penna de «Il Secolo», fatti salvi i Futuristi, la mostra era «comune tradizione», «burocrazia quotidiana», per quella del «Corriere della Sera» consisteva nelle tele *ottime* degli artisti da Pasinetti a Grubicy, per il critico di «Uno, due e... tre» al di fuori della sala futurista si trovava «il vecchio mondo di maniera dei pittori: degli altri pittori, i *passatisti*». Un fallimento totale fu per «Arte e Artisti» dove si rilevava come vi si ritrovassero *atrocità accademiche* e che persino tra le tele futuriste ve ne erano di, «cosa orribile, esposte nelle Mostre le più ortodosse, le accademiche». La conclusione era che la mostra ribadiva l'importanza di maggiore severità nelle giurie delle esposizioni. Giarratana scrive di «una mostra dunque non riuscita, sebbene ordinata da artisti». Le opere dei *non-artisti* erano giudicate fiacche, vi si ritrovavano artisti noti e opere da Permanente e i Futuristi avevano, in sintesi, cercato di trasformare l'*Arte Libera* in una mostra futurista: emergeva la discontinuità di una esposizione eclettica, priva di una coesione ideale, in contrasto con i proclami. Soffici non era a conoscenza di *Artisti d'Italia* almeno sino all'11 aprile quando, da Parigi, scriveva entusiasta a Prezzolini dolendosi di essere in ritardo per partecipare, ignaro delle nuove tempistiche:

ho ricevuto la circolare per quella esposizione indipendente di Milano. L'idea è ottima e mi ha fatto un grandissimo piacere [...] vedere tali manifestazioni di libertà=intelligenza=di rinascita. [...] Come credo di averti detto, se c'è una sorgente, un filo d'arte in Italia, sgorga dal popolo e dalle anime inculte: vedere che è appunto di qui che il rinnovamento comincia mi fa sperare. Dopo essersi esaurita a forza di fecondità la nostra razza non più buttar rami nuovo, bisogna che ricominci a buttar polloni dalla terra stessa.⁶⁹

Visitata la mostra carico di aspettative, Soffici scrive di un *obbrobrio*: la vena energica *dalla terra stessa*, l'arte degli *inculti*, era deludente, tutto rientrava nel corredo di una consueta esposizione d'arte pura. Al netto del disgusto per le opere futuriste – *filacciume del divisionismo* – Soffici, che dalla *Lettera* aveva immaginato una mostra di rottura, concludeva che «mai, credo, fu accatastata sotto la luna paccottiglia più oscena, più sozza, e più lamentevole di quella che la buaggine invereconda di qualche centinaio di sgorbiatori italiani non s'è peritata di esporre all'obbrobrio certo e irrefrenabile di chiunque abbia la più lontana idea del nuovo e del bello». Pesenti, Benvenuti, De Maria, Grubicy costituivano «uno squallore tragico d'imbecillità»:⁷⁰ ecco i *ciompi* dei quali parlava Benvenuti.

Come il legame con l'Umanitaria spiega la presenza degli operai, così la partecipazione di Grubicy spiega la presenza di opere *passatiste* nelle sale di

viale Vittoria. La militanza anti-accademica di Grubicy sin dagli anni Novanta è la chiara spiegazione della sua adesione.

La mostra, che contava più di 400 pezzi, si strutturò in diversi saloni: uno era dedicato ai lavori operai; quasi metà dello spazio era occupato da tre sale futuriste separate dal resto, segnalate dalla scritta *I Futuristi*, e introdotte da una sala con i lavori *arditi* con le opere della Fabbri e altri giovani; un ulteriore spazio era dedicato ai lavori portati da Vittore Grubicy. Non mancavano, di certo, opere di artisti indipendenti o di dilettanti – Mazzotti segnala Amalia Guglielminetti – tuttavia questi tre nuclei costituivano le sezioni principali. Se la produzione *spontanea* dei bambini venne integrata nel discorso futurista e alcune opere infantili accostate nelle stesse sale, certo non così accadeva per i lavori esteticamente sconnessi di ambito grubiciano. *L'aborto* del quale parla Boccioni, si sostanzia nella disorganicità delle proposte e degli indirizzi ideali: il progetto scontava le divergenze estetiche del corpo dei promotori, Mazzocchi non era un estimatore del Futurismo.

Il primo contatto tra Mazzocchi e Grubicy risale, infatti, al 20 aprile del 1910 quando il giovane pittore si complimentava per l'attacco sferrato ai Futuristi: «con vivissimo godimento io lessi poco fa nel «Secolo» la sua fiera risposta ai sedicenti artisti Futuristi di Milano. Me ne rallegro con lei [...]».⁷¹ I contatti si riattivarono in occasione dell'*Arte libera*:⁷²

8 aprile 911

Caro Sig. Mazzocchi (pittore e firmatario del Manifesto per l'Esposizione Libera)

Se la mia buona volontà fosse bene accolta e venisse volenterosamente assecondata sarei disposto a portare un largo e notevole contributo all'Esposiz.ne Libera fra i di cui membri promotori leggo il di Lei nome e quello dell'Arch. Rocco che mi danno pieno affidamento di serietà dell'intrapresa.

Il contributo non si limiterebbe ad una larga partecipazione di lavori miei ma al prestito per pura esposizione di lavori che tengo di giovani afficionados che fanno o facevano capo a me per simpatia e consigli. Potrei senza difficoltà e solo con qualche spesa di rincorniciatura ed allestimento, portare il contributo d'un centinaio di pezzi dei quali garantirei io della piena e rigorosa rispondenza al programma simpaticissimo. E per conto mio rinuncerei ad esporre alla "permanente" come ero intenzionato (malgrado "l'ambiente antipatico") per un programma prefissomi di continuare a mostrare cose mie.⁷³

Trattandosi d'un contributo vasto e notevole intenderei però che mi venisse riservata una sala della quale poter disporre indipendentemente da qualsiasi accademia sia pure di nuovo conio. Finché si tratta di due, tre artisti c'è la possibilità d'intendersi. Un numero maggiore costituiscono subito (per generazione spontanea e senza la menoma malizia) un'accademia nel senso non buono della parola.

Dunque se viene accettata la mia proposta farei venire da Livorno a mie spese il mio giovane amico Benvenuti pittore il quale dovrebbe essere riconosciuto come facente in tutto le mie veci non consentendomi la mia salute di sobbarcarmi al non lieve lavoro di allestire, fare la toilette ed ordinare un numero così vistoso di lavori. Prego lei di comunicare con l'architetto Rocco ed uniti di fare la formale proposta ai colleghi organizzatori per ottenere un consenso ben definito per non avere dopo dei dispiaceri.

Vittore trovava *simpaticissimo* il programma, in linea con il suo vissuto militante, e garantiva la *piena e rigorosa* rispondenza dei lavori, naturalmente in base della propria concezione estetica. Il 9 aprile comunicava a Benvenuti il progetto:

Giacché parli di venire a Milano per prendere me, è probabile che la tua presenza potrà essere assai utile per allestire una larga partecipazione di opere mie, tue, di Macchiati, Bernasconi ed altri che sono presso di me. Aspetto una risposta decisiva dal Comitato se mi dà carta bianca per una Sala da allestire.⁷⁴

Il via libera arrivava il 14. Grubicy scriveva a Benvenuti di recarsi a Milano

per «organizzare la nostra esposizione [...] indipendente fra i miei amici d'arte». ⁷⁵ Vittore era in contatto con Serafino Macchiati che inviava da Parigi casse di lavori, ⁷⁶ altri ne avrebbe chiesti a Tosi, ⁷⁷ Bozzi, Torelli ed altri prestatori e artisti, altri ne doveva spedire Benvenuti. Qualcosa, tuttavia, rendeva insicuro Grubicy sulla tenuta del progetto *Arte Libera*, una probabile frattura interna, e chiedeva rassicurazioni scritte:

16 aprile 911

Caro Sig. Mazzocchi

Mi si affaccia l'ipotesi – sia pure di una sola probabilità – che ella per qualche disaccordo si staccasse dai suoi colleghi. Io mi verrei a trovare completamente disarmato di fronte ai membri della commissione non solo ma anche ai proprietari dello stabile. Non le pare possa tornare opportuno che quanto ella si compiacque di dirmi verbalmente venisse a risultare da uno scritto firmato dai di lei colleghi assenzienti? ⁷⁸

Il progetto Grubicy venne realizzato: il 29 aprile scriveva a Benvenuti che le opere portate all'*Arte Libera* «non rispondono a nessuno dei requisiti della macchia pittorica, del paesaggio interessante né dell'esecuzione calligrafica accurata». ⁷⁹ Per Vittore si trattava di opere sincere frutto di una *ginnastica spirituale* e di spirito *serio* e *antiaccademico*. Nei giorni precedenti l'inaugurazione, Vittore confidava a Macchiati dei dubbi: se è persa la lettera inviata dal maestro, la risposta è chiara.

In quanto a ciò che tu mi dici riguardo all'esposizione uso indépendants de' locali Ricordi, non mi sorprende affatto. I signori organizzatori o segnatori del Programma pescano delle idee al di fuori di loro e le fanfaronate Marinettiane finiscono sempre, anche quando delle ragioni, con una sonora risata. Per questo non saprei incoraggiarti ad entrare nella combinaison e lasciali barcollare sui loro trampoli, naturalmente. ⁸⁰

Se le tensioni tra Vittore e l'*accademiola di nuovo conio* non sono documentate, non è difficile immaginare che ruotassero attorno allo scontro generazionale ed estetico tra due mondi divergenti. L'*Arte Libera*, smarrito il suo centro ideale, si tramutò in un'esposizione in cui i Futuristi erano separati, *altro* rispetto al resto dell'esposto, contraddicendo il principio dell'orizzontalità artistica che sosteneva ideologicamente i proclami. La strategia dell'isolamento era già stata sperimentata: alla mostra del *Bianco e nero* dell'aprile 1910 presso la Famiglia Artistica vi è la «breve sala dei pittori futuristi». ⁸¹ Alla mostra annuale del dicembre 1910 i Futuristi si isolano in un *antro* sottraendosi all'eclettismo dell'Intima della Famiglia Artistica. ⁸² Sotto questo profilo l'*Arte Libera* non è «the first group presentation of the Futurist painters», ⁸³ ma il perfezionamento di una strategia. Nel 1911 i Futuristi disponevano a Milano di tre poli espositivi: Brera e la Permanente con le giurie e la Famiglia Artistica ad accesso libero. Il 1910 aveva segnato l'affermazione futurista, ma fatte salve le rassegne Intime, i Futuristi non erano riusciti a presentarsi come gruppo essendo dispersi tra le sale. L'attacco alle giurie e alle commissioni di *Artisti d'Italia* toccava il problema maggiore per i Futuristi e la loro politica espositiva: Brera con le sue giurie era impenetrabile, una falla per la promozione dell'arte futurista. Qui risiede la novità dell'*Arte Libera*: strutturare un contesto espositivo *ex-novo* capace di garantire un ampio riscontro di pubblico e in cui allestire una enclave futurista autogestita.

Grubicy, nell'allestire l'esposizione *indipendente*, con la stessa logica dei Futuristi, disponeva opere muovendosi in un tempo non più suo. Gli artisti riconducibili alle sue scelte – Bernasconi, Tosi, De Maria, Benvenuti, Macchiati, Borsa, Pasini, Carlo Agazzi, Raul Viviani, Jemoli ed altri – se non erano integrabili nel discorso futurista, risultavano difficili da inserire anche nell'orizzonte dell'*Arte Libera*. I principi estetici intimisti ed emozionali di Vittore, che si muovono tra l'eccitazione *fisiologica* destata da un De Maria e

le «violettole della povera e cara allieva Aurora»,⁸⁴ sono distanti dalla «nuova sensibilità completamente trasformata» dei Futuristi. Le modalità stesse adottate dal gruppo non trovavano terreno fertile nelle strategie di Grubicy, che, pure, accanto a Morbelli, Conconi e altri aveva animato il moto anti-accademico degli anni Novanta accarezzando il progetto di un'arte libera.⁸⁵ Letto l'articolo su «La Voce» Benvenuti ne invia copia a Macchiati e Vittore.⁸⁵ Se Macchiati risponde con una punta di ironia che tolti quattro artisti veri «per il resto condivido pienamente ciò che dice il Soffici»,⁸⁶ Grubicy scrive una lunga lettera definendo le parole di Soffici *frustrate*, frutto dell'*onanisme cerebrale* di un uomo incapace di *provare gioia nell'arte*. Testimonianza ne era la sua ammirazione per Rosso che «fuori dalla virtuosità d'uno abilissimo a farsi valere» altro non era che una emanazione della *poderosa genesi creatrice sana e geniale* di Giuseppe Grandi. Per questo *l'invelenito scrittore* non capiva

opere d'arte veri frutti d'amore come quelli di De Maria, di Macchiati, miei, tuoi ed altrettanti che vengono dal Soffici attenagliati coll'identico feroce compiacimento con cui si scaraventa contro certe evidentemente non sincere tamburonate a base di bluff dei nostri giovani colleghi che – bontà loro! – amano qualificarsi da sé stessi «futuristi» cioè resistenti al futuro mentre purtroppo temo che i poveracci siano morti prima di nascere perché da Natura non abbastanza dotati per essere sacerdoti dell'arte.⁸⁷

Non è la posizione di Grubicy nei confronti dei Futuristi a stupire, quanto l'attrito tra due concezioni apparentemente inconciliabili. Confrontando le parole di Boccioni nel *Manifesto della scultura futurista* del 1912 sul *genio* Medardo – pur nell'evidenziazione dei suoi limiti – con l'esaltazione grandiana di Vittore, emerge la distanza estetica tra Grubicy e gli avanguardisti e come non poteva che rivelarsi fallimentare l'idea di una mostra in cui principi irriducibili coesistevano. Carlo Bozzi, critico che corre parallelo a Grubicy, recensendo l'esposizione della Famiglia Artistica del 1912 scriveva:⁸⁸

Risale ai tempi, e sembrano leggendari, dell'ultima Bohème Milanese, la prima esposizione della famiglia artistica [1886 *n.d.a.*]. Come riuscirebbe interessante il poter ora ricomporre una parete di quella prima esposizione intima di quell'anno in cui Tranquillo Cremona dipingeva il suo più completo ritratto di donna [...] e Giuseppe Grandi scolpiva il busto dell'avvocato Billia. Come quella rivoluzione di individualità, nativamente affini, senza manifesti e senza turni, era davvero futurista. La completa comprensione di quell'arte lascia ancora oggi dei margini per il futuro?

Evidentemente, sì. Boccioni, 1914: «l'inefficacia di alcune doti pittoriche del nostro Cremona è appunto dovuta all'azione negativa dell'antitesi che esiste tra la sua sensazione, e il suo cervello pieno di tenerume romantico e di vecchie chitarronate italiane».⁸⁹ Non era, quella futurista, una *deplorable ignoranza*, ma l'interpretazione diversa di quei *margini futuri*.

Note

¹ ARCHIVIO DEL '900, Mart, GRU.I.1.1.84.

² Sull'Arte libera si vedano: C.L. Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Comunità, Milano 1963, p. 146-147; C. Baumgarth, *Die Anfänge der futuristischen Malerei*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», Band XI, Heft 2/3, novembre 1964, pp. 167-192; P. Thea, *La Cittadella e la Città Proibita ovvero la doppiezza di Brera*, in G. Utica, M.N. Varga, E. Longatti, P. Thea, a cura di, *Milano Brera. 1859-1915. I premi Brera dalla Scapigliatura al Simbolismo*, catalogo della mostra (Milano, Sala napoleonica dell'Ac-

cademia di Brera, 7 febbraio – 20 marzo 1994), Ages, Torino 1994, pp. 65-75; F. Benzi, *Il futurismo*, Motta, Milano 2008, pp. 57-60; F. Rovati, a cura di, *Umberto Boccioni. Lettere futuriste*, Egon, Trento 2009, pp. 27-29, nn. 18-21; pp. 209-213; C. Poggi, *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton University Press, Princeton 2009, pp. 102-108; G. Lista, *Arte e Politica. Il Futurismo di sinistra in Italia*, Mudima, Milano 2009, pp. 36-42; G. Lista, *Gli anni dieci: il dinamismo plastico*, in G. Lista, A. Masoero, a cura di, *Futurismo 1909-2020. Velocità+Arte+Azione*,

catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio – 7 giugno 2009), Skira, Milano 2009, pp. 83-179; E. Crispolti, a cura di, *Nuovi Archivi del Futurismo. Cataloghi di esposizioni*, De Luca, Roma 2010, pp. 21-22; F. Oppi, *Boccioni e Alessandrina, la Milano che sale. La prima Esposizione d'Arte Libera in Italia*, in G. Nuvoli, C.A. Colombo, *La signora dei disperati. Alessandrina Ravizza e Milano nel centenario della scomparsa*, Raccolto Edizioni, Milano 2015, pp. 71-89. Nessuna traccia di materiali riguardanti l'Arte Libera è presente nell'Archivio della Società Umanitaria. Da ultimo si segnala la breve monografia di Tagliapietra: F. Tagliapietra, *L'Esposizione d'Arte libera. La mostra d'esordio dimenticata del gruppo pittorico futurista*, Cleup, Padova 2020.

³ A. Soffici, *Arte libera e pittura futurista*, in «La Voce», III (1911), 25, 22 giugno 1911, p. 597.

⁴ Pettenella dà veloce conto di due lettere del 9 aprile e del 14 aprile 1911 relative alla mostra: P. Pettenella, *Il carteggio Grubicy-Benvenuto nell'archivio del MART*, in S. Rebora, a cura di, *Benvenuto Benvenuti. Dal vero al simbolo. 1881-1959*, catalogo della mostra (Villa Mimbelli, Museo civico Giovanni Fattori, 4 ottobre 2001 – 6 gennaio 2002), Silvana Editoriale, Milano 2001, pp. 28-41, n. 19.

⁵ Per Vittore Grubicy: S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon pittore divisionista (1851-1920)*, Jandi Sapi, Milano-Roma 1995; M. Vinardi, *Vittore Grubicy de Dragon attraverso gli scritti (1886-1896) e le lettere*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2006-2007; I. Schiaffini, a cura di, *Vittore Grubicy de Dragon. Scritti d'arte*, Egon, Rovereto 2009.

⁶ Lettera di Mazzuccotelli a Grubicy, ARCHIVIO DEL '900, Mart, GRU.I.1.1.594, 6 aprile 1910.

⁷ Lettera di Russolo a Grubicy, ARCHIVIO DEL '900, Mart, GRU.I.1.1.783, 3 novembre 1911, in parte trascritta in: F. Tagliapietra, *Dalla suggestione simbolista alla teorizzazione e produzione futurista: incisioni e dipinti*, in F. Tagliapietra, A. Gasparotti, a cura di, *Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 27 maggio – 17 settembre 2006), Skira, Milano 2006, pp. 15-42.

⁸ Rovati, *Umberto Boccioni* cit., pp. 207-208. A p. 208 la trascrizione della lettera di Grubicy a Boccioni del 27 luglio 1910 dove il maestro si compiace del miglioramento pittorico de *Le Tre donne*. Per Boccioni e la Galleria Grubicy: S. Rebora, *Umberto Boccioni e la Galleria Grubicy, tracce per la ricostruzione di un rapporto*, in F. Rossi, A. Contò, a cura di, *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e memoria*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 23 marzo – 10 luglio 2016), Electa, Milano 2016, pp. 126-131.

⁹ Malgrado sia stata assunta come certezza (M. Calvesi, A. Dambrosio, *Umberto Boccioni. Catalogo generale delle opere*, Allemandi, Torino 2016, p. 281, n. 224) non vi sono tracce documentarie utili né recensioni che permettano di sostenere l'ipotesi di Di Milia che identifica con *Testa Femminile* il bizzarrissimo ritratto di una futurista esposto da Boccioni

[a.c., *Notizie Artistiche. Esposizioni di pittura, scultura, cesello...*, in «Corriere della Sera», XXXV (1910), 203, 24 luglio 1910, p. 3]; G. Di Milia, *Boccioni contro Marinetti*, in *La grande Milano tradizionale e Futurista. Marinetti e il futurismo a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo di Brera, 10 ottobre – 18 novembre 1995), Roma 1995, pp. 120-121.

¹⁰ ARCHIVIO DEL '900, Mart, GRU.I.1.1.180, 3 agosto 1912, lettera di Giuseppe Camona a Grubicy.

¹¹ Avvisato via telegramma Grubicy credeva ad uno scherzo e ne chiedeva conto al presidente Boito: ARCHIVIO ACCADEMIA BELLE ARTI DI MILANO, CARPI F IV 9:3.

¹² Per le opere rifiutate: ARCHIVIO ACCADEMIA BELLE ARTI DI MILANO, CARPI F IV 11:6. Per le schede di notifica: ARCHIVIO ACCADEMIA BELLE ARTI DI MILANO, CARPI F IV 14:2, *ad vocem*.

¹³ Negli studi sulla partecipazione di Boccioni non ci si è soffermati sull'opera presentata: il ritratto, segnato come *invendibile* nella scheda di notifica, sembrerebbe il *Ritratto della Signora Meta Quark* datato al giugno del 1910. Le dimensioni della sola tela, 106.5x130 cm sono compatibili con le misure fornite dal pittore (1.50x1.60 cm) per l'opera incorniciata e la proprietà, già all'epoca Ruberl, confermerebbe l'identificazione: M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni. L'opera completa*, Electa, Milano 1983, p. 316, n. 467; Calvesi, *Dambrosio, Umberto Boccioni* cit., p. 311, n. 344.

¹⁴ L. Mezzadri, *L'Esposizione di Belle Arti*, in «La Provincia di Brescia», XLI (1910), 278, 6 ottobre 1910, p. 3.

¹⁵ V.G., *Pittori Futuristi*, in «Il Secolo», XLV (1910), 15803, 19 aprile 1910, p. 3, ora in: Schiaffini, *Vittore Grubicy* cit., pp. 179-183, n. 24, pp. 220-221. Si veda anche: Rovati, *Umberto Boccioni* cit., p. 208.

¹⁶ Per le opere esposte dai pittori non futuristi – per quel che riguarda i Futuristi si rimanda a: Rovati, *Umberto Boccioni* cit., p. 211 – le recensioni, ad eccezione di rari casi come quella apparsa su «Il Secolo», sono molto vaghe e si limitano a segnalare nomi di artisti con poche note sulla tipologia di opere esposte, pertanto per una ricostruzione parziale delle opere presenti in mostra si rimanda alle recensioni utilizzate per questa ricerca: d.b., *Esposizione Libera*, in «La Perseveranza», LII (1911), 120, 1-2 maggio 1911, p. 2; N. Barbantini, *L'Esposizione libera di Milano*, in «L'Avvenire d'Italia», XVI (1911), 19 maggio 1911, p. 3; ac., *La prima Esposizione d'Arte Libera*, in «Corriere della Sera», 36 (1911), 120, 1 maggio 1911, p. 3; e.c., *La Prima Esposizione di arte Libera*, in «Il Secolo», XLVI (1911), 16176, 1 maggio 1911, p. 5; C. Coen, *La Pittura Futurista. Visitando l'Esposizione libera d'arte a Milano*, in «La Nazione», LIII (1911), 141, 21 maggio 1911, p. 3; A. Giarratana, *Dalla Permanente all'Arte Libera. I pittori bresciani*, in «La Provincia di Brescia», XLII (1911), 135, 18 maggio 1911, p. 2; *Il futurismo che dipinge*, in «Uno, due e...tre», I (1911), 2, 17 giugno 1911; e.m., *La prima esposizione d'arte libera*,

in «Corriere delle Puglie», XXV (1911), 9 giugno 1911; A. Mazzotti, *Esposizione Libera*, in «Il Giornale del mattino», II (1911), 184, 6 luglio 1911, p. 3; Il Pittorello, *Una Esposizione libera di B.A.*, in «Arte e Artisti», X (1911), 194, 16 maggio 1911, p. 2; *Prima Esposizione Libera d'Arte*, in «La Lombardia», LIII (1911), 120, 1 maggio 1911, p. 3; F. Quaglia, *L'Esposizione d'arte libera di Milano*, in «L'Avanti», XV (1911), 161, 11 giugno 1911, p. 3; Soffici, *Arte libera e pittura futurista* cit., p. 597; A. Teglio, *L'Arte Libera in Italia. la prima Esposizione inaugurata a Milano*, in «Il Giornale politico quotidiano», VIII (1911), 103, 4 maggio 1911, pp. 1-2.

¹⁷ Per la Lettera-invito: Z. Birolli, a cura di, *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 420-421.

¹⁸ Pubblica stralci di *Artisti d'Italia* soltanto Luigi Sansone (L. Sansone, *Vita e opere di Adriana Bisi Fabbri*, in L. Sansone, a cura di, *Adriana Bisi Fabbri 1881-1918*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 3 maggio – 17 giugno 2007), Mazzotta, Milano 2007, pp. 11-51), ripreso da Rovati (Rovati, *Umberto Boccioni* cit., p. 210). Il documento non è censito nei repertori futuristi. Non menziona il manifesto Tagliapietra (2020) che rimanda solo alla Lettera-invito.

¹⁹ Nuvoli, Colombo, *La signora dei disperati* cit. Messa in opera tra l'aprile e l'agosto del 1907, la Casa di Lavoro aveva come scopo di «offrire – durante la disoccupazione – lavoro a chi dal lavoro ritrae il pane» istituendo manifatture produttive: A. Ravizza, *I primi tre mesi di funzionamento della Casa di Lavoro*, in «L'Umanitaria», III (1907), 34 suppl., 7 dicembre 1907, pp. 89-95; A. Ravizza, *La casa di Lavoro*, in «L'Umanitaria», IV (1908), 42-43, 18 agosto 1908, pp. 170-171; A. Ravizza, *La casa di lavoro*, in «L'Umanitaria», V (1909), 4, 18 marzo 1909, pp. 31-32.

²⁰ Sul riparto giocattoli: Ravizza, *I primi tre mesi* cit.; A. Ravizza, *I primi tre mesi di funzionamento della casa di lavoro*, in «L'Umanitaria», III (1907), 35-36, 22 dicembre 1907, pp. 104-110 (l'articolo differisce per alcune aggiunte dal precedente); A. Ravizza, *La Casa di Lavoro*, in «L'Umanitaria», IV (1908), 41, 31 maggio 1908, pp. 159-160. Gli articoli sono corredati da fotografie dei giocattoli prodotti.

²¹ Rovati, *Umberto Boccioni* cit., p. 27. Sansone data la lettera per un lapsus calami prima al 4 e dopo al 22 aprile (Sansone, *Adriana Bisi* cit., p. 25) ma è del 22: Boccioni chiede di spedire le opere a grande velocità, cioè un tipo speciale di spedizione veloce, fatto che indica che ci si trova a ridosso dell'inaugurazione.

²² G. Agnese, *Umberto Boccioni. L'artista che sfidò il futuro*, Johan & Levi, Milano 2016, pp. 172-173.

²³ Rovati, *Umberto Boccioni* cit., pp. 21-22, n. 8.

²⁴ Non esiste una lettera di Osimo a Boccioni, come invece ha scritto Negri, che converte il dialogo immaginario steso da Agnese in uno scritto del Segretario al pittore: A. Negri,

Margherita Sarfatti e Milano. 1902-1923. Alcune osservazioni, in A.M. Montaldo, D. Giaccon, *Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 21 settembre 2018 – 24 febbraio 2019), Electa, Milano 2018, pp. 23-29; G. Agnese, *Vita di Boccioni*, Camunia, Firenze 1996, pp. 206-207. Calvesi sosteneva che il pittore avesse compiuto l'opera alla Camera del lavoro, la cui sede era però in via Crocefisso. La notizia derivava da De Micheli che ricordava come Aldo Carpi gli avesse detto di aver incontrato li Boccioni: M. Calvesi, *Il lutto, il lavoro, la risata*, in Lista, Masoero, *Futurismo* cit., pp. 181-182. Per il ricordo di De Micheli: M. De Micheli, *Prefazione*, in Birolli, *Scritti* cit., p. XVII, n. 6.

²⁵ P. Buzzi, *Boccioni*, in «L'Ambrosiano», III (1924), 55, 4 marzo 1924, p. 3. Citato in: Calvesi, Coen, *Boccioni* cit., p. 374.

²⁶ A. Teglio, *Ritratti a penna. Umberto Boccioni*, in «Il Panaro», XXXIX (1910), 76, 19 marzo 1911, p. 1.

²⁷ *La pensione Hayez e il Premio Bozzi-Caimi a Brera*, in «Corriere della Sera», XXXIII (1908), 191, 11 luglio 1908, p. 6.

²⁸ C. Carrà, *La mia vita* [trascr. da Ed. Longanesi 1943], in M. Carrà, a cura di, *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 646.

²⁹ Diversamente scrive Poggi (*Inventing* cit., p. 298 n. 72) per una errata interpretazione di un inciso di Ragghianti: Ragghianti *Mondrian* cit., p. 147.

³⁰ ARCHIVIO STORICO SOCIETÀ UMANITARIA DI MILANO, *Personale in servizio 1902-1914*, 33/3, Mazzucotelli.

³¹ *Le nostre scuole*, in «L'Umanitaria», (VI) 1910, 16 ottobre 1910, pp. 5-8.

³² Oppi, *Boccioni* cit., p. 75; e.c., *La Prima Esposizione* cit., p. 5.

³³ I. Cappa, *Nello studio di un giovane pittore. (Il ritrattista Guido Mazzocchi)*, in «Varietas», VI (1909), 68, dicembre 1909, pp. 893-898.

³⁴ *La scuola di disegno serale per operai*, in «L'Umanitaria», I (1905), 6, 20 giugno 1905, pp. 65-66.

³⁵ *Scuola elementare di disegno per operai e Scuola laboratorio d'arte applicata all'industria*, in «L'Umanitaria», IV (1908), 41, 31 maggio 1908, p. 161.

³⁶ Poggi, *Inventing* cit., p. 103.

³⁷ Lista, *Arte e Politica* cit., pp. 23-55.

³⁸ M.G. Sarfatti, *L'opera di Umberto Boccioni*, in «Gli Avvenimenti», II (1916), 39, 24 settembre – 1 ottobre 1917, pp. 12-15.

³⁹ M.G. Sarfatti, *Pittori e scultori alla terza Biennale in Roma*, in «Rivista illustrata del Popolo d'Italia», III (1925), 4, 15 aprile 1925, pp. 39-43. Si veda: E. Pontiggia, *La Classicità e la Sintesi Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1931)*, in E. Pontiggia, *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 13 luglio – 12 ottobre 1997), Skira, Milano 1999, pp. 13-61; Poggi, *Inventing* cit., p. 103.

⁴⁰ Carrà parla di una mostra organizzata da lui e Boccioni con *alcuni amici*: A. Mazzan-

ti, *Simbolismo italiano tra arte e critica*. Mario De Maria e Angelo Conti, Le Lettere, Firenze 2007, p. 297.

⁴¹ M. Rosci, *Genesi e mutazioni degli "Stati d'Animo" di Umberto Boccioni*, in «Prospettiva», vol. II, aprile 1989 – ottobre 1990, nn. 57/60, pp. 449-456.

⁴² L. Altomare, *Incontri con Marinetti e il Futurismo*, Corso Editore, Roma 1953, p. 22. Per il politico in Boccioni: M. Calvesi, *Boccioni prima del Futurismo*, pp. 11-32.

⁴³ Si tratta, in realtà, di un semplice ordine alfabetico. Lista, *Arte e Politica* cit., pp. 40-41.

⁴⁴ *Ibi*, p. 38.

⁴⁵ Poggi, *Inventing* cit., p. 104. Poggi male interpreta Ragghianti che considerava l'Arte Libera, non in rapporto al Cavaliere Azzurro, ma alle ricerche di Corrado Ricci sull'arte dei bambini.

⁴⁶ Il solo Ragghianti evidenziava il legame con le Scuole professionali: Ragghianti, *Mon-drian* cit., pp. 146-148.

⁴⁷ Per il lavoro di Morelli: A. Ravizza, *Arte Spontanea*, in «L'Umanitaria», VII (1911), 6-8, luglio-agosto 1911, pp. 42-43. Oppi, *Boccioni* cit., p. 83.

⁴⁸ ac., *La Prima...* cit., p. 3.

⁴⁹ Per l'elevazione intellettuale e tecnica degli operai (*Scuola del ferro*), in «L'Umanitaria», I (1905), 2, 15 febbraio 1905, pp. 18-19; *La scuola di Decorazione presso le Scuole-Laboratorio d'arte applicata all'industria*, in «L'Umanitaria», II (1906), 15, 30 marzo 1906, pp. 43-45; *Le nostre scuole*, in «L'Umanitaria» cit., pp. 5-8; *Le scuole dell'Umanitaria*, in «Corriere della Sera», 36 (1911), 271, 1 ottobre 1911, p. 5.

⁵⁰ *Dal Convento della Pace alla casa del Popolo*, in «L'Umanitaria», III (1907), 30-31, giugno-luglio 1907, pp. 41-44; *Le scuole laboratorio del ferro e dell'oreficeria della Società Umanitaria*, in «Arte e Artisti», III (1905), 44, 16 febbraio 1905, pp. 1-2; *La Scuola di figura decorativa della Società Umanitaria*, in «Arte e Artisti», III (1905), 48, 16 aprile 1905, pp. 3-4; *Le scuole dell'Umanitaria*, in «Arte e Artisti», III (1905), 54, 16 luglio 1905, pp. 3-4.

⁵¹ *I saggi alle scuole industriali dell'Umanitaria*, in «Corriere della Sera», 36 (273), 3 ottobre 1911, p. 5; Ravizza, *I primi tre mesi* cit., p. 104.

⁵² *La mostra delle Scuole dell'Umanitaria*, in «L'Umanitaria», IV (1908), 42-43, 18 agosto 1908, pp. 165-167.

⁵³ Il Pittorello, *Una Esposizione libera di B.A.* cit., p. 2.

⁵⁴ Il bambino di sette anni al quale allude Boccioni è Kientz: Rovati, *Umberto Boccioni* cit., p. 212, n. 19; Malnati, *Prima esposizione* cit., p. 3.

⁵⁵ *Nelle case operaie. La casa dei bambini*, in «L'Umanitaria», V (1909), 2, 12 febbraio 1909.

⁵⁶ o.c., *Da un convento di francescani a una scuola di artefici* in «Corriere della Sera», 34 (1909), 238, 12 ottobre 1909, p. 5.

⁵⁷ *La scuola di disegno serale per operai*, in «L'Umanitaria», I (1905), 6, 20 giugno 1905, pp. 66-67. Si veda anche: *La scuola superiore di plastica nelle Scuole-laboratorio d'arte applicata all'industria*, in «L'Umanitaria», I (1905), 8, 25 agosto 1905, pp. 85-88.

⁵⁸ *La scuola superiore...* cit., pp. 85-88.

⁵⁹ Poggi, *Inventing* cit., p. 104.

⁶⁰ *Société des Artistes indépendants. Catalogue de la 22me Exposition 1906*, Parigi 1906. Il tema dell'arte indipendente e del contrasto al sistema delle giurie in questi anni trova eco in altre esperienze conosciute direttamente anche dai Futuristi come il progetto barbantiniiano di Ca' Pesaro. Come testi più recenti d'accesso alla bibliografia e utili alla riflessione sulla definizione stessa di Ca' Pesaro come gruppo e come luogo, si rimanda a: A. Del Puppo, a cura di, *L'Avanguardia intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia 1913-2013*, catalogo della mostra (Trento, Mart, 19 ottobre 2013 – 2 febbraio 2014), Civica, Trento 2014; N. Stringa, S. Portinari, a cura di, *Gli artisti di Ca'Pesaro, L'Esposizione d'arte del 1913*, Edizioni Ca'Foscari, Venezia 2017.

⁶¹ Quaglia, *L'Esposizione d'Arte* cit., p. 3.

⁶² ac., *La prima Esposizione d'Arte Libera*, in «Corriere della Sera», 36 (1911), 120, 1 maggio 1911, p. 3.

⁶³ *Prima Esposizione*, in «La Lombardia» cit., p. 3.

⁶⁴ *Attraverso le arti sorelle*, in «Ars et Labor», 62 (1907), 9, settembre 1907, p. 917.

⁶⁵ R. *Accademia di Belle Arti in Milano. Esposizione Nazionale di Belle Arti. Autunno 1910. Catalogo Illustrato*, Alfieri & Lacroix, Milano 1910, p. 34, n. 138.

⁶⁶ e.c. *La Prima Esposizione* cit., p. 5; *La mostra*, in «L'Umanitaria» cit., p. 165; *Le nostre scuole*, in «L'Umanitaria» cit., p. 6.

⁶⁷ ARCHIVIO STORICO SOCIETÀ UMANITARIA DI MILANO, *Personale in servizio 1902-1914*, 33/3, Maccagno.

⁶⁸ Rovati, *Umberto Boccioni* cit., p. 212.

⁶⁹ M. Richter, a cura di, *Giuseppe Prezzolini-Ardengo Soffici. Carteggio. Vol. I 1907-1918*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1977, p. 172.

⁷⁰ Soffici, *Arte libera* cit., p. 597.

⁷¹ ARCHIVIO DEL '900, Mart, GRU.I.1.1.589.

⁷² ARCHIVIO DEL '900, Mart, GRU.I.2.4. Si tratta di un copialettere di Grubicy. Schiaffini, *Vittore Grubicy* cit., p. 43.

⁷³ Grubicy partecipò solo con 8 riproduzioni fotografiche del suo ciclo "Inverno in montagna".

⁷⁴ ARCHIVIO DEL '900, Mart, BEN.I.1.1.278, lettera 9 aprile 1911.

⁷⁵ ARCHIVIO DEL '900, Mart, BEN.I.1.1.278, lettera 14 aprile 1911.

⁷⁶ ARCHIVIO DEL '900, Mart, GRU.I.1.1.556: 7 aprile 1911; 15 aprile 1911; 29 aprile 1911.

⁷⁷ Per la lettera di Grubicy a Tosi: E. Pontiggia, M. Vinardi, *Arturo Tosi e il Novecento. Lettere dall'Archivio dell'artista*, Sillabe, Livorno 2018, p. 45, n. 22.

⁷⁸ ARCHIVIO DEL '900, Mart, GRU.I.2.4.

⁷⁹ ARCHIVIO DEL '900, Mart, BEN.I.1.1.278, 29 aprile 1911

⁸⁰ ARCHIVIO DEL '900, Mart, GRU.I.1.1.556: 29 aprile 1911.

⁸¹ *La mostra di bianco e nero alla Famiglia Artistica*, in «Il Secolo», XLV (1910), 15775, 21 marzo 1910, p. 5.

⁸² ac., *Un'altra esposizione di Belle Arti*, in «Corriere della Sera», XXXV (1910), 356, 24

dicembre 1910, p. 5; i.o., *L'Esposizione intima della Famiglia Artistica*, in «Il Secolo», XLV (1910), 16052, 27 dicembre 1910, p. 3.

⁸³ Poggi, *Inventing* cit, p. 104.

⁸⁴ ARCHIVIO DEL '900, Mart, BEN.I.1.1.278, 29 aprile 1911.

⁸⁵ ARCHIVIO DEL '900, Mart, GRU.I.1.1.84, 22 giugno 1911.

⁸⁶ ARCHIVIO DEL '900, Mart, BEN.I.1.1.334, 2

luglio 1911.

⁸⁷ ARCHIVIO DEL '900, Mart, BEN.I.1.1.278, 24 giugno 1911.

⁸⁸ c.b., *La 40 Esposizione Annuale della Famiglia Artistica*, in «Il Secolo», XLVII (1912), 16764, 14 dicembre 1912, p. 5.

⁸⁹ U. Boccioni, *Pittura Scultura Futuriste. Dinamismo plastico*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1914, p. 92.

Summary

Starting from an unpublished documentary collection found at the Grubicy Fund (Archivio del '900, MART), the essay examines Arte Libera ("Free Art"), the exhibition held in Milan in 1911, known for having hosted the futurists. The lack of specific studies on the exhibition, which has been investigated only to reconstruct the exhibit of the Futurist group, has so far not allowed to evaluate Arte Libera in its entirety.

The essay explains the dynamics of the Milanese exhibitions of 1910-1911, and how this particular exhibition can be inscribed in this context. Considering the promotional texts that accompanied the exhibition, the field of culture and conceptual development of the Arte Libera project is, therefore, defined. Unlike what has been indicated in the studies so far, this paper tries to demonstrate how the exhibition was not supposed to be tied to Futurist ideas but, on the contrary, both for underlying political and educational ideals, it reflected the Socialist and didactic ideals of Milan's Umanitaria, an institution that sponsored the initiative. This study clarifies how the inclusion of workers and children in the exhibition's works was mainly linked to the presence of visitors from schools managed by this organization.

Analysing a second declaration, Artisti d'Italia, which was never fully transcribed, and of which only some passages were known, an attempt was made to define the precise moment in which the original intent of the exhibition, set out by the Umanitaria changed the focus of Arte Libera and made it the set of the futurist controversy with a change of approach and a higher adherence to the French model of the Salon des Indépendants.

Moses Levy acquarellista

Francesco Bosetti

1.

Quarant'anni or sono, introducendo quella rassegna su Moses Levy che – ad oggi – continua a costituire uno dei punti documentarî fermi sull'opera del Nostro, Raffaele Monti scriveva:

Ci contentiamo dunque di aver solamente accennato questi problemi della formazione di Levy, concernenti poi un mezzo storico d'espressione, la grafica a disegno o a stampa, che in lui rimarrà sempre qualitativamente privilegiato. Ci conforta la preparazione di uno studio in proposito (rivolto soprattutto alla trascurata ed eminente attività d'acquarellista), che Ida Cardellini sta preparando con la sua consueta sensibilissima metodologia documentaria.¹

Come è noto, quell'auspicio non potè purtroppo compiersi; ma l'appello non fu più raccolto dalla letteratura che, da allora, si è occupata della multiforme, complessa, lunga opera levyiana.

Solo occasionali, sfuggenti citazioni dell'esperienza di acquarellista si rinvencono isolatamente nella più completa opera di catalogazione generale delle incisioni, a proposito delle prove più innovative degli anni Trenta del Novecento: e ciò ben si comprende, per la tormentata singolarità di quel periodo in Levy, contraddistinto da un'evidente evoluzione del linguaggio, del quale l'acquarello sarà testimonianza esemplare, in una con il progressivo allontanamento dalla pratica incisoria.²

Per altro verso, neppure il Ragghianti – nell'unica, notissima indagine che *ex professo* sia stata dedicata all'Artista³ – fa cenno a questa parte della produzione.

Né appaiono opere ad acquarello, con qualche pretesa di rappresentatività o di organicità, nelle non scarse occasioni espositive che interessarono il Nostro: con una sola, notevole eccezione, poiché nella non recente mostra tenutasi a Pietrasanta nel 1995, apparvero ben diciotto carte, rimontanti principalmente al periodo 1932-1944, pur senza un conseguente, puntuale apparato critico.⁴

Ora, il fatto che questa parte della produzione di Levy non sia sostanzialmente mai stata vagliata con la dovuta attenzione, potrebbe far pensare ad una sua sostanziale scarsa rilevanza e ad una frammentaria episodicità, che ne giustificerebbero, alla fine, una consapevole esclusione da un più generale discorso ricostruttivo e sistematico. Discorso che, peraltro, sull'Artista *de quo* abbiamo già denunciato in altra occasione essere purtroppo ancora incompleto e, quasi sempre, storicamente parziale.⁵

Né può ipotizzarsi una scelta implicita, ma consapevole, poiché – da un lato – l'unica, ricordata occasione di riferimento ha evidenziato il peso di queste opere nell'ambito di uno "sviluppo consequenziale alla ricerca astratta",⁶ mai sufficientemente sondata.

D'altro lato, a noi parrebbe assai più plausibile ritenere che questa parte della produzione levyiana sia un consistente, fondamentale, nuovo frammento pressoché ignoto di una complessiva esperienza che deve, all'esame dei fatti, ancora apprezzarsi con pienezza e consapevolezza critica.

2.

Ma poiché dei fatti, anzitutto, ci si deve occupare, è necessario dar conto pre-

liminariamente della consistenza quantitativa e del perimetro storico, entro il quale è nota la frequentazione in Levy di questa tecnica.

Affrontare la questione della concreta individuazione di un *corpus* sistematico di acquarelli sarebbe assai difficoltoso, se si guardasse solo alla povertà di riferimenti espositivi e critici nell'arco del cinquantennio ed oltre di attività del Levy o, ancora, alla sostanziale, analoga assenza dopo la sua scomparsa.⁷ In realtà e all'opposto, sorprende l'entità numerica dei fogli che, dal puntuale inventario redatto a cura degli eredi del pittore, erano custoditi nello studio al momento della sua morte: si trattava di un *corpus* di circa trecento opere, che ricoprivano un arco temporale dal 1923 al 1964, spazianti per temi e luoghi coincidenti con l'omologa e più nota produzione pittorica.

Accanto a questa prima, certa, confortante indicazione, debbono poi aggiungersi gli eventuali inediti, identificabili con quelle – probabilmente non numerose – carte esitate dallo stesso Levy prima del 1968: proprio qui avremo occasione di fornirne minimo saggio, estendendo così l'arco temporale almeno fino al 1920.

Già questo dato quantitativo è rilevante, poiché esso si raffronta con una produzione pittorica che – allo stato delle nostre ricerche specifiche, condotte da ormai più di un ventennio – non raggiunge il numero di millecinquecento opere, dal 1902 al 1966: perciò, l'acquarello si prospetta come ragguardevole e pertinente banco di prova di tempi, modi ed autonomia nell'evoluzione del linguaggio dell'Artista.

Per altro verso, si può anticipare come l'adozione di questa tecnica fu inversamente proporzionale alla progressiva riduzione dell'attività incisoria, che proprio a partire dagli anni Venti del Novecento si rivolse a soggetti nuovi e si ridusse a tecniche più limitate che per il passato.

Dal punto di vista metodologico, quindi, procedendo con un ordine anzitutto storico, considereremo – per quanto possibile – temi, linguaggi e scelte omogenee per tempi distinti, nei rapporti con l'opera complessiva dell'Artista e con il contesto dei tempi suoi. Le scelte esegetiche e iconografiche saranno giocoforza limitate – dato il contesto e la natura del presente scritto – a quelle opere certamente rappresentative di orientamenti riconoscibilmente costanti e significativi.

3.

Prima di intraprendere, però, l'itinerario che ci siamo proposti, ci sembra opportuna qualche precisazione sul primo periodo di attività di Levy: ossia su quel periodo rimontante agli anni dal 1905 al 1920, nel quale fu assai intensa l'attività incisoria e nel quale maturò una prima, chiara direzione nella produzione pittorica, culminante in particolare nel più noto ciclo delle marine viareggine.

È, questo, un momento ormai ampiamente, se non quasi esclusivamente, sondato dalla critica che sin qui si è occupata del Nostro; momento, anzi, nel quale secondo il comune modo di vedere si realizzano i vertici più alti dell'opera levyiana. Da un lato, ciò si verificherebbe con la definitiva consacrazione ad incisore di rango, versato in tutte le tecniche, delle quali ampie prove furono presenti nelle rassegne più prestigiose e per le quali la critica profuse, già nella contemporaneità, significative attenzioni; dall'altro, non serve neppure soffermarsi su quanto le marine del Levy abbiano suscitato interesse ed apprezzamento critico, di fatto consegnando erroneamente l'immagine dell'autore ad un *cliché* – a nostro modo di vedere – assai limitante e più legato al gusto estemporaneo, che ad un atteggiamento ermeneutico rigorosamente meditato. Vero è, che il percorso intrapreso su tali ultimi soggetti, pur ammessi come particolarmente stimolanti dallo stesso Levy,⁸ per un verso si protrae fino al termine dell'esperienza dello stesso, segnalando peraltro una costante evoluzione di linguaggio; per altro verso, esso non rappresenta che una porzione di un'opera sistematica infinitamente più ampia, per altri versi ben più significativa.

Il dato, tuttavia, che a noi ora preme evidenziare, è singolarmente costituito da un'assenza, più che da una presenza: intendiamo, infatti, notare come fino al 1920 non sia riscontrabile nella produzione di Levy, allo stato delle conoscenze, la frequentazione dell'acquarello, salvo rarissime eccezioni.⁹

Eppure le premesse, in positivo, non mancavano. Da un lato, la riconosciuta contiguità degli esordi alla tradizione della Macchia avrebbe potuto avviare, stanti i precedenti fattoriani, una coerente esperienza tecnica; d'altro lato, la frequentazione costante, nel periodo della formazione, di Spartaco Carlini¹⁰ e di Lorenzo Viani, che ampiamente ricorsero a questa tecnica, avrebbe potuto richiamare un analogo interesse in Levy.

In realtà, la vicenda può leggersi come chiarificatrice per due aspetti: l'uno contenutistico, e l'altro esegetico.

Sotto il profilo contenutistico (od oggettivo), il ricercare di Levy nel periodo considerato è imperniato in prevalenza su due modi fondamentali: l'incisione e l'olio, con una strumentalità o – più raramente – una coincidenza negli esiti della prima rispetto al secondo.¹¹

L'incisione è sondata in tutte le possibili tecniche e consente al Nostro di sperimentare linguaggi spazianti dal segno fattoriano, fino alle emergenze mitteleuropee ed espressioniste. Più congeniali, in quest'ultima dimensione, la litografia, la xilografia, la maniera nera, le acquaforti; sorgenti dal primo solco, prevalentemente (ma non esclusivamente), di nuovo le acquaforti e le puntesecche.

Gli esiti della pittura ad olio procedono, per molti riguardi, in perfetto parallelo: se le prime prove incisive, particolarmente del periodo di Rigoli e di Tunisi, si incanalano in un percorso dal segno curvilineo, «avvolgente» – per usare l'espressione di Raffaele Monti – coerente, ad esempio, con la maggioranza delle poche, note epifanie pittoriche fino al 1916,¹² i temi della marittimità viareggina si proiettano – sin dal 1917 – in una dimensione disegnativa coincidente con i rapidi, sintetici segni ed intarsi rettilinei delle puntesecche, che costituiscono quasi il naturale medio verso una stesura del colore per tassellature quasi *cloisonnées*.

A nostra opinione, non può non leggersi in ciò un chiaro senso esegetico: il ricercare di Levy, in questo determinato ed iniziale periodo storico, si concentra sui due mezzi espressivi citati, che con un'osmosi tra temi e tecniche consentono una evoluzione univoca nel linguaggio e nella sintassi dell'opera complessiva. Con questo, di peculiare: l'aspetto più puramente coloristico, per l'olio, non mutua linguaggi e tavolozza tanto da una ricerca interiore, da un rovello cioè che abbia un parallelo con l'esperienza disegnativo-compositiva percorsa con l'incisione. Piuttosto, esso fa ricorso – all'impronta – ad elementi in parte noti, rielaborati su stimoli esterni: così si spiega, nel breve volgere di meno di due lustri, un percorso pittorico tangente ora alla Macchia, ora al Postimpressionismo nel senso più generico, ora al Divisionismo, ora all'Espressionismo, ora al Futurismo (in tutti questi casi, con non irrilevanti contaminazioni disegnative), infine ad un *Fauvisme* che, peraltro, per mezza trasversalmente in molti casi taluni – pur eleganti – eccessi cromatici.

In questo senso, può cogliersi il rilievo che ebbe per Levy il legame con la Toscana, al tempo crocevia – tra terra e mare, tra passato e futuro – di vicende alle quali egli poteva facilmente attingere quale serbatoio di notizie, di idee, di modi e di soluzioni.

Insomma, sembra di poter affermare che l'urgenza dell'ordine e di un sorvegliato linguaggio, in Levy, per il primo periodo passi attraverso la grafica incisa e la litografia,¹³ trasfondendosi in una pittura che, progressivamente, matura certezze compositive e scelte di campo disegnative vieppiù omogenee, per quanto ancora una volta temporanee, solo a partire dal 1918-1919.¹⁴ E ciò sembra nondimeno spiegare una delle possibili ragioni, per le quali il primo periodo del Nostro non fu connotato da esperienze parallele, rispetto al Carlini ed al Viani, quanto all'acquarello: nel primo, essa rappresentava



1. Moses Levy, *Ritratto femminile*, 1920, acquarello su carta, cm 31x23,5.

2. Moses Levy, *Viareggio*, 1921, acquarello su carta, cm 23,5x31.



il mezzo cromatico versatile, ideale per le espressioni disegnative richiamanti ora alla grafica pubblicitaria del tempo,¹⁵ ora alle sperimentazioni parafuturiste e formali più ardite,¹⁶ ora come modo enfatizzante l'uso delle velature¹⁷ che ne connoteranno sempre la matrice pittorica.

Per Viani, d'altro canto, sovente il *medium* in questione rappresenta l'ideale corrispettivo tecnico per taluni esiti puramente espressionisti, in linea con una poetica e con una ricerca pressoché costante a partire dal 1906-1907.¹⁸

In entrambi i casi, vi è cioè una sensibile e maggiore contiguità tra mezzo e fine, tra strumento e risultato, nel processo formativo di una poetica che ben presto si assesta su binari definiti e costanti.

Ciò che, in conclusione, non accade per Levy. In sostanza, per questi, stante il rilievo dei segnalati formanti – interiore analisi e sperimentazione sul versante grafico e stimoli affatto esterni, di contesto, per i cromatismi nella pittura – l'acquarello non apparve, probabilmente, né imprescindibile nella prospettiva contingente di una maturazione di un autonomo linguaggio, né meritevole di costituire il polo oggettivo, finito, del gesto creativo, neppure in una dimensione preparatoria.

E questa chiave di lettura, come vedremo, non ha un senso esclusivamente descrittivo, nelle nostre intenzioni: ma ha ancora una volta una funzione chiarificatrice di quanto avverrà nei decenni successivi.

4.

Gli anni Venti del Novecento introducono invece, ai nostri fini, i primi elementi di reale e primario interesse, in ordine al Levy acquarellista.

Per l'arte del Nostro, quel decennio, specialmente nella sua seconda parte, fu foriero di definitive, ed in fondo rapide, trasformazioni: ma sin dal 1920 si manifestarono i prodromi di quella transizione, che per molti aspetti fu preannunciata di nuovo da talune variazioni sul tema dell'incisione.

Infatti, per quanto la pittura levyiana avesse trovato un ragguardevole equilibrio, con quelle armonie tra segno e colore tanto celebrate nelle più luminose marine,¹⁹ nel breve volgere di due anni, tra il 1920 ed il 1921, comparvero esemplari di puntesecche – dei soggetti di maggior successo mondano – acquarellate o finite a tempera dallo stesso Artista. Se in alcuni casi, quan-

do il soggetto era rappresentato principalmente dalla figura umana, alla colorazione era assegnata la sola funzione di connotare di profondità e di luce l'immagine,²⁰ in altre circostanze la campitura assume una funzione spaziale e ritmica assai più determinante, talora debordando otticamente dallo stesso segno grafico e prevalendo sullo stesso.

È presente, qui, un gesto riflessivo in Levy, che torna a meditare su opere grafiche che ora costituiscono non l'antefatto, ma l'episodio conclusivo dell'analisi di temi, modi e soggetti: basti pensare che la puntasecca acquarellata *Vita di spiaggia*, del 1921,²¹ costituisce una rielaborazione puntuale di un noto dipinto di tre anni anteriore, del quale è l'esatto simmetrico. Così, nondimeno dopo un lasso temporale di tre anni, secondo la datazione apposta dallo stesso Autore, appare una notevole opera (fig. 1) che riprende, nel soggetto, la notissima *Signora col ventaglio*, affascinante cartone di piccole dimensioni del 1917:²² di rimarchevole, vi è ora una dissoluzione parziale dell'immagine in chiave quasi divisionista dello stesso soggetto, che si frammenta in campiture e sequenze di vuoto e pieno, dimostrando un inedito ripensamento, per la prima volta articolato attraverso l'uso di un medio, l'acquarello, mai utilizzato per l'innanzi con questa funzione.

Teleologicamente, il passo è compiuto: infatti, da questo momento l'intento non appare isolato, e la tecnica *de qua* germina di nuovo sul terreno della sperimentazione. Si guardi con attenzione a due altre carte inedite del 1921 (fig. 2) (fig. 3), che attestano una nuova ricerca non solo e non tanto sul soggetto – pur nella costanza del tema di maggior successo – ma innovano profondamente ed anticipano la grammatica levyiana del decennio successivo, coordinandosi perfettamente con l'evoluzione del linguaggio pittorico dopo il 1919-1920.

Intanto, entrambe le opere non hanno riscontro puntuale, a quanto consta, con incisioni od oli; vaghi echi possono udirsi tra l'acquarello di cui a fig. 2 e il notissimo *Ombrellone bianco*, esposto tra l'altro alla Biennale di Venezia nel 1922;²³ per l'opera a fig. 3, possono farsi riferimenti solo parziali ad oli come *Le due sorelle al mare* del 1919:²⁴ ma si tratta di mere consonanze per categorie di soggetto.

Ciò che va notato è, anzitutto, il deciso distacco dai cromatismi squillanti,



3. Moses Levy, *Marina*, 1921, acquarello su carta, cm 23,5x31.

4. Moses Levy, *Maroc*, 1931, acquarello su carta, cm 22x16,5.



dai colori puri, propri delle composizioni di quegli anni (pur nell'inevitabile corruzione del pigmento, negli esemplari qui presentati); d'altro lato, l'ordinaria costruzione bidimensionale è esasperata quanto ai piani, attraverso un cenno lineare, rigido dell'orizzonte e della battigia, al quale fa riscontro un'inusitata ricerca della profondità – *rectius* dei volumi – nell'esasperazione chiaroscurale delle figure centrali, portatrici tra l'altro di almeno altri due energici contrasti. Il primo di natura cromatica, campeggiando la figura nera in un rarefatto orizzonte di vuoti; il secondo, di natura grafico-formale, dissonando le rotondità dei profili con le asettiche geometrie dei campi e, in particolare nella seconda opera a fig. 3, con le elaborate spigolosità del patino e con la rigida deformazione indotta dalla seduta. L'abbandono del tratto segmentato nella figura umana, il ritorno alla linea morbida, avvolgente, saranno in effetti caratteristici di una parte del periodo successivo, accanto all'esasperata sintesi delle quinte e dei piani, sia pure per soggetti che ancor meglio si presteranno al nuovo corso.

Per ora, sincronicamente, osserviamo che proprio il ricorso al vuoto – consentito in primo luogo dalla sperimentazione all'acquarello, del quale è elementare espediente tecnico (qui di palmare evidenza) – ricorre nello stesso

arco di tempo in alcuni oli, che accanto a campiture chiuse per figure ed oggetti, quasi esaltando e conservando il dato disegnativo (in un'ultima adesione alle conquiste del segno grafico delle puntesecche), conoscono aree del supporto affatto scoperte: molte significative opere del 1917-1923 confermano tale assunto.²⁵

Dobbiamo poi avvertire che non ci è stato possibile, per ora, documentare il decennio fino al 1930 con il rinvenimento materiale di altre opere, pur avendo la certezza della presenza, nello studio dell'Artista alla sua morte, di almeno sei acquarelli tunisini del 1923-1926;²⁶ ma è certo notevole segnalare, nello stesso contesto, un blocco di ventotto opere relative al primo soggiorno spagnolo del 1925-1930, tutte dedicate all'illustrazione della corrida. Tali prove, da noi ben ricordate per una non recente, ma diretta visione, si connotano per una acquisita sintesi del segno, che prefigura senza eccezioni quel linguaggio degli anni Trenta, già dal Ragghianti definito come «una sorta di stenogramma impulsivo, irruente, puntuale, vibrante, acceso, che opera in un pullulare inesausto di tratti e di profili che sembrano scie di movimenti...».²⁷

Ma, per quanto si possa essere poco propensi ad un citazionismo geografico o di contesto (e di conseguente riferimento ad autori precisamente individuati, dei quali nulla o poco si sa, in ordine ai reali rapporti con Levy), fin troppo enfatizzato nella letteratura sul Nostro, non si può non notare che dal 1925 inizia quel costante vagabondare di Levy tra Nordafrica, Penisola Iberica e Francia, che determinerà, accrescendo naturalmente la varietà dei temi e dei linguaggi, i decenni successivi.

Peraltro, quei tempi corroboreranno anche e finalmente l'ipotesi che, ormai, la tecnica di cui si tratta ha progressivamente assunto una funzione sperimentale, evolutiva, maieutica che si consoliderà con sempre maggiore evidenza.

5.

Abbiamo già notato come uno dei problemi più complessi che possano agitarsi intorno a Moses Levy consiste nella eterogeneità del linguaggio e delle tecniche che, nell'arco di un sessantennio, egli adottò con sorprendente variabilità; innumerevoli le apparenti rotture, le dissonanze, le varianti linguistiche e sintattiche sugli stessi soggetti. Sì che la stessa critica, sovente, si è concentrata in modo settoriale sulla sua opera, rassegnando conclusioni necessariamente parziali; e un dato pressoché costante è la rinuncia, nei fatti, ad un esame dell'intera produzione dell'ultimo ventennio, coincidente con il ritorno a Viareggio nel Secondo Dopoguerra, fermi gli ormai consolidati rapporti con Tunisi, dove la figura di Levy fu quella di un vero caposcuola.²⁸ In realtà, l'esame della produzione degli anni Trenta contribuisce a dipanare in un filo logico estremamente chiaro e leggibile l'esperienza anche successiva del Nostro; e proprio il ricorso sempre più frequente alla tecnica qui trattata costituisce ineludibile occasione di indagine.

Cronologicamente, agli albori del quarto decennio del Novecento volge al termine l'esperienza spagnola di Levy, che ivi era stato trattenuto – a momenti alterni e per un così lungo periodo, sin dal 1925 – per ragioni legate ad affari familiari; contestualmente, la Tunisia e la sponda meridionale del Mediterraneo, con il Marocco, furono passaggi non meno frequenti.

Ai primissimi anni Trenta africani risalgono uno studio (fig. 4) ed alcune pagine di un blocco di appunti di viaggio, dal quale fu tratta la carta qui nondimeno presentata (fig. 5).

I due esiti sono esemplari, perché evidenziano in breve quella critica eterogeneità di linguaggio che più volte coesiste sincronicamente nel pittore italo-tunisino.

Il tema del primo (fig. 4, *Maroc*, 1931) è frequente, attestato nondimeno in un'incisione coeva;²⁹ due figure femminili affiancate, in piedi, con un appena percepibile sfondo urbano, intuibile per la presenza di un vertice di tetto e per una cupola, esauriscono la composizione.

Qui, il disegno ha perduto ormai totalmente i precedenti tratti segmentati nella rappresentazione umana (di ciò, significative avvisaglie sono state *retro* segnalate per le due opere del 1921 illustrate), e nel suo esito declina quasi verso toni espressionistici.

I volti richiamano alla mente, senza dubbio, omologhi modiglianeschi (più *ratione loci* che per una sorta di adesione); e l'assetto complessivo delle due figure declinerebbe in una rappresentazione di forme scultoree, immote, tra loro fuse, se non fosse presente quell'accento di cesura cromatica tra i busti e, soprattutto, il movimento della donna – sorridente – alla sinistra dell'osservatore, la quale alza il braccio destro verso la sommità della testa, con un gesto che ne conferma la timida, quasi ritrosa vitalità. Tutto sembra evocare una grandezza, una silente e femminile dignità antica, fuori da ogni accensione retorica.

Gli stessi toni utilizzati, perfettamente consonanti con la composta eleganza dell'insieme, evidenziano un meditato e mite uso dei colori secondari (nelle ombre e nelle tracce della vegetazione) e delle terre (nell'incarnato e nelle architetture), con un solo accenno a due colori puri nella sommità delle teste e nel volatile posto sul vertice della cupola.

Quanto qui, abilmente, si integri perciò il colore con il disegno, e soprattutto la forma con i contenuti, non serve osservare: certo è, che proprio il segno grafico sembra assumere ancora il peso prevalente nella composizione; e le cromie paiono svolgere una funzione ancillare, rispetto al tratto.

La meditata riflessione operata da Levy trova puntuale riscontro almeno in due aspetti della produzione coeva: il primo, nelle sperimentazioni incisorie quasi chagalliane di quegli stessi primi anni Trenta; la seconda, nei terragni e cézanniani scenari, segnatamente spagnoli, rimontanti al periodo 1925-1930, dove anche le stesse, rare raffigurazioni umane perseguono quella curvilinearità dei tratti e quella compostezza qui segnalata.³⁰

Come, però, si confermi la non esclusività della ricerca e non possa mai riscontrarsi un tratto monocorde nel fare levyiano, è evidente sol che si volga il guardo all'altro episodio figurativo citato, contenuto nel piccolo, incisivo foglio del 1930 (fig. 5).

È evidente la radicale differenza di linguaggio, rispetto alla prova di cui a fig. 4; nonostante il fatto che le opere siano coeve, qui la sintesi nella composizione e nella figura, nonché il rapporto tra disegno e pigmento, si presentano come radicalmente innovative.

La composizione, con un fondale sinteticamente tracciato a mezzo di una linea di orizzonte corredata di cenni di vegetazione e di costruzioni, si sviluppa per figure geometriche semplici e complanari: rettangoli disposti verticalmente, il trapezio scaleno centrale che incorpora il bestiame accosciato, il richiamo alle stesse forme nei profili degli edifici sullo sfondo. Le figure dei beduini, nondimeno, sono la risultante composta di più figure semplici, enfatizzate dal profilo bistro e bistro-viola; lo stesso profilo è definito dal colore, e la traccia del disegno resta come mero riferimento secondario, quasi larvato abbozzo. La straordinaria luminosità dell'insieme è rafforzata da un fondo calcinato – indifferenti cielo e suolo – con poche, episodiche ombre viola, neppur disposte secondo un rigore luministico, ma in modo esclusivamente strumentale all'effetto complessivo. Il reale è qui elevato a occasione, a pretesto per un esercizio di tecnica incanalata sulla linea della formatività; esercizio oltretutto condotto su dimensioni infinitesimali dell'insieme e del particolare.

I soli pigmenti sono analoghi a quelli visti in precedenza per *Maroc*: ma l'esito è esattamente opposto, ed esso troverà anche in questo caso puntuali corrispettivi pittorici, fino ad almeno un quindicennio appresso.³¹

6.

Gli esempi sin qui proposti hanno dato conto delle mutazioni, degli adattamenti, delle sperimentazioni condotte nell'arco di soli dieci anni, offrendo nel contempo valido argomento a favore di una contestuale, decisa evo-



5. Moses Levy, *Cammelli e beduini*, 1930, acquarello su carta, cm 9x13,5.

luzione teleologica nell'uso di questa tecnica, che sin qui contribuirebbe a chiarire, almeno, uno dei fondamenti di quella pittura che fu generata dalla mano di Levy a partire proprio dagli anni Trenta del Novecento.

La frazione temporale successiva dell'esperienza levyiana fu connotata da una sempre più intensa frequentazione di Parigi e della Francia: sin dalla fine degli anni Venti, come è ampiamente noto, il Nostro vi ebbe studio, ed ebbe consuetudine in particolare con Alberto Magnelli, conosciuto già da almeno un decennio. Ma Levy ebbe frequenti e lunghi soggiorni anche nel Sud, ed in particolare a Nizza, segnatamente intorno al 1939-1940; un primo viaggio in Olanda risale poi al 1937 (successivamente, nel Primo Dopoguerra vi fece ritorno e frequentò anche la Svezia, unito da amicizia per Gösta Nyren). La Tunisia, peraltro, rimase il luogo d'elezione e di permanenza definitiva, a partire dal tempo delle persecuzioni ordite anche in Italia dal regime, fino al Secondo Dopoguerra.

Si badi: ripetiamo ancora che i riferimenti fatti non hanno – nell'assenza reale di solide fonti documentarie – la funzione di corroborare idee di frequentazioni definite o adesioni di sorta, ma solo di fornire una ampia, oggettiva idea delle potenzialità di stimoli e contiguità che Levy potrebbe avere concretamente sperimentato. La ridda di ipotesi, riferimenti e derivazioni, che già altra letteratura ha ripetutamente proposto con singolare gusto per la suggestiva citazione può, qui, essere semplicemente richiamata, se lo si desidera, dappoiché il nostro più modesto intento è quello di muovere per ora dai fatti dell'esperienza levyiana, accogliendo quell'indicazione di metodo che lo stesso Artista fornì a Carlo Ludovico Ragghianti nel 1953.³² Certo, non ci si potrà esimere dal proporre qualche assonanza, qualche analogia esemplare: ma il metodo e l'oggetto devono restare ispirati necessariamente ad un esame fenomenologico, depurato anzitutto da ogni prededuzione di conclusioni in ordine a classificazioni, partecipazioni o mutuazioni indebitamente proposte. Così, dovendo procedere nell'esame, giungiamo ad un periodo effettivamente cruciale, tra il 1937 ed il 1944-1945, nel quale quelle avvisaglie di una progressiva scomposizione analitica del reale, da un lato, iniziarono a premere definitivamente sull'Arte del Nostro: in questo senso, va letto il richiamo fatto sopra ad un sensibile formativismo, per quanto non all'esito di un'espressa adesione. Dall'altro lato, si imposero nuove soluzioni nella lettura stessa del visibile, che condussero ad una evoluzione in senso riduzionistico,³³ quanto all'ordinario linguaggio figurativo e rappresentativo del reale. In tutti e due i casi, l'acquarello – nella sua ormai consolidata funzione spe-

6. Moses Levy, *Studio N. 2 (Pannelli pubblicitari)*, 1937, acquarello su carta, cm 27x20,5.



culativa e maieutica per Levy – assurge ancora ad efficace fucina di esempi concreti, che possono corroborare l’assunto.

7.

La prima direzione divisata, volta espressamente all’astrazione, fu percorsa da Levy in una serie di carte, che egli stesso riassunse sotto il titolo d’album di *Disegni astratti*; la programmaticità degli intenti fu perseguita, però, costantemente muovendo dal reale, sull’abbrivio di una spinta analitica sull’immagine e sul linguaggio pittorico tradizionale. Anche da un punto di vista ricostruttivo, è importante notare come in calce ad ogni foglio di supporto – le veline degli acquarelli ed i rari pastelli sono applicati a colla sui cartoni di un volume di dimensioni maggiori – raramente si incontra una denominazione pura di *Studio* o di *Astratto*: più spesso il riferimento, autografo, è fatto anche contestualmente a luoghi, oggetti, situazioni reali, tradotte nell’immagine secondo stilemi e modi variabili.

A titolo di primo modello, si consideri lo *Studio N. 2 (Pannelli pubblicitari)*, del 1937, collocabile con fondamento nel periodo parigino (fig. 6).

Da un punto di vista compositivo, la frammentazione del piano in figure ret-



7. Moses Levy, *Souk*, 1940, acquarello su carta, cm 20,5x27.

tangolari asimmetriche (esasperata dalla semplice, plumbea linea di cesura superiore) recupera un equilibrio attraverso il bilanciamento cromatico: le lacche disposte in assetto cruciforme, le simmetrie diagonali tra gli azzurri ed i verdi, all'opposto delle cadenze dei grigi e neri. Il cadmio ha corrispettivi puntiformi o lineari frammentati nel semirettangolo alto. La scomposizione dei caratteri alfabetici si erge quasi a citazione dei noti percorsi picassiani o del Braque cubista, ed ha un metro comunque bilanciato: questa volta non tanto nelle geometrie, ma nel cromatismo successivo cadmio-nero-lacca di garanza scura.

L'esito di questa prova chiarisce un intento di fondo, perciò, che, per il tramite di una preventiva dissoluzione in frammenti dell'immagine, consiste nella ricostruzione di un nuovo equilibrio nella visione, mediando tra geometrie disegnative e bilanciamenti cromatici.

Si noti, qui la base è già una superficie bidimensionale (i pannelli pubblicitari), così da agevolare, in fondo, quella ricerca: per questo, uno sforzo ben diverso è richiesto nel caso del *Souk* del 1940 (fig. 7).

Il soggetto, notoriamente caro a tutta la pittura orientalista, fu più e più volte sondato da Levy, sin dagli esordi pittorici ed almeno fino a tutti gli anni Quaranta del Novecento.

L'evidente complicazione è data ora dal tentativo di traduzione di uno spazio architettonico fortemente improntato ad una profonda prospettiva tridimensionale – la galleria del *Souk* – a piani bidimensionali, sorreggendo l'impianto con una inusitata forza cromatica, del resto connaturata all'ambiente reale.

Così, a parte l'efficace espediente scenografico, costituito dall'archivolto tangente la parte alta della carta, idealmente chiuso dalla balaustra a sinistra dell'osservatore, che contribuisce a dare una dimensione avvolgente e di esordio ottico all'apparato, ancora una volta il campo principale è scomposto in un reticolo, questa volta di triangoli, i quali assolvono ad una duplice funzione. Da un lato, essi costituiscono linee portanti di una ambigua e fittizia prospettiva, in realtà rafforzata dalla minuscola apertura al centro della composizione, contornata da bistro e nuovamente raccolta in un accenno di arco superiore; dall'altro lato, essi rappresentano ideali linee-forza di luce, promananti dall'apertura maggiore in alto, al centro.

Le cromie presentano qui elementi di solo apparente complessità e varianti

8. Moses Levy, *Paesaggio tunisino*, 1940, acquarello su carta, cm 20,2x27.

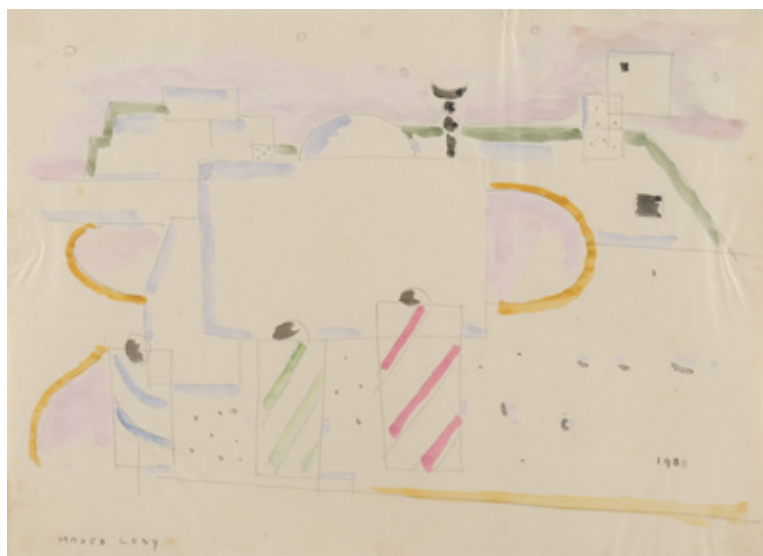


tecniche. L'apparente complessità è data dal fatto che, in realtà, quelle linee-forza luminose, che abbiamo detto promanare dall'apertura superiore, si scompongono in modo perfettamente lineare sulle diagonali inferiori, rafforzando la profondità dell'archivolto nondimeno inferiore; d'altro lato, l'abbacinante effetto di questa variabile tecnica puntiforme e di sovrapposizione di toni è bilanciato da una ricerca simmetrica, come sempre, di equilibri cromatici. Va notata, infine, la singolare compiutezza della frazione compositiva centrale (sotto il citato archivolto minore), costituente un vero quadro nel quadro, nel sembiante complessivo di una quasi sacra rappresentazione.

L'effetto finale è quello di una ambigua contaminazione tra bi- e tridimensionalità, evidenziandosi così, ancora una volta, il senso squisitamente formativo e di ricerca anche per questo episodio grafico; non si può evitare di notare che un riferimento storico possa farsi a certi esiti del Futurismo, rimontanti ad un ventennio prima. Ma è altresì noto come, anche per Levy, la frequentazione di quei linguaggi fosse di prima mano e di epoca remota, confermata dagli episodi degli anni 1917-1919, sì che questa più recente riflessione appare, in realtà, come una rinnovata meditazione di quelli.

9. Moses Levy, *Marabout*, 1939, acquarello su carta, cm 20x27.

9bis. Moses Levy, *Marabout*, 1939, olio su tela, cm 54x64.





Si noti: le possibili chiavi di lettura proposte sono applicabili, nella costante presenza di un leggibile rapporto scomposizione-composizione / geometria-cromatismo anche in altri casi; riproponiamo a titolo di mero esempio documentario, un altro *Paesaggio tunisino* del 1940 (fig. 8), dove la finalità immediata sembra senza eccezioni la stessa.

A provvisoria sintesi, questi ora descritti fatti dell'arte di Levy ci sembrano perciò confortare, come era negli intenti, qualche primo assunto: l'evoluzione del linguaggio pittorico è stata dal Nostro puntualmente perseguita, attraverso una ricerca analitica ed affatto interiore, imperniata sull'indagine intorno a forme e colore, non escludendosi episodi di rimeditazione di temi e sperimentismi del passato, con una singolare ed eclettica sensibilità verso i contesti coevi ed anteriori; la stessa ricerca si è mossa eminentemente in un senso formativista e di sintesi, o riduzionista; l'acquarello ha costituito, nei rapporti con gli altri,³⁴ strumento eletto in codesto ricercare, almeno a partire dalla metà degli anni Trenta.

8.

Ma quando abbiamo fatto cenno ad una diversa linea di tendenza per questo periodo, consistente in un'applicazione delle rimeditazioni formali ai fatti figurativi, abbiamo pensato a quella sperimentazione,³⁵ manifestatasi di nuovo con alcuni studi all'acquarello, dell'arco di tempo intercorrente dal 1939 al 1945.

Anzi: proprio la sovrapposizione cronologica dei due percorsi conferma una costante e sincronica osmosi tra i risultati della ricerca, più che una chiara successione; sì che talvolta si possono cogliere, in prove improntate ad un chiaro figurativismo, i prodromi di analisi pure successive; e, talaltra, può dimostrarsi agevolmente l'inverso.

Sono attestazione concreta del primo atteggiamento, ad esempio, due studi rimontanti al 1939, ossia la *Strada araba – Tunisi* (fig. 10) e l'*Entrata di Souk* (fig. 11). Nel primo si rinvergono quegli intenti di semplificazione e di riduzione a con-

10. Moses Levy, *Strada araba, Tunisi*, 1939, acquarello su carta, cm 27x20,5.

11. Moses Levy, *Entrata di Souk*, 1939, acquarello su carta, cm 27x20,5.



12. Moses Levy, *Senza titolo*, 1939, acquarello su carta, cm 27x20.

13. Moses Levy, *Bottega di stoffe orientali*, 1940, acquarello su carta, cm 27x20,5.



cetti elementari del visibile, qui però funzionali a ricreare una profondità di campo inattesa, attraverso due distinti moduli. Il primo di questi, che definiremmo debole, occupa grosso modo due terzi della composizione, e si articola in una successione di superfici piane scandite dai cromatismi verticali laterali, articolati su tinte secondarie o complementari. Il secondo modulo, forte, si articola nella progressione delle strutture ad arco, digradanti in ampiezza e luce dal superiore all'inferiore, enfatizzandosi così l'effetto prospettico. Non serve rilevare l'estrema sintesi dello scarno elemento umano in primo piano o di quei pochi, significativi segnali architettonici ed urbani, evidente frutto della coeva riflessione analitica, propria del periodo considerato e sopra brevemente commentata.

Nel secondo (*Entrata di Souk*), se possibile, l'elemento sintetico è ulteriormente esasperato, in modo peculiare nell'invadente struttura architettonica sovrastante l'arco, condotta con la giustapposizione, come sempre, di figure geometriche semplici definite da campiture di colori secondari. Nonostante l'abbozzo disegnativo a china, ancora percepibile, è evidente come ormai al colore stesso sia assegnata anche la funzione di definire la composizione, con l'eccezione della piccola, animata porzione inferiore (l'interno del *souk*), dove in breve tratto la successione di tre archi ed almeno due architravi costruisce un'inusitata profondità prospettica, nella quale brulica una folla variopinta, risolta con brevissimi, violenti lampi di cromie alternati a trasparenze scandite da stenografici tratti a china.

In altri casi, la relazione tra modi astratti ed ipotesi figurative è ancor più profonda e quasi invertita, se consideriamo ad esempio un terzo studio, *Senza titolo*, del 1939 ancora (fig. 12), dove si palesa una progressiva dissoluzione del reale, pur ancorato il tema ad un chiaro, benché non identificato, luogo fisico della Tunisi anteguerra.

Forse sintomaticamente, non vi è traccia di titolo; al colore è ora assegnato in via esclusiva il compito di definire il piano con tassellature analitiche e



14. Moses Levy, *Manichino e vetrina*, 1946, olio su faesite, cm 65x53,5.

scomposte per sezioni nella quinta a sinistra dell'osservatore – pur senza il rigore geometrizzante delle prove citate sopra – come nella precedente parte superiore dell'*Entrata di Souk*. Un riferimento naturalistico – qui problematico – è invece nel rapporto tra le fronde sulla parte superiore e le ombre che colorano l'indefinita volumetria dell'edificio in primo piano (costruito in assenza di prospettiva, se non per un breve cenno a destra dell'osservatore), al quale è affidato il compito di restituire una saldezza compositiva con le parti non campite, e lasciate emergere dai biancori appena lumeggiati ad ocre chiaro.

Chi conosca la pittura di Levy, e la pittura del Secondo Dopoguerra in particolare, non fatterà a ritrovare le puntuali tracce di un linguaggio siffatto, per esempio, in tanta parte dei dipinti che, nel 1952-1954 egli dedicherà a Lucca, dove tanto il modo ripartito degli sfondi urbani, quanto l'arabesco astratto delle fronde, quanto il biancore dei marmi troveranno un perfetto corrispettivo in questo primo esperimento.

Ancora più evidente, infine, è il debito della pittura successiva verso la fase qui descritta, se si considera un ultimo episodio, costituito dal pressoché definitivo *Bottega di stoffe orientali* del 1940 (fig. 13), dove l'apporto della sperimentazione domina l'impianto figurativo e le cromie.³⁶ Probabilmente, in questo ultimo studio può ravvisarsi un punto di arrivo pressoché finale, tra

quelli che hanno costituito il riferimento ineludibile per la totalità della produzione successiva di Levy a partire dal 1946-1949.³⁷

9.

Ed in effetti, dal ritorno di Levy in Europa, anche l'acquarello in genere si attesterà ormai su linee consolidate, perdendo nelle prove note fino al 1964 il senso di una ricerca strutturale di nuovi idiomi, per conservare una funzione eminentemente progettuale e preparatoria di specifiche opere ad olio.³⁸ Quel linguaggio astrante, sintetico, apparentemente poco consonante con il passato, proprio della sua pittura negli ultimi decenni di attività, si rivela coerente con i risultati della ricerca, conclusasi nel 1940-1945, che sin qui abbiamo inteso illustrare attraverso l'esame inedito della produzione di acquarelli, attenendoci sin dal principio ad un criterio puramente fenomenologico. A voler seguire certa letteratura, resterebbero aperte, certo, diverse questioni: non ultima – ma solo a questo punto! – quella di individuare analogie, assonanze, derivazioni più o meno aperte in Levy, rispetto anche ad un'arte (e ad un sistema dell'arte) che, nel Secondo Dopoguerra, andava modificando atteggiamenti, soggetti, tendenze e forme di comunicazione. Ma forse, anche queste sono questioni solo apparenti e secondarie.

Per quanto visto, e per ora, possiamo affermare che Levy sembra mutuare, in realtà, stimoli prevalentemente esterni solo nel suo primo periodo, che abbiamo visto concludersi con il progressivo allontanamento dalle tecniche incisive; dagli anni Trenta in poi, quegli iniziali modi sono ripensati in diverse declinazioni – si guardi ai chiari riferimenti, pur non esclusivi, al Cubismo ed al Futurismo in diversi acquarelli qui illustrati – fino all'elaborazione interiore di un affatto personale linguaggio, che costituisce la più pertinente chiave di lettura della sua produzione successiva.

Certo, egli non potrà apparire insensibile al contesto evolutivo ed ai fermenti che gli appaiono formare un nuovo ambiente vitale, specialmente dopo il suo ritorno nella Francia del Dopoguerra e nell'Italia riedificanda; la sua ultima partecipazione alla Biennale di Venezia è del 1950, ed i rapporti con Carlo Ludovico Ragghianti si intensificano proprio negli stessi anni Cinquanta.

Ma Levy, ormai dotato definitivamente di nuovi e propri canoni, continuerà a muoversi con leggerezza sulla linea di un virtuoso e singolare eclettismo, che sarà trasfuso puntualmente nei costanti soggetti della Versilia, di Tunisi e di Venezia in particolare: ad attestare una univoca, originale, coerente continuità nel dipanarsi della sua peculiare, straordinaria narrazione.

Note

¹ R. Monti, *Testo critico di R.M.*, in C.L. Ragghianti et al., *Moses Levy*, catalogo della mostra (Viareggio, settembre-ottobre 1980), Pezzini, Viareggio 1980, p. 10.

² A. Giannotti, C. Pizzorusso, *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)*, Olschki, Firenze 1999, pp. 46-47.

³ C.L. Ragghianti, *Moses Levy*, Critica d'Arte, Firenze 1975.

⁴ Intendiamo dire che nei rilevanti interventi critici di Marcello Ciccuto e di Carlo Madrignani non fu tuttavia rivolta attenzione specifica alcuna agli acquarelli: M. Ciccuto et al., *Moses Levy tra Mediterraneo e Europa*, catalogo della mostra (Pietrasanta, 2 settembre – 1 ottobre 1995), Pacini, Pisa 1995. Un disegno acquarellato era presente certamente nella Sala Quarta della *Mostra personale del Pitto-*

re Moses Levy, Sala d'Arte de «La Nazione», Firenze, 1932; due opere designate singolarmente come *aquarelle*, senza indicazione di soggetto, invece, sono date come esposte alla *Exposition Moses Levy du 15 au 30 avril 1942*, Galerie d'Art "Peinture 41", Tunis, ai numeri 53 e 55. Un buon precedente dell'esposizione versiliese del 1995 fu costituito invece dalla mostra presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara del 1970 (2-18 aprile), con la presenza di cinque carte ai nn. di catalogo 47 (*Tunisi*, 1925); 48 (*San Roque*, 1930); 49 (*Gibraltar*, 1931); 51 (*Ragazze al giardino*, 1940 ca.); 52 (*Tunisi*, 1944), tutti appartenenti agli Eredi Levy, salvo il n. 51. Due acquarelli compaiono, infine, nell'ultima antologica proposta a Viareggio: A. Belluomini Pucci, a cura di, *Moses Levy – "Ritournerà sul mare la dolcezza"*

catalogo della mostra (Viareggio, 2 febbraio – 15 settembre 2019), Tommasi, Lucca 2019: p. 170, *Giostra*, 1949 e p. 172 *Ombrelloni e figure*, 1949.

⁵ Ci permettiamo di rinviare alle considerazioni recentemente svolte in F. Bosetti, *Moses Levy pittore, dopo il 1945*, in Belluomini Pucci, *Moses Levy – “Ritournerà sul mare la dolcezza”* cit., pp. 41 sgg.

⁶ Ancora C. Pizzorusso, *Periplo Mediterraneo* (1918-1950), in Giannotti, Pizzorusso, *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)* cit., p. 46.

⁷ Abbiamo già dato conto di alcune rassegne dedicate monograficamente a Levy; un elenco completo è ora presente in C. Menichini, *Esposizioni*, in Belluomini Pucci, *Moses Levy – “Ritournerà sul mare la dolcezza”* cit., pp. 199 sgg.

⁸ Cfr. sul legame tra M.L. e Viareggio il frammento di trascrizione di intervista di Primo Conti a Levy, in R. Mazzoni, *Moses Levy e Viareggio: un connubio amoroso*, in Belluomini Pucci, *Moses Levy – “Ritournerà sul mare la dolcezza”* cit., p. 31.

⁹ In Ragghianti, *Moses Levy*, cit., tav. 18 (in bianco e nero), è presente un'antichissima, isolata attestazione della tecnica di cui si tratta, con un *Tramonto*, coerentemente data- to al 1906-1907.

¹⁰ Su Carlini è tuttora fondamentale la lettura dei contributi presenti in A. Tosi, a cura di, *Visioni e capricci del Novecento – Spartaco Carlini (1884-1949)*, catalogo della mostra (Pisa, 7 giugno – 30 luglio 2002), Edifir, Firenze 2002.

¹¹ Riteniamo subordinate alle tecniche di cui sopra le opere a carboncino, grafite e china, pur presenti in copia significativa.

¹² Ci riferiamo in particolare, e a titolo di esempio, a *Bambine nel giardino*, 1909, olio su tela, cm 83x105; *Ritratto di Giulia Lenci a dodici anni*, 1911, olio su tela, cm 50x62; *Ritratto della signorina Giulia Lenci*, 1912, olio su cartone, cm 33,5x19; *Contadine di ritorno dai campi*, 1916, olio su tela, cm 80x50: in G. Bruno, M. Ciccuto, E. Dei, a cura di, *Moses Levy – Le stagioni del colore*, catalogo della mostra (Seravezza, 13 luglio – 6 ottobre 2002), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2002, rispettivamente alle tavv. 1, 2, 3 e 6.

¹³ Ad essa intendendosi subordinate, ribadiamo, le esperienze disegnative legate alla china ed al carboncino; una rassegna notevole in V. Fogher, A. Serafini, a cura di, *Dallo studio di Moses Levy alla collezione di Enrico Pea – grafiche, carboncini, disegni*, catalogo della mostra (Pietrasanta, 17 febbraio – 11 marzo 2012), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 2012.

¹⁴ Con qualche precedente significativo: si confronti in proposito la notevole *Passeggiata sull'argine del Serchio*, 1914, olio su tela, cm 64x87, in Bruno, Ciccuto, Dei, *Moses Levy – Le stagioni del colore* cit., tav. 4, p. 76.

¹⁵ Cfr. *Biscotto Toscano*, 1905, inchiostro, pastello e acquarello su carta, cm 9x6,5, in Tosi, *Visioni e capricci del Novecento – Spartaco Carlini (1884-1949)* cit., p. 95.

¹⁶ Doverosa la citazione dello straordinario *Don Chisciotte*, 1905, matita, pastello ed ac-

quarello su carta, cm 33,5x31, in Tosi, *Visioni e capricci del Novecento – Spartaco Carlini (1884-1949)* cit., p. 91. Coltiviamo da sempre perplessità sulla datazione, peraltro, di questa opera, a nostro avviso successiva al 1913.

¹⁷ Si confronti in proposito il noto *Uomo assalito da api*, acquarello, matita e polvere oro su carta, cm 15,7x23,5, sempre in Tosi, *Visioni e capricci del Novecento – Spartaco Carlini (1884-1949)* cit., p. 89.

¹⁸ Vedi per esempio, tra i tanti, lo *Schizzo per la Consuetudine*, 1907-1909 ca., in I. Cardellini Signorini, *Lorenzo Viani*, CP&S, Firenze 1978, p. 77.

¹⁹ Già E. Jenco, *Moses Levy*, in L. Caruso, a cura di, *Gino Belforte e «Bottega d'Arte» a Livorno*, Belforte Editore Libraio, Livorno 1990, pp. 49-51; il contributo è risalente al dicembre 1923.

²⁰ Ci riferiamo, per esempio, alla tav. 140, *Sulla spiaggia*, 1920, (puntasecca acquarellata), in Giannotti, Pizzorusso, *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)* cit., p. 140.

²¹ Si tratta della puntasecca acquarellata *Vita di spiaggia*, 1921, tav. 43, in Giannotti, Pizzorusso, *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)* cit., p. 90. Il dipinto di riferimento è *Spiaggia*, 1918, olio su cartone, cm 18x38, già in collezione Simonetti, Viareggio, pubblicato in Ragghianti, *Moses Levy* cit., tav. XIV.

²² *Signora col ventaglio*, 1917, olio su cartone, cm 31x21, in Ragghianti, *Moses Levy* cit., tav. IX.

²³ Vedasi Ragghianti, *Moses Levy* cit., tav. XXIV.

²⁴ Ragghianti, *Moses Levy* cit., tav. 86.

²⁵ In Bruno, Ciccuto, Dei, *Moses Levy – Le stagioni del colore* cit., *Parole sulla spiaggia*, 1920, olio e tempera su cartone, cm 27,5x37, tav. 47, p. 119; per altro esempio in Ragghianti *et al.*, *Moses Levy*, catalogo della mostra cit., si veda la tav. 99, *Signore al caffè*, 1921.

²⁶ Dall'*Inventario Eredi Levy, Acquarelli*, documento non edito.

²⁷ Ragghianti, *Moses Levy* cit., p. 35.

²⁸ Sulla storia dei rapporti tra Levy e le varie Écoles tunisine, resta fondamentale il documentato contributo di A. Belluomini Pucci, *Moses Levy a Tunisi: dal Salon Tunisien alla formazione del Groupe des Dix*, in Bruno, Ciccuto, Dei, *Moses Levy – Le stagioni del colore* cit., p. 45 sgg.

²⁹ In basso a destra, nell'opera, è visibile un numero “8” riquadrato, che fa pensare ad una serie di opere – non nota nella sua eventuale, originale interezza – tratte da un blocco omogeneo (come confermerebbe lo strappo a sinistra, per tutta la lunghezza del foglio). Il soggetto ha un puntuale riscontro, di nuovo, in un'incisione a puntasecca, identificata da Giannotti e Pizzorusso al n. 166 (*Donne arabe*, o *Maroc*, con titolo coincidente rispetto all'acquarello qui presentato): Giannotti, Pizzorusso, *Incisioni di Moses Levy (1885-1968)* cit., p. 144 e p. 167 (l'illustrazione).

³⁰ È d'obbligo proporre almeno qualche riferimento iconografico, sia pure per rinvio:

quanto al rapporto con un rinnovato segno incisivo, vale la citazione di cui alla nota precedente, ma anche il riferimento ai tre *Fez, Ebrei il sabato* (Giannotti, Pizzorusso, *Incisioni di Moses Levy...* cit., tavv. 46, 47, 48) nonché a *Fez, Ebrei il sabato*, quarta versione del soggetto precedente, non noto a Giannotti e Pizzorusso, in M. Severini, a cura di, *La Collezione Sebastiano Timpanaro delle stampe e dei disegni*, Neri Pozza, Venezia 1959, tav. 55. Quanto alla pittura, nei toni si veda, tra i tanti, il *Toledo*, 1925, olio su cartone, cm 27x37, in Ciccuto et al., *Moses Levy tra Mediterraneo e Europa*, cit., tav. 21, o *La Porta di Toledo (La Puerta de Bisagra)*, 1925, olio su cartone, cm 27,5x38, *ibi*, tav. 23; nella figura, l'icona complessa nel primo piano del *Gaucin*, 1932, olio su cartoncino telato, cm 50x64,5, anche di recente apparso in Belluomini Pucci, *Moses Levy – "Ritornierà sul mare la dolcezza"* cit., p. 133.

³¹ Si veda, per esempio, il *Cammelli a Kai-rouan*, 1946, olio su tela, cm 40x50, in Bruno, Ciccuto, Dei, *Moses Levy – Le stagioni del colore* cit., tav. 115, p. 187.

³² Ragghianti, *Moses Levy* cit., pp. 41-42: «In un incontro del 1953, a molte domande e curiosità non rispose o rispose assai sommariamente [...] e mi sentii dire che egli aveva sempre avuto poca fede nelle teorie, e quanto aveva pensato e sentito si trovava consegnato in un'opera, che per la sua coincidenza assoluta e senza residui o schermi con la vita vissuta e con gli stati d'animo, era un diario da interrogare...».

³³ Il significato di *riduzionistico* qui è riferito al concetto neuroscientifico, in funzione naturalmente descrittiva: E.R. Kandel, *Arte e neuroscienze – Le due culture a confronto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2017, pp. 71 sgg.

³⁴ Ricordiamo che, sempre nello studio dell'Artista, vennero rinvenuti dopo la sua

scomparsa oltre quattromila disegni a china, pastello e lapis, risalenti in gran parte al periodo 1930-1965.

³⁵ Più raramente, secondo la classificazione ora proposta, ad uno studio analitico aveva corrisposto un esito pittorico puntuale. Una rappresentativa eccezione, che nei decenni successivi diverrà regola, può essere vista, per esempio, nella più stretta relazione tra lo studio *Marabout*, del 1938 (fig. 9) ed il quasi speculare olio *Marabout* del 1939 (olio su tela, cm 54x64, in Bruno, Ciccuto, Dei, *Moses Levy – Le stagioni del colore* cit., tav. 102, p. 174). Qui, il linguaggio risultante dall'analisi si fa immediatamente fine, con poche varianti di ulteriore sintesi nell'olio (fig. 9bis).

³⁶ Lo studio ha sia dei precedenti, in un olio inedito del 1925, *Venditrici di stoffe*, ora di ubicazione ignota, sia dei frutti successivi, in diverse opere, sempre ad olio, fino al 1945.

³⁷ Al solo scopo di fornire prova dell'affermazione, suggeriamo di scorrere in rapida successione, a titolo di esempio, immagini quale il *Venditore di uccelli*, 1948, olio su faesite, cm 73x53, in Belluomini Pucci, *Moses Levy – "Ritornierà sul mare la dolcezza"* cit., p. 163; già prima lo sfondo del *Ritratto femminile*, 1945, olio su cartone, cm 27x22, *ibi*, 164; *Giostra con vasi di pesci*, 1948, olio su tela, cm 70x90, *ibi*, p. 166; *Venditore di palloncini*, 1950, olio su tela, cm 100x73, *ibi*, p. 168; *Giostra*, 1949, olio su faesite, cm 55x70, *ibi*, p. 171. E si confrontino infine, all'uopo, gli sfondi ed i tagli prospettici di *Manichino e vetrina*, 1946, olio su faesite, cm 65x53,5 (fig. 14).

³⁸ Esemplari in proposito i due studi proposti in Belluomini Pucci, *Moses Levy – "Ritornierà sul mare la dolcezza"* cit., *Giostra*, 1949, acquarello su cartoncino, cm 8x12,3, p. 170 e *Ombrelloni e figure*, 1949, acquarello su cartoncino, cm 12,5x20,5, p. 172.

Summary

The study aims to contribute to the reconstruction of a general critique of the artistic experience of Moses Levy (1885-1968) and to define the meaning of his watercolor works, demonstrating that Levy used them as an expressive tool for new languages and means of expression. This particular production is scarcely known by critics, since most of the works remained in possession of the author until his death

The essay followed a strictly phenomenological criterion, placing at the center of the analysis a significant selection of works, all unpublished. Due to consistency of method and lack of indisputable data, the comparative historiographic examination was deliberately limited to the few references that were useful to place the works in the appropriate historical context. The research demonstrated that the watercolor technique was the most important means of internal research for Levy, especially in the Paris, Tunis and Nice periods, between 1930 and 1945. Furthermore, through a close examination of the images, it was eventually argued that the expressive language of the artist moved progressively to a reductionist synthesis, confirmed by the analysis of his subsequent pictorial production, between 1940 and 1960. This made it possible to acknowledge an internal homogeneity and coherence in Levy's work, which developed, until its final results, as the work of an eclectic and skilled author of the twentieth century.

Raffaello Giolli. Un critico tra due secoli

Lorella Giudici

L'arte come ogni cosa che è, è una cosa seria.

Raffaello Giolli, 1916¹

Tra il 5 e il 6 gennaio del 1945 Raffaello Giolli muore nel campo di concentramento di Mauthausen, non aveva ancora cinquantasei anni. La sua scomparsa lascia nell'ambiente artistico un vuoto incolmabile.

I pittori continuano a dipingere. I negozi di colori continuano a vendere colori. E le mostre si continuano a fare. Ma dall'altra parte non c'è più Giolli. Amici, voi sentite che manca. Nessuno ci guarda le spalle. La pittura è nelle cornici. Nessuno entra e s'impasta a quei colori. Nessuno vi si brucia. Nessuno attraversa lo squallore di questi vuoti. Nessuno ha fede quando gli altri dubitano. Nessuno ha speranza quando gli altri hanno finito di sperare. Nessuno resta quando tutti se ne vanno e il pittore resta solo con la sua pittura, la pittura che non si capisce, la pittura che non trova consensi. Quante e quante volte Giolli ha compiuto questo dovere? La sua vita era della pittura.²

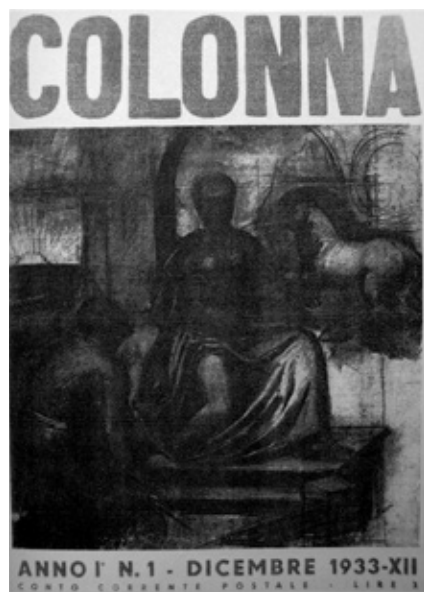
Giolli è l'anima più pura, più eletta che io abbia incontrato nella mia vita. Colto, attento al fare dell'arte, pensatore libero, preciso e responsabile, ha chiuso a Gusen in un forno omicida una vita che è esempio di rettitudine, di convinzione, di partecipazione attiva alla verità, all'autentico, all'essere del pensiero.³

Le testimonianze racchiudono definizioni preziose del Giolli critico d'arte: un «pensatore libero», che «s'impasta» con la pittura, che «ha fede», che non ha paura di scavare nei significati delle cose e che non pensa che l'arte sia solo quella benedetta dall'ufficialità. «La sua vita era della pittura» e l'ha vissuta con la consapevolezza di avere un dovere da compiere, anzi una missione: portare l'arte tra la gente.

Noi sappiamo che l'arte italiana ha dentro di sé una trascinante forza di vita, un destino imminente; e questo solo noi lo sappiamo per la nostra funzione di confessori delle sofferenze [...] noi che anche si sa di vivere se non proprio con una missione, almeno in una missione.⁴

All'aprirsi del XX secolo Giolli rivendica la centralità dell'uomo e della vita nella storia. Ma, dal momento che la vita e l'arte sono indissolubilmente legate (condizione che gli deriva dalle letture vichiane), anche l'arte deve tornare ad essere un punto di riferimento. La sua, però, non è la centralità del *vir* classico o una sfuggente idea di infinito, è semmai una sorta di spirito neoromantico imperniato sul sentimento e sull'azione. All'idea di un'eternità immobile, Giolli preferisce quella di un divenire perenne, così come riconosce una completa identità tra essere e pensiero, che rintraccia anche tra immanente e infinito, mescolando Bergson a Croce, Vico a Dithley. Per Giolli l'arte è idea e l'opera non è «illusione del vero», ma un organismo vitale e mistero.⁵

Idea non è Fantasia: ma esce dalla radice [greca] del verbo vedere. Aver delle idee vuol dire dunque: saper vedere.⁶



1. Copertina primo numero «Colonna», dicembre 1933.

Tutti i suoi interventi critici si muovono su due fronti per lui tutt'altro che inconciliabili: l'Ottocento lombardo (in particolare la pittura di Gola, Mancini, Ranzoni, Cremona e la scultura di Medardo Rosso, di Grandi e di Troubetzkoy, che pur essendo di origini russe Giolli lo adotta di diritto tra le voci lombarde) e il Novecento (soprattutto le opere di Sironi, Carrà, Funi, Wildt). Quei due secoli Giolli li ha vissuti entrambi (e non solo per ragioni biografiche), li ha amati e li ha difesi, perché ai suoi occhi, pur nelle loro plausibili diversità, sono stati espressione dell'italianità e dei sentimenti di un'epoca. Ricostruire oggi la figura di Raffaello Giolli critico e editore,⁷ a distanza di più di settant'anni dalla sua morte, quando ormai la sua immagine di uomo è sbiadita anche nel ricordo di chi l'aveva conosciuto, quando il mondo dell'arte e della critica si è quasi dimenticato di lui, significa percorrere l'unica via possibile: radunare i tanti testi che ci ha lasciato, unirli alle poche testimonianze sopravvissute e partire da lì per ricostruire il suo pensiero di teorico e il suo cammino di uomo.

Giolli era nato in Piemonte, ad Alessandria (1889), ma aveva scelto di vivere a Milano, la città che fin dai primi anni del XX secolo aveva accolto artisti, architetti e intellettuali da ogni parte d'Italia. Allora il dibattito culturale avveniva nei caffè (il Craja di via Filodrammatici, il Mokador di piazza Beccaria), negli studi degli artisti (e la via Solferino era la più affollata), nei salotti (la Sarfatti riceveva il mercoledì, Giolli il giovedì) e nelle gallerie: Arte, Pesaro, Bottega di Poesia, il Milione. A Milano Giolli c'era arrivato da ragazzo per frequentare il ginnasio e poi, dopo una laurea all'Università di Bologna, vi era tornato per cercare lavoro nel campo dell'editoria. I primi scritti sono del 1908 su «Rassegna d'Arte», la rivista fondata da Corrado Ricci nel 1901, alla quale collaboravano anche Vittorio Pica e un giovanissimo Roberto Longhi. Non sono interventi particolarmente significativi dal punto di vista critico, anzi il loro carattere acerbo li rende abbastanza lontani dal Giolli attento e incisivo della maturità, ma sono importanti per ricostruire gli anni della formazione.

Il contatto con Longhi, un sodalizio intellettuale che è continuato nel tempo, gli permette di assorbire gli insegnamenti venturiani, primo fra tutti il principio del «vedere e rivedere», con il quale l'iniziatore della moderna critica d'arte sottolineava l'indispensabilità della conoscenza diretta dell'opera, delle sue forme e della sua evoluzione.

Accanto a questi stimoli, anzi intellettualmente prima ancora di questi, c'erano le letture di Croce, Vico, Gentile, Ardigò e Bergson, ma anche l'impronta profonda di un'educazione cattolica, che lo porta a credere nell'inscindibilità della triade bello-bene-vero e nella sofferenza come passaggio necessario all'apprendimento, alla creazione artistica e come nutrimento dell'anima.

Nel 1920 esce *Art et Scolastique* di Maritain e Giolli è tra i primi appassionati lettori. Nel testo del filosofo francese il critico trova un'eco delle proprie idee e del concetto di arte come intrinseco legame con Dio e vi si identifica totalmente. In un impianto tomista e neoaristotelico (dove la bellezza è il prevalere della forma sulla materia), Maritain accoglie molte istanze del primitivismo e, allo stesso modo, fa suoi e sviscera alcuni problemi del moderno. Per lui, come per Giolli, ad esempio, l'arte è un'attività intellettuale e non una questione di mestiere, allo stesso modo in cui l'artista è un creatore e non un imitatore della realtà. Nelle sue disquisizioni il francese esalta l'armonia delle proporzioni e il senso poetico del frammento, eleva il Medioevo al livello più alto perché è un'epoca in cui l'artista svolge un compito morale e sociale e, al contrario, degrada il Rinascimento, perché massima decadenza del rapporto artista-Dio, dunque causa prima della perdita della spiritualità. L'arte è allieva di Dio, dice Maritain evocando però anche quel sentimento di *maladresse*, d'inadeguatezza, di goffaggine, che tanto si trova, ad esempio, nelle opere di Rouault.

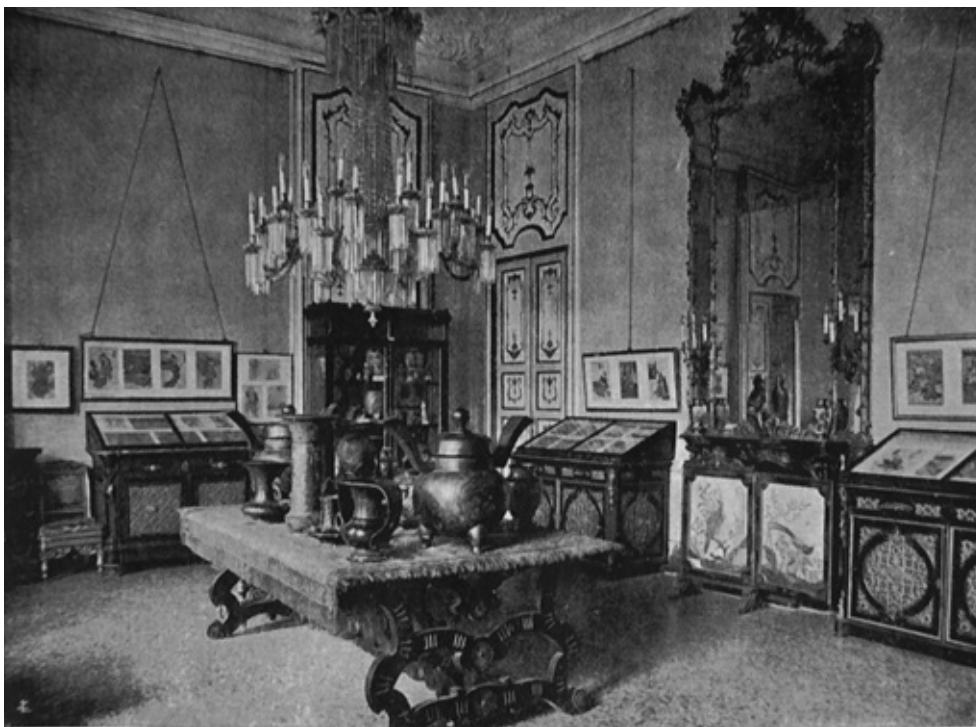
È facile allora comprendere come mai la storia dell'arte per Giolli non sia



2. Il vestibolo d'ingresso del Circolo d'Arte e d'Alta Cultura durante la mostra di arte orientale.

frutto di contrapposizioni e reazioni, bensì di evoluzioni, di moti interiori e di perenne divenire. La natura, il mondo e la vita sono quindi il pozzo a cui attingere, ma non per farne delle copie pedissequae, semmai per darne un'interpretazione originale e personale. E, qualora si dovesse parlare di coraltà, di movimento artistico, allora deve essere nell'accezione più ampia del termine e deve accogliere in sé tutte le espressioni senza uniformarle in uno stile, accettandone le diversità e cogliendone il vigore.

Quindi, così come la storia non è per Giolli fatta di società anonime e indistinte, ma di esseri umani vivi e pensanti, anche la storia dell'arte non è un'entità vaga e cumulativa, ma una fitta trama tessuta da tanti artisti diversi, ciascuno dei quali è però prima di tutto latore di se stesso, espressione



3. Una delle sale del Circolo d'Arte e d'Alta Cultura durante la mostra di arte orientale.

della propria individualità. E per metterla in atto ciascuno è libero di scegliere la forma e il contenuto che più gli piacciono.

L'artista ha tutti i diritti. Egli può misurar la sua anima facendosi il ritratto davanti allo specchio, vedendosi inconsapevolmente dentro la figura di Mosè o di Giuda, vivendo il suo dramma nell'opporre i chiaroscuri giganteschi d'una architettura terribile, sognando un mondo di cose diventate tutte chiare e semplici come respiri senza parole, come luci senza forma, non più cose. Noi sappiamo che le colonne di Michelangelo, e così il suo David, e così le sue linee non ci interessano in rapporto allo stile classico o alla Storia Sacra o ai teoremi geometrici, ma solo in rapporto a lui, a Michelangelo, a quel suo continuo strapparsi su tutte le forze avverse, misure arcane, inconsapevoli della sua vigoria, del suo mondo, della commozione che egli ha della vita.⁸

La forza dell'arte italiana è proprio nella diversità delle personalità che la compongono. Ecco perché Giolli non crede nei movimenti organizzati, nei proclami, nei manifesti. Non crede neppure alle grandi scansioni temporali e quando pensa all'Ottocento non pensa a un secolo, ma a Gola, a Ranzoni, a Mancini, a Troubetzkoy, a Cremona, a Mosè Bianchi. Così come quando parla di Novecento la sua mente va a Boccioni, a Sironi, a Carrà, a Marussig, a Campigli, a Casorati, a Fontana, a Martini. Per Giolli la storia, e con essa l'arte, è un'unità spirituale, fatta d'integrazioni, di arricchimenti e di superamenti. Perciò, in questo flusso continuo

Tintoretto e Segantini e Greco e Caravaggio e Ranzoni e tutti quegli altri non sono cento buone eccezioni ma [...] sono invece la verità che si continua a costruire, ad arricchire e superare e arricchire.⁹

Tutt'al più è il procedimento inverso che si può tentare di percorrere: in Ranzoni, in Gola, in Cremona Giolli legge le inquietudini e le incertezze di un periodo, così come nelle fermezze di Sironi, nei volumi di Carrà e nelle vaporosità di un Tosi trova le tensioni e le gravità di un'intera generazione. È su queste basi che, fin dagli anni Dieci, egli parla di movimento artistico lombardo, in nome del quale per tutta la vita combatterà una vera e propria crociata.

I contendenti di questa faticosa battaglia sono da un lato l'Ottocento italiano (o meglio lombardo) e dall'altro l'Impressionismo francese, una vera spina nel fianco. Vediamo di riassumerne brevemente i termini.

Sfogliando il regesto degli scritti, si nota quanta parte abbiano avuto i maestri della Scapigliatura milanese nel suo itinerario critico. Del resto, finanche per semplici ragioni biografiche è di loro che si occupa fin dall'inizio e subito ne diventa l'agguerrito paladino. Quando tutti non fanno altro che osannare la pittura di Renoir e di Degas, Giolli intenta una lunga e pressoché solitaria causa di riscatto del primato e dell'indipendenza della pittura scapigliata italiana nei confronti di quella francese.

Innanzitutto vede in Daniele Ranzoni il fondatore della moderna arte lombarda, poiché, se proprio si volesse cercare una priorità cronologica, la pittura di Ranzoni ha preceduto di almeno dieci anni gli esiti dell'Impressionismo d'oltralpe, lo ha fatto «con differente sostanza» e con l'unificazione di due opposte tendenze: «il colore centrifugo» e «la forma centripeta», laddove l'Impressionismo ha dipinto il «vero davanti al vero, come se la vita fosse negli occhi invece che nel cuore».¹⁰

È Giolli che nel 1923, in occasione della mostra di Ranzoni al Circolo d'Arte e d'Alta Cultura (una sorta di privata accademia delle arti che lui stesso aveva contribuito a fondare nel 1919) ne ricostruisce la cronologia delle opere e nel 1926 dedica al pittore (che per la cronaca muore poco più che cinquantenne nello stesso anno in cui Giolli nasce) un volume che è il primo studio organico e completo sulla pittura e sulla travagliata esistenza dell'artista intrese.



4. Copertina «Problemi d'arte attuale», novembre 1927.

5. Copertina «Problemi d'arte attuale», marzo 1929.

La grandezza di Ranzoni è nella purezza, nell'intimità del suo sogno. Non polemizza con le perizie astute e le sapienze solenni dell'accademia trionfante, né le respinge, semplicemente le ignora.¹¹

Quando contrappone l'arte italiana a quella francese, non è per rinnegare quest'ultima ma per dimostrare che le soffici pennellate di Cremona, i vibranti colori di Ranzoni o le disordinate ed energiche tacche del Gola non hanno nulla a che vedere con gli aneliti luminosi di un Monet o le superfici virgolettate di un Degas. La parola d'ordine è

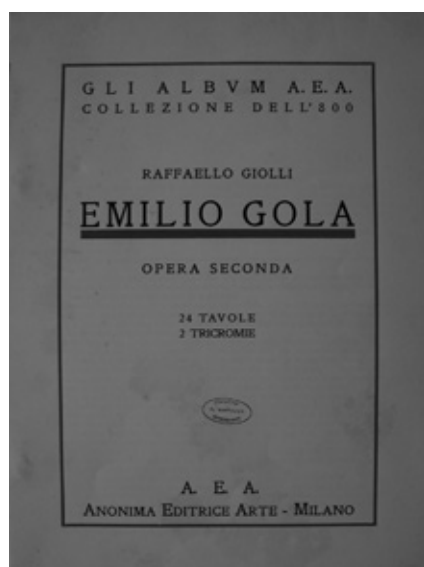
smentire che il rinnovamento italiano sia uscito da quello francese: per affermare che il rinnovamento italiano ha preceduto quello francese, e con una differente sostanza.¹²

Per argomentare le sue ragioni, prima di tutto fa notare una discrepanza cronologica: nel 1874, anno della prima mostra impressionista da Nadar, Ranzoni aveva già dieci anni di esperienza sulle spalle e due maestri che gli avevano preparato la strada: il Piccio e il Faruffini. Non solo, ci sono pure delle profonde differenze intrinseche all'arte. Vediamole alla luce delle teorie giolliane.

L'arte francese ha imboccato due direzioni diverse: da un lato si è caratterizzata per un'esasperata ricerca del colore (e tra queste file rientrano Monet, Renoir e Degas) e dall'altro per un'analisi della forma (e qui non può che esserci Cézanne). Dal colore però essi hanno scorporato qualsiasi guizzo di vita, lasciandolo vibrare solo come sfarfallio luminoso e ne hanno fatto una mera analisi percettiva. Sull'altro versante le composizioni del maestro di Aix sono rigide masse architettoniche, spiritualmente aride, che indagano le cose per la loro struttura e non per capirne le spinte motivazionali.¹³

La via degli italiani, invece, è più complessa perché nasce dalla conciliazione del «tentativo plastico» con il «tentativo del colore vibrante» che ha portato a risolvere problemi che l'Impressionismo non si è nemmeno posto:

Problemi di una plastica che nella profondità della luce non perda l'immanenza della massa ma anzi veda fino alla sensibilità desta di tutti i particolari, a tutta l'unità vitale, che è unità e non astrazione. Problema di un colore che nella diffusione della limpidezza non s'indebolisca senza corpo ma, come più limpido, vibri anche, nella saldezza della costruzione pittorica, più intenso: limpido ma non fiacco, robusto ma non nero. [...] Chiari ma non superficiali, profondi ma non oscuri.¹⁴



6. Copertina della monografia dedicata a Gola, Milano 1929.

Le ragioni dei lombardi sono più attendibili in quanto nei visionari verdi cremoniani, nelle ciprie e nei dorati ranzoniani, in quella pioggia disordinata di segni Giolli vi vede oltre che una motivazione intima e psicologica, una spiegazione per così dire storico-caratteriale. Dal momento che, come abbiamo già avuto modo di dire, l'arte è legata alla vita è ovvio che periodi di maggiore tranquillità producono una pittura chiara e nitida, ma «quando l'anima [...] si rompe nello sforzo della conquista, nelle attese e nelle speranze, allora forse la sua moralità è ancora più vibrante. In una dinamica fatica di accensioni senza riposo».¹⁵ E l'arte che esce dal travaglio non può che essere agitata, irrequieta o, per usare una sua definizione, « lirica ». E gli ultimi decenni dell'Ottocento sono stati tra i più tormentati della nostra storia.

Si comprende come alla base della polemica giolliana (soprattutto negli anni in cui è più viva, vale a dire fino a tutti gli anni Venti, poi andrà attenuandosi, ma senza mai estinguersi), ci sia, comune a tanti intellettuali del tempo, anche il desiderio di trovare quella spinta nazionalistica che non faccia esistere un'Italia unita solo sulla carta, ma nello spirito e nella coscienza. E, in linea con Carrà e con de Chirico, a guerra ancora in corso, il sentimento della nazione e l'amore per la grande arte italiana fa scrivere a Giolli un accorato appello ai giovani artisti:

Non per mettere i giovani con gli occhi addosso a questa vecchia pittura lombarda perché la imitino. Essa ci ha già empito l'animo che davvero, per i giovani, seguirla in confronto sarebbe, oltre che sterile, rischioso. No. Essi non devono guardare Ranzoni più di Leonardo. Ma non devono guardare Duccio o Cézanne. Debbono guardare solo in se stessi: sapendo, se vogliono essere istruiti, e solo per rispettarla e così vivere con l'animo [...] più pieno d'amore, che nel loro spirito s'incentra la storia di tutti i secoli.¹⁶

Dalla seconda metà degli anni Venti fino ancora a tutti gli anni Trenta (anche se in misura minore, forse per la frequentazione di Edoardo Persico,¹⁷ notoriamente filo impressionista), in un momento in cui la realtà artistica milanese andava complicandosi (con il Ritorno all'ordine, il Chiarismo, l'Astrattismo) Giolli si terrà fermo sulle sue posizioni, ma non si sottrarrà alla responsabilità dei tempi che cambiano. E, se ancora nel 1923, quando sta per prendere forma il gruppo del Novecento Italiano, scrive:

Ma comincia anche a diventar chiaro che l'impressionismo non è la Mecca, e che il pittore può anche andar più in là, e dopo essersi riprese vive tutte le sue elementari sensibilità, può costruire, e comporre, e persino ricordarsi d'essere un uomo, ed esprimere. Insomma [...] ci accorgiamo che dopo essere stati con Cézanne, si può ripensare al Greco e al Tintoretto, e magari anche a Raffaello.¹⁸

Nel 1931 gioca l'ultima carta e offre ai suoi lettori un'analisi comparata della pittura francese con i quadri di Gola, nella quale, dopo aver individuato le linee guida nella pittura goliana è pronto a rintracciarle anche in quel pulviscolo atmosferico che è la pittura impressionista e che tutti si ostinano a osannare come l'arte dell'istinto, quando invece

L'impressionista più impressionista, che desfa la vita per ascoltare la sola impressione, che desfa del quadro non solo l'architetture ma anche le plasticità tangibili, per viver solo nel brivido d'un radioso pulviscolo atmosferico, immerso e perpetuo in un totale en plein air, palpito diffuso, vibrazione scorrente, ha anch'esso, magari a suo dispetto, il suo organismo e il suo schema [...]. Ormai chi crede più al ritratto degl'impressionisti in veste d'anarchici esplosivi?¹⁹

Storicamente, all'alba degli anni Trenta, non è più il momento di appellarsi all'idea di nazionalità, non è nemmeno più necessario rivendicare un posto dell'arte italiana nel mondo (visto che i lavori dei novecentisti hanno fatto il giro d'Europa e d'America), è però ancora fondamentale combattere contro

l'idea di un Ottocento provinciale e sottolineare che «Zandomeneghi non è un Degas ridotto».²⁰

Il rammarico che Giolli si porterà sempre appresso è di non essere riuscito a scuotere l'apatia e l'indifferenza di una società che, con la sua indolenza e la mancanza di fiducia nelle proprie forze, ha firmato la *Disfatta dell'Ottocento*. Così lo scrittore intollererà la sua ultima fatica letteraria: un lungo trattato di analisi politico-sociale, più che estetica, dei mali che hanno vinto il sentimento di un'epoca. La società che aveva la responsabilità di traghettare da un secolo all'altro le radici della propria cultura, l'orgoglio dell'appartenenza a una nazione e la primogenitura italiana della pittura moderna, ha fallito. Il libro, uscito postumo e molto rivisto nello stile (a cura di Rosa Menni²¹ e Claudio Pavone), diviene allora l'emblema di una lezione, se non di storia, almeno di morale.

Per questo suo accorato attaccamento alla causa ottocentesca, Giolli per lungo tempo è stato visto dalla critica solo come il difensore del XIX secolo e questo se da un lato corrisponde a verità, dall'altro ha portato a trascurare un aspetto della sua attività di critico che è tutt'altro che marginale: l'attenzione per l'arte del proprio tempo. Quella di Giolli è stata una delle voci più impegnate, vive e presenti tra la critica militante della prima metà del XX secolo. È sufficiente scorrere la lunga bibliografia che ci ha lasciato per accorgersi della sua partecipazione, che gli ha fatto approfondire il lavoro dei grandi (ad esempio de Chirico, Fontana, Arturo Martini, Campigli, Sironi, Bucci, solo per citarne alcuni), ma anche di quelli che le pagine di storia hanno poi subito dimenticato: da Calderara a Cappello, da Bazzi a Giandante X. Il rapporto di Giolli con il suo secolo si caratterizza per un approccio per così dire problematico, nel senso che il critico non accetta mai passivamente quello che vede e inizialmente si pone sempre con un atteggiamento dubitativo: «L'arte è vita: e [...] dev'essere intesa come problema», diceva. Non è un caso che, come vedremo, la sua prima rivista s'intitolerà proprio «Problemi d'arte attuale». Infatti, i suoi primi contatti con le opere dei contemporanei sono spesso burberi e sospettosi. Ad esempio, non ha mai fatto mistero della sua avversione per il Futurismo che per lui «non è che una sfacciata confusione d'idee straniere e di cose artificiali».²² Ma, se il primo giudizio è negativo non è mai un *out out*, come è accaduto con le opere che de Chirico aveva esposto alla Galleria Arte di Milano nel febbraio del 1921 e sulle quali Giolli fa uscire un feroce articolo intitolato *Il pittore e la scimmia*. Nel tempo, però, le rivaluta riservando al Maestro di Volos pagine di lodi e sincera ammirazione: nel 1934, quando lo include nella revisione del Novecento (una serie di articoli usciti su «L'Ambrosiano») e poi ancora nel 1938, quando dall'America de Chirico si trasferisce a Milano e ad accoglierlo trova le entusiaste parole che l'alessandrino ha per i suoi «Cavalli dell'Ellesponto», quadri in cui il colore «tumultua», è «palpitante».²³

Maggiormente significativo è, invece, il travaglio che ha portato Giolli verso gli artisti del Novecento Italiano, la compagine radunatasi attorno a Margherita Sarfatti e divenuta l'emblema del Ritorno all'ordine in Italia.²⁴ Un punto questo che merita di essere analizzato nel dettaglio.

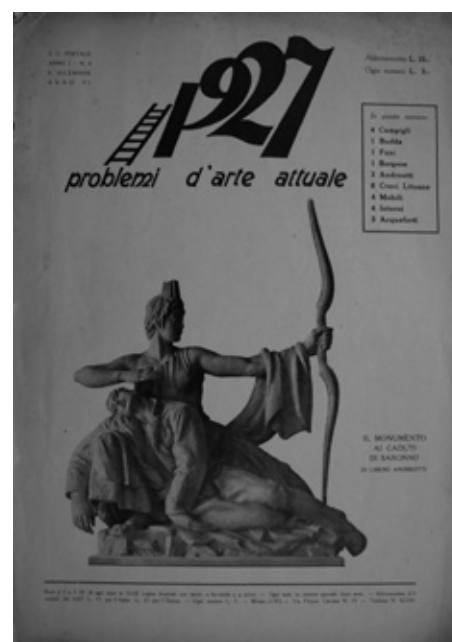
È il dicembre del 1922 e nella vetrina della galleria di Lino Pesaro, sulla centralissima via Manzoni (al piano terra di Palazzo Poldi Pezzoli), si alternano – con cadenza settimanale – le opere di sette artisti: Mario Sironi, Achille Funi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba, Piero Marussig e Ubaldo Oppi. Sono i «Sette pittori del Novecento», ovvero il primo nucleo di quello che, di lì a poco, sarà ufficialmente riconosciuto come il Novecento Italiano. Non il solito manifesto, ma un vero e proprio contratto lega gli artisti tra loro. L'accordo prevede: l'impegno di Pesaro a cedere loro gratuitamente la vetrina e a finanziare le pubblicazioni degli eventi, il vincolo di ciascun artista a non esporre singolarmente in altri luoghi e una cassa comune per finanziare altre iniziative. Di questa trovata, abbondante-



7. Raffaello Giolli.

8. Prima copertina di «Problemi d'arte attuale», ottobre 1927.

9. Copertina «Problemi d'arte attuale», dicembre 1927.



mente diffusa dalla Sarfatti e da Carrà sulle pagine dei rispettivi quotidiani («Il Popolo d'Italia» e «L'Ambrosiano»), Giolli non ne fa parola. Del resto non aveva commentato nemmeno la mostra apertasi a gennaio a Bottega di Poesia (con Carrà, Tosi, Oppi, Marussig, Funi e Saliotti) e, della medesima galleria, aveva ignorato pure la collettiva (apertasi in novembre) con Oppi, Malerba, Funi, Marussig, Tosi, Saliotti e Dudreville. Questo suo silenzio, lui sempre attento a annunciare e analizzare i fatti che accadono in città, desta qualche sospetto.

Giolli non proferisce verbo, ma non si può dire che non conosca gli artisti coinvolti: di tutti loro aveva già avuto modo di parlare fin dal 1919. L'occasione di scendere in campo si presenta nel 1924 quando, sulle pagine de «La Sera» recensendo la Biennale di Venezia, esterna le sue perplessità di fronte ai quadri «austeri, gravi, talora sontuosi, più spesso limpidi e aperti in una franca lealtà» dei Novecentisti.²⁵ All'inizio gli risulta difficile conciliare queste solidità, questa vita bloccata in un'immobile eternità con l'idea del divenire, della storia come flusso, di pittura come palpito dello spirito. In quelle forme rinascimentali intravede piuttosto il pericolo di una moda e il rischio di raggiungere il classicismo per la via di una «accademica convinzione più che d'integrante superamento» poiché per Giolli «è nell'impeto della creazione che la storia prosegue, e non nelle trovate dei giovani».²⁶ Non passa nemmeno una settimana e, sulle medesime colonne precisa:

Non dei propositi o delle forme siamo diffidenti, ma dei risultati, che se pure assai spesso nobili e solenni, raffinati e accattivanti, non ci sembrano poi così spinti dalle necessità del cuore, dalla passione creante, dalla storia ineluttabile, da poterli davvero dichiarare, come presumono, segni del tempo piuttosto che non curiose divagazioni teoriche.²⁷

Povero Giolli. All'inizio dev'essere stato faticoso accettare il fatto che ormai tutta l'Europa era percorsa da questa spinta "ritornante", e non tanto per la forma (in fondo era un modo come un altro per ritrovare le radici italiane), ma per la sostanza: al soffio vitale si sostituiva la fissità, al guizzo fremente del colore subentrava la sintesi della linea, al flusso delle pennellate succedeva l'ordine imposto dai volumi. Eppure, nonostante ciò, quella di Giolli non è mai stata una battaglia contro il Novecento, non ha mai voluto essere una ribellione alle scelte artistiche del gruppo, piuttosto per lui è stata una lenta conversione, in nome dello «stato d'animo di una generazione»,²⁸ in

nome di quella tesi evoluzionistica e integrativa della storia in cui aveva sempre creduto.

L'opportunità per riprendere l'argomento gli arriva nel gennaio del 1925, con la recensione della mostra dei "Venti Artisti Italiani" alla Pesaro. Il pezzo, che porta il significativo titolo di *Fra si fatte: l'Anti-impressionismo*, nell'insieme ribadisce i punti già evidenziati in passato: mette in guardia dal pericolo di leggere l'arte attraverso il dictact di etichette convenzionali, ma sottolinea anche il vizio di un pensiero che pretende di fondarsi sull'intransigenza e su posizioni nettamente opposte all'«infernale tumulto d'impulsi» che è stato l'Impressionismo italiano. Soprattutto, Giolli comprende che il difetto sta nella forma e non nei contenuti. Se si continua a guardare al Novecento come a una reazione nei confronti di una pittura che in Italia non è mai esistita e che, dunque, gli artisti non hanno mai posseduto, si rischia di perdersi in inutili teorie, la cosa migliore è guardare al Novecento come a un'esigenza generazionale evolutiva e alle prove dei suoi adepti come a «respiri dell'anima».²⁹

Messa nero su bianco, la sua posizione gli appare più chiara e soprattutto è un giusto compromesso verso quelli che sono sempre stati i suoi principi. Da questo momento si calerà sempre più nel clima novecentista, argomentandone i dogmi, collaborando all'organizzazione delle mostre, comprendendone contenuti e limiti, anzi da subito ne aveva messo in evidenza i problemi reali a cui l'arte, e con essa la società, potevano andare incontro, complicazioni che si possono ora sintetizzare in questo pensiero: «vivere e non fingere, creare e non ricalcare, essere noi».³⁰

Ma il vero nodo gordiano è un altro: «giungere a stabilire i pesi, le masse, i volumi, forse anche le misure, quel che finora insomma si diceva 'forma' e che ora si vuole intendere che sia forma salda e non finta», ma «non basta chiudere gli occhi al tremito della carne, o carezzare i nudi femminei con piastre di rame, per diventare puri. Per diventare puri occorre lo spirito».³¹

L'arte vive come emozione lirica, ma «rappresenta un'umanità che vive anche come pensiero» e come tale deve accettare l'uno e l'altro.³² Non tutti gli artisti riuniti dalla Sarfatti sono riusciti in questa difficile alchimia, anzi per Giolli sono pochi coloro che hanno saputo unire in un perfetto equilibrio forma e spirito, passato e presente, tradizione e invenzione: Bucci, Wildt, Sironi, Carrà, Marussig (anche se con qualche riserva) e Funi. Gli altri, per quanto apprezzabili, si sono lasciati conquistare ora dall'una ora dall'altro senza mai giungere, o molto raramente, a una completa armonia.³³



10. Copertina «Problemi d'arte attuale», aprile 1928.

11. Copertina «Problemi d'arte attuale», ottobre-novembre 1928.



12. Copertina «Poligono», aprile 1930.

Intanto, al lavoro di penna, Giolli affianca quello, ancor più impegnativo, di editore nella convinzione che solo così si potrà presentare degnamente all'Europa gli ultimi due secoli dell'arte italiana:

Noi non siamo andati apposta a Parigi per conoscere Degas e Matisse: ma i francesi ce li hanno cortesemente portati a domicilio. E noi dobbiamo stampare dieci milioni di volte i più bei quadri di Ranzoni e di Fattori per spedirli a casa di tutti, a Londra e a Parigi.³⁴

Così, dopo l'estate del 1927, l'audace trentaseienne raccoglie tutte le sue forze e, con uno sforzo economico non indifferente, il 20 ottobre fa uscire il primo numero di «Problemi d'arte attuale». Il logo è disegnato da Marcello Nizzoli ed è formato da due blocchi: uno numerico (variabile di anno in anno) e uno stabile, verbale, su cui il primo poggia come su di un piedistallo. In copertina, sotto il gigantesco 1927, un disegno di Gio' Ponti, della serie *Conversazione classica* per le ceramiche di Richard-Ginori. La scelta attesta l'interesse che la rivista prometteva di avere per tutti i campi dell'arte, cinema compreso, con un modello editoriale che sarà caro anche al Bauhaus.

La redazione è in via Carcano 19, in pratica nella sua abitazione. Per il momento a scrivere, comporre, impaginare e dirigere c'è principalmente lui (verrebbe da pensare esclusivamente, se non fossimo certi della presenza al suo fianco, da subito, di Gio' Ponti, futuro ideatore di «Domus»). La rivista, stampata nelle officine grafiche Lucini, promette una divulgazione bimestrale (in realtà subirà spesso ritardi e accorpamenti) e, al modico prezzo di 3 lire a numero, offre dalle 12 alle 20 pagine illustrate con tavole a facsimile o a colori, un formato tabloid, una grafica curata e un linguaggio divulgativo. Dopo cinque numeri, nell'uscita dell'ultimo mese del 1927, il direttore decide di fare qualche piccola modifica: inserisce il colore nella scritta di copertina, rende più stilizzato il nome della testata e, come è nel suo stile, ne parla al suo pubblico e spiega, passo dopo passo, le modifiche in atto. Ma proprio attraverso questo canale comunicativo arrivano anche le lamentele, alcune di queste porteranno, nel novembre del 1929 a un cambiamento sostanziale: «Problemi d'arte attuale» viene tramutato in «Poligono». Ai lettori non andava giù quella parola sibillina, “problemi”, scritta proprio nel titolo. E per l'occasione si rinnova il look della copertina, che continua ad essere occupata da disegni, ma da adesso in poi saranno a tutta pagina e profilati del medesimo colore scelto per scrivere il nome della testata, colore che ogni volta sarà diverso. Dietro a «Poligono» c'è l'Anonima Editrice Arte, una casa che ha collegamenti con la Francia, che può contare su più inserzionisti, che si avvale della collaborazione di altre forbite penne come Somarè, Pica, Ludovici e di scrittori stranieri. Sul numero d'aprile (1930), ad esempio, esce uno scritto di Jacques Maritain su Rouault.

Da queste pagine si avverte sempre di più il fiuto di Giolli per le cose che gli accadono intorno: continua a sostenere l'Ottocento, non dimentica il Novecento, ma di questo adesso guarda più alle frange marginali, ad artisti e intellettuali che in quegli anni cominciano a gravitare attorno a Edoardo Persico (che collaborerà più volte con Giolli) e alla sua Galleria del Milione. I primitivi (come Garbari, ai disegni del quale Giolli lascia largo spazio), il gruppo dei Sei di Torino, i pensieri di Maritain, le sculture di Archipenko, le nuove architetture milanesi (come il palazzo di Muzio per l'Università Cattolica) si conquistano le pagine di una delle riviste più d'avanguardia nell'Italia di allora.

«Poligono» uscirà solo fino a marzo del 1931, anche se, come racconta lo stesso Giolli, per almeno due mesi

S'è continuato a stampare. Soltanto, i numeri (e ce n'è uno molto bello, con Boccioni e Fugita, Sartoris e Canova, e con tutta la storia delle mostre di Poligono e dei quadri donati dagli artisti; e un altro su R [omolo]. Romani) sono restati in tipografia.³⁵

Non ci sono più soldi, ma tra le righe si avverte anche un leggero disagio, si ha l'impressione che Giolli si senta costretto a muoversi con più cautela. Chiusi i battenti di «Poligono», l'infaticabile alessandrino prosegue la sua attività critica su «Cronache Latine». Vorrebbe collaborare con altre testate, ma nessuno pare accogliere questo desiderio, anzi qualcuno (di cui non rivela il nome) gli risponde: «La inviterei a scrivere, se, però, volesse scegliere temi non moderni. Il pubblico è disorientato».³⁶

Rinunciare alla modernità è per Giolli impossibile e deciso più che mai a non cedere alle minacce di qualsivoglia direttore, Giolli fa l'ennesimo tentativo editoriale e il 15 marzo 1933 esce con il primo numero di «Vetrina». Cosa si propone lo chiarisce nell'editoriale d'apertura.

Noi speriamo che a guardare in questa «Vetrina» qualcuno si chiarisca qualche idea. Qui, fra le molte manifestazioni della vita d'arte, si fa una cernita delicata e amorevole delle più significative; e non soltanto con notiziari pronti e completi qui si vuole avviare il pubblico nel cosiddetto labirinto di questa tumultuosa vita, ma vi si vogliono mettere in chiaro, scoprire a luce di ribalta le idee più vive e le discussioni più utili.³⁷

La nuova creatura è un giornale minimale, rigorosamente in bianco e nero, senza nemmeno la rilegatura e, a dimostrazione che è pronto a sovvertire anche i normali parametri, inverte persino l'ordine consueto della copertina facendo migrare il nome della testata e le informazioni di rito nella quarta pagina e lasciando a un disegno di Martini il compito di catturare l'attenzione dei lettori. La redazione è ora in via Giuriati 16 e la stamperia è la tipografia Turani, di via Friuli. Ogni numero è in vendita a 2,50 lire, mentre l'abbonamento annuale (di 20 numeri) è di lire 30. La verità è che non arriverà alla fine dell'anno, anzi è probabile che quello sia l'unico numero uscito, in ogni caso in agosto è già in circolazione il primo numero di «Colosseo»: l'ultima fatica editoriale di Giolli.

La neonata rivista, diversamente dalle precedenti, è un mensile e ha come sottotitolo la semplice dicitura: *architettura arredamento*, settori che verranno sempre più perlustrati dall'abile penna di Raffaello. Accanto a sé, come condirettore, ha Arnaldo Baronj, probabilmente il socio finanziatore di tutta l'impresa, e la redazione è in via Carcano 13. I caratteri e l'impaginazione sono quelli di «Vetrina», anzi nel primo numero ci sono quasi gli stessi argomenti: lo scritto di Giolli sull'arte birmana, il bel disegno di Martini, ma in formato più piccolo, e i disegni della vetrata di Sironi sono in coda a quelli dell'affresco da lui realizzato per la Triennale.

Ma da dove viene questo nome classico per una rivista che vuole essere aperta all'arte contemporanea?

«'Colosseo' con questo suo grandioso nome romano, è soprattutto una rivista di architettura e d'arredamento, e viene a rincalzo d'una polemica già avviata». Tant'è che largo spazio ha la mostra della V Triennale, tutta dedicata al tema della pittura murale.

Dopo un anno, a dicembre del 1934, la rivista si fonda con «Colonna» e nasce, in un breve sodalizio editoriale «Colosseo-Colonna», una combinazione tra antico e moderno e alla direzione c'è sempre Giolli. Anche quest'impresa ha il tempo contato: dopo solo due numeri – l'ultimo è del gennaio 1935 – è costretta a chiudere i battenti.

Intanto, il 30 giugno dello stesso anno era uscito l'ultimo articolo di Giolli su «L'Ambrosiano». Continua però a pubblicare le sue recensioni e le sue analisi su «Domus», una collaborazione avviata da marzo 1939 e che ospiterà la sua nuova rubrica intitolata «Cronaca della vita artistica italiana». Ma sono tempi duri, la guerra è alle porte e la posizione di Giolli si fa sempre più difficile. L'amico Persico viene trovato morto nel bagno di casa in circostanze misteriose (11 gennaio 1936); con l'adesione dell'Italia alle leggi



13. Copertina «Problemi d'arte attuale», gennaio-febbraio 1929.

14. Prima copertina di «Vetrina», marzo 1933.



15. Inaugurazione della mostra *22 artistes italiens modernes*, Galerie Georges Bernheim, Parigi, 4 marzo 1932. Raffello Giolli è il terzo a sinistra, vicino a Vittorio E. Barbaroux.



razziali, Margherita Sarfatti è costretta ad abbandonare il Paese e a rifugiarsi in America Latina; i giornali e le riviste faticano a sopravvivere in un clima di austerità economica e culturale.

Il 4 luglio 1940 Giolli viene arrestato dall'OVRA ed è internato con il figlio Paolo a Istonio Marittimo, in Abruzzo. A febbraio lascia il campo e gli viene imposto il domicilio coatto a Senago. Qualche giorno dopo ottiene il permesso di raggiungere la famiglia a Vacciago, sul lago d'Orta. Lì, con l'amico artista Antonio Calderara, tiene lezioni per i giovani del posto, ma l'attività viene fermata dalle autorità che sospettano un focolaio antifascista.

Dopo un anno di silenzio appare su «Domus» un articolo siglato con una semplice "G" puntata. Il pezzo è dedicato allo scultore Luigi Broggin.³⁸ Lo stesso semi anonimato lo mantiene per Lilloni e per Spilimbergo.³⁹

Il 25 luglio del 1942, in piena guerra, Giolli torna a vivere a Milano con la moglie. Il sospetto della questura era fondato, in effetti Giolli era in contatto con il movimento partigiano della Val d'Ossola e nel settembre del 1942 cerca di costituire un gruppo clandestino antifascista che ha come nome di



16. Inaugurazione della mostra *22 artistes italiens modernes*, Galerie Georges Bernheim, Parigi, 4 marzo 1932. Raffello Giolli è il quarto a destra, vicino a Vittorio E. Barbaroux.

battaglia "Giusto". Con interventi politici firmati con uno pseudonimo, collabora anche con «L'Avanti!» che in questi anni di regime esce clandestinamente.

I suoi scritti sull'arte sono ora sempre più rari, qualche recensione su «Domus», qualche articolo su «Casabella». Con «Domus» esce anche la sua monografia su Spilimbergo (1943) e con Salimbeni quella su Calderara (1944).

Il 13 settembre 1944 Giolli e Carrieri s'incontrano in piazza Belgioioso davanti alla casa di Manzoni. Carrieri ricorda così quel momento:

Le cose andavano male. Lutti e deportazioni, la guerra stagnava sugli appennini. Giolli sorrise e disse che aveva fede. Aveva fede nell'uomo e non nella guerra. E tornò a sorridere. Perché Giolli non sapeva far niente senza sorridere. Il sorriso era la sua speranza. Una speranza che rinfrancava la terra.⁴⁰

La notte del giorno dopo Giolli è arrestato dalla legione Muti. Lui e Rosa vengono portati al comando di via Rovello. Giolli viene brutalmente picchiato. I capi d'accusa sono il dattiloscritto della *Disfatta dell'Ottocento*, uno studio su *L'arte secondo Marx e Engels* e uno scritto sulla *Vita di Pisacane*, cui stava lavorando. Il mattino seguente a loro si aggiunge il figlio Federico. Per fuggire all'ennesimo pestaggio Giolli si getta da un cavedio. Con il corpo frantumato in più punti, è trasferito a San Vittore. Rosa viene rilasciata. Paolo, dopo essere stato deportato prima in Grecia e poi in Cecoslovacchia, viene liberato, mentre Ferdinando non ce la fa: viene fucilato a Villeneuve. Raffaello è deportato a Mauthausen e vani saranno i tentativi dell'amico e pittore Aldo Carpi, anche lui prigioniero nel Blocco 31, per trovarlo:

Povero piccolo Giolli, chissà quanto avrà pensato a me e come si sarà sentito non vedendomi. Povero me che l'avrei abbracciato con tanto affetto: un vecchio amico di Milano incontrato a Gusen.⁴¹

Note

¹ R. Giolli, *Parole di giovani*, in «Pagine d'Arte», IV, 11, Milano, 15 giugno 1916, p. 83.

² R. Carrieri, *Forme*, Milano Sera editrice, Milano 1949, pp. 9-10.

³ A. Calderara, ora in F. Gualdoni, L. Giudici, *Calderara*, Mazzotta, Milano 1997, p. 20.

⁴ R. Giolli, *Cronache d'arte. La Biennale di Brera. Le opere*, in «La Sera», 262, Milano, 5 novembre 1925, p. 3.

⁵ Id., *Cronache d'arte. Boccioni*, in «La Sera», 63, Milano, 13 marzo 1924, p. 4 e *Cronache d'arte. La Biennale di Brera. Le opere cit.*, p. 3.

⁶ Id., *Profezie*, in «Pagine d'Arte», V, 4, Milano, 15 aprile 1917, p. 75.

⁷ Su Giolli teorico dell'architettura resta mi liare il contributo di Cesare De Seta a cui si rimanda per un approfondimento: C. De Seta, *Il destino dell'architettura: Persico, Giolli, Pagano*, Laterza, Bari 1985.

⁸ R. Giolli, in «Colosseo-Colonna», gennaio 1935, p.n.n. Preziosa, in questo senso è anche la testimonianza di Giulia Veronese che ricorda: «Salvare l'artista, difenderlo, riconoscergli il diritto di scegliere la forma della propria intima rivolta ed accettarla comunque per valida, cioè credere nell'artista e in lui solo, era la missione, venata di romanticismo, cui Giolli aveva votato i propri giorni».

Cfr. G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, Libreria Editrice, Milano 1953, p. 30.

⁹ R. Giolli, *Pittura in stile*, in «Vita d'Arte», 10, Milano, ottobre 1916, p. 171.

¹⁰ Id., *Esposizione d'arte. Emile Bernard*, in «La Sera», 250, Milano, 20 ottobre 1926, p. 3.

¹¹ Id., *Ranzoni*, L'Esame Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1926, p. 12.

¹² Id., *Elaborazioni plastiche della pittura lombarda*, in «Vita d'Arte», XIII, 6, Milano, settembre 1914, p. 193.

¹³ Su Cézanne Giolli cambierà idea solo quando lo vedrà dal vero, prima a Venezia (alla Biennale del 1920) e poi a Parigi. Per gli scritti di Giolli su Cézanne si vedano anche *Quelli che si discutono. III. Cézanne a uso del pubblico e dei giovani*, in «Pagine d'Arte», III, 8, Milano, 30 aprile 1915, pp. 65-66 e *All'Esposizione Internazionale di Venezia. Da Carpaccio a Cézanne*, in «La Sera», 120, Milano, 20 maggio 1920, p. 3.

¹⁴ Id., *Elaborazioni plastiche della pittura lombarda*, in «Vita d'Arte», XIII, 6, Milano, settembre 1914, p. 195.

¹⁵ Id., *All'Esposizione Internazionale di Venezia. Il neutro che dipinge. III*, in «La Sera», 133, Milano, 5 giugno 1920, p. 4.



17. Copertina di «Problemi d'arte attuale», dicembre 1927.

- ¹⁶ Id., *Pittura in stile*, in «Vita d'Arte», XIV, 10, Milano, ottobre 1916, p. 183.
- ¹⁷ Critico e storico dell'arte, architetto e teorico dell'architettura, appassionato sostenitore dell'impressionismo, Edoardo Persico (1900-1936) era arrivato a Milano da Napoli alla fine degli anni Venti e aveva raccolto intorno a sé quegli artisti che non si riconoscevano nelle solidità del Novecento sarfattiano e preferivano il colore al disegno, la pennellata vibrata e emotiva alle stesure piatte e cupe dei Novecentisti o quelli che mettevano accenti primitivisti nelle loro composizioni. Su Persico si veda E. Pontiggia, *Persico e gli artisti (1929-1936). Il percorso di un critico dall'Impressionismo al primitivismo*, Electa, Milano 1998.
- ¹⁸ R. Giolli, *Cronache d'arte. Alla Galleria Pesaro. Al di là della pittura*, in «La Sera», 26, Milano, 30 gennaio 1923, p. 2.
- ¹⁹ Id., *Schemi Cronache d'arte. Alla Galleria Pesaro. Al di là della pittura*, in «La Sera», 26, Milano, 30 gennaio 1923, p. 2; Id., *Schemi*, in «Poligono», I, 1, Milano, gennaio 1931, p. 59.
- ²⁰ Id., *Contributi all'800. Il ritorno di Zandomenighi*, in «1929. Problemi d'arte attuale», III, 1-2, Milano, gennaio-febbraio 1929, p. 26.
- ²¹ Pittrice, disegnatrice di tessuti oltre che collaboratrice di numerose testate artistiche e letterarie, Rosa Menni è la moglie di Giolli. I due si erano sposati il 25 febbraio 1920. Dal loro matrimonio nasceranno tre figli: Paolo, Federico e Ferdinando.
- ²² Id., *A Milano. I futuristi alla Galleria Centrale*, in «Pagine d'Arte», VII, 5, Milano, maggio 1919, p. 42.
- ²³ Il primo articolo è uscito il 19 febbraio 1921 su «La Sera» e il secondo, *Ritorno di de Chirico*, su «Domus», 123, Milano, marzo 1938, p. 72. Per un approfondimento sui rapporti tra de Chirico e Giolli si rimanda al mio saggio *Giorgio de Chirico e Raffaello Giolli. Un pittore e un critico nella Milano tra le due guerre: una storia inedita*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 14-16, 2016, Maretti, Roma 2017, pp. 195-205.
- ²⁴ Sul Ritorno all'Ordine si veda E. Pontiggia, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Bruno Mondadori, Milano 2008; E. Pontiggia, *Il Ritorno all'ordine*, Abscondita, Milano 2005.
- ²⁵ R. Giolli, *Alla Biennale di Venezia. L'accademia trionfante*, in «La Sera», 110, Milano, 8 maggio 1924, p. 3.
- ²⁶ *Ibidem*. È lo stesso motivo che gli aveva impedito di accettare le bizzarre futuriste.
- ²⁷ Id., *Alla Biennale di Venezia. La disputa dell'impressionismo*, in «La Sera», 115, Milano, 14 maggio 1924, p. 3.
- ²⁸ *Ibidem*. E prosegue: «Continuare senza rinunciare, integrare e non contraddire, questo ci sembra il dovere di oggi, anche se la via diventa lenta o penosa o drammatica».
- ²⁹ Id., *Cronache d'arte. I problemi dei novecentisti*, in «La Sera», 82, Milano, 6 aprile 1926, p. 3.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² Id., *Cronache d'arte. Alla Galleria Pesaro*, in «La Sera», 26, Milano, 30 gennaio 1923, p. 2.
- ³³ Sul rapporto tra Giolli, il Novecento Italiano e alcuni degli artisti menzionati si vedano questi miei saggi: *Giolli e il "Novecento"*, in E. Pontiggia, C. Gian Ferrari, N. Colombo, *Il "Novecento" milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, Mazzotta, Milano 2003, pp. 291-294; *Anselmo Bucci e Raffaello Giolli*, in E. Pontiggia, *Anselmo Bucci 1887-1955*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, pp. 32-37; *Momenti di critica wildtiana*, in E. Pontiggia, *Adolfo Wildt e i suoi allievi*, Skira, Milano 2000, pp. 215-219.
- ³⁴ R. Giolli, *Un augurio all'anno*, in «1929. Problemi d'arte attuale», III, 1-2, Milano, gennaio-febbraio 1929, p. 4.
- ³⁵ Id., 1927-1933, in «Vetrina», I, 1, Milano, 15 marzo 1933, p. 2.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ *Ibidem*.
- ³⁸ R. Giolli, *Posizione di Broggin*, in «Domus», 160, Milano, aprile 1941, p. 43.
- ³⁹ Usciti rispettivamente in agosto e in ottobre del 1941.
- ⁴⁰ R. Carrieri, *Forme*, Milano Sera Editrice, Milano 1949, p. 11.
- ⁴¹ A. Carpi, *Diario di Gusen*, Einaudi, Torino 1971.

Summary

In January 1945 Raffaello Giolli died in the Mauthausen concentration camp; he was not yet fifty years old. His death leaves an unbridgeable void in the Lombard artistic environment. In Milan, the city where he had decided to live and work, he had arrived as a boy when, aged only nineteen, he had started collaborating first as an editor and then as a critic for the influential publishing house Alfieri & Lacroix.

His militancy brings him into contact with the world of art and architecture, but if much has been written about Giolli as a theoretical architect, little has been said and documented about Giolli's work as a critic (a staunch supporter of our nineteenth century and authoritative voice of twentieth century art) and as a publisher (founder of the reviews «Problemi d'arte attuale», «Poligono», «Vetrina» e «Colosseo»)

This essay aims at filling this gap shedding light on Giolli's thought, critics and ideas, and on his activity as a contributor of «La Critica d'Arte», «La Sera», «Domus», and «Ambrosiano» which made him an important voice of the 1920s and 1930s Milanese cultural environment.

Un'architettura medicea per la città contemporanea

Il recupero del Forte Belvedere e l'antologica di Henry Moore, 1955-1972¹

Alessandra Acocella e Beatrice Mazzanti

Il recupero e la nuova destinazione del complesso di Belvedere nel XX secolo

Forte Belvedere e Castel San Giovanni, la cosiddetta Fortezza Da Basso, rappresentano i capisaldi della difesa di Firenze nel XVI secolo. I due manufatti costituiscono le testimonianze monumentali di un'età architettonica che ha dedicato alla scienza della fortificazione cospicue risorse economiche, logistiche e intellettuali. I due complessi sono stati utilizzati ininterrottamente nei secoli grazie alla loro flessibilità d'uso: come aree racchiuse – quindi sempre controllabili –, hanno accolto nel tempo varie e diverse attività artigianali, e, ininterrottamente, lo stoccaggio di merci a uso civile o militare. Le aree esterne, viceversa, hanno rappresentato per secoli un complementare e minuto sostentamento della popolazione attraverso lo sfruttamento agricolo degli spalti, sui quali, sebbene in ridotte quantità, veniva praticata la gelsicoltura, irrobustendone la tenuta e rendendo utili aree destinate a languire per l'assenza di una specifica attività militare.²

I tre secoli e mezzo trascorsi dal Forte e dalla Palazzina del Belvedere in assetto militare erano stati annunciati figurativamente all'indomani della costruzione della fortezza buontalentiana (1595) con la rappresentazione del complesso nella carta di Firenze di Stefano Bonsignori, già edita in una prima versione nel 1584 e ristampata con aggiornamenti – tra i quali la presenza del Forte – nel 1594³ (fig. 1). Il debutto iconografico aveva associato definitivamente la Palazzina al sottostante manufatto bastionato, il Forte, che, indissolubilmente uniti, comporranno per il futuro un tratto distintivo del panorama d'Oltrarno.⁴ La destinazione marziale affermata nei secoli – e la sua sostanziale inaccessibilità – hanno reso il complesso un'area estranea all'ordinario e consumabile patrimonio monumentale cittadino.

La possibilità che il manufatto si avvii verso una nuova destinazione si apre presso le autorità competenti a partire dalla metà degli anni Trenta del Novecento, e fra accordi e rimandi proseguirà sino alla metà degli anni Cinquanta; la riconversione verso altri usi coinvolge anche altri beni monumentali fiorentini, come la Fortezza Da Basso.⁵ Il dibattito istituzionale che condurrà verso la dismissione del Forte si concentrerà espressamente sull'eccellente posizione del complesso e sui potenziali usi futuri, nonostante le gravi condizioni conservative dell'insieme richiedano un improcrastinabile intervento (fig. 2): l'ampia mole di pietra, laterizio e malta necessita anzitutto di un recupero completo che ne renda leggibile la *facies*, e poi di una nuova destinazione che lo schiuda alla pubblica fruizione. Il percorso intrapreso sarà lungo e non lineare; la maturazione di un tempo adeguato all'accoglienza della predisposizione espositiva dovrà attendere ancora, sino allo sviluppo di un'età di transizione che, volgendo verso l'era del turismo di massa, si assicurerà il meglio dalla conversione civile di un'architettura sorta per il prestigio e la difesa della corte medicea.

La dismissione del Forte Belvedere dal dicastero militare viene annunciata in una conferenza stampa tenuta per i giornali cittadini il 15 marzo 1955,⁶ dopo circa sei anni di intensi scambi epistolari e comunicazioni fra il Comune di Firenze – nelle persone dei sindaci Mario Fabiani e Giorgio La Pira con l'assessore alle Belle Arti Piero Bargellini –, i soprintendenti Armando Venè e Alfredo Barbacci in rappresentanza del Ministero della Pubblica Istruzione.

1. Stefano Bonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1594, Firenze, sezione espositiva «Tracce di Firenze» del Museo di Palazzo Vecchio; particolare del Forte di Belvedere.

2. Forte di Belvedere alla metà degli anni Cinquanta, prima delle opere di restauro, Firenze, Fototeca Comunale.



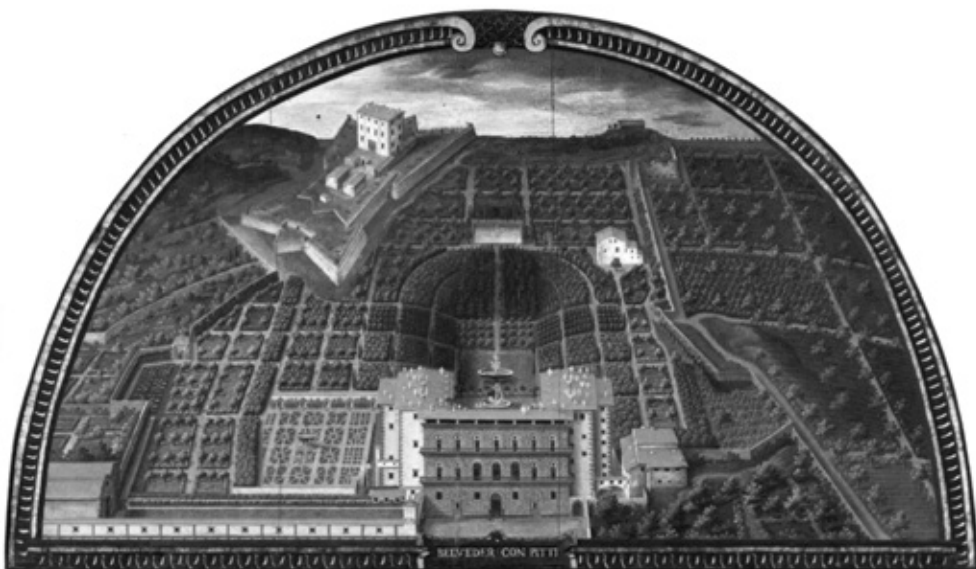
ne, ed i ministri della Difesa onorevoli Randolfo Pacciardi e Paolo Taviani. Nessuna reale ipotesi di fattibilità volta al recupero del complesso sarebbe stata tuttavia possibile senza l'apporto decisivo del protagonista 'esecutivo' della vicenda, una figura estranea alle suddette amministrazioni, ma essenziale allo svolgersi degli eventi: l'avvocato Mario Gobbo, direttore dalla primavera del 1953 dell'Azienda Autonoma di Turismo di Firenze, un'istituzione con radicate tradizioni in città, in provincia e in tutta la Toscana. Come organismo di tipo pubblico l'Azienda assolve compiti di propaganda, accoglienza, informazione e organizzazione dell'offerta turistica entro i limiti del territorio comunale fiorentino.⁷ Mario Gobbo riveste inoltre la carica di vice presidente dell'"Istituto di Credito delle Casse di Risparmio Italiane" (ICCRI, anche noto come "Italcasse"), presso il cui consiglio di amministrazione propone e ottiene l'erogazione di un miliardo di lire per il «riscatto e restauro di monumenti d'interesse artistico aventi finalità turistiche», con validità su territorio nazionale. Un'opportunità fondamentale, che si traduce con il versamento di un quarto del finanziamento, 250 milioni di lire, a favore del recupero del Forte Belvedere e dell'acquisto di immobili da destinare alla logistica dell'amministrazione militare in uscita.⁸ L'ottenimento del cospicuo fondo da parte dell'Azienda del Turismo e la sua cessione al Ministero della Pubblica Istruzione allo scopo di ripristinare il Forte consentono finalmente il compiersi dei sopradetti accordi istituzionali, resi noti nel corso della conferenza stampa del 15 marzo del 1955. I relatori annunciano che il venerdì seguente – 18 marzo – alle ore 11.00, il ministro della Difesa Taviani presiederà la consegna ufficiale del Forte Belvedere alla città; la cerimonia, il cui svolgimento viene previsto sugli spalti del Forte, per motivi di pioggia verrà svolta in Palazzo Vecchio, nel Salone dei Dugento (fig. 3).⁹ La condizione giuridica del bene dal marzo 1955 risulta così fissata: il Comune di Firenze diviene concessionario del monumento, la Soprintendenza ai Monumenti esercita la supervisione ed è responsabile delle opere da condurre su di esso, mentre la proprietà effettiva è intitolata al Demanio Civile, con gestione operativa a cura dell'Intendenza di Finanza.¹⁰ Prende avvio, dalla data di consegna del manufatto alla città, la serie di ipotesi sulla destinazione d'uso del complesso dopo il suo recupero; appare chiara la preminenza dell'ipoteca apposta sul progetto da parte dell'Azienda



3. Palazzo Vecchio, Salone dei Dugento, 18 marzo 1955, cerimonia per la consegna ufficiale del Forte di Belvedere alla città.

da del turismo, e, nel dibattito che segue, nessun'altra destinazione non turistica verrà realmente presa in considerazione.

Visioni e congetture sulla futura destinazione del Forte sono documentabili sin dal 1947, quando nell'immediato dopoguerra il Forte assolve ancora compiti di residenza e deposito per le autorità militari. In una missiva inviata dal soprintendente Armando Venè all'Intendenza di Finanza (gennaio 1947), egli ribadisce l'augurio che il bene venga definitivamente dismesso dall'amministrazione militare e consegnato al demanio civile;¹¹ il testo prosegue sul tema degli usi futuri, in vista dei quali Venè propone anzitutto una soluzione logistica, ovvero il ripristino del grande portale murato della cannoniera del bastione di sud-ovest, rivolta verso il giardino, una soluzione di 'facile' esecuzione e in grado di garantire un accesso pedonale diretto al Forte. Poi prosegue, nella «villa [ovvero nella Palazzina], secondo un vecchio progetto ritroverebbe degna sede il museo del giardino, museo che sarebbe completato da veri esempi di antichi giardini che verrebbero costruiti sugli spalti del Forte». Il soprintendente prosegue auspicando che anche «la Caserma di San Giorgio alla Costa che era l'antico convento annesso alla chiesa di San Giorgio [...] [area della ex-Scuola di Sanità Militare oggi dismessa] dovrà essere consegnata alla Soprintendenza ai Monumenti per una sistemazione a sede del museo dell'Arte Romana del Sei e Settecento in aggiunta e continuazione della Galleria Palatina».¹² Venè immagina quindi un significativo allargamento dell'area di Palazzo Pitti e del Giardino di Boboli, che, se fosse stato completamente attuato, avrebbe ricreato in parte quell'unità figurativa e concettuale fissata dalla lunetta di Giusto Utens del 1599 (fig. 4). L'idea di rendere espositivi gli spalti del Forte con la costruzione imita-



4. Giusto Utens, lunetta raffigurante Belveder con Pitti, Firenze, Villa Medicea della Petraia.



5. Restituzione grafica della proposta di trasferire parte delle collezioni conservate nel museo-casa di Frederick Stibbert alla Palazzina del Belvedere; in Giorgio Chiarelli, *Shall the armoury in the Stibbert Museum be transferred to Belvedere?*, in «Florence», VII, inverno 1956, 4, p. 9.

tiva di «antichi giardini» è da inserire nel contesto culturale del revival del giardino formale cosiddetto 'all'italiana' della prima metà del XX secolo, che aveva trovato un'espressione fondamentale nella realizzazione della *Mostra del giardino italiano* allestita nel 1931 a Palazzo Vecchio.¹³

Nell'autunno del 1954 viene pubblicato su «Florence et la Toscane», rivista trimestrale d'informazione e divulgazione turistica dell'Azienda Autonoma del Turismo, un annuncio a pagina intera – dall'aspetto scopertamente pubblicitario – nel cui testo si afferma che il Forte Belvedere diventerà un grande centro turistico. Ha valore una citazione per esteso: «La Forteresse de Belvedere deviendra un gran centre touristique – Le Président de l'Azienda Autonoma di Turismo, M. Mario Gobbo, vient d'obtenir de l'Autorité Militaire l'assurance que cette vieille forteresse sera prochainement restituée à la cité de Florence. Les touristes pourront ainsi admirer de cet historique édifice, un des panoramas les plus beaux et les plus vastes de la ville et de ses environs».

All'annuncio sono allegate due grandi immagini in bianco e nero, la prima scattata da un'apertura del secondo piano della Palazzina con inquadratura panoramica della città, e la seconda dal bastione di nord-ovest, inquadrante il Giardino di Boboli.¹⁴ Il comunicato appare significativo se letto in relazione alla data di concessione simbolica in uso alla città, il 18 marzo 1955. Negli anni immediatamente seguenti l'Azienda sceglierà di seguire una pratica di costante informazione sulla sorte e sull'andamento delle operazioni di restituzione del complesso, adottando, nello stile della rivista, una forma edulcorata e generica del messaggio e della presentazione.

All'annuncio del 1954 fanno seguito le ipotesi formulate all'indomani della restituzione del manufatto alla città. Le idee diffuse dalla pubblicistica locale a partire dal marzo del 1955 appaiono elusivamente dirette verso la funzione turistico/espositiva, e verso l'istituzione di *accademie* non precisate.¹⁵ La destinazione turistica/culturale è invece ribadita nelle parole utilizzate da Mario Gobbo nell'opuscolo divulgativo impresso dall'Azienda nel 1955 per rendere conto delle opere di recupero in corso, con cui ricorda che «le installazioni di carattere essenzialmente turistico, di svaghi diurni e notturni troveranno la loro sede nelle due vaste terrazze che si trovano a nord e a sud del Forte e nei fabbricati vicini, alcuni dei quali rimarranno. Esaminando la planimetria del Forte, quale era e quale ritornerà ad essere, ognuno può rendersi conto che locali simili possono avere qualsiasi degna e superba destinazione; da Mostre ed Esposizioni di ogni genere, a convegni di carattere nazionale ed internazionale.»¹⁶ Nell'inverno seguente la rivista dell'Azienda continua a ospitare il dibattito sul futuro del Forte con un contributo di Giorgio Chiarelli, funzionario della stessa, che propone il trasferimento di parte delle collezioni della casa-museo di Frederick Stibbert presso la Palazzina del Forte Belvedere (fig. 5). Sebbene Chiarelli sia consapevole di contraddire le indicazioni testamentarie di Stibbert, egli sottolinea l'unico aspetto che motiva la proposta, ossia la centralità urbana del Forte rispetto alla collocazione della casa-museo; il suggerimento ipotizza l'utilizzazione di una parte della Palazzina, senza chiarire quale, e come altre proposte del periodo prevede una soluzione solo parziale per il complesso. L'idea scaturisce dal tentativo di includere negli itinerari turistici cittadini brani di una collezione poco nota al grande pubblico e collocata in area periferica.¹⁷

Nel marzo del 1956 esce su «La Nazione» un articolo nel quale viene ampiamente delineata la proposta di utilizzare gli spazi della piazzaforte come «grande teatro all'aperto».¹⁸ L'ipotesi prevede che l'area centrale del livello superiore del Forte possa essere allestita occasionalmente con una platea da 3000 posti a sedere, rivolta in direzione nord, verso la città, di fronte alla quale troverebbe sede l'orchestra (fig. 6), da utilizzarsi a cura della stagione estiva musicale del Teatro Comunale di Firenze. L'articolo termina confermando la destinazione espositiva permanente nei locali interrati della Palazzina e del Forte. L'autore, anonimo, dichiara che la proposta segue una visita ai lavori

di restauro in corso, e, dopo essersi soffermato sulla complessità del cantiere, dichiara che, «molto dipenderà anche dall'incoraggiamento che fiorentini e stranieri daranno all'Azienda di Turismo dimostrando di gradire questo magnifico dono che viene ad accrescere il patrimonio di bellezza della nostra città». Il mix di idee scaturite in fase aurorale preconizza in buona parte gli usi a cui il Forte si presterà durante gli ultimi trent'anni del Novecento.

L'architetto Bemporad pubblica nel febbraio del 1956 un articolo intitolato significativamente, «Come sarà utilizzato il Forte di Belvedere»¹⁹ (fig. 7) nel quale passa in rassegna le potenzialità d'uso del complesso, ponendo l'accento sul delicato procedere dell'intervento in corso d'opera. Come progettista incaricato dei restauri dichiara d'aver dovuto tener conto degli eventuali usi, poiché il destino dell'opera orienta inevitabilmente qualsiasi progetto di recupero; afferma quindi che gli usi saranno diversi e così articolati: «La Palazzina Granducale [...] verrà esclusivamente destinata a manifestazioni di vita culturale. Perciò nei grandi locali sotto la terrazza a tramontana si terranno regolarmente pubbliche mostre di arte». E prosegue affermando che «il pubblico in visita potrà accedere anche ai piani superiori della Palazzina e godersi il panorama da nord e da sud sulle terrazze del piano loggiato; di lì scendere, per il vecchio percorso restaurato, alla Sala del Tesoro, oppure salire al piano superiore in ambienti opportunamente arredati». Più avanti afferma: «Si studia inoltre la possibilità di isolare l'intera palazzina dal percorso del pubblico, naturalmente solo in occasioni eccezionali, come ricevimenti di autorità o convegni ad alto livello. In queste occasioni, autorità ed invitati, ove gli studi portino a risultati concreti, si servirebbero di un percorso del tutto indipendente da quello pubblico, che si svolgerebbe quasi orizzontale dall'esterno fin sotto la Palazzina, mentre il dislivello per arrivare al piano terrazzato verrebbe ad essere superato mediante ascensore». Sono le parole con cui l'architetto conclude una panoramica sull'uso della Palazzina, per passare al futuro della Casermetta, l'edificio posto al suo fianco, nella quale vengono previsti i servizi d'accoglienza ai visitatori (riposo, ristorante/buffet, toilette). Per tutti i manufatti di corredo, la piazzaforte e i percorsi delle milizie come le cannoniere, gli ambienti dei fucilieri, i corpi di guardia, la grande sala d'arme, in parte interrati e in parte a cielo aperto, la previsione espressa dall'architetto afferma un uso pubblico.

Il complesso verrà operativamente concesso in uso al Comune di Firenze con atto di convenzione tra l'Intendenza di Finanza e il Comune nel giugno del 1958.²⁰ Dalla primavera del 1957, a lavori di riordino in gran parte conclusi e con l'immobile attiguo, la Casermetta, ancora da sottoporre a recupero, inizia la vita espositiva del Forte. Con l'allestimento della prima edizione della *Mostra di Affreschi Staccati*, seguita nelle primavere del 1958 e del 1959 dalle due edizioni successive,²¹ si avvia la lunga relazione che il manufatto stabilirà con gli eventi espositivi. Il grande afflusso turistico rilevato per l'occasione dimostra la correttezza delle scelte compiute, e insieme la necessità del previsto intervento riorganizzativo a servizi per i turisti della Casermetta, che viene infine consegnata nell'autunno del 1961. Nel quinquennio seguente le iniziative si rarefanno, e con le tragiche conseguenze dell'alluvione del novembre 1966 parte dei manufatti di Belvedere vengono requisiti per emergenza, sospendendo ogni ipotesi di futuro almeno sino ai primi anni Settanta. Con l'avvio del nuovo decennio altre idee e volontà politiche apriranno una fase del tutto nuova per gli spalti del Forte, quando le forme ingenti e astratte dei bastioni, in unione con la dimensione paesistica, verranno definitivamente associate al linguaggio dell'opera contemporanea.

Il Forte Belvedere in mostra: l'antologica di Henry Moore, 1972

Tra la primavera e l'estate del 1972 la grande antologica di Henry Moore, allestita sugli spalti e nella Palazzina del Forte Belvedere, riapre le porte di



6. Proposta di utilizzare i vasti spazi della piazzaforte come «grande teatro all'aperto», in «La Nazione Italiana», Cronaca di Firenze, 5 marzo 1956.

7. Grafico allegato all'articolo di Nello Bemporad, *Come sarà utilizzato il Forte di Belvedere*, pubblicato in «Il Nuovo Corriere – La Gazzetta», 23 febbraio 1956.



questo complesso monumentale ai cittadini e ai turisti di Firenze. La mostra decreterà, grazie all'impatto scenografico dell'allestimento esterno e all'enorme successo di visitatori, la destinazione del Forte come sede pubblica di eventi d'arte contemporanea dal grande richiamo, ancora oggi presenti nello stesso sito.

L'intento programmatico di riaccendere i riflettori sulla fortezza medicea attraverso la retrospettiva del celebre scultore inglese, è reso esplicito in un comunicato redatto dal Comune di Firenze – tra gli enti promotori dell'iniziativa – dove la mostra viene definita come «un'occasione per rilanciare il Forte di Belvedere che per motivi di necessità, a seguito dell'alluvione, è stato in gran parte adibito a deposito di libri, con grave ostacolo per lo svolgimento di manifestazioni culturali che in quella splendida cornice possono avere la sede ideale».²² A causa dell'emergenza conservativa legata al tragico evento del 4 novembre 1966 e del conseguente trasferimento al Forte di una parte del patrimonio librario della Biblioteca Nazionale di Firenze gravemente danneggiato, l'attività espositiva aveva difatti subito una brusca battuta d'arresto presso questa sede, a distanza di non molti anni dal suo recupero e restauro.

La mostra di Moore si profila dunque negli intenti del Comune e in particolare del sindaco democristiano Luciano Bausi – sensibile alla tutela e valorizzazione dei beni monumentali cittadini anche in virtù della sua precedente attività di assessore all'urbanistica e al patrimonio nelle giunte di Giorgio La Pira e Piero Bargellini – come un'inedita occasione per riattivare a livello turistico-culturale il complesso architettonico. Questo in particolar modo perché il suo allestimento investirà per la prima volta non soltanto le sale della Palazzina, dove erano state ospitate le precedenti mostre tra cui quelle sugli affreschi staccati, ma anche gli spazi aperti messi in risalto dal progetto di restauro di Nello Bemporad quali suggestivi affacci sulla città di Firenze e sulle sue colline. È ciò che puntualizzano le note sull'allestimento della mostra a cura dell'architetto Piero Micheli, allora direttore dell'Ufficio Belle Arti del Comune, ponendo in risalto l'eccezionalità della dimensione panoramica con la quale si sarebbero consapevolmente relazionate le grandi opere scultoree di Moore: «I piazzali, gli spalti, i prati costituiscono uno splendido belvedere pubblico di circa 18 mila metri quadrati, luogo oramai insostituibile per i fiorentini e i turisti, che si è aggiunto al celebre belvedere del Piazzale Michelangelo. La mostra di Henry Moore vuole essere un rilancio del Belvedere [...] con un allestimento che, per la prima volta, coinvolgerà tutto il complesso della cittadella: gli esterni come gli interni».²³

L'auspicata incidenza non soltanto culturale ma anche turistica della manifestazione, trova conferma nell'adesione tra le istituzioni promotrici, insieme al Comune e al British Council, dell'Ente Provinciale e dell'Azienda Autonoma per il Turismo Firenze (quest'ultima in continuità con la politica di finanziamento per i lavori di recupero e restauro del Forte), che aderiscono alla mostra stanziando un contributo pari a circa un quarto delle entrate complessive.²⁴ Maria Luigia Guaita, direttrice della prestigiosa stamperia fiorentina Il Bisonte e figura chiave – come vedremo – nell'ideazione della mostra di Moore, pone difatti in risalto in una delle prime riunioni del comitato promotore il carattere di eccezionalità dell'iniziativa e quindi le sue grandi potenzialità di richiamo turistico-culturale. Questa avrebbe rappresentato, secondo la direttrice de Il Bisonte, la prima grande antologica dell'artista inglese riconosciuto come uno dei maggiori scultori viventi, tale da esercitare in virtù della sua fama internazionale «una grande attrazione soprattutto per gli stranieri».²⁵

Attraverso questo inedito evento, la fortezza medicea si sarebbe profilata dunque come un nuovo polo espositivo cittadino aperto alle arti visive contemporanee, con possibilità attrattive senz'altro maggiori – in quanto a impatto scenografico e disponibilità di spazi – rispetto ai luoghi istituzionali nei

quali erano state ospitate negli anni precedenti importanti mostre sull'arte del XX secolo, nonostante la scarsa apertura verso il nuovo di una città fortemente condizionata dal suo glorioso passato. Per ciò che attiene le iniziative d'interesse pubblico, aveva giocato sin dall'immediato dopoguerra un ruolo di primo piano l'intensa attività espositiva de La Strozzeria con la direzione di Carlo Ludovico Ragghianti, entrata in crisi tuttavia proprio nella cerniera degli anni Sessanta-Settanta parallelamente all'arenarsi del progetto del Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze, da lui stesso fortemente voluto e promosso.²⁶ In quel frangente temporale, la nomina di Sandra Pinto come nuova direttrice della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti sembra comunque riaprire a Firenze – come sottolinea Lara-Vinca Masini – «un po' l'animo alla speranza».²⁷ Dopo l'inaugurale mostra didattica *Arte negli Stati Uniti dal 1940 al 1970* (1970), la commissione per l'acquisizione delle opere della Galleria stabilisce però che i nuclei fondamentali della collezione siano quelli dell'Ottocento e del primo Novecento toscano, e che le nuove acquisizioni debbano essere finalizzate all'integrazione di questi ultimi.²⁸ In questo contesto, al di là del terreno di sensibilizzazione verso i linguaggi del contemporaneo preparato a livello cittadino con esiti più o meno riusciti da progetti espositivi a carattere episodico o continuativo, la riconosciuta figura e poetica di Moore, che non aveva mai mancato di dichiarare i suoi debiti nei confronti dell'arte rinascimentale, poteva apparire comunque senz'altro ben accetta anche per un certo 'conservatorismo fiorentino'.

Dalla fine degli anni Cinquanta il legame di Moore con Firenze e la Toscana – iniziato nel lontano 1925 grazie al viaggio istruttivo in cui l'artista aveva avuto modo di studiare dal vero le opere dei grandi maestri – si era intensificato e consolidato con il lavoro della monumentale *Reclining Figure* (1957-1958) per l'Unesco scolpita alla Henraux di Querceta. Con l'acquisto nel 1965 del villino a Vittoria Apuana, lo scultore inglese trascorrerà di lì in avanti in Toscana la stagione estiva, impiegando gran parte del tempo nelle limitrofe cave di marmo, predilette da Michelangelo. Un anno prima, nell'intervista intitolata *The Michelangelo Vision*, Moore aveva del resto espresso la sua sconfinata ammirazione per il maestro del Rinascimento, affermando: «The Reason I can't look at Bernini, or even Donatello, beside him is his tremendous monumentality, his over-life-size vision».²⁹

Nei soggiorni toscani della fine degli anni Sessanta, Moore si reca spesso a Firenze per sviluppare, parallelamente alla ricerca scultorea, un'intensa produzione grafica presso la stamperia del Bisonte, che troverà il suo esito più compiuto nel 1970 con la prima cartella litografica introdotta da un testo critico di Ragghianti.³⁰ È in questo periodo che la direttrice Maria Luigia Guaita comincia a riflettere sulla possibilità di realizzare una grande mostra di Moore a Firenze, svolgendo inizialmente un fondamentale ruolo di mediazione tra l'artista e l'amministrazione comunale.

Nelle fasi di gestazione della mostra, è la direttrice de Il Bisonte a comunicare difatti al sindaco Bausi il desiderio espresso da Moore di coinvolgere come curatore della manifestazione Giovanni Carandente,³¹ critico e storico dell'arte allora soprintendente alle Gallerie e alle opere d'arte medievali e moderne del Lazio. Questa precisa richiesta dell'artista è da ricondurre ai rapporti di stima e amicizia che lo legavano a Carandente, consolidati in occasione della grande manifestazione *Sculture nella città* da questi curata nel 1962 nelle vie e nelle piazze del centro storico di Spoleto. Un inedito esperimento espositivo di arte negli spazi pubblici a cui Moore aveva preso parte allestendo due grandi sculture (*Glenkiln Cross*, 1955-1956; *Reclining Figure*, 1957), in una fase in cui egli stava maturando, con sempre maggior consapevolezza, la volontà di collocare e far vivere le sue opere plastiche all'aperto. A un decennio di distanza dalla manifestazione spoletina, si ripropone quindi per lo scultore inglese un'importante occasione per esporre le proprie opere *en plein air*; «al cospetto questa volta – come ricorderà alcuni anni

8. Allestimento interno dell'antologica di Henry Moore, Forte Belvedere, Firenze 1972. Foto Roberto Marchiori. Firenze, Archivio privato Piero Micheli.



dopo lo stesso Carandente – di una città di taglio diverso dalla medievale Spoleto e con un'ampiezza di visuale degna del luogo dove era avvenuta, nell'età moderna, la definitiva scoperta della prospettiva».³²

Due diversi criteri vengono adottati nella presentazione e nel percorso delle opere in mostra: uno di carattere «spettacolare» per le porzioni esterne dei bastioni e le terrazze digradanti, in cui trovano temporanea dimora trenta sculture in grande scala, l'altro di taglio «scientifico» per gli interni della Palazzina, dove vengono esposte con un ordinamento cronologico sculture di piccole e medie dimensioni, litografie, incisioni e schizzi (per un totale di circa trecento opere).³³

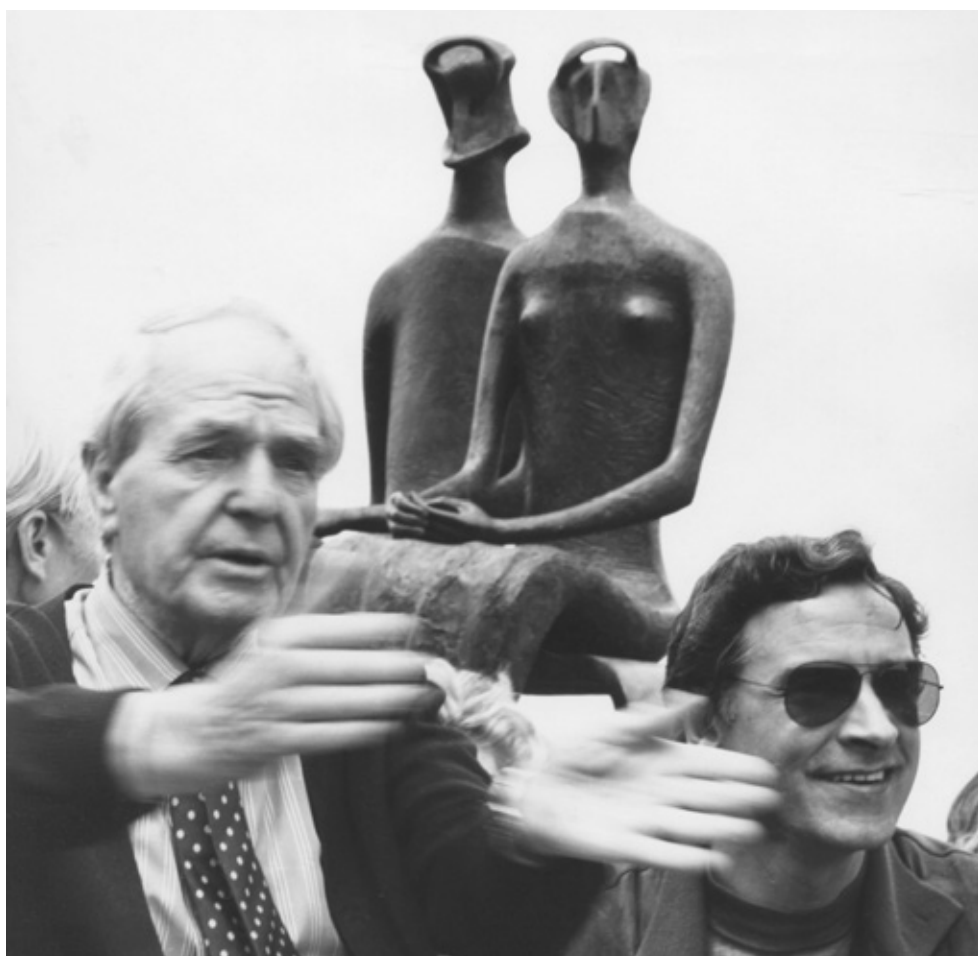
Le ragioni che hanno portato alla scelta di Piero Micheli, in qualità di architetto interno al Comune, come allestitore di questo complesso evento espositivo possono essere rintracciate nel fatto che egli aveva già curato, a quella data, altri progetti di importanti mostre d'arte contemporanea promosse dall'amministrazione comunale in luoghi storici della città.³⁴ Tra queste *Gli artisti per Firenze* (1967), attraverso cui Ragghianti aveva presentato a Palazzo Vecchio più di duecento opere offerte con slancio propositivo subito dopo l'alluvione da numerosi artisti per la costituzione del sopracitato Museo Internazionale d'Arte Contemporanea.³⁵ Evento a cui aveva fatto seguito, nel 1970, l'esposizione della prestigiosa raccolta di Alberto Della Ragione donata in quello stesso anno al Comune di Firenze sempre grazie alla mediazione di Ragghianti e allestita temporaneamente da Micheli presso i locali di Palazzo Bombicci in piazza della Signoria messi a disposizione dalla Cassa di Risparmio, in attesa di una più adeguata e stabile collocazione museale.³⁶ Riguardo all'allestimento interno dell'antologica di Moore al Forte, Micheli prevede l'impiego di dispositivi ostensivi dall'estetica semplice e al contempo rigorosa, appositamente pensati per le diverse tipologie dei lavori da esporre: pannelli mobili su ruote per le opere grafiche, vetrine illuminate internamente per le sculture di piccole dimensioni, e ancora piedistalli bianchi e minimali, con dimensioni e altezze variabili, per i bronzi di media grandezza, oltre a un originale sistema di binari flessibili montati al soffitto che consentono in ogni sala una diversa regolazione delle luci (fig. 8).

La sezione esterna dell'antologica è quella che presenta, come prevedibile, maggiori complessità dal punto di vista dell'allestimento. Numerosi scatti



del reportage fotografico della mostra offrono inedite vedute del complesso architettonico animato da gru e altre macchine di sollevamento immortalate nell'atto di issare le grandi sculture in bronzo e in marmo lungo gli alti e possenti bastioni, o di collocarle sul selciato e sui prati delle 'piattaforme' a più livelli (figg. 9-10). Sono sempre queste fonti visive a restituire inoltre la presenza attiva e costante di Moore durante tutte le complesse fasi dell'allestimento all'aperto, dove l'artista è spesso ritratto insieme all'architetto Micheli e ai suoi collaboratori mentre segue le manovre delle macchine e la meticolosa messa in posa delle sculture (fig. 11). Si tratta di un aspetto che conferma l'importanza per Moore dei rapporti, sia visivi che spaziali, instaurati tra i volumi delle sue sculture dalle forme organiche e antropomorfe e la

9-10. Allestimento esterno dell'antologica di Henry Moore, Forte Belvedere, Firenze 1972. Foto Roberto Marchiori. Firenze, Archivio privato Piero Micheli.



11. Henry Moore (a sinistra) e l'architetto Piero Micheli durante l'allestimento della mostra, Forte Belvedere, Firenze 1972. Foto Roberto Marchiori. Firenze, Archivio privato Piero Micheli.

12. Manifesto dell'antologica di Henry Moore, Forte Belvedere, Firenze 1972. Grafica Mario Mariotti. Prato, Archivio Mario Mariotti / Centro Pecci – Centro Informazione e Documentazione CID/Arti Visive.

13. Manifesto dell'antologica di Henry Moore, Forte Belvedere, Firenze 1972. Grafica Henry Moore. Firenze, Archivio privato Piero Micheli.



fortezza medicea con le sue suggestive vedute, quasi aeree, sulla città e sui suoi monumenti.

Questo ricercato gioco di relazioni visuali è enfatizzato anche da uno dei quattro manifesti della mostra a opera dell'artista-grafico Mario Mariotti e fortemente voluto da Moore (fig. 12), dove la silhouette nera del gruppo scultoreo *King and Queen* (1952-1953) si staglia sul panorama urbano dominato dalle iconiche emergenze monumentali del Campanile di Giotto, della Cupola di Brunelleschi e della torre di Palazzo Vecchio.³⁷ Risultano rilevanti inoltre le due locandine realizzate dallo stesso Moore e che riaffermano la sua passione nei confronti dell'arte di Michelangelo. In entrambe le opere a stampa, una variante grafica della *Reclining figure* è accostata alla rielaborazione di un disegno michelangiolesco per le fortificazioni fiorentine, quasi a suggerire la ripresa della tensione dinamica tra pieni e vuoti che anima quei progetti architettonici caratterizzati da una forte valenza estetica e potenza espressiva (fig. 13).

La stessa massa plastica, stondata e flessuosa delle sculture di Moore, animata da curve, incavi e fori, assume inoltre, nella sua collocazione all'aperto, i connotati di un originale dispositivo visivo.³⁸ Abbracciando e annettendo dentro di sé il paesaggio circostante, questi artefatti in grande scala offrono ai visitatori del Forte Belvedere nuove prospettive attraverso cui guardare la città. Emblematica, al riguardo, l'opera *Square Form with Cut*, una delle più imponenti sculture realizzate in quegli anni da Moore; alta cinque metri e mezzo e composta da trenta blocchi marmorei di una cava toscana sul Monte Altissimo, l'opera dichiara una tensione sempre più forte verso la forma monumentale. L'allestimento di *Square Form with Cut* sugli spalti del Forte è attentamente studiato da Moore attraverso l'impiego di un modello in polistirolo espanso a grandezza reale (fig. 14), facendo sì che il grande foro che attraversa la scultura da parte a parte divenga una finestra aperta verso la Cupola di Santa Maria del Fiore. Per questo suo ricercato dialogo con il principale *landmark* del paesaggio fiorentino, *Square Form with Cut* s'imporrà quale icona della manifestazione, come testimoniano le numerose fotografie diffuse da quotidiani, rotocalchi e riviste del tempo, tra cui il prestigioso magazine newyorkese «Time».³⁹

L'ampissimo riscontro dell'antologica di Moore sulla stampa locale, nazio-

nale ed estera, è direttamente connesso alla particolare attenzione dedicata agli aspetti comunicativi dell'evento sin dalle prime riunioni del comitato promotore. Un'attenzione che conferma ulteriormente la programmatica volontà da parte degli organizzatori di attrarre al Forte Belvedere attraverso questa spettacolare mostra un grande pubblico di turisti, cittadini e appassionati, avvalendosi dei mezzi e degli strumenti di comunicazione di massa a servizio della nascente industria del tempo libero. Tra le diverse strategie adottate per la diffusione del grande evento, vi è l'invio sistematico dei manifesti agli enti provinciali e alle agenzie per il turismo, alle ambasciate italiane all'estero, nonché alle agenzie di viaggio e alle principali società italiane nel settore dei trasporti, tra cui le Ferrovie dello Stato e Alitalia.⁴⁰ In questa direzione, appare interessante la proposta avanzata in uno dei primi incontri di prevedere sconti ferroviari speciali per i visitatori della mostra e voli charter individuali o di gruppo comprensivi di viaggio, soggiorno, visita al Forte Belvedere e omaggio del catalogo.⁴¹

L'affluenza del pubblico alla mostra supererà di gran lunga le aspettative degli organizzatori, registrando grandissimi numeri negli oltre quattro mesi di apertura, come si apprende dal commento entusiasta dello stesso Moore: «I am delighted to hear – scrive al sindaco Bausi – that the final attendance figure for the exhibition was 345.000 paying visitors».⁴² Già all'indomani dell'evento, lo straordinario riscontro dei visitatori, dalle vere e proprie dimensioni di massa, è messo in risalto dai titoli delle recensioni apparse sulle principali testate locali e nazionali, il cui eco si protrarrà nelle settimane e nei mesi successivi. *Tranquillità sulle autostrade. Folla alla mostra di Moore, Moore: sempre più numerosi i visitatori, Record di affluenze da Moore*,⁴³ sono soltanto alcuni tra i titoli che consegnano l'enorme successo culturale e turistico dell'iniziativa, confermato visivamente da immagini fotografiche che ritraggono lo scalone di accesso alla fortezza e gli spalti a verde animati da una moltitudine di appassionati e curiosi. Ad alcuni anni di distanza dall'evento, Giovanni Carandente scriverà dell'antologica di Moore ponendo in rilievo proprio lo spettacolo messo in scena al Forte Belvedere «divenuto spontaneamente festa popolare, secondo un nuovo ottimistico corso di comunicazione di massa»,⁴⁴ tale da rivelare le inedite potenzialità espositive di monumento architettonico tra i più suggestivi della città di Firenze ma fino ad allora poco goduto.



14. Henry Moore durante l'allestimento del modello a grandezza reale di *Square Form with Cut*, Forte Belvedere, Firenze 1972. Foto Roberto Marchiori. Firenze, Archivio privato Piero Micheli.

La forte incidenza della mostra di Moore nella politica culturale fiorentina degli anni Settanta e oltre è testimoniata dalle iniziative espositive organizzate con continuità al Forte Belvedere dalla giunta di sinistra insediatasi nel 1975, che avvia in città – attraverso un’azione congiunta con gli assessorati alla Cultura della Regione, Provincia e l’Azienda Autonoma di Turismo – una nuova stagione di grandi manifestazioni artistiche a carattere spettacolare e dall’auspicato successo di pubblico. Emblematiche, riguardo al contesto espositivo di Forte Belvedere, la retrospettiva dedicata nel 1976 allo scultore austriaco Fritz Wotruba allora recentemente scomparso, e la più scenografica mostra dell’artista israeliano Dani Karavan che riconfigurerà due anni dopo gli spazi interni ed esterni del complesso monumentale con installazioni *site-specific* in grande scala.⁴⁵ In questo quadro, si afferma e si consolida il ruolo della fortezza medicea come uno dei poli espositivi privilegiati per accogliere i linguaggi dell’arte contemporanea, con un particolare orientamento, che avrà largo seguito nei decenni successivi, verso la scultura e le sue possibili declinazioni ambientali.⁴⁶

Note

¹ Con il presente saggio vengono anticipati i primi risultati di una ricerca sulla storia del Forte Belvedere nel Novecento a cura di Beatrice Mazzanti e Alessandra Acocella. Per quest’occasione le autrici hanno così suddiviso i temi: a Mazzanti si deve la prima parte dedicata al recupero e alla nuova destinazione del Forte Belvedere, ad Acocella la seconda parte, dedicata all’antologica di Henry Moore organizzata nel 1972. L’interesse di ricerca sul tema da parte di Mazzanti deriva dagli studi condotti in occasione del dottorato di ricerca discusso presso l’Università degli Studi di Firenze nell’anno accademico 2005-2006, relatore Alessandro Rinaldi (Università di Firenze), correlatore Suzanne B. Butters (Università di Manchester); quello di Acocella s’inserisce nel solco dei suoi studi sulla storia degli eventi espositivi e sull’arte a Firenze e in Toscana nella seconda metà del Novecento. Le autrici desiderano ringraziare Paolo Bolpagni, Emanuela Ferretti, Francesco Gurrieri, Piero Micheli, Stefano Pezzato e Davide Turrini.

² In generale sul Forte Belvedere si vedano, N. Bemporad, *Il Forte Belvedere e il suo restauro*, in «Bollettino d’Arte», XLII, 2, 1957, pp. 122-134; N. Bemporad, *Storia e Restauro del Forte di Santa Maria a Belvedere di Firenze*, in «Castellum», 1, 1965, pp. 41-52; L. Zangheri, *L’architettura militare in Toscana tra Medici e Lorena, da Alessandro a Pietro Leopoldo (1531-1790)*, in L. Zangheri, C. Conforti, A. Fara (a cura di), *Città, Ville e Fortezze della Toscana del XVIII secolo*, Firenze, Cassa di Risparmio, 1978, pp. 37-38; A. Fara, *L’architettura fortificata nella delimitazione del giardino di Boboli. Un fronte bastionato d’Oltrarno, la forma delle cittadelle e la fortezza di Belvedere*, in C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi, a cura di, «Boboli ‘90», atti del convegno (Firenze, 1989), vol. II, Edifir, Firenze 1991, pp. 403-409; B. Mazzanti, *La difesa di Firenze nel secondo Cinquecento e la “Nova fortezza di Belvedere”*, in «Castellum», 48, 2006, pp. 53-72; B. Mazzanti, *Belvedere*

prima del Forte di Belvedere: Cosimo I de’ Medici e la costruzione della Palazzina del Belvedere sull’orlo delle mura d’Oltrarno, in A. Rinaldi, *Sul limitare della città Storia e vita delle mura urbane a Firenze tra Seicento e Ottocento*, Edifir, Firenze 2008, pp. 241-258. Sul tema dell’uso (e disuso) dei complessi militari granducali nei secoli si vedano, G. Orefice, *La lenta decadenza delle fortificazioni toscane. Forme e segni della difesa nei fondi dell’Archivio di Stato di Firenze*, in G.C. Romby, a cura di, *I cantieri della difesa nello stato mediceo del Cinquecento*, Edifir, Firenze 2005, pp. 169-198; F. Gurrieri, P. Mazzoni, *La Fortezza Da Basso*, Ponte Alle Grazie, Firenze 1990, pp. 135-168.

³ La pianta del monaco olivetano Stefano Bonsignori venne incisa da Bonaventura Billoardi e pubblicata nella sua prima versione nel 1584; una seconda edizione vide la luce dieci anni dopo, nel 1594, per le cure di Girolamo Franceschi di Siena, con modifiche ed aggiornamenti fra i quali la rappresentazione del nuovo Forte Belvedere.

⁴ Sul tema della Palazzina del Belvedere – quale manufatto che precede la costruzione della fortezza buontalentiana – si vedano, Bemporad, *Il Forte Belvedere e il suo restauro* cit.; Mazzanti, *La difesa di Firenze nel secondo Cinquecento* cit.; Mazzanti, *Belvedere prima del Forte di Belvedere* cit.

⁵ Bemporad, *Il Forte Belvedere e il suo restauro* cit., p. 122; per la riconversione della Fortezza Da Basso a partire dal 1966 si veda Gurrieri, Mazzoni, *La Fortezza Da Basso* cit., p. 57.

⁶ «La Nazione Italiana», Cronaca di Firenze, 16 marzo 1955, p. 4; «Il Giornale del Mattino», Cronaca di Firenze, 16 marzo 1955, p. 4.

⁷ L’azienda opera sul territorio comunale fiorentino urbano ma anche extraurbano, investendo talvolta con le proprie iniziative i comuni contermini; M. Gobbo, *Realizzazioni e Divagazioni Turistiche*, e, M. Salani, *La Propaganda turistica*, entrambe in *L’Azienda Autonoma di Turismo di Firenze 1953-1955*, Tip. Giovacchini, Firenze 1955, pp. 7-11 e 39-42;

inoltre R. Capelli, *L'Ente Provinciale per il Turismo*, in «Firenze. Rassegna del Comune 1944-1951», numero unico (maggio 1951), Tip. L'Impronta, Firenze 1951, pp. 94-96; A. Taccini, *Il Turismo a Firenze Attività e Realizzazioni*, in «Firenze. Rassegna del Comune 1951-1960», numero unico (ottobre 1960), a cura dell'ufficio stampa del Comune, Firenze 1960, pp. 115-121; G. Chiarelli, *L'azienda autonoma di turismo. Storia, realizzazioni, iniziative (1932-72)*, in *Turismo a Firenze*, Azienda Autonoma di Turismo, Firenze 1972, pp. 161-233.

⁸ Gobbo, *Realizzazioni e Divagazioni Turistiche* cit., p. 7; «La Nazione Italiana», Cronaca di Firenze, 16 marzo 1955, p. 4; «Il Giornale del Mattino», Cronaca di Firenze, 16 marzo 1955, p. 4.

⁹ Sulla cerimonia di consegna del Forte si vedano gli ampi resoconti in «La Nazione Italiana», Cronaca di Firenze, 19 marzo 1955, p. 4; «Il Giornale del Mattino», Cronaca di Firenze, 19 marzo 1955, p. 4.

¹⁰ La triplice condizione giuridica del manufatto si è conservata di fatto sino a pochissimo tempo fa, a eccezione della progettazione ed esecuzione delle opere di restauro, eseguite dal Comune attraverso il *Servizio Belle Arti e Fabbrica di Palazzo Vecchio*. Nel corso del mese di dicembre 2017 sulle principali testate fiorentine è stato annunciato ufficialmente il passaggio di proprietà del Forte dal demanio civile al Comune di Firenze.

¹¹ SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGICA BELLE ARTI E PAESAGGIO PER LA CITTÀ METROPOLITANA DI FIRENZE, (d'ora in poi SABAPF), Archivio Storico, filza A/716, lettera di A. Venè all'Intendenza di Finanza di Firenze, 22 gennaio 1947.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. Lensi, U. Ojetti, a cura di, *Mostra del Giardino Italiano*, catalogo della mostra (Firenze, 1931), Tip. E. Ariani, Firenze 1931; M. Tamassia, a cura di, *Dietro le mostre. 1931: il giardino italiano in mostra*, Sillabe, Livorno 2006. L'argomento è oggetto di studio in B. Mazzanti, *Exhibiting the garden: An idea and its phenomenology in Florence from the 1930s to the 1950s*, 1st ArCo Conference, Art Collections, in corso di stampa.

¹⁴ «Florence et la Toscana», V, 3, automne 1954, p. 3; ripetuto identicamente nel numero 4, hiver 1954, p. 3; «Florence», VI, 3, automne 1955, p. 30.

¹⁵ In «La Nazione Italiana», Cronaca di Firenze, 16 marzo 1955, p. 4; si veda inoltre, «Il Giornale del Mattino», Cronaca di Firenze, 16 marzo 1955, p. 4; 17 marzo 1955, p. 5; 19 marzo 1955, p. 4.

¹⁶ Gobbo, *Realizzazioni e Divagazioni Turistiche* cit., p. 9.

¹⁷ G. Chiarelli, *Shall the armoury in the Stibbert Museum be transferred to Belvedere?*, in «Florence», VII, 4, 1956, pp. 8-9.

¹⁸ «La Nazione Italiana», Cronaca di Firenze, 5 marzo 1956.

¹⁹ «Il Nuovo Corriere – La Gazzetta», 23 febbraio 1956.

²⁰ SABAPF, Archivio Storico, filza A/716, copia della convenzione stipulata tra Angelo Giannangeli, intendente di Finanza di Firenze, e il commissario prefettizio del Comune Lorenzo Salazar, 30 giugno 1958.

²¹ Si vedano i cataloghi delle esposizioni: *Mostra di Affreschi Staccati*, catalogo della mostra (Forte Belvedere, 1957), Tip. Giuntina, Firenze 1957; U. Baldini, L. Berti, a cura di, *Mostra di Affreschi Staccati*, catalogo della mostra (Forte Belvedere, 1958), Tip. Giuntina, Firenze 1958; *III Mostra di Affreschi Staccati. Aggiunte al catalogo della II mostra del 1958*, catalogo della mostra (Forte Belvedere, 1959), s.e., Firenze 1959. Le cure e gli allestimenti delle tre edizioni sono interamente finanziati dall'Azienda Autonoma del Turismo, per un importo complessivo di £ 7.275.000; in SABAPF, Archivio Storico, filza A/716, lettera di U. Procacci all'Intendenza di Finanza di Firenze, 23 ottobre 1962; lettera di U. Procacci all'Intendenza di Finanza di Firenze, 24 luglio 1963.

²² Comunicato della mostra, s.d., in ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI FIRENZE (D'ORA IN POI ASCF), Archivio di Deposito, faldone Moore. *Parte organizzativa - parte finanziaria*.

²³ Note sull'allestimento della mostra a cura di P. Micheli, s.d., in ASCF, Archivio di Deposito, faldone Moore. *Parte organizzativa - parte finanziaria*.

²⁴ Bilancio consuntivo della mostra, s.d., in ARCHIVIO DELL'AZIENDA AUTONOMA DEL TURISMO DI FIRENZE (AAAT), b. H132.

²⁵ Relazione della riunione del comitato promotore della mostra, 24 maggio 1971, in ASCF, Archivio di Deposito, faldone Moore. *Parte organizzativa - parte finanziaria*.

²⁶ Cfr. A. Gioli, *Ragghianti, i musei e la museologia*, in «Predella», X, 28, 2010: <http://www.predella.it/archivio/index2130.html?option=com_content&view=article&id=108:ragghianti-i-musei-e-la-museologia&catid=60:nd28-carlo-ludovico-ragghianti&Itemid=88> (ultimo accesso: 30 luglio 2019).

²⁷ L.-V. Masini, *Arte in USA*, in «NAC», III, 38, 1970, p. 9.

²⁸ Cfr. E. Spalletti, a cura di, *Le collezioni del Novecento. 1915-1945*, catalogo della mostra (Firenze, 30 dicembre 1986 – 30 giugno 1987), Centro Di, Firenze 1986.

²⁹ A.D.B. Sylvester, *The Michelangelo Vision: an Interview with Henry Moore* [1964], in A. Wilkinson, a cura di, *Henry Moore. Writings and conversations*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2002, p. 157.

³⁰ Su questo tema e più in generale sul rapporto di Moore con l'Italia si veda D. Colombo, G. Zanchetti, *Moore: viaggio in Italia*, in C. Stephens, D. Colombo, a cura di, *Henry Moore*, catalogo della mostra (Roma, 24 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), Electa / Tate, Milano / London 2015, pp. 146-175. Per una panoramica della storia della stamperia Il Bisonte si rimanda a D. Spadolini, R. Ceccotti, a cura di, *I 60 anni de Il Bisonte. Da stamperia di successo a scuola di fama internazionale. Fi-*

renze 1959-2019, catalogo della mostra (Sesto Fiorentino, 31 marzo – 16 maggio 2019), Polistampa, Firenze 2019.

³¹ Lettera di M. L. Guaita a L. Bausi, 28 giugno 1971, in ASCFi, Archivio di Deposito, faldone Moore. *Parte organizzativa - parte finanziaria*.

³² G. Carandente, *Moore e Firenze*, Il Bisonte / Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1979, p. 8.

³³ Relazione della riunione del comitato promotore della mostra, 14 settembre 1971, in ASCFi, Archivio di Deposito, faldone Moore. *Parte organizzativa - parte finanziaria*. L'elenco delle opere esposte è pubblicato in G. Carandente, a cura di, *Henry Moore*, catalogo della mostra (Firenze, 20 maggio – 30 settembre 1972), Il Bisonte / Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1972.

³⁴ Elenco inedito, redatto da P. Micheli, degli allestimenti di mostre da lui realizzati tra il 1967 e il 1994, in ARCHIVIO PRIVATO PIERO MICHELI, Firenze.

³⁵ F. Ragghianti, a cura di, *Museo Internazionale d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, dal 5 febbraio 1967), Marchi & Bertolli, Firenze 1967. Si veda inoltre G. Gastaldon, *Carlo Ludovico Ragghianti e il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze: storia di una visione per la città*, Edizioni Fondazione Ragghianti studi sull'Arte, Lucca 2019.

³⁶ Rimaste a lungo non visibili al pubblico, le opere di questa raccolta sono entrate nelle collezioni del Museo Novecento di Firenze con la sua apertura nel 2014. Si veda: C. Toti, *Alberto Della Ragione collezionista e mecenate nel Novecento*, Olschki, Firenze 2017; S. Risaliti, a cura di, *Museo Novecento. Collezione Della Ragione*, Museo Novecento, Firenze 2019.

³⁷ «Henry [Moore] dice che spera fosse chiaro che almeno uno dei quattro manifesti doveva essere con una scultura contro il panorama di Firenze». Appunti per l'organizzazione della mostra, s.d., in ASCFi, Archivio di Deposito, faldone Moore. *Parte organizzativa - parte finanziaria*.

³⁸ Su questo aspetto, cfr. S. Bignami, *Sculture con vista*, in Stephens, Colombo, *Henry Moore* cit., pp. 29-30.

³⁹ R. Hughes, *Dialogue in Stone*, in «Time», 14 maggio 1972.

⁴⁰ Elenco degli enti per l'invio dei manifesti della mostra, s.d., in ASCFi, Archivio di Deposito, faldone Moore. *Pubblicità - manifesti - catalogo - ingressi Forte - varie*.

⁴¹ Relazione della riunione del comitato promotore della mostra, 26 novembre 1971, in ASCFi, Archivio di Deposito, faldone Moore. *Parte organizzativa - parte finanziaria*.

⁴² Lettera di H. Moore a L. Bausi, 19 ottobre 1972, in ASCFi, Archivio di Deposito, faldone Moore. *Parte organizzativa - parte finanziaria*.

⁴³ Articoli pubblicati rispettivamente in: «La Nazione», 3 giugno 1972; «L'Unità», 18 luglio 1972; «Giornale d'Italia», 10 ottobre 1972.

⁴⁴ Carandente, *Moore e Firenze* cit., p. 5.

⁴⁵ *L'opera di Fritz Wotruba*, catalogo della mostra (Firenze, 31 marzo – 10 maggio 1976), s.e., Firenze 1976; A. Barzel, a cura di, *Dani Karavan. Due ambienti per la pace. Two Environments for Peace*, catalogo della mostra (Firenze, giugno-settembre 1978), Il Bisonte / Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1978. Tra le altre iniziative allestite negli ambienti della fortezza medicea, segnaliamo la mostra *Il potere e lo spazio* svoltasi nell'ambito delle manifestazioni medicee del 1980, che grazie al successo di pubblico rinnoverà in un certo qual modo la fortuna dell'antologica di Moore e del suo contesto espositivo: F. Borsi, a cura di, *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, collana «Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento», catalogo della mostra (Firenze, 15 marzo – 15 giugno 1980), Edizioni medicee, Firenze 1980.

⁴⁶ Tra le mostre di scultori contemporanei organizzate al Forte nell'ultimo ventennio del Novecento, si ricordano quelle di Fausto Melotti (1981), Mario Ceroli (1983), Michelangelo Pistoletto (1984), Mimmo Paladino (1993), Giuliano Vangi (1995) e Beverly Pepper (1998). Negli ultimi anni, sotto la direzione artistica di Sergio Risaliti, sono state allestite, tra le altre, le personali di Giuseppe Penone (2014), Antony Gormley (2015) ed Eliseo Mattiacci (2018).

Summary

This contribution presents the first results of research aimed at clarifying the history of the Forte Belvedere's architecture and exhibition history. Unlike other Florentine monuments, the fort was not restored until the second half of the twentieth century, a fact that resulted in a delayed utilisation for purposes of tourism and a radical change in identity. The study examines in particular the historic phase that altered the exclusively military character of the fort, transforming it into a monumental site with extraordinary potential for tourism and exhibition activities. The consecration of this site as a venue for the appreciation of art took place in 1972 with the opening of the major exhibition of the works of the sculptor Henry Moore. The exhibition was an enormous success and inaugurated a long series of initiatives that continue to be held in the site, generating an original fusion between the Renaissance language of military architecture and contemporary artistic language.

Postille pisane a Simone Martini

Antonino Caleca

Diversi interventi – mostre, convegni, libri – più o meno hanno ripreso con impegno parecchi temi riguardanti l'opera di Simone Martini.

Mi sembra però che ancora molto sia da fare, e quindi possano essere utili anche briciole di segnalazioni, quali queste che nel corso degli anni sono andato raccogliendo.

a) La data del polittico di Pisa

La data del polittico di Pisa è stata finora ritenuta un punto fermo per la ricostruzione del percorso di Simone; e tale, di certo, è, se la si interpreta con la dovuta elasticità.

Si deve a Francesco Bonaini (*Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini*, Pisa 1846, pp. 38-39) la pubblicazione dei passi della *Chronica Conventus Sanctae Catharinae de Pisis* e degli *Annales Conventus Sanctae Catharinae de Pisis* riferibili al polittico.

Ma la chiave per l'interpretazione di tali passi sta in un articolo, finora ignorato dalla critica storico-artistica, pubblicato da Riccardo Barsotti nel 1930 (*I manoscritti della Cronica e degli Annales del convento domenicano di Santa Caterina di Pisa*, in «Memorie Domenicane», 45 (1930), pp. 211-219, 284-296; 368-374); in fine il più recente intervento del padre domenicano Emilio Panella (*Cronica di Santa Caterina, copisti autori modelli*, in «Memorie Domenicane», nuova serie, 27 (1996), pp. 211-291) ha ulteriormente chiarito i termini della questione.

Secondo la corretta analisi del Barsotti, valore di fonte diretta ha soltanto la *Chronica*, redatta per la parte che ci interessa da fra Domenico da Peccioli, entrato nel convento dei domenicani pisani poco prima del 1348; egli, come ci informa nella prefazione all'opera (da leggere ancora nell'edizione annotata di Francesco Bonaini, in «Archivio storico italiano», VI, parte II (1845), pp. 398 seguenti, p. 401, o meglio nella parziale trascrizione del Panella, *loco citato*), si basava su note biografiche “breviter eius manu scripta” da fra Bartolomeo da San Concordio (frate dal 1276-1277, morto nel 1346, ma per lungo tempo assente da Pisa) e di fra Ugolino Ser Novi da Cavallozeri, (già frate nel 1333-1334, morto a Firenze nel 1364). Di questa compilazione, l'unico passo che riguarda il polittico di Simone è l'affermazione (*Chronica*, § 153) che “Fratr Petrus, sacrista superexcellens, [...] tabulam praetiosam procuravit fieri maioris altaris”; esso infatti fa parte della sezione redatta da fra Domenico da Peccioli, sulla base di quanto annotato da fra Bartolomeo da San Concordio, forse presente al fatto narrato, o al più da fra Ugolino Ser Novi sulla base dei recenti ricordi dei confratelli.

Le altre indicazioni provengono dagli *Annales* che risalgono al 1550 e sono opera non di frate Ignazio Menandro (ferrarese, ma per lunghi anni residente nel convento pisano), come riteneva il Barsotti, ma di un altro domenicano per ora non identificato; costui si basò essenzialmente sulla *Chronica*, ma cercò di renderla più retoricamente ornata e più organica, inserendo anche dati cronologici basati su un criterio di verosimiglianza.

Così l'anonomo redattore legge la firma della nostra tavola e, forse basandosi

1. Simone Martini, *Polittico di Santa Caterina*, ordinamento anteriore al 1978, Pisa, Museo di San Matteo.



sull'iconografia (non doveva essergli ignoto il tempo in cui si era discusso della canonizzazione di san Tommaso da Aquino; e non possiamo nemmeno escludere in assoluto che conoscesse documenti ora scomparsi) le assegna una data 1320, rientrando nel periodo in cui era priore del convento di Santa Caterina fra Tommaso da Prato; sicché i riferimenti alla tavola negli *Annales* diventano due: il primo si trova nell'elenco dei fatti memorabili dei priori; l'altro nella biografia di fra Pietro sacrista.

Il primo brano, che rivela anche la conoscenza del sonetto dedicato a Simone da Francesco Petrarca, forse contiene una vaga eco dei testi (Vasari, 1550, o piuttosto Varchi, 1548) che in quel tempo si occupavano del sonetto su Simone e suona così:

Huic [a frate Bartolomeo da Vallecchia] proximus in prioratu fuit frater Thomas Pragensis qui ab anno 1320 usque ad 1324 praefuit. [...] Tempore suo statuit tabulam in maiori ara, quae tunc pulcherrima censebatur necdum renata pictura, manu Symonis Senensis qui inter suae tempestatis pictores primas tenuit, de quo Franciscus Petrarca "Quando venne a Simon l'alto concetto".

L'altro non è che una riscrittura della *Chronica*, con l'aggiunta della data:

Frater Petrus conversus in sacrario nostro cui ministrabat multas sacras vestes fieri procuravit. Ipso etiam urgente et instante tabula que nunc est in ara maiori ibi posita fuit anno 1320 [stile pisano = 25.3.1319-24.3.1320].

Tutto ciò mi porta a dare maggior peso ad un argomento 'interno' e cioè all'iconografia della tavola: la presenza di san Tommaso da Aquino nella parte centrale della predella, distanziato dal Cristo in pietà dal solo evangelista Marco, in relazione simmetrica con l'evangelista Luca, e prima delle coppie simmetriche dei quattro canonici dottori della chiesa Gregorio Magno e Ambrogio, Girolamo e Agostino, fa pensare che la canonizzazione sia intervenuta quando il polittico era ancora in realizzazione: mi pare quindi che la datazione almeno della conclusione dell'intero complesso vada spostata a dopo il 18 luglio 1323, quando in Avignone papa Giovanni XXII proclamava con una sua bolla Tommaso santo.

L'immagine del santo dottore domenicano, quale appare nel polittico, a sostenere con ambe le mani il libro della *Summa contra gentiles*, aperto per mostrarne l'incipit con la citazione scritturale dal Libro dei Proverbi: "Veri-

2. Simone Martini, *Polittico di Santa Caterina*, ordinamento attuale, Pisa, Museo di San Matteo.





3. Simone Martini, *Polittico di Santa Caterina*, retro dell'elemento con santa Maria Maddalena, disegno di figura femminile, Pisa, Museo di San Matteo.



4. Simone Martini, *Polittico di Santa Caterina*, santa Maria Maddalena, Pisa, Museo di San Matteo.



5. Simone Martini, *Polittico di Santa Caterina*, santa Caterina d'Alessandria, Pisa, Museo di San Matteo.

tatem meditabitur guttur meum, et labia mea detestabuntur [impium]”, è ad evidenza la capostipite di altre due assegnabili all’equipe di Simone (e più precisamente all’iniziativa del suo sodale Lippo Memmi): quella presente nel registro principale del polittico di Casciana Alta (proveniente dal duomo pisano ed attualmente anch’esso nel Museo di San Matteo di Pisa) e quella al centro della gran pala col *Trionfo di San Tommaso sugli eretici*, tuttora conservata nella chiesa del convento pisano di Santa Caterina per cui era stata prodotta. Collegando i dati storici con i ragionamenti su base stilistica, i tre complessi – polittico di Simone, polittico e grande tavola di Lippo – vanno

verosimilmente comunque datati quando l'arcidiocesi di Pisa era ancora retta dal domenicano guelfo e filopapale Simone Saltarelli, prima che nel 1327 per l'arrivo dell'imperatore Ludovico il Bavaro costringesse per un biennio il presule all'esilio.

Tutto questo sposta, ma non di molto, le datazioni anche delle altre opere eseguite da Simone e Lippo nel decennio 1310-1320, e, se ha una qualche conseguenza rilevante, è quella di far ripensare la data dell'apprendistato di Francesco di Traino presso Simone e Lippo, o meglio i modi della sua conoscenza dell'opera dei due pittori cognati senesi: infatti risale al bimestre settembre-ottobre 1320 la memoria, nel *Breve Vetus Anthianorum* del Comune di Pisa (in Archivio di Stato di Pisa, Comune, A 214, carta 36 recto), della *Maestà* (ora non sussistente) appena dipinta nel Palazzo degli Anziani (ora dei Cavalieri) della città, attribuibile, sulla base dei successivi pagamenti del luglio e agosto 1322, a Francesco di Traino; se, come appare probabile, la *Maestà* pisana si rifaceva a quella di Simone nel Palazzo Pubblico di Siena, terminata nel 1315, e a quella di Lippo Memmi nel Palazzo Pubblico di San Gimignano, datata 1317, la sua formazione presso quei maestri va posta proprio nella seconda metà del secondo decennio del secolo, quando Francesco riuscì ad elevarsi dal rango di pittore di sostegni per candele per il Duomo di Pisa, quale ci risulta nel primo documento che lo nomina, l'8 novembre 1315.

b) Il polittico di Pisa: i disegni sul retro

Attingendo alla mia passata esperienza, ormai remota, di gestore di collezioni museali, mi sembra sia di qualche interesse rendere di pubblico dominio alcune osservazioni fatte nelle condizioni privilegiate che dà un tale ruolo. Il mio proposito – poi realizzato col riordino delle collezioni nel 1978 – di esporre nel Museo di San Matteo il *Polittico di Santa Caterina* di Simone Martini con le parti nell'ordine originale mi spinse a far rimuovere tutte le targhette che nel rovescio dei vari elementi impedivano la lettura della situazione della superficie.¹

Per quanto riguarda la predella, un tal accorgimento fu risolutivo, perché in tal modo potei vedere i precisi andamenti delle vene del legno, e riaccostare così con sicurezza le varie parti, che in origine erano state dipinte, secondo la consuetudine prevalente, su di una sola lunga tavola ad andamento orizzontale. Ma una conseguenza di tale procedimento fu anche la scoperta di alcuni disegni, di varia natura.

Il rovescio delle tavole dell'ordine principale ci si presenta (salvo gli spazi corrispondenti alle traverse che un tempo sostenevano l'intero complesso) coperto da un sottile strato di gesso, e poi da una stesura leggera di colore rosso (probabilmente minio) dato velocemente alla brava, tanto che ancora si possono distinguere le ampie pennellate; tale situazione di cose non è stata mai oggetto di restauro, sicché la superficie attualmente si presenta con numerosi graffi e cadute, e con una fittissima rete di cretti. Tutto ciò scusa il fatto che non si sia mai notato finora, sul rovescio della tavola attualmente all'estrema sinistra, raffigurante nel registro principale santa Maria Maddalena, un disegno appena percepibile, tracciato con una punta metallica, forse con la matita di piombo, che raffigura un busto di donna, in grandezza leggermente maggiore di quella dei personaggi dipinti al recto; si tratta di pochi, curatissimi segni, tracciati senza pentimenti, con mano sicurissima e decisa, che delineano i contorni 'musicali' di un volto femminile presentato di tre quarti, fino allo scollo della tunica.

Purtroppo, anche con una foto a luce infrarossa, quale quella che presento, questo parto primigenio della mano di Simone, questo modello eseguito di getto nel contesto dell'attività della sua bottega, mal si coglie nella sua preziosa singolarità.



Insieme alla sinopia della scena con san Martino e il povero nella cappella del cardinale Gentile da Montefiore nella Basilica di San Francesco ad Assisi, ed all'altra sinopia di lunetta e timpano del portale della cattedrale di Nôtre-Dame-des-Doms in Avignone, essa costituisce un documento della fase di elaborazione delle opere di Simone, tanto più utile perché ci dimostra come la mano dell'artista tracciasse con fermezza, e rapidità la forma sicuramente posseduta, che costituisce il motivo saliente dell'immagine poi dipinta al recto, e successivamente ulteriormente elaborata con più fitte forme e con una complessa trama di tratti cromatici.

Se vogliamo usare le parole impiegate da Francesco Petrarca per il ritratto di Laura eseguito sempre da Simone, l'"alto concetto" sostanza dell'opera è già in questo disegno, e l'esecuzione completa, nel suo lungo processo (che implicherà anche il passaggio delle tavole per le mani del doratore, che le restituirà con gli spazi "risparmiati" dall'oro, su cui eseguire poi la pittura) non farà che ribadire (e approfondire, e arricchire) quanto già delineato in questo spunto iniziale.

Insomma, la produzione artistica, anche in questi suoi sommi risultati, è comunque (e qui è d'obbligo usare la parola ragghiantiana) un "processo", in cui i singoli momenti valgono anche di per sé (e quindi il "non finito" è un valore che si dialettizza in ulteriori valori); e queste poche e fermissime linee fissano anch'esse uno stadio che è insieme possesso acquisito e premessa e presupposto per l'ulteriore elaborazione.

Ad altra e meno elevata atmosfera ci riportano invece due disegni sussistenti direttamente sulla superficie nuda del legno, al rovescio della tavola della predella. Sul retro della sezione centrale, raffigurante il Cristo in pietà tra la Madonna e san Luca, si trova un disegnetto, tracciato di traverso a penna, di un busto di personaggio virile; i pochi tratti (attualmente in parte ricoperti dal monogramma ottocentesco attestante la pertinenza alle collezioni civiche) ci presentano una figura ritratta di fronte, con una gran massa di capelli ondulati e pochi lineamenti del volto, integrati in parte da alcune linee grafite; il disegno, come anche le due lettere capitali PE poste alla sua sinistra, è certo di pertinenza di un qualcuno facente parte della bottega martiniana, e fu eseguito mentre l'opera era in lavorazione, e non solo era accessibile anche al rovescio, ma era disposta di traverso, con la zona in questione distante



6. Simone Martini, *Polittico di Santa Caterina*, retro dell'elemento con Cristo in pietà tra la Madonna e San Luca, disegno di figura maschile, Pisa, Museo di San Matteo.

7. Simone Martini, *Polittico di Santa Caterina*, retro dell'elemento con sant'Agnese e santo vescovo, disegno caricaturale di figura maschile, Pisa, Museo di San Matteo.

più di 1 metro e mezzo da terra; e penso che vi possa essere una relazione con la figura del profeta Daniele, che, nel registro superiore del polittico, fa da apice all'elemento con il san Pietro Martire.

Singolare è poi la figura (anch'essa in parte danneggiata dall'apposizione di un numero di inventario relativamente recente) tracciata a tergo dell'elemento medianico laterale di sinistra della predella, raffigurante sant'Agnese ed un santo vescovo dottore, forse Ambrogio. Si tratta di una vera e propria caricatura di un personaggio tonsurato, forse un domenicano del convento pisano di Santa Caterina, raffigurato a mezzo busto da una mano incolta. Dato che, per il lungo tempo in cui il polittico rimase sull'altar maggiore della chiesa di Santa Caterina, e cioè fino all'incendio del 1651, la superficie, racchiusa entro il gradino di una predella, rimase inaccessibile, è certo che anche questo disegno sia stato tracciato durante la produzione del polittico, e esso costituisce perciò una testimonianza, rara per l'epoca, di attività di un personaggio (fanciullo o adulto che sia) privo di una specifica educazione all'attività grafica.

La mostra sull'arte dei fanciulli, tenuta da poco a Lucca, e di cui riferisco in altra parte di questo fascicolo, ha fatto ancora una volta riflettere sulla ignoranza pressoché totale in cui ci troviamo a proposito della produzione di questi (almeno rispetto alle attività grafiche) incolti, e perciò spero che la pubblicazione di questo disegnetto spinga anche altri a considerare degne di attenzione le testimonianze superstiti di questo singolare tipo di produzioni figurative e a farle conoscere.

c) Contributo al polittico di Sant'Agostino in San Gimignano

L'intervento di Cristina De Benedictis al convegno senese su Simone del 27-29 maggio 1985 ha ripercorso la storia dello smembrato polittico, un tempo firmato, di Simone Martini già in sant'Agostino di San Gimignano; alla ricostruzione mancava soprattutto la cuspide centrale, sovrastante la Madonna, che avrebbe dovuto raffigurare, come in molti complessi analoghi (e si vedano, oltre i polittici pisani già menzionati, i resti di due dei tre polittici orvietani di Simone, la tavola centrale, ancora munita di coronamento ma ormai priva degli elementi laterali, nel locale Museo dell'Opera del Duomo e il complesso emigrato a Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) il Padre Eterno (o il Cristo) benedicente.

Orbene, a mio avviso questo elemento sussiste, ed è una tavoletta di tale soggetto (*Dio Padre benedicente*), triangolare, mozza in alto della punta e priva ormai dei listelli di incorniciatura, conservata a Pisa, nel Museo di San Matteo (n. dell'inventario vigente 5728), ed esposta, con il cartellino che la attribuisce a Lippo Memmi, accanto al polittico di Santa Caterina.

Il formato, i punzoni sull'orlo, e anche le dimensioni della tavoletta concordano con quelli degli altri elementi del polittico, e la qualità superba, leggibile malgrado le piccole lacune e le abrasioni, ne conferma la pertinenza all'atelier martiniano.

Quanto alle dimensioni, elemento discutibile quando non si seguono protocolli unici nel costatarle e comunicarle, le misure attuali della tavoletta, mozza com'è, sono di cm 45 x 52 per quanto riguarda la tavola, inclusi i bordi già coperti dai listelli, e di cm 45 x 41,5 per la superficie dipinta; considerando la punta mancante, le misure complessive dell'elemento dovrebbero essere state cm 54 x 52. La misura più importante per il confronto è quella della Madonna col Bambino ora a Colonia, cm 79,5 x 55, mentre per gli elementi ora a Cambridge e per quello in collezione privata fiorentina i dati forniti per le cuspidi (cm 33 x 31) sembrano riferirsi alla superficie dipinta, mentre le dimensioni complessive delle tavole, includenti le cuspidi sono di cm 110 x 38,5; così le proporzioni tra elemento centrale e laterali, e tra registro principale e cuspidi appaiono rispettate.



8. Simone Martini, cuspide di polittico con Redentore benedicente, Pisa, Museo di San Matteo.



Certo, un confronto diretto con la tavola di Colonia, con l'esame dell'andamento delle fibre del legno, toglierebbe ogni incertezza, giacché è verosimile che anche l'elemento centrale del polittico consistesse in un pannello unico per i due registri, come avviene per i quattro elementi laterali.

Quanto allo stile, è indubbio, come dicevo, che ci troviamo davanti ad un'immagine che fa serie con quelle di analogo soggetto, formato e funzione che ci rimangono riconducibili all'atelier di Simone e Lippo (che per la compresenza, a Pisa e poi ad Orvieto, di opere, anche firmate, dell'uno e dell'altro riconducibili allo stesso periodo, ritengo unico anche prima dell'*Annunciazione* del 1333 a doppia firma, già nel Duomo di Siena ed ora agli Uffizi di Firenze); non credo che si possa con sicurezza fare distinzioni (come è stato fatto, con incerta fortuna, per la strepitosa *Annunciazione* del 1333), in una situazione che Lorenzo Ghiberti, nei *Commentari*, concludendo la trattazione su Simone, delinea così:

Lavorò con esso maestro Filippo, dicono ch'esso fu suo fratello, furono gentili maestri e loro picture furon fatte con grandissima diligenza molto dilicatamente finite, feciono grandissima quantità di tavole.



10. Simone Martini, *Madonna col Bambino*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.

9. Ricostruzione del polittico di Sant'Agostino in San Gimignano.

Con l'espressione "loro pitture" si intendono, certo, sia quelle eseguite dal solo Simone, che quelle eseguite dal solo Lippo, che quelle eseguite da tutti e due insieme; e questo può significare non soltanto l'esecuzione di parti distinte di un'unica immagine, ma anche, perché no, l'alternarsi di pennellate condotte da mani diverse su un unico punto della superficie dipinta.

Quest'ultima ipotesi veniva di solito respinta quando ancora si considerava Lippo un pittore di rango decisamente inferiore rispetto a Simone, trascurando la testimonianza ghibertiana; ma dopo la rivendicazione a Lippo del ciclo cristologico della pieve di San Gimignano (e la connessa distruzione della fittizia personalità del Barna da Siena) mi pare decisamente infondato continuare ad assegnare all'uno o all'altro dei due cognati senesi brani di pittura sulla base della sola distinzione dei livelli di qualità.

Il riferimento a Benedetto Varchi riguarda le *Due lezioni* pubblicate nel 1548 presso il Torrentino di Firenze, quando sotto quei torchi si trovava anche la prima redazione delle *Vite* vasariane.

Quanto a Simone Martini, è da considerarsi ormai riferimento ovvio quello alla monografia a lui dedicata da Marco Pierini (Silvana Editoriale, Milano 2000), nella cui amplissima bibliografia c'è anche preciso riferimento al contributo di Cristina De Benedictis del 1984-1988, nonché al mio intervento in quello stesso convegno, e a quello precedente del 1976-1977.

Ho redatto un regesto dei documenti riguardanti Francesco di Traino fino allora conosciuti nella nota n. 78 a p. 43 del mio saggio sul Camposato di Pisa (in C. Baracchini, E. Castelnovo, a cura di, *Il Camposanto di Pisa*, Einaudi, Torino 1996, pp. 13-48).

Note

¹ Quanto alle tavole principali, la mia ricostruzione privilegiava il fatto incontrovertibile che gli apostoli dovevano essere raffigurati, nelle loggette superiori, secondo un ordine che rispettasse la loro sequenza nei testi sacri e nella tradizione; malgrado alcune irregolarità (per esempio l'evangelista Giovanni non fa parte della serie, ma è raffigurato nel registro maggiore), comunque la coppia simmetrica iniziale è costituita dagli apostoli Pietro e Paolo, i più autorevoli, e quella finale dagli apostoli Taddeo e Mattia, l'uno ultimo dei

dodici originari, l'altro aggiunto al collegio apostolico in sostituzione di Giuda Iscariota; a riprova, qualche anno fa, durante l'ultimo restauro si è constatato che le tavole che ritengo più esterne, con le sante Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria, non presentano, come le altre cinque, i fori per i cavicchi di congiunzione con gli elementi contigui da ambo i lati, ma ne sono prive dal lato che a mio avviso segna il limite esterno del politico, confermando anche per questo verso la mia ipotesi di ordinamento.

Summary

The article focusses on some notes on the Simone Martini's panels of the Museo Nazionale di San Matteo in Pisa which can be summarized in three points.

First, the year 1320, generally indicated as the date of the composition of Martini's Polyptych for the church of Santa Caterina d'Alessandria, can be refuted. The correct date can not be inferred from the convent's *Annales*, a document written during the 16th century. The image of Saint Thomas Aquinas, painted in the predella as a saint, confirms that the polyptych must have been completed after his canonization in 1323.

Secondly, the essay examines the back of the table of St. Mary Magdalene in the Saint Catherine of Alexandria Polyptych, where an extremely harmonious female head and two minor drawings can be identified. These works, made by Martini, have been so far ignored.

Lastly, it is argued that a small wooden tympanum panel representing a Dio Padre benediciente, (Blessing God Father) and preserved in the Pisan museum is the missing tympanum of the Madonna of the Wallraf-Richartz Museum in Cologne and it can be identified as the central element of a pentiptic signed by Martini and made for the church of Sant'Agostino in San Gimignano, whose other panels are now in Cambridge and Florence.

Le “tre prospettive” di Leonardo

Marco Collareta

“Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles, / ni les yeux ne sont les oreilles”.¹ Il distico celeberrimo di Lafontaine costituisce per lo storico dell’arte un monito costante, soprattutto quando si trova a confrontarsi con una personalità attiva non solo come pittore ma anche come scrittore. Davanti a Leonardo ad esempio, se è certamente un’operazione legittima intrecciare i dati visivi che vengono dalle opere d’arte con quelli verbali che vengono dagli scritti, è buona regola prima di tutto operare una sana critica delle fonti visive e testuali, al fine di meglio intendere la collocazione storica di un capolavoro d’arte o di una celebre affermazione teorica.

Quelle che lo stesso genio di Vinci, nel postumo *Trattato di pittura* come nei taccuini autografi, chiama le “tre prospettive” forniscono al riguardo l’occasione di un proficuo esercizio. La ben nota originalità dei paesaggi leonardeschi e l’effettiva possibilità di rinvenire in essi quella nozione (fig. 1) hanno indotto gli studiosi a leggere cose e parole entro la categoria importante ma non per questo sempre esaustiva della personalità creatrice. Leggiamo così in un diffuso e per certi versi utilissimo dizionario dei termini artistici stampato in Italia qualche tempo fa: «I diversi modi di intendere la prospettiva, anche quella più rigorosa, da parte dei maestri del secolo XV, conferma il significato individuale delle interpretazioni prospettiche, l’apporto ‘soggettivo’ dei singoli artisti nell’affrontare un problema, di cui si vuole peraltro esaltare la connotazione scientifica. È il caso soprattutto di Leonardo (1452-1519), nel dividere la prospettiva in tre parti: lineare, di colore (o “aerea”), di spedizione».²

Ove si prescinda dall’identificazione della prospettiva aerea con la sola prospettiva di colore anziché con questa e quella “di spedizione”, la presentazione è sostanzialmente corretta. Essa si basa sul più esplicito passo dedicato da Leonardo alle tre prospettive, citato in effetti subito di seguito dal nostro dizionario sulla base della più autorevole antologia italiana di testi vinciani allora disponibile, il quale suona come segue: «Come sono di tre nature prospettive: la prima s’astende intorno alle ragioni del diminuire (e dicesi prospettiva diminutiva) le cose che si allontanano dall’occhio; la seconda contiene in sé il modo del variare i colori che si allontanano dall’occhio; la terza e ultima s’astende alla dichiarazione come le cose devono essere men finite, quanto più s’allontanano; e nomi son questi: prospettiva lineale, prospettiva di colore, prospettiva di spedizione».³

Il passo si trova ovviamente anche nella più citata antologia vinciana in lingua straniera, nella quale è seguito a ruota da un passo analogo tratto da un manoscritto che gli studiosi datano considerevolmente più tardi di quello da cui è tratto il precedente: «Tre sono le parti della prospettiva di che si serve la pittura, delle quali la prima s’astende alla diminutione delle quantità de’ corpi oppachi; la seconda è delle diminutioni e perdimenti de’ termini d’essi corpi oppachi; la terza è della diminutione e perdimenti de’ colori in lunga distantia».⁴ Significativamente, questo secondo passo è postillato in nota come segue: «La divisione è qui la stessa che nel brano precedente; e ciò è meritevole di nota quando lo colleghiamo al fatto che un lasso di circa venti anni deve essere intervenuto tra la stesura di questi due passaggi». Come nel dizionario da cui siamo partiti, il commentatore si mostra interessato a sottolineare la coerenza interna del pensiero leonardesco e dunque la sua originalità in seno al pensiero rinascimentale sulla prospettiva. Non a

1. Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci*, 1476 circa, Washington, National Gallery of Art.



caso, trattando altrove dell'interesse di Leonardo per il paesaggio e l'atmosfera, scrive testualmente: «Mentre Alberti conosceva solo una scienza della prospettiva, cioè la prospettiva lineare, Leonardo distingueva fra tre generi: prospettiva di linee, di colore e di dissolvenza [disappearance]». ⁵

L'implicita chiamata in causa del *De pictura* albertiano risulta particolarmente importante per noi. Se è vero infatti che la *perspectiva artificialis* di Alberti ruota solo ed esclusivamente intorno alle misure lineari dei corpi, è vero altresì essa ha le sue radici in quella *perspectiva naturalis* o scienza ottica che induce l'umanista a scrivere: «Questo s'appartiene alla forza del vedere, imperò che mutato il sito le cose parranno o maggiori o d'altro orlo o d'altro colore, quali tutte cose misuriamo col vedere». ⁶ Il passo contiene già in qualche maniera *in nuce* le tre prospettive di Leonardo, così come contiene *in nuce* la leonardesca prospettiva aerea il passo albertiano che lo segue qualche pagina dopo, dove l'indebolimento dei raggi visuali in proporzione alla distanza è così motivato: «Credo ne sia ragione che, carichi di lume e di colore, trapassano l'aere quale, umido di certa grassezza, stracca i carichi razzi. Onde traemmo regola: quanto maggiore sarà la distanza, tanto la veduta superficie parrà più fusa». ⁷

Concludere da quanto detto fin qui che una nozione per noi tipica di Leonardo vada riferita di fatto ad Alberti o al suo mentore Brunelleschi sarebbe pre-

cipitoso. L'aggettivo "fusco" con cui termina l'ultimo dei passi citati ci aiuta a capire perché. Come risulta dall'affermazione albertiana secondo cui «fa l'ombra il colore fusco, e il lume fa chiaro ove percuote»,⁸ esso è infatti sinonimo di "scurio". Ciò induce a credere che Alberti avrebbe condiviso l'opinione di Cennino che scrive testualmente. «E quanto hai a fare le montagne, che paiano più a lungi, più fa' scuri i tuo' colori; e quanto le fai dimostrare più appresso, fa' i colori più chiari».⁹ Un'opinione che ha più a che fare con la nozione di rilievo che con quella di prospettiva e che comunque è contraddetta dalla pittura di Leonardo e dei suoi modelli fiamminghi; un'opinione, tuttavia, che fornisce un indizio importante per identificare la fonte cui attingono "per li rami" non solo Cennino ed Alberti, ma lo stesso Leonardo.

Il riferimento è ai *Metereologica* di Aristotele. Documentatamente noti a Leonardo¹⁰ che in essi poteva ritrovare la concezione a lui cara dello spazio naturale non come vuoto pneumatico ma come luogo di azione dei più diversi fenomeni atmosferici, i quattro libri di Aristotele contengono un passo importante per noi là dove essi notano che «gli oggetti lontani appaiono più scuri, più piccoli e più lisci, così come gli oggetti negli specchi o le nubi, sia a chi le guarda riflesse nell'acqua, sia direttamente».¹¹ Il mutamento nel tono cromatico, nelle misure lineari e nella qualità tattile delle cose viste da lontano corrisponde esattamente a quella che è per Leonardo la prospettiva di colore, lineare e di "spedizione" o finitura, e l'accenno allo specchio non verrà dimenticato dal genio di Vinci. Quello che cambia è il punto di vista, giacché il pittore che realizza le sue opere attraverso la *perspectiva artificialis* non coincide col filosofo che osserva il mondo attraverso la *perspectiva naturalis*. Significativo allora che Leonardo adotti un ordine diverso da quello proposto dal "maestro di color che sanno", un ordine che, riflettendo l'evoluzione del suo diuturno arrovellarsi intorno alle ragioni della pittura, fa seguire al contorno della figura il colore locale e poi l'articolazione plastica nel primo e più antico dei passi leonardeschi più sopra citati, l'articolazione plastica e poi il colore locale nel secondo e più recente. Si apre a questo punto la questione spinosa dell'intreccio tra teoria e pratica artistica nel genio di Vinci, ma noi, fedeli alle nostre premesse, non intendiamo affrontarla e poniamo fine qui a questa breve, speriamo non inutile nota.

Note

¹ Lafontaine, *Le tableau*, vv. 226-227, in Id., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1991, vol. I, p. 892. Presento qui, rivisto per la stampa, quanto da me esposto al convegno *Leonardo e il '900 tra storia e mito*, tenutosi a Pisa il 17, 18 e 19 ottobre 2019.

² L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, UTET, Torino 1978, vol. II, p. 441.

³ A.M. Brizio, a cura di, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, UTET, Torino 1952, p. 200 (dal ms. A, c. 98r).

⁴ J.P. Richter, ed., *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Phaidon, London 1970, vol. I, p. 118 (dal ms. E, c. 80b).

⁵ *Ibi*, pp. 83-84.

⁶ L.B. Alberti, *De pictura*, a cura di C. Gray-

son, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 14 (cap. I, 5).

⁷ *Ibi*, p. 20 (cap. I, 7).

⁸ *Ibi*, p. 22 (cap. I, 9).

⁹ C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Brunello e con una introduzione di L. Magagnato, Neri Pozza, Vicenza 1971, p. 94 (cap. LXXXV).

¹⁰ Richter, *The Literary Works* cit., vol. II, pp. 361-362, con due elenchi autografi di Leonardo, che registrano l'uno "Meteora d'Aristotele vulgare", l'altro solamente "Meteora", titoli giustamente identificati in nota dall'editore con i *Metereologica*.

¹¹ Aristotele, *Meteorologica*, a cura di L. Pepe, Guida, Napoli 1982, p. 131 (374b).

Summary

In his writings on painting, Leonardo often refers to the "three perspectives", i.e. the fact that distance affects the perception of objects in terms of size, color and plastic articulation. While this thought is usually considered a specific fruit of Leonardo's mind, the present article suggests that its roots can be found in a wider textual tradition, which, via Leon Battista Alberti, goes back to Aristotle.

Collaboratori:

Paolo Bolpagni [p. b.]
 Marco Collareta [m. c.]
 Matteo Facchi [m. f.]
 Simone Ferrari [s. f.]
 Ezio Godoli [e. g.]
 Matilde Stefanini [m. s.]

Edoardo Villata, *Grünwald. Pittore e mistico tra Lutero e Hindemith*, Hapax editore, Torino 2018, pp. 259, € 30,00

È ancora possibile ricostruire l'attività e la cronologia di un artista basandosi sull'analisi stilistica delle sue opere? Sì, a patto di occuparsi di un grande artista, di quelli che registrano le novità figurative in tempo reale e non con anni di ritardo. Servono inoltre fiducia nel metodo storico-artistico e un occhio costantemente allenato dalla pratica quotidiana con le opere. Beninteso, questo non deve essere visto in contrapposizione alla ricerca archivistica o ad altri metodi d'indagine che rivolgono l'attenzione all'iconografia, all'analisi dei materiali e delle tecniche esecutive o alla storia sociale. Tutto si tiene, se una ricostruzione è corretta, tutti i dati si devono incastrare tra loro. Ma che fare se di un artista, un grande artista, non possediamo che pochi appigli cronologici e documentari? Rinunciamo a provare a delineare il suo catalogo e la cronologia? Oppure tentiamo comunque una ricostruzione basandoci sull'analisi stilistica, sul rapporto con le opere degli altri artefici contemporanei presenti nel territorio in cui si trova a vivere, con le vicende politiche e religiose della sua epoca? È quanto ha fatto Edoardo Villata con il suo libro su Grünwald. Il volume si articola in cinque capitoli corredati di tavole a colori e figure in bianco e nero (puntualmente richiamate nel testo), bibliografia e indice dei nomi.

Matthias Grünwald (Würzburg, 1480-1485 circa – Halle, 31 agosto 1528) è una figura ancora in parte misteriosa: artista straordinario – basti pensare al polittico di Isenheim, Colmar, Musée d'Unterlinden – di lui si conoscono poche informazioni biografiche e un catalogo di una dozzina di opere ragionevolmente certe. Poche. Le fonti archivistiche e letterarie e le copie antiche di numerose opere dipinte a Francoforte e Magonza andate perdute, ci testimoniano una produzione più ampia. Va inoltre ricordato che Grünwald ebbe una vita breve, una quarantina d'anni o poco più, e che gli ultimi due anni, forse in seguito a una crisi spirituale, pare che si sia allontanato dai pennelli. Inoltre le sue opere, tutte di altissima qualità, sembrano di conduzione totalmente autografa, come se non avesse mai avuto una vera bottega, a differenza di colleghi ben più prolifici e commercialmente organizzati come Dürer e Cranach.

Solo nel 1938, grazie allo studioso tedesco Karl Walter Zülch, si è stabilito che il vero nome di Grünwald era Mathis Gothart, e che era originario di Würzburg. Quando attorno al 1511 diviene pittore alla corte arcivescovile di Magonza, aggiunge il cognome Nithart. L'origine del soprannome con cui è universalmente noto, ma che compare solo nel 1675, è ancora oggetto di dibattito. Villata sottolinea come negli archivi comunali di Strasburgo sia documentato nel 1429 un

Nicolas de Hagenau "dit Grünwald", forse imparentato con il Nicolas de Hagenau che nel 1510-1515 circa realizza le sculture in legno per il polittico di Isenheim, probabilmente all'origine della confusione creata dal pittore e scrittore Joachim von Sandrart nel 1675 che parlando della grande macchina d'altare confonde pittore e scultore.

Grünwald è documentato solo a partire dal 1505. Le fonti storiche non ci tramandano il nome del suo maestro né notizie riguardo alla sua formazione che deve essere avvenuta a Würzburg. Scartati per ragioni stilistiche i tradizionali riferimenti ai pittori operanti nella regione, Villata propone una serie di confronti con sculture lignee di Tilman Riemenschneider, attivo come scultore di corte del principe-vescovo di Würzburg. Se il pittore non fu suo allievo diretto, grande fu comunque l'influenza esercitata su di lui dalle opere dell'intagliatore. Grünwald fu un abile disegnatore, a lui sono riconducibili una ventina di disegni analizzati da Villata in relazione ai dipinti e scalati lungo l'attività del pittore.

Fra le novità offerte dal volume, si segnala la proposta di attribuzione di un *Ritratto di ecclesiastico* datato 1510, conservato nel Museo del Castello di Aschaffenburg.

L'analisi del polittico di Isenheim, parte dal presupposto che manca la cornice originaria, su cui forse era riportato il nome dello scultore. Tra le varie traversie subite dalla complessa macchina d'altare, Villata sottolinea come nel 1963 siano state invertite di posto le tavole più esterne raffiguranti *Sant'Antonio abate* e *San Sebastiano*. Sulla base di convincenti argomentazioni iconografiche e prospettiche, lo studioso ritiene che la collocazione originaria fosse quella precedente. Auspichiamo che il problema possa essere preso in considerazione durante il restauro avviato il 18 settembre 2018 il cui termine è previsto nel 2021. Villata precisa inoltre, sulla base di confronti stilistici e dati documentari, agli anni 1513-1515 l'esecuzione dei dipinti di Grünwald. Giusto al termine dei lavori alsaziani, si colloca, secondo lo studioso, un soggiorno del pittore in Lombardia attorno al 1516. Infatti, dopo Isenheim, Grünwald evidenzia una crescita dimensionale delle sue figure, accordi cromatici nuovi, il tutto unito a ricordi di opere lombarde (Bramantino, Leonardo, Romanino) e a possibili tracce a sua volta lasciate su altri artisti come Lorenzo Lotto o Amico Aspertini.

Il volume analizza anche gli aspetti teologici delle opere di Grünwald in relazione ai predicatori dell'epoca, alla riforma luterana e alla politica contemporanea. Era il pittore di corte dell'arcivescovo di Magonza, Alberto di Brandeburgo, raffinato umanista ma anche colui che diede il via alla campagna di indulgenze che scatenerà la rivolta di Lutero. Con il frate agostiniano Alberto ebbe un rapporto ambivalente, conciliante in alcune circostanze e ferocemente contra-



rio in altre. Grünewald visse con la massima drammaticità, quasi dall'epicentro, la lacerazione religiosa di quegli anni. Tra gli oggetti lasciati dal pittore al momento della morte, c'erano libri di Lutero e di altri teologi a lui vicini, ma anche oggetti di tradizionale devozione come una corona del rosario in legno. La partecipazione emotiva dell'artista ai drammi sacri raffigurati è evidente fin dalla *Crocifissione* di Basilea, datata 1505-1506 circa, dove le dita delle mani e dei piedi assumono le caratteristiche pose disarticolate dal dolore che si ritrovano, sempre più esasperate, nelle successive rappresentazioni dello stesso soggetto. Questo aspetto era già stato sottolineato da Villata nel precedente studio *I chiodi di Grünewald* (EDUCatt, Milano 2010), una dispensa universitaria che, molto ampliata, è alla base del presente lavoro. Ora lo studioso, fin dal sottotitolo, si spinge a definire il pittore un mistico. Considerando la *Resurrezione* del polittico di Isenheim, infatti, si chiede quale pittore abbia mai non dipinto, ma anche solo immaginato un Cristo simile, vestito dei colori dell'iride, le ferite della Passione diventate luminose. Ma soprattutto un corpo d'alabastro, di un bianco purissimo, capace di librarsi nell'aria e di disegnare con le braccia una circonferenza con i colori dell'arcobaleno, che equivale a una nuova creazione. Un corpo totalmente trasfigurato ma concreto, capace ancora di proiettare ombra e quindi tangibile: nessuno aveva mai osato spingersi tanto in là nel raffigurare il corpo glorioso del Risorto; tanto più nella stessa opera in cui vediamo il terrificante Crocifisso, scheletro in putre-

fazione, e, proprio a fianco della scena della Resurrezione, il vasino da notte del Bambino Gesù, di cui intravediamo il contenuto. O per contro, quale interprete più profondo ha avuto la cristologia luterana del Grünewald autore della *Andata al Calvario* e della *Crocifissione* oggi nel Museo di Karlsruhe? In conclusione, anche in relazione al restauro in corso del polittico di Isenheim, formuliamo l'auspicio che il volume possa avere presto una traduzione almeno in francese e/o in tedesco.
[m. f.]

Carmen Bambach, *Leonardo da Vinci. Rediscovered*, Yale University Press, New Haven - London 2019, 4 voll.

I quattro corposi volumi dedicati da Carmen Bambach a Leonardo da Vinci rappresentano una proposta coraggiosa ed infaticabile nell'ambito delle ricerche sul maestro italiano. L'aumento smisurato della bibliografia dedicata all'argomento rende quasi impossibile immaginare opere complessive dedicate a temi così vasti e ramificati. La proposta rappresenta quindi una felice eccezione, che si pone idealmente nel solco di Malaguzzi Valeri dal punto di vista quantitativo e in tempi più recenti di Alessandro Ballarin: i quattro volumi di quest'ultimo, sono uno studio più ristretto cronologicamente, ma accostabile per qualità ed estensione di confronti e riferimenti.

La ricerca, davvero minuziosa e capillare, rappresenta la sintesi di oltre vent'anni di studi che nel corso del tempo, in molteplici e prestigiose occasioni, soprattutto in mostre internazionali, hanno consentito alla celebre studiosa americana di origini cilene una costante messa a fuoco delle più disparate dinamiche legate al maestro italiano.

I volumi si articolano doverosamente in ordine cronologico (giovinezza e prima attività; maturità; fase finale; il quarto volume, immenso, è riservato agli apparati con appendice, note, bibliografia), ma rispetto ad altre brillanti monografie centrate sulla sua attività artistica/pittorica, magari con specifiche schede dedicate alle singole opere (Marani, Vecce, Villata, Fiorio ed altri), la finalità è diversa: si tratta infatti del primo tentativo, da molto tempo e probabilmente mai realizzato in questi termini, di proporre un punto di vista unitario e onnicomprensivo sulla carriera dell'artista in tutte le sue declinazioni dalla pittura alla scultura, dai progetti architettonici alle teorie artistiche, dai disegni ai manoscritti. Approfondendo così tanti temi, sempre interconnessi e mai separati, il lavoro si pone inevitabilmente come un campo aperto per ulteriori verifiche, discussioni ed approfondimenti ma è destinato a rimanere una pietra miliare imprescindibile per i decenni a venire.

L'orientamento metodologico dei volumi risulta particolarmente adatto a definire, non solo in specifici paragrafi dedicati ma

anche in senso diacronico, alcuni filoni di ricerca: si tratta di temi generali ma qualificanti l'universo mentale di Leonardo, legato ad una trasversalità di pensiero senza precedenti: mi riferisco ad esempio alle riflessioni sulle opere frutto di una lunga gestazione, sul concetto di temporalità, su un innovativo modello di stile di vita, dettato da un'attitudine sperimentale e conoscitiva senza precedenti, fino al persistente tema del "Paragone delle arti"; oppure, alla fortuna e all'interpretazione del "Mito di Leonardo".

L'incapacità di portare a termine celermente i dipinti, dettata dall'esigenza di continui ripensamenti, non è soltanto un filo conduttore che lega idealmente il suo percorso nel corso dei decenni, dall'*Adorazione dei Magi* al *Cenacolo*, dalla *Vergine delle Rocce* londinese alla *Gioconda*; si tratta infatti di un imprevedibile e non convenzionale modello operativo che, come rileva la studiosa, scardina e ridefinisce il consolidato, per non dire cristallizzato rapporto fra artista e committente, con pesanti ricadute sulla credibilità e sulla carriera dell'artista.

Questa inedita, anche temporalmente, attitudine disciplinare si lega ad uno stile di vita spesso itinerante, ad una carriera basata sulla mobilità; il momento tradizionale, più stanziale dell'esecuzione in bottega è sostituito infatti da un modello esecutivo dilatato che prevede uno studio continuo, viaggi dettati da richieste ed esigenze dei committenti, ma ancora più spesso dalla curiosità esplorativa inesauribile di Leonardo, attratto dalla conoscenza del territorio e dalla possibilità di studiare nuove proposte figurative. Questa infaticabile curiosità apparenta non casualmente Leonardo ad Albrecht Dürer, come ho avuto modo di sostenere in varie occasioni. Tale approccio si riflette nel frequente utilizzo di veri e propri taccuini portatili, agili strumenti di registrazione quotidiana e fedeli compagni di viaggio del maestro il cui metodo non risulta mai direzionato in termini esclusivi, secondo una sequenza lineare, ma risponde al concetto di *tree like*, con variegate ed infinite ramificazioni.

Fra i temi controversi, uno dei primi analizzati riguarda il celebre disegno con il possibile *Autoritratto*, conservato alla Biblioteca Reale di Torino. La studiosa condivide correttamente l'identificazione e, sulla base dell'analisi tecnica del foglio e della cronologia interna al catalogo dell'artista, propone una datazione intorno al 1500-1502. Per quanto riguarda il primo aspetto, Bambach riconduce la bontà dell'identificazione alla presenza di una serie artistica perdurante nel corso dei secoli e chiaramente ispirata al modello torinese. Fra l'altro, come noto, dopo pochi anni Raffaello, nella *Scuola di Atene*, costruisce la figura di Leonardo nelle vesti di Platone basandosi sull'immagine del disegno sabauda, da lui evidentemente conosciuto e mostrando, nelle mani dei due

filosofi vicini (l'altro è Aristotele), una profonda meditazione proprio sulla gestualità espressiva di Leonardo. Per quanto riguarda le dispute cronologiche e rispondendo a chi pensa che, sulla base dell'effigie autorappresentata, Leonardo deve avere realizzato l'opera a date più inoltrate, aderenti all'età presumibile di Leonardo a quell'epoca (Leonardo nel disegno sembrerebbe molto più vecchio), Bambach ricorda correttamente come le aspettative di vita all'epoca fossero assai diverse dalle nostre e come una persona di oltre 35 anni potesse essere definita vecchia. Diverse testimonianze coeve ricordano inoltre come l'aspetto di Leonardo non fosse particolarmente giovanile (a differenza del mitico Raffaello, divino ed eternamente giovane, per davvero e malauguratamente, in quanto morto a soli 37 anni) e gli attribuiscono più anni di quel che aveva realmente, confermando la consueta mancanza di interesse e quindi la scarsa precisione circa l'esatta età di una persona.

Fra i temi più dibattuti negli ultimi anni, relativamente alla produzione giovanile del maestro, un posto di rilievo spetta al *San Gerolamo* dei Musei Vaticani, che una parte della critica ha ancorato al periodo fiorentino, quindi prima dell'arrivo a Milano nel 1482 (Natali, 2006): un'opinione motivata sulla base di presunte ed imprescindibili affinità con l'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi. Riprendendo un'opinione che si sta sempre più imponendo la studiosa suggerisce invece, correttamente, un ancoraggio al primo periodo milanese. Si tratta di un'opera che, suggestivamente, è stata collegata (Marani, 2005) ad una possibile commissione pavese. Gli argomenti a favore di questa cronologia sono molteplici: l'edificio in secondo piano ricorda lo stile dei disegni milanesi di questa fase, ad esempio quelli del Codice B di Parigi (1487-90); il paesaggio a sinistra difficilmente può risultare slegato dall'ardito sperimentalismo principiato con la *Vergine delle Rocce* parigina; lo struggente naturalismo interiore del personaggio anticipa e va nella direzione dei futuri apostoli del *Cenacolo*; più in generale, la drammatica espressività del volto e dei dettagli, malgrado possibili precedenti verrocchieschi, si inserisce bene nella congiuntura milanese, più aperta a ricerche marcatamente anticlassiche e divergenti dalle regole fiorentine. Ma c'è dell'altro: l'anatomia della figura presenta una potente articolazione, una cifra monumentale assai evoluta, che ancora una volta precede gli apostoli dell'*Ultima Cena*. Si tratta poi di un'opera che propone un nuovo concetto di elaborazione spaziale: priva di riferimenti architettonici o di elementi di misurazione prospettica la figura, potentemente articolata, si proietta incombente verso il riguardante, contraddicendo le abituali convenzioni di rappresentazione (Villata, 2015). Si tratta di una deliberata forzatura che si inserisce all'interno

del filone della "prospettiva padana", di quelle grandi dinamiche che sotto la spinta dei modelli padovani di Donatello e Mantegna, vengono sviluppate da Bramante a partire dal finto coro di San Satiro e negli incombenti *Uomini d'Arme* di Brera e che talora toccano anche Leonardo.

Bambach rileva infine echi consistenti della figura in ambito lombardo, ad esempio nelle *Antiquarie prospettiche romane*, da lei avvicinate a Bramantino; si può aggiungere, da ultimo, che una chiara derivazione si trova anche nel *San Girolamo* di Defendente Ferrari, parte del polittico di Sant'Antonio di Ranverso, il cui braccio teso nell'atto drammatico di percuotersi può lasciare pochi dubbi a proposito, così come tale influsso è riscontrabile anche nelle stratificazioni rocciose. Questo ultimo tassello, insieme agli altri elementi, conferma una datazione durante il periodo milanese.

Ampio spazio, sempre nel primo volume, viene giustamente dedicato all'*Ultima Cena*. La studiosa riepiloga correttamente i principali temi legati all'opera: i pochi dati documentari a disposizione, i possibili committenti, le testimonianze nelle fonti antiche, le incertezze cronologiche, le condizioni di conservazione, la tecnica innovativa, i rapporti iconografici con la tradizione e le dirompenti novità stilistiche. Preme sottolineare, in limine, il giudizio di ammirazione espresso nei confronti dello "straordinario risultato" conseguito dai restauri condotti per oltre vent'anni (1977-1999) sotto la guida di Pinin Brambilla Barillon, dopo i quali sono sorte critiche e "controversie ingiustificate".

Un altro tema assai sentito dalla studiosa è quello della cronologia del dipinto murale che, rispetto ad altre opinioni, viene ricondotto ad un ambito temporale più ristretto



(a partire quindi almeno dal 1493-1494) e con una possibile, ipotizzata contemporaneità con la *Crocifissione* di Montorfano, realizzata sulla parete dirimpetto del refettorio nel 1495. In realtà, come è stato diversamente sostenuto (Marani, Villata, Versiero), è probabile che i primi disegni preparatori e di conseguenza l'ideazione dell'opera risalgano ad una data precedente e che quindi l'ampio lasso di tempo complessivamente impiegato, in linea con il metodo ponderato di Leonardo, sia stato una delle ragioni del diffondersi della sua nomea di artista poco affidabile e che non portava a termine le opere nei i tempi previsti.

Rispetto ai diversi spunti sul *Cenacolo*, con una specifica attenzione per i disegni preparatori, possiamo aggiungere un paio di considerazioni: la prima riguarda la straordinaria novità compositiva, correttamente spiegata in base ad una nuova esigenza di varietà che caratterizza gesti, attitudini ed espressioni, moti dell'anima e *terribilità*; ma a questo proposito, un possibile accrescimento in termini naturalistici può derivare dalla conoscenza diretta dei compianti padani, che Leonardo può avere studiato durante uno dei suoi numerosi viaggi (Cotino, 2013).

Un secondo aspetto riguarda il valore epocale dell'immagine che, fra le molteplici novità, propone una inedita e dirompente riflessione sulla forma del tempo, come sottolineato da alcuni raffinati studiosi a partire dai primi del Novecento e come ho riproposto di recente in un convegno torinese (*Leonardo e il Rinascimento*, 2019).

Nel secondo volume troviamo un'analisi capillare del processo di emancipazione di Leonardo dalla pratica artigianale del mondo delle botteghe, con le difficoltà dovute alla sua condizione di "omo senza lettere" privo di una tradizionale educazione letteraria in senso umanistico. Le considerazioni della Bambach si intrecciano da un lato con la ribadita estraneità di Leonardo rispetto al mondo neoplatonico (sia da un punto di vista generale relativo al suo orientamento, sia per l'inaccessibilità linguistica di determinati testi), dall'altro con l'onnipresente tema del "Paragone delle arti", un ambito per il quale l'accertato sodalizio con Luca Pacioli risulta quantomai fecondo. Il periodo lombardo si nutre di un altro fruttuoso rapporto, fatto di dare e di avere, con un altro forestiero, Donato Bramante, che Bambach interpreta correttamente in termini complessivi più "lombardi", anche per i rapporti con Amadeo; ma forse, rispetto al suo successivo classicismo romano, potremmo parlare in senso generale di elementi "padani".

Segue una nutrita sezione dedicata ai manoscritti, in cui considerazioni di più generale carattere interpretativo (la presunta componente caotica viene spiegata sulla base di vicende collezionistiche successive e quindi non sarebbe dovuta a Leonardo)

si legano ad altre più pratiche/operative: in particolare, in più brani, Bambach ricorda la necessità per Leonardo dell'uso di piccoli taccuini, strumento ad amplissimo spettro, come si vede dalla vastità dei temi trattati, per fissare analisi ed osservazioni quotidiane (Vecce, 2016), annotazioni utili anche in termini mnemonici e parte di quel flusso continuo e mai interrotto fra osservazione, annotazione, produzione figurativa che costituisce il metodo specifico di Leonardo. L'analisi capillare e dettagliata dei singoli manoscritti, alquanto esaustiva ed originale, è sempre effettuata con elasticità, con continui rimandi ad altri aspetti che stavano a cuore al maestro, dal tema della liberalità della pittura al faticoso ma definito (in quanto autodeterminato e non eterodiretto) programma di educazione linguistica per diventare uno scrittore degno di questo nome, un "altore" (Vecce, 2017). L'analisi dei manoscritti si intreccia anche con i continui spostamenti di Leonardo: in primo luogo Pavia, con intersezioni sull'asse Bramante/Amadeo, luogo di residenza non a caso scelto anche dal grande umanista Willibald Pirckheimer, mentore di Albrecht Dürer e sicuro ispiratore del suo primo viaggio italiano; in secondo luogo Vigevano. La capitale lomellina, al centro del dibattito critico negli ultimi decenni, viene collegata ai crescenti interessi di Ludovico il Moro (al punto di costruire nel corso dei secoli un'immagine mitica della città sotto il velo protettivo del potente sovrano, Ferrari, 2019) e analizzata in rapporto alle molte testimonianze di Leonardo, che documentano la sua presenza in città in diverse occasioni durante gli anni Novanta del Quattrocento. Partendo dal manoscritto H (il cosiddetto "Codice di Vigevano") e da quello B, Bambach ricorda i molteplici interessi dell'artista legati a questa città (le acque, la città ideale, i canali, le stalle,



le vigne), la sua documentata presenza a date precise e i possibili collegamenti con Bramante, il cui ampio raggio si estende in vari luoghi, dalla meravigliosa piazza alla terza scuderia ducale.

La sezione dedicata alla *Monna Lisa* non è particolarmente lunga ma sintetizza acutamente i termini di riferimento essenziali: la corretta identificazione del personaggio (Lisa Gherardini, moglie del mercante Francesco del Giocondo), la lunga elaborazione pittorica a partire dal 1503, le novità tecniche, la totale autografia, la presenza di una replica di bottega nello stesso periodo (Madrid, Museo del Prado, attribuita a Salai), la profonda incidenza su Raffaello. Il dipinto è giustamente visto come una sommatoria della scienza della pittura e una sintesi dei suoi studi sul naturale: da questo punto di vista rappresenta quindi l'apice assoluto raggiunto dall'artista nell'ambito del ritratto e deve quindi essere affiancato al *Cenacolo* che, parallelamente ed in anticipo, rappresenta il massimo risultato da lui raggiunto nella pittura di Storia.

La studiosa collega la *Gioconda*, l'essere rimasta a lungo nelle mani di Leonardo con la sua caratteristica di essere non conclusa, quindi un *work in progress* e sottolinea la nuova interazione stabilita con lo spettatore, la reazione richiesta al riguardante da parte di un'opera sottile e sfumata. Possiamo aggiungere qualche breve considerazione, ricordando che nei decenni, ma anche in tempi recenti, non sono mancate proposte interpretative divergenti ed accattivanti. L'influsso di Leonardo su Raffaello rappresenta, a partire da Vasari, un tema critico nodale ed imprescindibile, ma proprio un confronto con la *Maddalena Strozzi* mostra la profonda alterità di Leonardo rispetto alla tradizione. Rispetto al più giovane collega, che esibisce con dovizia i consueti simboli di status sociale (abbigliamento, gioielli, ecc.), il ritratto di Leonardo risulta meno individuale e più esistenziale. Gli attributi specifici sono assenti, resta una sensazione di indeterminatezza e il quadro probabilmente apparve all'epoca poco somigliante (non nel senso contemporaneo, ma per la sua estraneità ad una precisa corrispondenza di classe sociale); il meraviglioso "ritratto dell'anima" non venne quindi mai consegnato. Il potente processo di identificazione scatenato dalla sua componente umana, che contrasta con l'assenza di un definito status economico altro rispetto a noi, rende il quadro ancora oggi "mitico" e come è stato detto "archetipico"; un quadro aperto alla proiezione soggettiva, ma forse non così apprezzato dal committente ai primi del Cinquecento. Partito come ritratto specifico, la *Monna Lisa* si è quindi nel tempo trasformata in una cosa diversa dalle attese e dalle consuetudini, divenendo "altro" (Paliaga, 2018) e senza presentare neppure quella connotazione di festa e di gioia legata alla ricorrenza felice della maternità:

al contrario, la donna sembra vestita a lutto. Una parte consistente del terzo volume è dedicata al lascito di Leonardo, un'eredità sovraregionale ed internazionale generata non solo dalla portata delle sue invenzioni, ma dalla quantità e qualità degli allievi e dalla estensione e capillarità straordinaria dei viaggi compiuti da Leonardo stesso, quasi un unicum per l'epoca. Tale eredità si presenta tutt'altro che monolitica ma sfrangiata, ramificata e diversificata a seconda dei casi. Le riflessioni a proposito dei leonardeschi portano la studiosa a notazioni di carattere attributivo, come il disegno di *Uomo calvo* della Pinacoteca Ambrosiana, ricondotto al "Maestro della Pala Sforzesca" o la *Madonna Litta*, accostata a Marco d'Oggiono sotto la supervisione di Leonardo. Poco convincente sembra invece l'accostamento del controverso *Salvator Mundi* a Boltraffio; fermo restando il precario stato di conservazione di un'opera pesantemente danneggiata e restaurata, alcuni dettagli delle parti migliori sono piuttosto avvicinati a Leonardo stesso piuttosto che al talentuoso allievo (Marani, 2019).

L'ampio raggio della circolazione dei modelli leonardeschi tocca Parma, dove l'artista è presente nel 1514, il giovane Correggio e vanta una sicura incidenza a Venezia, sia attraverso l'artista stesso presente di persona in laguna almeno in due occasioni, sia attraverso la mediazione di molti suoi allievi. Oltre al noto caso di Giorgione, già scandagliato da Ballarin e più volte citato da Bambach, si può includere infine anche quello di Dürer, presente in laguna e attratto in più occasioni dalle proposte di Leonardo (il *Cristo portacroce*, conservato a Venezia e datato da Bambach al 1488-1490 viene ripreso in una sua nota incisione con *Sansone che uccide il leone*), di Boltraffio e di Jacopo de' Barbari che, come altri pittori, ha agito nei confronti di Dürer come mediatore di temi e modelli desunti dal grande maestro toscano.

[s. f.]

James Gordon Harper, *The Barberini Tapestries: Woven Monuments of Baroque Rome*. Roma, Officina Libraria, Milano 2017, pp. 187, 124 ill., \$ 45,00. The catalogue was published in conjunction with exhibition on view at the Cathedral of St. John the Divine, New York from March 21, 2017 – June 25, 2017 and the Jordan Schnitzer Museum of Art, Eugene, Oregon from September 23, 2017 – January 21, 2018.

Può sembrare strano iniziare a recensire un volume partendo dal settimo capitolo, ma questa parte è particolarmente interessante perché offre la possibilità di aggiungere un altro tassello storico a vicende che riguardano le antiche opere d'arte europee sullo scorcio dell'Ottocento. Nel capitolo infatti si affronta l'analisi della formazione di alcune grandi collezioni americane di – e non

solo – arazzi quando ricchi commercianti, imprenditori, industriali ed eredi d'oltre oceano vennero nel vecchio continente a comperare dipinti e arredi tessili. Volevano decorare le loro case/museo secondo lo stile inglese introdotto dal critico e giornalista americano George Sheldon e codificato qualche anno dopo da Edith Wharton e Odgen Codman che nel loro trattato *The Decoration of Houses* del 1897 definirono gli arazzi le più nobili immagini per decorare le pareti (noblest forms of wall decoration). Poi specie nel Novecento, mutando il gusto, queste collezioni di tessuti in prevalenza di panni francesi, fiamminghi e italiani (ma anche di altre regioni d'Europa), vennero spesso donate a vari musei di grandi città come Chicago o Philadelphia andando a costituire all'interno di essi anche notevoli nuclei di arazzi. Esempio il caso del cospicuo patrimonio di panni del Metropolitan Museum di New York la cui collezione di arazzi di varie tipologie e manifatture europee è per la maggior parte frutto di donazioni e spazia dal Medioevo all'Ottocento con anche un insolito arazzo/ritratto di Napoleone tessuto ai Gobelins.

Non è stato così per i dodici pannelli in arazzo con la *Vita di Cristo* commissionati nel 1643 dal cardinale Francesco Barberini nell'arazzeria da lui stesso fondata a Roma nel 1627: anch'essi vennero regalati, ma non ad un museo bensì alla costruenda cattedrale evangelica di St. John the Divine da Elizabeth Underhill Coles in memoria del marito nel 1891.

La serie della *Vita di Cristo* era giunta in America dopo essere stata acquistata a Roma dall'ultimo erede Barberini il principe Luigi che nel 1889 l'aveva venduta insieme ad altri arazzi a Charles Mather Ffoulke nonostante i tentativi protezionistici del neonato stato italiano vanificati dalla mancanza di denaro liquido dei privati.

Ffoulke era l'erede di una famiglia quacchera, arrivata oltreoceano già nel Seicento che aveva fatto fortuna prima con la lana e poi le miniere. Egli rivendette la serie alla signora Underhill Coles ad appena due anni dall'acquisto. Fino alla vendita Ffoulke i panni avevano sempre fatto parte del patrimonio Barberini: con la morte del cardinale nel 1679 erano stati ereditati dal nipote e poi dal di lui fratello cardinale Carlo. Nel 1685 risultano inventariati nel suo guardaroba al Palazzo Barberini insieme a nove dei cartoni che erano serviti per la tessitura a basso licio eccezionalmente conservatisi perché incollati in antico su tela di lino ancora oggi reperibili presso la Galleria d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma. James Gordon Harper professore presso l'Università di Eugene (Oregon), che si è già occupato della produzione dell'arazzeria Barberini nella sua tesi di dottorato nell'ormai lontano 1998, *The Barberini Tapestries of the Life of Urbano VIII: Program, Politics and "Perfect History" for the Post-Exile Era*



(Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania 1998), si è dedicato ora ad analizzare con minuzia la serie della *Vita di Cristo* in relazione non solo alla realizzazione della monumentale opera, all'ambiente culturale dell'epoca e agli autori dei disegni e dei cartoni, offrendo anche nell'ultimo capitolo una preziosa disamina della storia delle varie esposizioni nelle diverse parti della cattedrale neogotica newyorchese e dei numerosi interventi conservativi americani (per il passato fino al 1995 non sempre adeguati) applicati a questo gruppo di arazzi che nel 2001 fu coinvolto anche nell'incendio della cattedrale che ne ha quasi distrutti due.

Questo lavoro colma un vuoto nell'ambito degli studi sull'arazzeria romana dei Barberini poiché la serie della *Vita di Cristo* non era mai stata studiata singolarmente e a fondo. Finora infatti ne erano stati fatti solo poco più che degli accenni sia nell'ancora fondamentale *Le Arazzerie romane dal XVII al XIX secolo* di Annamaria de Stobbel edito nel 1989 (pp. 36-41) che nei più recenti Pascal-Francoise Bertrand, *Les Tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome Baroque* (2005) e come si è visto dello stesso Harper nel 1998, autore anche di un altro scritto sull'argomento del 2007, *Tapestry Production in Seventeenth Century Rome: The Barberini Manufactory* (in T. Campbell). Ora ad ogni arazzo è dedicata una sua specifica scheda e nel quarto capitolo (pp. 53-140) l'autore esamina i 12 arazzi in lana e seta e la loro estetica iconografica/iconologica/religiosa soffermandosi sia sul periodo di esecuzione che per l'intera serie si protrasse dal 1643 al 1656, che sull'autore dei disegni preparatori di piccola misura: Giovanni Francesco Romanelli. Solo *La Crocifissione* fu replicata dal dipinto del da Cortona per la cappella Barberini mentre l'autore dei cartoni in grandezza naturale della maggior parte degli arazzi fu Paolo Spagna.

Tutti gli arazzi vengono analizzati minuziosamente anche nelle qualità tecniche rilevando come nel panno con la rara mappa della *Terra Santa* (*Map of the Holy Land*) i nomi delle località raffigurate tessute in arazzo con tanto di case, orti e fiumi, non furono tessuti, ma aggiunti con accurato ricamo.

Se nel primo capitolo l'autore affronta il periodo storico relativo nella seconda parte (pp. 21-33) egli ripercorre le vicende relative all'arazzeria fondata dal nipote del papa e delle opere in essa tessute dal completamento del dono regale di Luigi XIII della *Vita di Costantino* da disegni di Rubens tessuto a Parigi nell'atelier di Marc Comans e Francois de la Planke cui vennero aggiunte alcune scene tessute a Roma da disegni di Pietro da Cortona, agli arazzi per la Sistina e le altre serie fino alla *Vita di Urbano VIII* con la quale l'arazzeria sembra cessare di operare nel 1679.

In particolare rilievo la cura negli studi documentari e tecnici che il cardinale Francesco pose in opera (consultò anche un cardinale Medici) prima di fondare l'arazzeria coadiuvato da Giacomo della Riviera (Jacob van den Vliete di Oudenaarde) dai due suoi assistenti francesi e da Gaspare Rocci che furono tra i primi arazzieri.

Ancora una volta è da sottolineare la cultura transnazionale dell'*universo arazzo* e forse serve citare che nell'arazzeria operarono insolitamente anche due donne Caterina e Maria Maddalena della Riviera, caso questo da segnalare poiché tradizionalmente, a parte poche eccezioni in ambito fiammingo, i tessitori di arazzi erano maschi.

Particolarmente il terzo capitolo dedicato al disegnatore e cartonista di elezione dell'arazzeria sotto la direzione del da Cortona e successivamente di Gaspare Rocci: Giovanni Francesco Romanelli, allievo del da Cortona del quale tradusse la grandiosità barocca in una elegante maniera più conforme alle nuove tendenze della pittura romana. Egli operò per la manifattura con i suoi aiuti Paolo Gismondi, Giuseppe Belloni, Paolo Spagna e Clemente Maioli.

Harper delinea ad oggi la più completa biografia del Romanelli e oltre i disegni e cartoni per arazzi prende in considerazione le opere pittoriche conosciute o rintracciabili, romane viterbesi e parigine tra cui i pannelli in seta dorata delle *Storie di Deborah* (Louvre) e quelle perdute tra le quali annovera le *Cloth of Gold* con sei scene del Vecchio Testamento dipinte intorno al 1640 su teli di seta di colore dorato per il re e la regina d'Inghilterra ricordate dai suoi biograf Pascoli e Balducci.

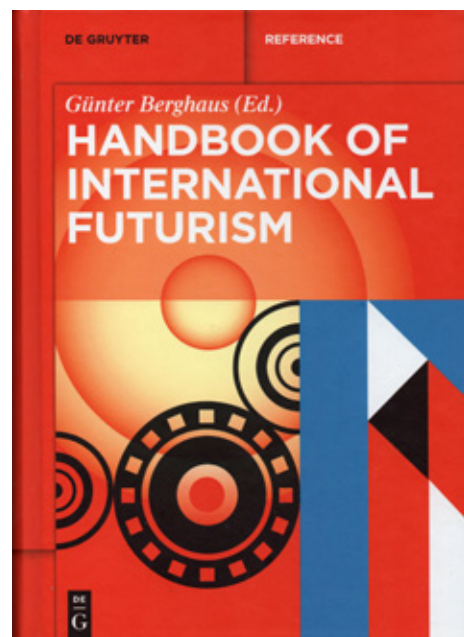
Forse una traccia di queste opere considerate perdute e che Harper non sembra conoscere è nei tre grandi pannelli in seta dorata dipinti in tenui colori con *Mosè salvato dalle acque*, il *Passaggio del Mar Rosso* e *Isacco benedice Giacobbe* oggi nel Museo Nazionale di Palazzo Reale a Genova, stilisticamente

attribuibili al Romanelli e databili a dopo il 1630 delle quali però, al momento, ignoro la provenienza.
[m. s.]

Handbook of International Futurism, a cura di Günter Berghaus, De Gruyter, Berlin/Boston 2019, pp. 964, s.i., € 169,95

Come curatore dell'*International Yearbook of Futurism Studies*, di cui sono stati pubblicati nove volumi dal 1911, Günter Berghaus ha dato un considerevole contributo alla promozione degli studi sulle relazioni tra il Futurismo italiano e le avanguardie internazionali. Pur riconoscendo la stimolante influenza esercitata in diversi paesi dal movimento futurista italiano, Berghaus prende le distanze dalla genealogia più volte ribadita, a partire dal manifesto *Le Futurisme mondial* lanciato a Parigi nel 1924, da Filippo Tommaso Marinetti che, con caparbia indifferenza alle evidenze cronologiche, ha rivendicato la paternità di molti altri *-ismi*. «Quando esaminiamo la poliedrica scena artistica degli anni 1910 e 1920, – osserva giustamente Berghaus – dobbiamo mettere in discussione il nostro corrente, lineare concetto di ‘influenza’. L’impulso futurista proveniente da Marinetti e dai suoi seguaci italiani fu simultaneamente annullato e preservato negli ambienti culturali di accoglienza. Le concezioni importate furono trasformate in modo creativo in una nuova estetica che operava a un livello diverso ed era riconoscibile come qualcosa di diverso dal marchio futurista di Marinetti, ma anche intimamente collegata ad esso. Sarebbe molto meglio considerare questi sviluppi come un processo dialettico [...]». Soprattutto se riferito all’influenza del Futurismo al di fuori dell’Europa, il modello euristico centro / periferia di Marinetti – che aveva concepito l’idea di dar vita ad una *Centrale futurista italiana di creazione e di espansione allacciata ai centri culturali d’avanguardia di tutto il mondo* – risulta inapplicabile per la sua sottovalutazione dell’originalità e della inventiva artistica e letteraria di altre culture negli altri continenti: «Tendenze futuriste in Asia o in America Latina possono essere state, in parte, influenzate dal Futurismo italiano e russo, ma certamente non sono semplicemente “derivate” da loro. La complessità di questo processo di ricezione era ulteriormente complicata dal fatto che le notizie sul Futurismo non provenivano sempre direttamente dall’Italia e dalla Russia». Muovendo da questa corretta interpretazione del “Futurismo internazionale”, e mettendo a frutto la rete di relazioni con studiosi di diversi continenti impiantata per lo *Yearbook*, Berghaus è riuscito a realizzare un ponderoso manuale, che raccoglie i contributi di sessantasette studiosi di diverse nazionalità, suddiviso in tre parti, di cui le prime due possono essere considerate una introduzione alla terza: *General Aspects*

of Futurism; Futurism in Different Artistic Media; Futurist Traditions in Different Countries. Nella prima sono trattati tre argomenti: la storiografia del Futurismo italiano; la politica del Futurismo; le donne futuriste in Italia e in Russia. Nel saggio sulla storiografia del Futurismo dopo la seconda guerra mondiale Berghaus non accenna alle motivazioni che lo hanno indotto ad occuparsi del periodo compreso fra il 1945 e la fine degli anni 1960, escludendo l’ultimo cinquantennio che è stato il periodo più fertile di studi in Italia. Un momento particolarmente significativo per la contestazione di pregiudizi storiografici periodicamente riaffioranti è rappresentato dalla mostra torinese del 1980 *Ricostruzione futurista dell’universo*, curata da Enrico Crispolti. Il ricco corpus documentario raccolto nel catalogo della mostra ha dato un impulso determinante allo sviluppo degli studi sui molteplici campi di attività nei quali si è espressa la creatività futurista, sulla sua disseminazione nel territorio nazionale e su personalità, molte delle quali attive tra le due guerre mondiali, fino ad allora trascurate. Una possibile spiegazione della limitazione temporale scelta da Berghaus è l’annunciata prossima pubblicazione di un altro manuale integrativo del primo, *International Futurism, 1945-2015: A Bibliographic Handbook*, nel quale è auspicabile che la produzione storiografica italiana dell’ultimo cinquantennio trovi un adeguato riconoscimento, di cui necessita per la scarsità di traduzioni in altre lingue che ne limita la circolazione internazionale. Lo confermano i contributi allo *Handbook* di diversi autori stranieri che fanno spesso riferimento ad una bibliografia datata e superata da più recenti studi e rivelano di non conoscere testi italiani non trascurabili. Senza volere indulgere alla facile ricerca delle lacune bibliografiche, non si può evitare di segnalare



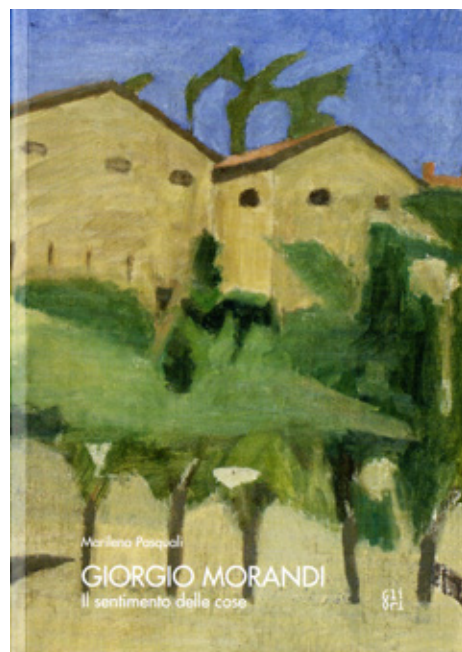
omissioni sconcertanti in alcuni contributi. Aleš Erjavec, per esempio, occupandosi della politica del Futurismo non prende in considerazione gli studi di Angelo d’Orsi, in particolare *L’ideologia politica del futurismo* (Torino 1992), testo imprescindibile anche qualora non se ne condivida certo radicalismo nella condanna delle compromissioni con il fascismo di Marinetti e di alcuni suoi seguaci. Una mancanza di aggiornamento si riscontra peraltro anche in autori italiani: Giuseppe Dell’Agata, trattando di Nikolay Diulgheroff nel saggio sul Futurismo in Bulgaria, ignora la fondamentale monografia sull’artista italo-bulgaro di Valeria Garuzzo (2005). La seconda parte del manuale raccoglie contributi di taglio divulgativo sui diversi campi di attività nei quali si è esplicata l’inventiva futurista (dall’architettura all’ambientazione, dal teatro alla danza, dalle arti decorative alla ceramica, dalla musica alla radio, dal cinema alla fotografia, dalla grafica alla tipografia, dal libro oggetto alla poesia visiva, dalla moda alla cucina, ecc.). La terza parte, che per numero di pagine costituisce i due terzi del volume, è quella che presenta maggiori motivi di interesse per il lettore italiano, trattando della ricezione del Futurismo in quarantuno paesi di quattro continenti. Con onestà intellettuale Berghaus ricorda i precedenti contributi che hanno affrontato direttamente il tema dell’impatto del Futurismo italiano sull’avanguardia internazionale, a partire dalla mostra veneziana del 1986 *Futurismo - Futurismi* curata da Pontus Hultén, o hanno fornito utili indicazioni per metterlo meglio a fuoco prendendo in esame la diffusione dei movimenti d’avanguardia al di fuori dell’Europa, come i libri di Laura Doyle e Laura Winkiel (2005), James Harding e John Rouse (2006), Mark Wollaeger e Matt Eatough (2012), Elaine O’Brien (2012), Per Bäckström e Benedikt Hjartarson (2014). Anche *Il Dizionario del Futurismo* (Vallecchi-Mart 2001) ha preso in esame la ricezione degli stimoli provenienti dal Futurismo italiano nella letteratura e nelle arti di una ventina di paesi, tra i quali figurano anche l’Austria e il Canada assenti nel manuale curato da Berghaus, che comunque si distingue per l’ampiezza del campo d’indagine e per gli approfondimenti relativi all’Asia, all’America Latina e all’Africa. Di particolare interesse è l’attenzione rivolta all’Africa, rappresentata però soltanto dall’Egitto, cui sono dedicati due saggi: sulla letteratura e sul teatro di Maria Elena Paniconi e sulle arti di Nadia Radwan. L’Egitto meriterebbe ulteriori approfondimenti per la sua rilevanza nella storia del Futurismo italiano, per la nascita ad Alessandria di Marinetti e per l’importanza che ha avuto nella sua opera poetica e letteraria il legame affettivo con il paese natale. La difficoltà di reperire i periodici (per lo più numeri unici) fondati da Nelson Morpurgo continua a rappresentare un considerevole osta-

colo ad una esauriente ricostruzione della vicenda del Futurismo in Egitto. Avrebbe tuttavia meritato una maggiore attenzione da parte di Paniconi il ruolo di promozione del Futurismo svolto dai quotidiani in lingua italiana pubblicati al Cairo e ad Alessandria, e in particolare dal «Giornale d'Oriente», nato nel 1930 dalla fusione del «Messaggero Egiziano» (Alessandria, 1876-1930) e dell'«Imparziale» (Il Cairo, 1892-1930). Il nuovo direttore, Giuseppe Galassi, nato ad Argenta, in provincia di Ferrara, e laureato in storia dell'arte a Roma con Adolfo Venturi, prima di trasferirsi in Africa aveva collaborato con Nello Quilici e aveva avuto modo di conoscere Tato. Sotto la sua direzione la terza pagina del «Giornale d'Oriente» ospita spesso scritti di Marinetti, Bruno Corra, Arnaldo Ginna, Anton Giulio Bragaglia, Mario Carli e Sebastiano Arturo Luciani, e pubblica diverse foto di opere di Tato e di altri pittori futuristi. Un altro capitolo meritevole di essere studiato è quello delle colonie italiane dell'Africa Orientale. Al fondatore del Futurismo l'esperienza della partecipazione alla guerra in Africa Orientale non ha fornito soltanto materiali poetici per la retorica celebrazione dell'imperialismo fascista ma ha anche offerto stimoli a proseguire nell'impegno di coinvolgimento del movimento futurista nel dibattito per un'arte e una letteratura coloniali italiane intrapreso in occasione delle Mostre internazionali d'arte coloniale di Roma (1931) e di Napoli (1934). Anche se scarse, non mancano inoltre notizie sulla costituzione di gruppi futuristi in Etiopia. Il complesso dei contributi sui «Futurismi» nel mondo raccolto nel manuale, al di là delle comprensibili disparità derivanti dalle diverse formazioni degli autori, naturalmente portati a privilegiare le aree disciplinari di cui sono specialisti, delinea un panorama dei rapporti del Futurismo italiano con l'avanguardia internazionale destinato a costituire un riferimento ineludibile per future indagini che lo integrino – come è auspicato nella prefazione – con nuove acquisizioni sulle regioni geografiche ancora inesplorate.

[e. g.]

Marilena Pasquali, *Giorgio Morandi. Il sentimento delle cose*, Gli Ori, Pistoia 2019, pp. 312, € 35,00

Marilena Pasquali lavora su Giorgio Morandi da più di trent'anni. Presiede il comitato per il catalogo delle opere dell'artista e il centro studi bolognese che ne promuove la conoscenza, l'analisi, l'approfondimento. Oltre che aver realizzato monografie e mostre sia in Italia sia all'estero (dopo quella del centenario, nel 1990, a Bruxelles nel 1992, a Vienna e Rotterdam nel 1995, a Tokyo nel 1998, a Madrid nel 1999, a Lucca nel 2007-2008, a Fermo nel 2011), ha curato la pubblicazione dei carteggi di Morandi con



Cesare Brandi (1990 e 2008), con Carlo Ludovico Ragghianti e Cesare Gnudi (2010), con Giuseppe Raimondi (2012). E ha pubblicato i cataloghi ragionati degli acquarelli (1991) e dei disegni (1994); più recentemente, quello delle 'nuove acquisizioni', ossia delle opere riconosciute come autentiche nel lasso temporale compreso tra il 1985 e il 2016.

Nel suo lungo trovarsi *vis-à-vis* con l'artista, Marilena Pasquali non soltanto ha applicato con rigore gli strumenti della filologia e della *connoisseurship*, ma anche uno sguardo critico-interpretativo originale, ricco d'intuizioni, spesso illuminante, ponendo in rilievo aspetti non scontati della figura e dell'opera di Giorgio Morandi. Questo nuovo libro, pubblicato da Gli Ori nella tarda primavera del 2019, è, in tal senso, una fonte copiosa di riflessioni, spunti, oltre naturalmente che di informazioni e di dati di verificata attendibilità. Lungi da grigi accademismi, è un volume che offre al lettore una visione caleidoscopica, non inficiata da assunti da suffragare né da preconcetti e clichés. L'artista, insomma, non è posto al servizio di tesi precostituite da dimostrare, come talvolta capita, ma è avvicinato con umiltà e buon senso, con acume e finezza, senza i furori metodologici e i parossismi oggi in voga presso alcuni.

In veste di direttore della Fondazione da lui creata a Lucca con la moglie Licia Collobi, non posso non ricordare che Carlo Ludovico Ragghianti, che conobbe e divenne amico di Giorgio Morandi già negli anni Trenta, quando si trasferì a Bologna in piazza Calderini, gli dedicò pagine importanti su «Critica d'Arte», fino al fondamentale saggio *Bologna cruciale 1914*, apparso sulla nostra rivista nel 1968. A testimonianza di questo legame, ricordo, a mo' d'esempio, una lettera dello studioso risalente a pochi giorni dopo la Liberazione, datata 3 maggio

1945, nella quale gli comunicava la propria intenzione di pubblicare per le Edizioni U, di cui era a capo, «la serie completa delle sue Stampe, o una serie significativa di disegni e acquerelli».

Il libro di Marilena Pasquali è suddiviso in tre parti, e comprende sia testi già pubblicati altrove in precedenza, sia quattro saggi inediti, dedicati, nell'ordine: ai paesaggi dipinti da Morandi fra il 1934 e il 1938 a Rocca di Roffeno, sull'Appennino emiliano; alle affinità, tangenze e assonanze – talora sorprendenti – della sua arte con quella di molti esponenti del contemporaneo, da Lawrence Carroll a Bill Viola, da Anselm Kiefer a Claudio Parmiggiani (alcuni, non i citati, decisamente in debito con lui); alla disamina della fortuna critica di Giorgio Morandi; e, infine, come per moto retrogrado, agli anni di formazione, con un'analisi minuziosa – utilissima – del *corpus* di ottantasette lavori catalogati per il periodo 1910-1919.

I materiali che compongono la monografia sono dunque disparati, ma rifusi in maniera tale da offrire un panorama organico e sfaccettato, coerente nell'impostazione. La suddivisione è in tre parti: *La vita e l'opera*; *I temi, i luoghi, il metodo, la poesia*; *La critica e la ricerca*. Il percorso, quindi, è dapprima cronologico, per poi concentrarsi su alcuni argomenti e problemi che consentono di affrontare anche aspetti dell'arte morandiana non ancora sufficientemente approfonditi. Impossibile, nel breve spazio di una recensione, ripercorrerli tutti, e forse stucchevole. Mi limito, per offrire al lettore una rapida carrellata, che mi auguro sia profittevole, a elencarli, con brevi commenti a margine.

La sezione per così dire biografica suddivide l'esistenza di Giorgio Morandi secondo una periodizzazione che, come inevitabile, è parziale e perfettibile, ma che possiede una sua logica ed efficacia: dal 1890 al 1911 l'infanzia, la famiglia e la formazione; dal 1910 al 1914 gli «incontri» giovanili (con Osvaldo Licini, con Severo Pozzanti, con Umberto Boccioni, con Filippo Tommaso Marinetti, con Francesco Balilla Pratella...), i viaggi (a Firenze, a Venezia) e le «scoperte» di alcuni maestri della pittura moderna; dal 1913 al 1917 (adorabile, qui e altrove, questa non perfetta coincidenza temporale tra la fine di una «stagione» e l'inizio della successiva) il confronto con le avanguardie; dal 1918 al 1921 il momento della Metafisica e di «Valori Plastici»; dal 1920 al 1943 l'«emergere di un paesaggio interiore», ossia lo sviluppo dell'autentico, personalissimo e originale linguaggio morandiano. Il 1943 è un anno a sé nella trattazione di Marilena Pasquali, che inserisce, quasi a mo' di parentesi, la presentazione di un piccolo capolavoro «ritrovato» nel 1996, poeticissimi *Fiori*, opera «soffusa di tenerezza e rabbrivita di echi». Dal 1940 al 1944 i paesaggi del tempo di guerra, «immagine dell'assenza»; dal 1946 al 1964, anno della morte, il «perfe-

zionamento di un percorso», ossia la maturità dell'arte e della vita di Morandi; poche righe, si direbbe una chiosa, costituiscono il capitolletto dedicato all'ultima estate da lui trascorsa a Grizzana e introducono le opere realizzate in quei mesi.

La parte centrale del libro, come anticipato, è tematica. Di fatto, ci troviamo di fronte a una serie di saggi che affrontano aspetti, nodi critici, questioni esegetiche e problemi. Interessante è la successione scelta, che segue un itinerario innervato di una consequenzialità del discorso che emerge tra le righe, in rimandi logici, 'assonanze' e contrasti: il rapporto tra oggetti e stati d'animo; l'importanza – esistenziale, simbolica, poetica – di Grizzana, il borgo dell'Appennino emiliano che fu protagonista di molta pittura di Morandi; le estati, tra il 1934 e il 1938, trascorse a Rocca di Roffeno; i fiori, genere in cui si manifesta sommessamente un lirismo meditativo di purezza cristallina (non soltanto bottiglie, dunque!), argomento di due capitoli consecutivi e complementari, il tredicesimo e il quattordicesimo; lo studio dell'artista e il suo metodo di lavoro nella composizione dei soggetti delle nature morte; il tema del mutare dell'intensità luminosa e della vibrazione emotiva. Di particolare interesse è il saggio dedicato al tempo: nota Marilena Pasquali che molto si è scritto dello spazio di Morandi, «rintracciandone le radici nella 'rivoluzione' cézanniana e rivendicandone la purezza di nuovo Rinascimento», ma che «non altrettanta attenzione è stata riservata alla seconda, fondamentale categoria dell'esistere», che, nell'artista bolognese, «è durata, innanzitutto, e poi invenzione, scommessa, ardimento», giacché «nella realtà fenomenica egli cerca la persistenza, il non mutare, l'illusione di un tempo immobile» (p. 187). Il capitolo successivo è incentrato sulla produzione degli anni Cinquanta e Sessanta, il periodo della maturità, in cui l'autrice ravvisa una meditazione sulla prospettiva, di volta in volta (e talora insieme) rispettata e trasgredita, sull'utilizzo del colore, sulla luce, sulla percezione: sono alcune tra le pagine più profonde e interessanti del libro. Gli ultimi tre testi che compongono la seconda sezione sono assai originali: uno verte sul rapporto fra l'arte di Morandi e il «pensiero poetante» di Giacomo Leopardi; uno tratta del suo incontro con Dino Campana, avvenuto nel dicembre del 1912, *incipit* della «quasi amicizia» che si sarebbe instaurata tra i due, poi rapidamente allontanatisi l'uno dall'altro; dell'ultimo, infine, si è già detto (debiti, affinità, tangenze e assonanze: Giorgio Morandi nella contemporaneità). Anche della terza parte del volume, *La critica e la ricerca*, ho scritto sopra: la fortuna dell'artista e la disamina delle ottantasette opere catalogate per il periodo 1910-1919 ne sono il fulcro. In più, c'è da aggiungere che vi sono illustrate le più recenti acquisizioni documentali, le

nuove ipotesi di lavoro e gli interrogativi ancora irrisolti in merito a questi anni fondamentali.

Nell'insieme composito che lo costituisce, il libro di Marilena Pasquali funziona non soltanto per gli elementi che porta e per gli squarci interpretativi che apre, ma anche per la capacità di considerare la produzione e la figura di Giorgio Morandi in modo complessivo, non parcellizzato, offrendo uno sguardo sull'intero cammino poetico e sulla strettissima relazione che nella sua arte si crea tra la realtà interiore e quella esteriore.

Dato non irrilevante, la veste editoriale è piacevole e ben confezionata. Unica menda, qualche refuso di troppo. Ma un valore aggiunto, che compensa questa piccola pecca, è la prefazione di Tullio Pericoli, che è un vero gioiello di intelligenza. [p. b.]

Emanuele Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 233, € 22,00

Se vi è un intellettuale del Novecento italiano che meriti una biografia, questi è senz'altro Carlo Ludovico Ragghianti. Lunghi dall'identificarsi con una serie di opere a stampa o peggio con una più o meno fortunata carriera accademica, la sua vita si caratterizza come un appassionato, intensissimo rapporto dialettico con le molteplici sfide del «secolo breve». Per intendere il peso di una personalità tanto reattiva e vitale, il modo migliore è ripercorrerne le svariate vicende sul filo di una rigorosa verifica dei dati. È ciò che fa in questa solida monografia Emanuele Pellegrini, da anni impegnato nello scavo e nella messa in luce della complessa figura di Carlo Ludovico Ragghianti.

Uno sguardo alla struttura d'insieme del libro aiuta ad afferrarne i tratti originali. Dopo la premessa e l'elenco davvero ampio delle fonti d'archivio, ecco il vero e proprio profilo biografico annunciato dal sottotitolo, che attraverso quattro capitoli fittamente annotati ripercorre la vita di Carlo Ludovico Ragghianti dalla nascita a Lucca nel 1910 alla morte a Firenze nel 1987. Mentre questa prima parte del volume fornisce *ad abundantiam* la prova dell'enorme lavoro che sta dietro alla «voce» che lo stesso Emanuele Pellegrini ha redatto per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, la seconda e di poco più breve parte consiste in qualcosa di assolutamente nuovo, una sistematica antologia del carteggio di Carlo Ludovico Ragghianti e dei suoi più significativi interlocutori, curata da Elisa Bassetto. Sostenuta da precise introduzioni ed accompagnata da un sobrio ma significativo apparato di immagini in bianco e nero, questa seconda parte gode senz'altro di una sua relativa autonomia anche se nella compagine del libro si com-

prende appieno solo in rapporto alla prima, cui è ovviamente unita anche a livello del corposissimo indice dei nomi che occupa le ultime pagine del volume.

Chi avrà la voglia di iniziare la lettura da tale raccolta di missive, non se ne pentirà. La calda umanità che promana dalle lettere di Carlo Ludovico Ragghianti e le diverse reazioni che essa suscita nei suoi diversi corrispondenti costituiscono la migliore dimostrazione dell'opportunità di una biografia. Una precisazione va fatta tuttavia sin dall'inizio. Gli incontri, gli scontri, i tempi, i luoghi rievocati con sapiente maestria da Emanuele Pellegrini vanno considerati non tanto come la sostanza stessa della vita del protagonista, quanto come le occasioni più o meno importanti in cui si manifesta e mette alla prova un nucleo di idee e di valori che in larga misura li trascende. Si tocca con mano qui la questione della strenua fedeltà di Carlo Ludovico Ragghianti al proprio progetto di vita, fedeltà che, lungi dal testimoniare di una incapacità di rinnovamento e di dialogo come a volte si insinua, dimostra invece una indefessa volontà di confronto col mondo circostante, senza che ciò automaticamente comporti facili accomodamenti o frettolosi cambi di casacca. I decenni che coprono la buia notte del fascismo e l'alba piena di speranze dell'Italia repubblicana sono quelli meglio conosciuti. Nonostante ciò, i due capitoli iniziali del libro non si limitano a raccogliere e riordinare i dati ormai acquisiti, ma li integrano con numerose novità e tutto sottopongono al vaglio di una scrupolosa verifica. Particolarmente importante la stretta relazione che sin dalle prime pagine Emanuele Pellegrini riesce ad instaurare tra la vocazione storico-artistica e quella politica di Carlo Ludovico Ragghianti. La cosa ha evidentemente le sue radici nelle profondità dell'io, ma cresce e s'alimenta in una serie di esperienze che includono un solido contesto familiare, le inquietudini religiose e sociali di una città appartata ma non sonnolenta come Lucca, l'approdo infine agli studi universitari a Pisa e a Roma e l'incontro con un ambiente di maestri e più di compagni di corso con cui sperimentare convergenze e divergenze profonde. È in questa sua prorompente giovinezza che Carlo Ludovico Ragghianti ci appare per la prima volta quale ci apparirà poi sempre. Un uomo dal cervello e dal cuore eccezionalmente grandi, pronto a passare senza indugio veruno dalla torre d'avorio degli studi alle più rischiose e temerarie imprese partigiane cui le circostanze venivano chiamandolo. E ognun sa quante e quali furono le occasioni in tal senso in uno dei periodi più complessi e sofferenti della storia nazionale.

Le dense pagine di Emanuele Pellegrini meritano di essere lette per intero, non malamente riassunte. Un punto impone però che vi si indugi sopra ed è il ruolo che sul formarsi della personalità di Carlo Ludovi-



co Ragghianti ebbe il pensiero di Benedetto Croce. Non si tratta solo dell'*Estetica*, ma di tutta quanta la 'dialettica dei distinti' quale essa si manifesta nell'arte e nella scienza, nella morale e nell'economia. Una visione a tutto tondo dell'essere umano che, mentre non presuppone la coerenza come data a priori, sa benissimo scovarla dove è presente e la sollecita nei suoi più consapevoli adepti. Significativo allora che una delle testimonianze più illuminanti su chi fosse Carlo Ludovico Ragghianti venga proprio da Benedetto Croce in una lettera del 1948, in cui il filosofo napoletano riconosce all'autore del *Profilo della critica d'arte in Italia* una perfetta convivenza di passione politica e imparzialità di giudizio storico. Va ricercata qui la ragione della rinnovata fatica che Carlo Ludovico Ragghianti si trovò ad affrontare nei decenni che gli fu concesso di vivere dopo la vittoriosa lotta di liberazione

e che Emanuele Pellegrini affronta nei due ultimi capitoli del suo pregevole libro. In effetti, la situazione che si venne a creare e poi prese piede nel nostro Paese all'indomani della Costituente dovette apparire ben presto lontana dall'ideale accarezzato da chi tanto aveva contribuito a porla in atto. Sull'onda della logica mondiale dei due blocchi, l'Italia andò progressivamente polarizzandosi tra i cosiddetti cattolici, che predominavano nell'ambito della gestione della cosa pubblica, e il partito comunista, prevalente invece a livello della politica culturale. Per un uomo come Carlo Ludovico Ragghianti, che non si riconosceva in nessuno dei due schieramenti, sorse il tempo di rimboccarsi ancora una volta le maniche. Come Benedetto Croce, tra la democrazia americana e la tirannide sovietica egli preferiva senz'altro la prima e in varie occasioni ebbe modo di mostrarlo. Non aveva dunque dubbi sulla tenuta della carta costituzionale, ma temeva che il pensiero dominante potesse appannare quella crociana 'religione della libertà' che ne era parte tanto significativa. Per il resto della sua vita avrebbe continuato a combattere a favore di questa nozione non solo negli interventi di militanza politica e nelle mirabili indagini storiche che li accompagnavano, ma anche nel suo diuturno lavoro di storico dell'arte che ora, connotato da un possente afflato pedagogico, indirettamente assumeva una nuova valenza civile. L'insegnamento universitario, la pubblicazione di libri e saggi di vario spessore, l'organizzazione di mostre e collezioni permanenti d'arte, l'accostamento alla sempre amata «Critica d'Arte» di riviste d'impianto assolutamente unico come «seleArte», l'uso critico di uno strumento relativamente nuovo come il cinema: le iniziative si susseguivano tumultuose, giusta la psicologia di un uomo in cui la pratica ha sempre avuto difficoltà a star dietro alla teoria. Prevedibili, gli attacchi cominciarono

prima quasi in sordina e poi via via sempre più rumorosi. Concentrati gli uni su certe sbavature filologiche, gli altri sulla resistenza alle sedicenti novità metodologiche che pullulavano un po' ovunque sull'onda del rilancio hegeliano, finirono col precludersi la possibilità di comprendere un'infinità di stimoli originali che il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti veniva apprestando al mondo degli studi. Perché quello che caratterizza la seconda parte della vita del Nostro è un'apertura a trecentosessanta gradi sull'orizzonte artistico, un'apertura che non conosce limiti di tempo, luogo, mezzo espressivo e che si spiega solo con il geniale innesto effettuato sulla teoria linguistica di Benedetto Croce dell'idea dell'arte come linguaggio, a suo tempo elaborata da Alois Riegl.

Il momento di massima sfortuna di Carlo Ludovico Ragghianti si ebbe con il Sessantotto, da lui fieramente avversato per le radici profondamente irrazionali che pur con qualche ragione vi ravvisava. Per quanto anche questo momento sia stato da lui eroicamente superato con la creazione, tra il resto, dell'Università Internazionale dell'Arte, le ultime pagine della biografia di Emanuele Pellegrini e le connesse testimonianze dell'epistolario contengono alcuni passaggi veramente dolorosi, sui quali preferiamo glissare. La Fondazione che Carlo Ludovico Ragghianti ha voluto intitolare a se stesso e all'amatissima consorte Licia Collobi, il grosso lavoro da essa svolto in circa trent'anni di vita, l'acquisizione da ultimo da parte della stessa della gloriosa testata di «Critica d'Arte» ci assicura che, nonostante tutto, l'uomo è ancora vivo tra noi. Il pensiero corre commosso alla serenità e all'ottimismo che sempre hanno sostenuto il difficile cammino di Carlo Ludovico Ragghianti e del suo titanico lavoro sul versante della cultura e della vita comune.

[m. c.]

L'artista bambino. Infanzia e primitivismi nell'arte italiana del primo '900

Mostra a cura di Nadia Marchioni (Lucca, Fondazione Ragghianti, 17 maggio – 2 giugno 2019)

Catalogo, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2019

Antonino Caleca

Anche nella presentazione della curatrice, l'evento si annuncia come un approfondimento di una linea di ricerca ben presente nella riflessione di Carlo Ludovico Ragghianti, sia nella mostra fiorentina del 1967, *Arte in Italia, 1915-1935*, sia nel più tardo (1982) *Bologna cruciale 1914*, sia in molti altri saggi, tra cui segnalerei quelli che contribuirono, insieme agli studi di Alessandro Parronchi e di Piercarlo Santini, alla giusta rivendicazione della statura di un personaggio quale Alberto Magri, che il lungo romitaggio in Barga aveva fatto ignorare alla gran parte della critica.

Pur tra le consuete difficoltà per l'ottenimento dei prestiti, la mostra, che si giova di un allestimento di assoluta semplicità e chiarezza (ben diverso dai rudi effetti, provocati dall'inopinato allestimento in nero, di una con-



temporanea sosta lucchese di un confusionario Museo della Follia), illustra con opere talvolta di viva suggestione un percorso critico che arricchisce lo spunto iniziale di numerosi e gustosi codicilli.

Tale per esempio appare la presenza di opere di freschezza sorprendente, sia di scultura che di pittura, di Adriano Cecioni, accompagnate in catalogo da un intervento di Silvio Balloni che pone l'accento sulla delicata situazione personale, al limite della patologia, che ne sarebbe all'origine; e tuttavia, se l'esito raggiunge una tale felicità (paragonabile per un verso alla *Cugina Argia* di Giovanni Fattori, e per un altro al *Valentino vestito di nuovo* di Giovanni Pascoli), è perché l'artista sapeva esprimere poeticamente la suggestione dell'infanzia e della giovinezza.

Si tocca così quella sfera di cui si occupa in un suo saggio Umberto Sereni: la contiguità dell'esperienza pascoliana a Barga con l'attività dei pittori Alberto Magri e Adolfo Balduini: è il nucleo attorno a cui ruota la mostra, che sorprenderà molti per la rilevanza dei fenomeni culturali avvenuti in centri non certo ritenuti di solito adatti, agli albori del Novecento, a far da *pépinière* a strepitose novità, come Barga, e anche Lucca, Viareggio, Pisa; ma le realizzazioni di Magri, e anche di Balduini, o di Lorenzo Viani, o di Spartaco Carlini, ci dicono che, in contatto diretto com'erano con centri di ben altra offerta artistica, come Milano, Roma, e soprattutto Parigi, questi artisti che vivevano apparentemente isolati potevano sviluppare anche gli elementi positivi che riscontravano in questo isolamento. La piena immersione nel mondo di valori che constatava nella 'rustica' Barga ha diretto rapporto con le creazioni poetiche di Giovanni Pascoli, come ci invita a rilevare Umberto Sereni nel saggio in catalogo, e così la poetica del fanciullino può essere uno dei motivi che stanno alla base della pittura di Magri e dei suoi sodali.

Ma questo riferimento all'arte dei fanciulli ha anche ben altri motivi: e i due capi d'opera che vengono presentati in mostra, il *Ritratto di Yorick* (e cioè il notissimo pubblicista e patriota Pietro Coccoluto Ferrigni) eseguito dal livornese-parigino Vittorio Matteo Corcos nel 1889, e il *Fallimento*, quadro del 1902 circa del torinese-romano Giacomo Balla, dimostrano come si trattasse di un preciso riferimento culturale: specie per il quadro di Corcos il rapporto con lo studio di Corrado Ricci apparso appena due anni prima *L'arte dei bambini* (Zanichelli, Bologna 1887) appare di immediata chiarezza; gli scarabocchi sul muro su cui campeggia l'effigie del personaggio (apparentemente firmati da Ada, nome della bimba figliastra dell'effigiato) sono assai simili ai disegni infantili amorosamente studiati dal Ricci, con cui sia il Corcos che il Coccoluto Ferrigni avevano cordiali relazioni. Meno chiare, ma pure innegabili, sono le relazioni del Balla con lo storico dell'arte ravennate e col suo libretto: anche perché un disegno esposto in mostra e conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Roma rivela una sua indipendente ricerca sull'espressione grafica infantile, che si accorge anche degli scarabocchi aniconici della primissima infanzia, e non si limita ai pupazzetti riprodotti dal Ricci; sicché in *Fallimento*, su quella porta chiusa di fondaco, si possono osservare più tipi coesistenti di grafica, solo in parte contemplati ne *L'arte dei bambini*.

Si arriva così all'elemento che dovrebbe essere centrale nella linea di ricerca intrapresa, e che andrebbe isolato tra quanto proposto a Lucca: tra quanto offerto in mostra di Alberto Magri, di Adolfo Balduini, di Lorenzo Viani, di Spartaco Carlini (gli artisti la cui opera in un certo senso costituisce il centro del discorso critico che si vuole impostare) certo c'è molto di "primitivo", ma in questo primitivo soltanto pochi elementi sono direttamente riconducibili all'arte dei bambini: per esempio, ne *Il gioco della corda* di Magri la bambina centrale, che salta, è raffigurata con sapientissimi scorci del viso e delle gambe, che la allontanano di molto dalle figure laterali, veramente di desunzione dalla grafica infantile; e così la tavoletta che riproduce amorosamente il colossale San Cristoforo duecentesco della omonima pieve di Barga dà ragione della derivazione molteplice (non solo comprendente

l'arte medievale, ma anche il folklore europeo, e forse anche altro) del primitivismo dell'autore: e citerei, per non allontanarmi da Pascoli, le sublimi serie di sonetti in lucchese-americano di ambiente barghigiano; una simile situazione, *mutatis mutandis*, si vede anche in Adolfo Balduini e Lorenzo Viani, che trascrivono graficamente motivi medievali di opere barghigiane, lucchesi, pesciatine, e rivelano un analogo eclettico primitivismo; Spartaco Carlini, da questo punto di vista, offre un saporosa mescolanza di singolari, audaci scorci di tono decisamente *Art Nouveau* con un'attenta osservazione di elementi dei "pupazzetti" prodotti dai bambini.

Direi che in questo campo un'operazione eccezionale per la sua audacia e per il tentativo riuscito di adeguarsi allo stile grafico dei fanciulli a cui si rivolgeva è costituito dalle moltissime illustrazioni con cui Vamba (cioè Luigi Bertelli) integrò il suo *Giornalino di Gian Burrasca*, pubblicato nel 1912: finalmente un'opera in cui il disegno infantile non viene confuso con altre eterogenee forme di espressione "primitiva".

Nella mostra, la miracolosa serie del Bertelli, vera reinvenzione di un integrale mondo fantastico, figura col suo dovuto rilievo, anche se non si accenna al connesso problema dei rapporti col Bertelli caricaturista e illustratore secondo stili più tradizionali; e certo non manca per il visitatore la possibilità di paragonare questo memorabile ciclo grafico con sporadici momenti di piena adesione al disegno infantile riscontrabili in rari fogli di Carlo Carrà, di Ottone Rosai, o anche, come segnala Paolo Bolpagni nel suo contributo, in qualche isolato intervento di Filiberto Scarpelli e di Giuseppe Scalarini. A tal proposito in mostra (ma non in catalogo) era presente anche un interessante tavola di Giovanni Manca per il «Corriere dei Piccoli», in cui il suo sor Lambicchi è alle prese con una serie di pupazzi (certo di produzione infantile) risuscitati dal muro su cui erano scarabocchiati per virtù di una sua miracolosa invenzione.

Comunque, nel catalogo il pur informato saggio di Lucia Gasparini, che narra alcuni dei tentativi compiuti tra Ottocento e Novecento per ricordare il disegno infantile con un'adeguata resa del "vero" serve a ricordare come gli studi di antropologi e pedagogisti percorrano tuttora plaghe ben lontane dall'analisi della visualità come linguaggio.

Ed entro questo quadro ci riporta invece Annamaria Ducci, che cerca di distinguere, entro la rivendicazione perseguita da Carlo Ludovico Ragghianti di una positività dei linguaggi artistici "primitivi" o "barbarici" esclusi dal canone classico, le peculiarità indicate da quel critico non solo nelle opere di artisti colti (come, nei casi contemplati dalla mostra, Magri, Lorenzo Viani, Rosai, Carrà, o in campo internazionale il doganiere Rousseau, Klee, e lo stesso Picasso), ma anche nelle produzioni figurative dei fanciulli e degli incolti. Siamo qui in una terra incognita, difficile da percorrere se non si ha una idea adeguata della natura di linguaggio propria di ogni cosciente attività visibile, a cominciare dal consapevole atteggiare, e cioè configurare, il proprio corpo. È una plaga che confina, ma certo non coincide, con lo studio dell'arte per i bambini, nel quale in Italia si contano ricercatori valorosi, come Antonio Faeti e Paola Pallottino: campo che pur dovrebbe portare a rette riflessioni sull'insussistenza di una "corretta" visione di tipo "realistico" fotografico-cinematografico-televisivo, vista la disinvoltura con cui i bambini attuali si orientano anche davanti ai più "deformanti" stili figurativi.

Il processo per cui l'infante si impossessa progressivamente dei suoni che produce, fino a giungere al linguaggio, diverso a seconda dell'ambiente in cui tale processo si sviluppa, ha un significativo parallelo nel processo per cui egli si impossessa progressivamente dei gesti che fa e quindi delle immagini che produce, anch'essi diversi a seconda dell'ambiente in cui tale processo ha luogo. Studiare tale processo, nei suoi eventuali caratteri costanti, ma anche nelle differenziazioni che subisce a seconda dei tempi e dei luoghi in cui si verifica è ancora una terra quasi del tutto incognita per lo storico

dell'arte, o per meglio dire per il "linguista" della visualità; è questo il campo per cui Ragghianti, come ricorda la Ducci, pensava alla creazione di un "istituto d'arte infantile".

È quindi tra gli indubbi meriti di questa mostra lucchese e dei suoi organizzatori aver di nuovo attirato l'attenzione su interventi critici avvenuti in Italia nello scorcio tra XIX e XX secolo, quali il libro *L'arte dei bambini* di Corrado Ricci, o la valutazione positiva della pittura del doganiere Rousseau da parte di Ardengo Soffici, nel suo *Plausi e botte*, che contribuirono al sostanziale ampliamento dell'ambito culturale e linguistico entro cui si stava sviluppando, in Italia e altrove, l'arte del Novecento.

Mi piace sottolineare la strofetta che il Corcos traccia, accanto agli scarabocchi infantili, sul muro contro cui si staglia la figura di Yorik-Coccoluto Ferrigni: *Se l'uomo qui dipinto al naturale / Non è giovin, grazioso ed alto e snello, / Se ne accusi il pennello: / Non ci ha colpa, per Dio, l'originale*: bella conferma del fatto che anche l'ironia, come anche tanti altri atteggiamenti umani (e potenzialmente tutti), può essere espressa in lingua visibile.

La mostra *I mondi di Riccardo Gualino* *collezionista e imprenditore* nel Palazzo Chiablese di Torino

(7 giugno – 3 novembre 2019)

Paolo San Martino

Torino rende omaggio alla figura variegatissima di Riccardo Gualino con una mostra curata da Annamaria Bava e Giorgina Bertolino. Si tratta di un progetto dei Musei Reali di Torino e della Banca d'Italia con la collaborazione dell'Archivio Centrale dello Stato. L'esposizione è assai ricca e restituisce il "Gusto" di Gualino, da confrontare col contenuto di recenti saggi comparisi su «Critica d'arte» e sul «Giornale dell'arte». Conta più di trecento opere, e non mancano i capolavori della rinomata collezione: Botticelli, Duccio da Buoninsegna, Veronese, Manet, Monet, Casorati. Su Gualino s'è scritto tanto e in maniera controversa. Fu un imprenditore spregiudicato, attivo in tutte le operazioni speculative ad alto rendimento. Tra queste il mercato di legname, l'edilizia, il lancio industriale della Snia Viscosa, solo per citarne alcune. Iniziative ad alto rischio che potevano risolversi in un saldo negativo. Così fu per quelle intorno al 1929, in cui congiurarono sull'imprenditore, esposto ai debiti, la famigerata quota 90 di Mussolini (che riduceva la possibilità di esportare) e la crisi mondiale. Fu il crack e Gualino fu costretto a cedere la propria preziosa collezione a garanzia di un salvataggio che la Banca d'Italia non fece mai. Fu allora che conobbe il confino a Lipari, dopo aver costruito un impero in cui l'amicizia con Lionello Venturi e gli artisti torinesi lo avevano spronato a raccogliere opere d'arte antiche e moderne e a sviluppare la sua passione per il teatro, prima nella casa di via Galliari (sala progettata da Sartoris e Casorati), poi nel Teatro di Torino, dove agisce Marziano Bernardi, ancora semidistrutto dai bombardamenti. Nella vulgata antifascista si disse e si dice che Mussolini avesse punito l'industriale per le sue posizioni eteroclite, che in realtà sono smentite dal costante appoggio ai progetti del fascismo. In più Gualino fu condannato anche da un tribunale della Francia democratica. La bella esposizione è occasione per conoscere i due aspetti dell'esistenza di Gualino: vita d'arte e d'industria. La mostra è allestita in diciotto ambienti al piano terreno di Palazzo Chiablese, le opere sono conte-



1. Giuseppe Pagano, Gino Levi Montalcini, Palazzo Gualino a Torino, 1928.

2. Vittorio Tornielli, Castello di Cereseto.

stualizzate rispetto alla loro collocazione originaria. Il Castello di Cereseto Monferrato è uno di questi luoghi di Gualino, residenza neogotica eretta da Vittorio Tornielli, suo antico architetto e consulente d'arte anche per le Scuderie di Mirafiori (opera colossale, poi demolita, che prelude ad una certa megalomania della villa collinare dei fratelli Busiri Vici, autori anche dei castelli in stile di Sestri Levante) e le case operaie della Snia Viscosa. Inoltre sono mostrati i manufatti della palazzina di via Galliari a Torino (dove era attivo l'elitario teatrino), e l'ufficio all'ultimo piano del palazzo di corso Vittorio Emanuele II, prima costruzione razionalista di Giuseppe Pagano. Le opere sono commentate da fotografie e immagini che ci fanno entrare nell'esistenza vitalistica di Gualino e di sua moglie Cesarina Gurgo Salice. La fortuna industriale di Gualino corrisponde all'incremento quantitativo e qualitativo delle sue collezioni, come la *Madonna in trono* di Duccio da Buoninsegna, la *Venere* di Botticelli, *Venere e Marte* del Veronese, la *Négresse* di Édouard Manet, il *Paesaggio campestre* di Claude Monet e la costituzione di un nucleo d'arte orientale, con il *Buddha in meditazione* del XIII-XIV secolo. Sono gli anni dei ritratti a lui e consorte di Felice Casorati, a guisa di signori rinascimentali. Concluso il confino bisogna riconoscere che il fascismo non incrudelì sull'imprenditore, sicché, sia pure in forma minore, riprese l'attività nel settore chimico e cinematografico, con la costituzione della Lux Film, che produsse significativi lungometraggi tra i più noti e apprezzati del dopoguerra e con direttori di produzione i giovani Dino De Laurentiis e Carlo Ponti.

Le stesse autrici – Bava e Bertolino – hanno poi dato alle stampe un volume di saggi su Riccardo Gualino (editore Allemandi) con ampia iconografia e nuove, stimolanti ricerche sull'industriale-mecenate.

Riflessioni su una immagine di copertina del «Burlington Magazine»

Antonino Caleca

Quando ho avuto in mano, nella scorsa estate, il fascicolo 1939 del volume 161 (June 2019) del «Burlington Magazine» – la veneranda e vieppiù incomparabile rivista londinese, unica oramai, si può dire, nel mondo a mantenere una levatura internazionale – non ho potuto trattenere un moto di sorpresa nel vedere che essa recava in copertina, in luogo delle consuete immagini di opere, pur svariatissime, di indubbia suggestione per il loro intrinseco valore, quella che era non altro che una foto di lavoro e di studio scattata durante un restauro particolarmente significativo nella sua problematicità.

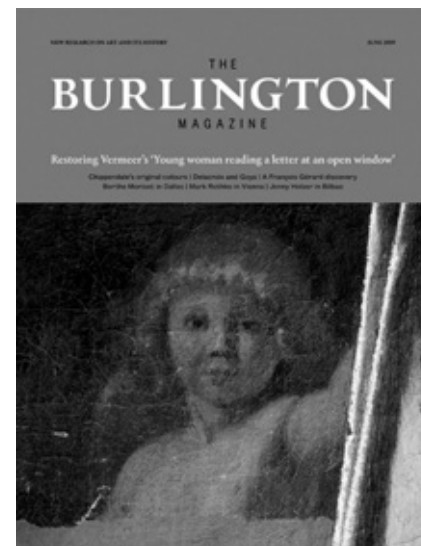
L'articolo di Uta Neithardt e Christoph Schötz, contenuto nelle pagine 452-463 del fascicolo, spiega a iosa una tale scelta: *La ragazza che legge una lettera presso una finestra*, notissima opera, firmata, di Johannes Vermeer, conservata nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda è (o era) in corso di restauro, e l'immagine ne è una testimonianza diretta: il particolare del volto e del busto di un Erote che sta riemergendo sul fondo, con la *craquelure* e i piccoli danni evidenziati da una acconcia illuminazione, ed in basso una striscia della zona di pittura in corso di rimozione, a testimoniare senza equivoci la transitorietà della situazione.

In sostanza, la fase del restauro che viene documentata è consistita nell'inizio dello scoprimento di una immagine di un quadro, raffigurante un Erote, dipinto sulla parete, ricoperta poi da una stesura che anche in quella zona dava conto delle variazioni chiaroscurali e cromatiche di un tratto di sfondo bianco o quasi bianco per l'incidenza dei complessi fasci di luce provenienti dalla finestra della parete di sinistra.

Non intendo discutere sull'opportunità o meno di un tale intervento; certo in un caso comparabile, come la *Pietà* di Fra Bartolomeo della Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, il recupero di paesaggio e Santi Apostoli astanti (per quanto ora spiacevolmente acefali) fa aggio sull'eliminazione dell'anodino fondo nero che isolava il gruppo centrale, ed auspicherei che sempre in quella Galleria, magari in occasione dell'imminente centenario, si avesse il coraggio di riscoprire, sotto il fondo nero che imbalsama un capo d'opera come la *Madonna del Granduca* di Raffaello, la complessa ambientazione, con architetture e apertura di paesaggio, rivelata da tempo dalle radiografie.

Si potrà giudicare, a restauro finito, quali effetti produca, entro un equilibrio sottilissimo di effetti chiaroscurali (che paragonerei a ciò che in musica si indica come cromatismo) quali incanti aggiunga, all'atmosfera sospesa intorno alla nostra giovane concentrata nella lettura, il quadro con l'Erote, immerso in gran parte nell'oscurità, che il restauro in corso sta scoprendo; ma un tale giudizio non si potrà dare che a restauro concluso, quando tutti gli interventi opportuni e consueti avranno tolto anche al frammento ritrovato la sgradevole impressione di *work in progress* che si riceve dall'immagine ora pubblicata in copertina.

Non vorrei che, certo al di là della volontà di chi ha fatto la scelta di cui discutiamo, prevalesse l'opinione di far rimanere il quadro nello stato in cui ce lo presenta la copertina: nell'incertezza tra una situazione precedente di cui il fascino e la suggestione sono ben noti, e una situazione a venire che, dato lo stato non felicissimo del brano che si sta recuperando, dovrà essere preceduta da un intervento di ripristino condotto con la necessaria abilità e sensibilità.



In particolare, un problema assai spinoso sarà intonare le zone del quadro che sta riemergendo su cui dovrebbe andare a cadere l'ombra portata dell'anta aperta della finestra, che prima dell'intervento si stagliava sulla parete nuda.

Non si tratta di ubbie di esteti decadenti: l'angolo della parete della stanza di posa della casa di Delft di Jan Vermeer, con lo sfondo chiaro e a sinistra la finestra con i suoi due registri di vetri piombati è un luogo dello spirito, non meno della cattedrale di Rouen come veniva contemplata da Claude Monet, o i tavoli di posa (e relativi sfondi) per gli oggetti di Pierre Chardin e di Giorgio Morandi; esso muta di qualità e di significato nei vari quadri in cui ci si presenta, quasi a costituire il basso di bordone che dà cadenza di poema a tanta parte dell'opera del pittore di Delft; quindi sarà di capitale importanza il modo in cui l'ombra della finestra andrà a cadere sull'angolo del quadro con l'Erote che sta riapparendo.

Ciò che io temo è che l'audacia e l'abilità dell'operazione tecnica in corso facciano aggio (in questo caso, come in altri prevedibili o pregressi) alle ragioni di una conservazione che, per essere tale, deve essere anche conservazione dei valori suggestivi e poetici che un'opera ci presenta.

Leonardo Ricci al Centenario

Oltre ogni vincolo che soffocasse la libertà degli spazi dinamici, chiuse definitivamente i conti col Razionalismo

Francesco Gurrieri

Preceduta da una 'Giornata di Studi' organizzata dalla classe di architettura dell'Accademia delle Arti del Disegno (novembre 2018), si è tenuta a Firenze, nell'ex Refettorio di Santa Maria Novella, la mostra *Leonardo Ricci 100, Scrittura, pittura e architettura* (aprile-maggio 2019), a cura del 'Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario di Leonardo Ricci – MiBac'; seguita da un convegno a Pistoia (novembre 2019) su *Leonardo Ricci – la figura e l'opera, nel centenario della sua nascita*, organizzato dall'Ordine degli Architetti.

Bisogna subito dire che dopo la morte di Ricci (1994) è seguito un quarto di secolo di colpevole silenzio, se si fa eccezione per le monografie di Corinna Vasic Vatovec, Giovanni Bartolozzi e Michele Costanzo. Troppo poco per un intellettuale che ha identificato la sua vita con la ricerca architettonica e artistica costantemente tesa all'avanguardia, che è rimasto coerentemente sempre fedele a se stesso, mai cedendo ai venti di stagione. Una coerenza che solo Bruno Zevi gli riconobbe su «L'Architettura», ospitandone le realizzazioni e le teorizzazioni; che ebbe, sostanzialmente, solo in Giovanni K. Koenig un biografo attento, che ne accompagnava le oscillazioni creative, alla ricerca di una continuità linguistica sempre più difficile e isolata nel *mare magnum* del post-modernismo. Dunque, quasi commovente l'isolamento di Leonardo Ricci, con le sue ultime opere: quella Mensa di Sant'Agostino a Pistoia (col romantico tentativo di recuperare e riproporre la bicromia bianco-verde dei marmi del vicino San Giovanni Fuorcivitas) e il Palazzo di Giustizia a Novoli, nella periferia fiorentina, scelleratamente attaccato ancor prima che sorgesse, alterato già in fase progettuale (dopo la sua morte) e dalla realizzazione "al risparmio" che non ha certo giovato alla sua redazione finale. Dei tre eventi che hanno caratterizzato le celebrazioni centenarie è forse solo il primo che ha portato qualche contributo originale, almeno titolato da nuove ricerche e capacità interpretative dell'opera del maestro.

In quella sede, Cristina Donati, introducendo i lavori, ha opportunamente ricordato l'apprezzamento di Zevi che di Ricci scriveva che «rifiutava le convenzioni, i dogmi, le simmetrie e qualsiasi vincolo che soffocasse la libertà degli spazi dinamici»; ricordando come nel suo libro *Anonimo del XX secolo*, scritto negli anni Sessanta in prima edizione in lingua inglese, dove le conclusioni sono sottotitolate 'testamento', Ricci lasci una testimonianza senza tempo per la sua attualità. «Già allora, la visione di Ricci aveva un forte slancio internazionale – precisa la Donati –, forse anche perché, prima di rientrare a Firenze a metà degli anni Sessanta, Ricci si reca nelle capitali della cultura: vive per qualche anno nella Parigi dell'Esistenzialismo e insegna ad Harvard al MIT, frequentando l'America dell'Espressionismo astratto».

Nella posizione teorica di Ricci la Donati legge invece «proprio l'inizio di quel processo di rottura con il Razionalismo istituzionale che in America, proprio negli anni in cui Ricci frequentava Harvard, stava prendendo posizione attraverso il pensiero di Bob Venturi che nel 1965 scriveva *Complessità e Contraddizione in Architettura*. Un pensiero libero ed esistenzialista che circola quindi da sempre e che, più recentemente è stato ribadito da Charles Jencks che, nel suo *The Architecture of the Jumping Universe* (L'Architettura del mondo che salta) ha sancito il salto epocale dall'Universo meccanicistico



di stampo razionalista-cartesiano del Novecento alla complessità della Conceptual Age del Terzo Millennio».

Interessante e con notizie in parte inedite, il contributo di Claudia Massi, su *Leonardo Ricci e i Mercati dei Fiori*, alludendo a quello di Pescia e a quello di Sanremo. Il primo, realizzato nel 1951, progetto vincitore di concorso nazionale (1948), fu fatto insieme a Giuseppe Giorgio Gori, Enzo Gori, Leonardo Savioli ed Emilio Brizzi. «L'opera venne premiata, nel gennaio del 1954, insieme alle realizzazioni di Johnson, Ellwood, Jacobsen, Barthelme e ai giardini di Burle Marx, nella seconda Biennale Internazionale di Architettura di San Paolo del Brasile. La giuria era composta, tra gli altri, da Gropius, Sert, Aalto e Rogers». Nel 1957 il progetto di Pescia fu esposto all'Undicesima Triennale di Milano. Meno fortunato, ci ricorda la Massi, fu il progetto di Sanremo non realizzato perché ostacolato da feroci polemiche locali.

Criticamente puntuale il contributo di Mauro Cozzi: «L'espressionistico convergere di Architettura e urbanistica, l'“urbatettonica” della nave di Sorgane che strizza l'occhio alle prime esperienze radicali inglesi le quali si fanno più esplicite nel 1965 con la “La Casa Abitata” a Palazzo Strozzi dove Ricci inaspettatamente propone una cellula per due persone che rimanda alla coeva “Casa bozzolo” di David Green o agli involucri abitabili di Banham, di Herron se non alle diverse sperimentali e precedenti rotondità di Vittorio Giorgini. Fino all'idea impervia di smisurate cattedrali santeliane della Giustizia, delle quali – specie l'ultima postuma – stentiamo a comprendere il senso [...] Ricci ebbe consapevolezza di vivere in un'epoca confusa, eclettica, in *Anonymus* bene lo si avverte. Difficoltà acuita per noi dal collegare la sua architettura allo sperimentalismo pittorico figurativo/astratto/espressionista peraltro nutrito da frequentazioni importanti a Parigi, dal ‘culto’ di Picasso e poi a Firenze proseguito nell'ambiente di “Numero” di Fiamma Vigo cui Ricci ben partecipava».

Purtroppo sprecata l'occasione del Comitato Nazionale per le celebrazioni (nonostante un'apprezzabile assegnazione di fondi ministeriali) il cui esito sembra doversi ricondurre unicamente alla modesta mostra di Santa Maria Novella e al suo catalogo, forse più interessante per la sua riproposizione grafica “anni Sessanta” che non per il suo contenuto. *Leonardo Ricci 100 / Scrittura, pittura e architettura, 100 note a margine dell'Anonimo del XX secolo* (a cura di Maria Clara Ghia, Clementina Ricci e Ugo Dattilo) è un titolo ‘parlante’: tante note dal modesto contenuto.

Così, restano ancora fondamentali, in definitiva, le due letture di Ricci, date da Giovanni Klaus Koenig (*Architettura in Toscana 1913-1968*, ERI, Torino 1968) e da Corinna Vasic Vatovec (*Leonardo Ricci, Architetto esistenzialista*, EDIFIR, Firenze 2005, con l'ottima Bibliografia Generale di Pietro Carafa).

Vorrei concludere dicendo del mio ultimo incontro con Leonardo Ricci, nella Piazza del Duomo a Pistoia.

Questa piazza è ancora oggi una delle piazze medievali più integre. Il policromismo bianco – verde dei marmi ne è l'elemento unificante e stupefacente. Il Battistero, la Cattedrale, il Campanile, l'antico Palazzo dei Vescovi, ne sono i testimoni. Fa eccezione il Palazzo di Giano (la sede comunale). E proprio da qui, dal Palazzo di Giano, usciva Leonardo Ricci, quando lo incontrai per l'ultima volta. Dal comune usciva dopo aver discusso di quella sua Mensa a Sant'Agostino (rimasta incompleta), che aveva voluto rivestire proprio con strisce orizzontali di marmo bianco e verde, ispirato da quella bellissima irripetibile parete del San Giovanni Fuorcivitas.

Era un primo pomeriggio, con la grande piazza insolitamente vuota e assolata. Non era una bella stagione per Leonardo: con non poche amarezze, aveva lasciato Firenze per Venezia, dove si era sistemato alla meno peggio.

Il volto, il suo bel volto, era già marcato da solchi profondi che ne sedimentavano le delusioni degli ultimi anni. Mi sorrise e mi abbracciò calorosamente, venendomi incontro, come quando si ritrova un amico, nel luogo e

nel momento più inaspettato. Dovevo a Leonardo il mio primo incarico di “Restauro dei Monumenti”, durante la sua presidenza. Una presidenza che gestiva in camicia bianca, le maniche rimboccate, come alle assemblee dai tempi infiniti, dai mille interventi, quasi sempre “guidati” da Michelangelo Caponetto che, più tardi sarebbe diventato il suo giovane assistente. L’amicizia e la stima avevano fatto il resto, negli anni.

Aveva una gestualità inconfondibile Leonardo, che si accompagnava a uno sguardo intenso e a un sincero sorriso.

In quell’incontro mi parlò dell’incarico che aveva avuto per il Palazzo di Giustizia, della raccomandazione dell’assessore Bassi di “far presto”, del lavoro che stava sviluppando a Venezia. Ma anche dei primi non facili incontri interlocutori con magistrati e avvocati. Sapevo bene di quei problemi perché anch’io avevo partecipato ai lavori istruttori per la quantificazione degli spazi e per l’individuazione dell’area dove sarebbe sorto il Palazzo.

La sua voce era più rauca del solito, segnata da quel suo fumare inarrestabile. Ci lasciammo con un abbraccio caloroso e con la promessa di ritrovarci a Venezia. Ma non fu così.

Adolfo Natalini

Dal monumento continuo, alla città dell'utopia, all'utopia della normalità

Adolfo Natalini, pittore, protagonista della «Scuola di Pistoia», fondatore dell'avanguardia radicale del Superstudio, ed infine, «architetto»¹ di quella «architettura della resistenza» dei Natalini Architetti.

Cristina Donati

*A Galiga, ho portato tre borse di cuoio,
[...] La terza contiene le sbarre della memoria.
Eppur mi dico di voler viaggiare senza bagaglio.
La prossima volta, ci credi?, veramente viaggerò senza niente.
Adolfo Natalini, Corredo da viaggio, Galiga 1977*

Dalla «Superarchitettura» all'«Architettura della Resistenza», dall'«utopia della città» alla «città dell'utopia»: un percorso dall'assenza all'essenza della memoria, teso ad una progressiva presa di coscienza della continuità della storia e del valore della memoria. Un percorso avviato, nel 1966, con il Superstudio, uno dei gruppi più influenti dell'Architettura Radicale italiana fondato nel 1966 da Adolfo Natalini insieme al coetaneo Cristiano Toraldo di Francia, come lui nato nel 1941, ai quali si uniranno Gian Piero Frassinelli, i fratelli Roberto e Alessandro Magris e Alessandro Poli.

Con Superstudio nasce quel movimento che trasforma Firenze in un incubatore di rinnovamento che si esprime nei disegni, fotomontaggi e installazioni della serie *Il Monumento Continuo* (1969), gli *Istogrammi d'architettura* (1969-70) e *Le dodici Città Ideali* (1971): visioni a cui oggi la critica si avvicina con rinnovato interesse in occasione delle molte retrospettive in Italia ma anche a Londra e New York.

L'Architettura Radicale degli anni Sessanta e Settanta è oramai un'avanguardia storicizzata che ha conquistato una nicchia nella storiografia dell'*Architettura dell'Utopia* con immagini di mondi interplanetari che completano una ricca iconografia sull'immaginario fantastico della città ideale che spazia dalle prime raffigurazioni della *Jerusalem celeste*, agli scorci metafisici di Piero della Francesca, alle improbabili realizzazioni di Etienne Louis Boullée ed Antonio Sant'Elia, alla città iper-tecnologica di Richard Buckminster Fuller



1. Banca ad Alzate Brianza (Como) 1978-1983. Foto Mario Ciampi. Il progetto inaugura la stagione della pratica progettuale volto ad indagare la possibilità di ibridazione tra tecniche costruttive tradizionali e innovative, tra linguaggio classico e vernacolare.



e degli Archigram fino al *pop urbanism* di Rem Koolhaas ed Elia Zenghelis e alla neo-classica *Atlantis* di Leon Krier.

Utopia ed Architettura: due concetti inconciliabili? Un'ambiguità storiografica? O al contrario, una necessità di autoalimentazione come, nella letteratura romantica, gli ideali di *amore e morte*? Utopia, comunque e sempre, come puro momento espressivo, come visione platonica dell'architettura a cui è volutamente negata la realtà costruttiva per un progetto senza futuro, senza luogo, senza tempo.

Ma l'alibi dell'impossibilità a edificare non è forse una rinuncia obbligata per liberarsi dai vincoli della costruzione e poter ripartire dall'architettura *grado zero*?



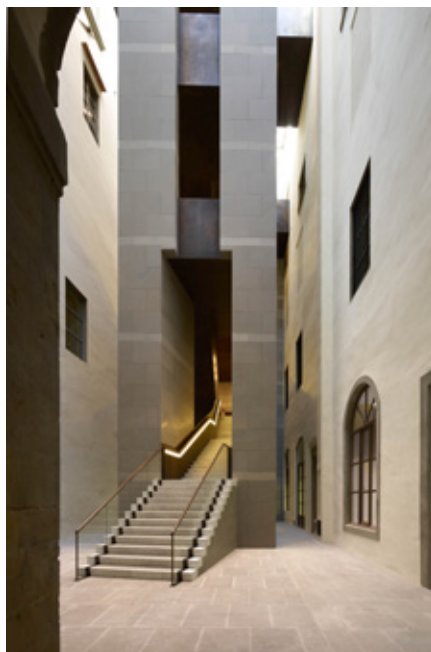
2. Polo universitario a Porta Tufi, Siena 1995-2001. Foto Pietro Savorelli. Il Polo Universitario a Siena, come l'edificio d'angolo a Ferrara, condividono la comune volontà di far parte della città. Diversi, come diverse sono le città di Biagio Rossetti e Duccio, ripetono parole antiche come muro, finestra, angolo, cornicione, altana, bastione, cercando ogni possibile collegamento alla città e alla sua storia.

3. Ricostruzione della Waagstraat, Groningen (Olanda) 1991-1996. Foto Pietro Savorelli. Il progetto prevede la ricostruzione dei due isolati compresi tra la Guldenstraat, la Waagstraat e il fronte posteriore del Municipio. I due isolati non sono una ricostruzione ma una evocazione di ciò che fu distrutto dalla guerra.

4. Il castello di Haverleij, Den Bosch (Olanda) 1997-2001 (con Corinne Schrauwen). Ad Haverleij, a nord-est di s'Hertogenbosch (la Den Bosch dell'omonimo pittore fantastico) su un vasto terreno trasformato da un nuovo paesaggio, il progetto prevede un gruppo di case come un castello in un lago.

5. La scala di Ponente degli Uffizi, Firenze 2003-2011 (con Sinter s.r.l.). Foto Mario Ciampi. La nuova scala si inserisce in un progetto di generale riordino delle funzioni mirato al raddoppio della capacità espositiva del Museo.

6. Ampliamento del Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze 2001-2015 (con Guicciardini & Magni). Foto Mario Ciampi. «Progettare il museo dell'Opera del Duomo ha voluto dire partecipare a un'impresa durata più di settecento anni. Il museo narra una storia lunghissima, ma insieme è un'opera che rimette insieme sculture pitture e arredi pensati per tempi e luoghi diversi. I luoghi sono vicini gli uni agli altri (il Battistero, il Duomo, il Campanile), mentre i tempi sono lontani tra loro; il museo raduna i luoghi e i tempi attraverso la continuità» Adolfo Natalini.



Non a caso, il Rinascimento propone la città ideale, cioè, la città dell'utopia, dove nuove forme di energia intellettuale trovano il loro luogo, il loro tempo. Il rinnovamento non può quindi prescindere dalla fase dell'avanguardia intesa come azzeramento dei codici del passato ed è, in questa ottica, che si possono leggere gli anni intransigenti e radicali del Superstudio di Adolfo Natalini in cui prevale la critica globale all'architettura, alla cultura e alla società.

Dopo questo primo periodo radicale, Natalini avvia un percorso di rifondazione antropologica dell'architettura, utilizzando discipline diverse (l'antropologia, l'arte, la letteratura, la filosofia, la politica) che culmina, nel 1976, nel lavoro sulla «vita di tutti i giorni e sulla memoria», che segna la vittoria dell'*anti-utopia*.

La fase della ricerca della costruzione è, quindi, non un *inizio* ma l'*epilogo* di un percorso interiore rivolto alla comprensione ideale del significato dell'architettura da *Stonehenge* al *monumento continuo*.



7. Autobiografia, 2014.



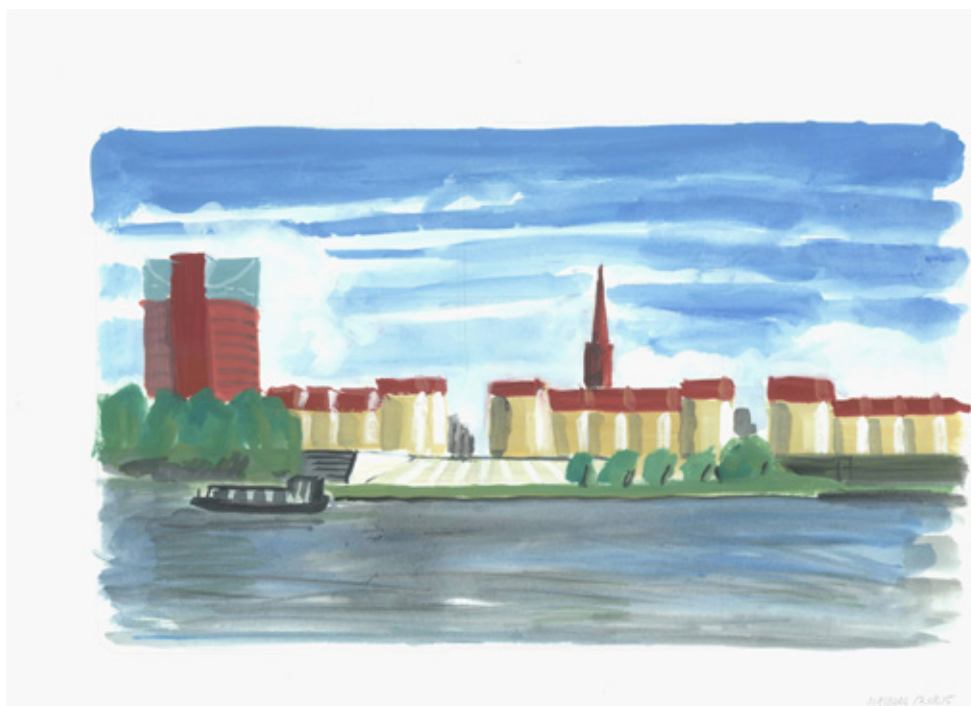
8. Superstudio 1971 Hidden architecture, 2015.

Nel 1979 inizia la progettazione per la città storica in Europa dove prevale il desiderio di comunicare una narrativa che riconduca a una idea di città ideale, perché anche l'architettura costruita non perda la dimensione dell'utopia che Natalini confermava nella sua dichiarata aspirazione di essere «l'architetto di una piccola città come Rossellino a Pienza, Biagio Rossetti a Ferrara». Ma non solo, della fase radicale, rimane anche la concezione dello studio che, dalla sede di Bellosguardo del Superstudio a quella del Salvatino di Natalini Architetti (Adolfo e Fabrizio Natalini), rimane un laboratorio di idee, una bottega, una sorta di atelier d'artista.

Dal 1991 inizia la stagione della pratica progettuale e della ricostruzione di parti di città in Italia, Germania e Olanda dove diviene il referente di un mo-



9. Il cimitero dell'Antella, 2015.



vimento definito “contemporary traditionalism”, proponendo un’alternativa al cosiddetto “supermodernismo” della globalizzazione. A proposito di questi lavori degli anni Novanta, così scrive Hans Ibelings (critico olandese autore del bestseller *Supermodernism* ma anche di un volume sul neotradizionalismo dal titolo *Unmodern Architecture*):

La sua serie di progetti è basata sull’analisi di prodotti e processi anonimi, architetture senza progettisti. Naturalmente nessun architetto può evitare di essere un progettista, ma nella sua architettura Natalini continua a ricercare la naturalezza dei manufatti non progettati. Nel suo caso questo non porta a un’architettura che sembra ci sia sempre stata ma ad un’architettura che potrebbe esserci sempre stata.²

Teorico di una visione di architettura che tende all’eternità, spesso si esprime contro la *modernità* di cui così scrive:

L’espressione *architettura moderna* è un ossimoro, ossia una contraddizione in termini poiché l’architettura si riferisce a tempi lunghi e il moderno a tempi corti. Con l’esperienza del Superstudio mi sono vaccinato contro il virus dell’avanguardia e della modernità. Il mio lavoro nasce nel mio tempo, ma come un grande albero affonda radici nel passato per poter sperare di allungare i rami nel futuro. Il presente non mi basta e so bene che chi sposa lo *zeitgeist* (lo spirito del tempo per i tedeschi) resta presto vedovo.³

E ancora, «La novità è spesso dimenticanza (“Novelty is but oblivion”, secondo John Donne) e dimenticare in un mondo così scarso di conoscenza e memoria è criminale»,⁴ ripeteva spesso Natalini. Queste parole non devono però esser lette unicamente come nostalgia del passato in polemica con il principio lecorbusiano di *tabula rasa* della prima modernità del Novecento, bensì come slancio verso un ritrovato *dialogo* con la storia che caratterizza comunque gran parte dell’architettura contemporanea del Terzo Millennio. Così, il concetto modernista di «architettura del proprio tempo» non gli apparteneva ed era altrettanto sospettoso delle «architetture landmark» del Millennio, a cui contrapponeva l’aspirazione alla costruzione di quella che lui stesso definiva «architettura della normalità o della resistenza». Un’architettura adatta alle cortine urbane delle città storiche, caratterizzata

dall'uso del laterizio e della pietra che delimitano con chiarezza la griglia regolare della partizione dei fronti, indagati nella instancabile pratica del disegno. Ideali per esprimere la logica della continuità storica e cioè, dell'aggiornamento del lessico della memoria (tetti inclinati, cornicioni, piattabande, marcapiano, porticati), rivisitato da un disegno dalla geometria astratta ed essenziale che esprime solo gli archetipi della forma.

Architetture che, come scrive Natalini, «aspirano al tempo lungo di Aion, cercando di sfruttare il tempo dell'occasione (*kairos*) per traghettarlo nel tempo di Kronos. Le costruzioni si insediano nel sito (luogo reale, terragnolo e non virtuale né elettronico) dopo averlo a lungo studiato e saggiato. L'hanno esplorato in profondità ed estensione, cercandone ogni possibile collegamento alla città e alla sua storia».⁵

Così, negli anni, la "continuità" ha sostituito il "monumento continuo" ma non ha abbandonato la volontà di costruire una identificabile ideale di città o di "città ideale" di cui si palesano frammenti nelle diverse città europee dove si riconosce la firma della «normalità topica di Natalini».



11. Adolfo Natalini. Foto Mario Ciampi.

Note biografiche

Adolfo Natalini (1941- 2020)

Di se stesso, così scriveva nella sua «autobiografia patetica»:

Sono nato nel 1941 a Pistoia, un'antica città di provincia della Toscana, da una famiglia che per settecento anni aveva coltivato la terra in Valdinievole. Di mestiere faccio il Professore all'Università, la mia professione è quella dell'architetto, ma la mia vocazione è quella dell'artista.

Nel 1966 a Firenze, nei giorni dell'alluvione, ho fondato un gruppo d'avanguardia, il Superstudio, che ha iniziato un movimento detto Architettura Radicale e con questo ho portato avanti in anni duri e difficili, dal '66 al '78, un lavoro di rifondazione antropologica dell'architettura. Mi sono interessato più di umanistica (letteratura,



12. Il Superstudio, da sinistra: Alessandro Magris, Cristiano Toraldo di Francia, Piero Frassinelli, Roberto Magris, Adolfo Natalini.

filosofia, politica) che di scienza e tecnologia. Devo più ai pittori e ai poeti che agli architetti. Vivo e lavoro a Firenze perché amo la chiarezza di Leon Battista Alberti e del Brunelleschi ma anche il malessere e le interrogazioni del Buontalenti e del Pontormo.

Dal 1978 progetto architetture per città storiche e lavoro più sull'eccezione che sulla regola, con la segreta speranza che l'insieme delle eccezioni serva ad additare una regola [...].⁶

Sul bisogno di indagare il significato dell'architettura attraverso l'esercizio del disegno, inteso quasi come pratica rinascimentale, così Natalini scrive:

Ho cominciato a disegnare con regolarità, come fosse un compito che mi era assegnato, nel 1954, usando piccoli blocchi da disegno Fabriano [...]. Verso il '64 ho iniziato a usare altri album da disegno, col dorso a spirale. Ne ho uno del 1968-69 con i primi disegni degli 'Istogrammi' e del 'Monumento Continuo' [...]. Nel 1974 ho cominciato a usare i 'quaderni neri': ho comprato i primi Rowney a Londra [...]. Nei primi quaderni ho ritrovato i progetti per "La memoria invece" (degli oggetti della vita, dell'architettura) una serie di lavori tra arte e autoantropologia con cui chiudevo il mio periodo di avanguardia col Superstudio e iniziavo il mio faticoso cammino d'avvicinamento all'Architettura.⁷

Sul significato del proprio lavoro, in una recente intervista, così si esprime:

Fatica, solitudine e passione sono la condizione quotidiana del mio lavoro. Ho lavorato con amici e collaboratori carissimi. Fabrizio Natalini (il mio *alter ego* dei Natalini Architetti), definito nei curriculum come "omonimo ma non parente", è diventato come un fratello e i miei collaboratori storici hanno formato la mia seconda famiglia. Il lavoro con gruppi multidisciplinari ha reso possibili le mie costruzioni in Italia, Germania e Olanda. Adesso mi ritrovo a lavorare con Gruppi sempre più numerosi e con specialisti. Cerco di agire come uno sceneggiatore, adattando le storie agli attori, come un regista che cerca di ottenere il meglio da ogni componente la troupe.

Ma in fondo continuo a sentirmi solo davanti alla responsabilità del corretto costruire.⁸

Note

¹ «Avrei voluto fare il pittore, poi sono diventato architetto e avrei voluto essere costruttore. Poi tra il volere e il diventare mi sono accorto d'essere sempre stato un disegnatore così quando in un testo antico mi sono imbattuto nel termine "architetto" mi è sembrato quello giusto per dire cos'ero e cosa volevo essere». A. Natalini, *Questo non è un catalogo*, in *Adolfo Natalini Architetto*, Fondazione Ragghianti, Lucca 2002, p. 13.

² H. Ibelings, *A Dutch Perspective on the Dutch Architecture of Adolfo Natalini*, in *Super-Studio. The Middelburg Lectures*, Idea Books, Amsterdam 2005, p. 56.

³ C. Donati, *Adolfo Natalini: chi sposa lo Zeitgeist resta presto vedovo*, in «Il Giornale dell'Architettura», settembre 2019.

⁴ *Ibidem*.

⁵ C. Donati, *Natalini Architetti*, in «Costruire in Laterizio», 97, 2004, p. 3.

⁶ A. Natalini, *Autobiografia patetica in Adolfo Natalini «Quattro Quaderni»*, Forma Edizioni, Firenze 2015, p. 10.

⁷ A. Natalini, *Sul disegno*, in *Paradigma. Il Tavolo dell'Architetto*, Museo Novecento, 52, luglio 2019.

⁸ Donati, *Adolfo Natalini: chi sposa lo Zeitgeist resta presto vedovo* cit.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI GIUGNO 2020
DALLA TIPOGRAFIA ABC
CALENZANO (FI)
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE